

## *In memoriam Hans-Heinz Draeger (1909-1968)*

VON HANNS-BERTOLD DIETZ, AUSTIN (TEXAS), z. Z. INNSBRUCK

Bis in seine letzten Tage hinein hatte Hans-Heinz Draeger versucht, sich mit der ihm eigenen Kraft und Konzentration des Geistes über ein schweres Leiden hinwegzusetzen. Ohne Klagen ging er wie immer seinen Aufgaben als Forscher und Lehrer nach. Erst zwei Tage vor seinem Tode ließ er sich schließlich von Familie und Freunden dazu zwingen, im Krankenhaus erneut ärztliche Hilfe und Ruhe zu suchen. Sein persönlicher Wunsch war es gewesen, wenigstens bis über den 9. November hin auszuhalten, um an diesem Tage das jährliche Herbsttreffen des „Texas Chapter of the American Musicological Society“, dessen neugewählter Präsident er war, leiten zu können. Es war ihm nicht vergönnt. Hans-Heinz Draeger starb am 9. November 1968 in Austin, Texas, seiner Wahlheimat. Mit seinem Scheiden im 58. Lebensjahr hat die internationale Musikwissenschaft einen vorbildlichen Vertreter ihrer Disziplin zu früh verloren.

Hans-Heinz Draeger wurde am 6. Dezember 1909 in Stralsund geboren und begann 1931 mit dem Studium an der Universität Berlin. Er belegte Philosophie, Kunstgeschichte, Germanistik und im Hauptfach Musikwissenschaft. Besonders die Vorlesungen von Curt Sachs, die er als junger Student noch hören konnte, wurden ihm zum bleibenden und richtunggebenden Erlebnis. Diesen Anregungen folgend konzentrierte er seinen Forschungsdrang auf das Gebiet der Instrumentenkunde, und promovierte 1937 mit der Dissertation *Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa*. Im Jahr darauf wurde er Assistent am Staatlichen Instrumentenmuseum in Berlin und 1939 mit dessen kommissarischer Leitung beauftragt. Nach dem Kriege hat Draeger seine Forschungsarbeit folgerichtig fortgesetzt, und habilitierte 1946 in Kiel mit der grundlegenden Studie *Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente* (Kassel 1948). Von nun an konnte er auch eine reiche und geliebte Lehrtätigkeit entfalten, die ihm schon seit 1939, da er zum erstenmal Instrumentenkunde an der Berliner Musikhochschule lehrte, eine tiefe innere Notwendigkeit geworden war. 1947 übernahm er die Professur für Musikwissenschaft an der Universität Greifswald, und 1948 auch die gleichzeitige Betreuung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Rostock. 1949 wurde er als Vertreter der Systematischen Musikwissenschaft an die Berliner Humboldt-Universität berufen, und 1953 wechselte er in gleicher Eigenschaft an die Freie Universität über.

Zwischen 1950 und 1962 trat Draeger mit zahlreichen Aufsätzen hervor, und machte sich so der breiten Fachwelt bekannt. Mit der für ihn so charakteristischen ordnenden und abstrakten Denkweise sezierte er Probleme der musikalischen Intonation und Stimmung, beschäftigte er sich mit der mathematischen Natur des Tones, durchleuchtete er Aspekte der Wort-Ton Beziehungen. Sein Artikel *Begriff des Tonkörpers* (AfMw 1952) wurde von der amerikanischen Kunstphilosophin Susanne K. Langer als einer der wichtigsten zeitgenössischen Beiträge unter wissenschaftlichen Untersuchungen von Kunstphänomenen gewertet und in ihrer Anthologie *Reflections on Art* 1958 ins Englische übersetzt veröffentlicht. Als Mitarbeiter

für „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ lieferte er 22 Beiträge, darunter die Schlagwörter *Dynamik*, *Instrumentenkunde* und *Musik-Ästhetik*. Umfassende Literaturkenntnisse gaben Draegers Studien die jeweils angemessene Plattform, von der aus er ins Neuland vorstieß. Stets betonte er die positiven Errungenschaften anderer Forscher. In der Kunst, in der Wissenschaft, wie im Menschen suchte er immer das Positive, das Gute. Seine Studenten lehrte er, sich billiger, bissiger Kritik um der Polemik willen zu enthalten.

1955 kam Draeger durch ein Fulbright Grant zum ersten Male in die Vereinigten Staaten. Es war so etwas wie Liebe auf den ersten Blick. Ein Jahr lang wirkte er als Gastprofessor an der Stanford University in Kalifornien. Das ungezwungene Lehr- und Arbeitsklima der amerikanischen Universitäten behagte ihm, dem aller akademischer Dünkel abhold war. Es sollten aber fünf Jahre vergehen, ehe sein geheimer Wunsch erfüllt werden konnte: 1961 erhielt er von der University of Texas at Austin einen Ruf an das College of Fine Arts. Er wurde in Austin, Texas, ansässig, und 1966 als Bürger der Vereinigten Staaten eingeschworen. Nachdem er das Ordinariat für Musikwissenschaft übernommen hatte (1963), entfaltete Draeger rasch eine aufbauende und einflußreiche akademische Tätigkeit. Die musikhistorische Fakultät erweiterte sich unter seiner Leitung von drei auf sieben, jeweils ihre Spezialgebiete vertretenden Musikwissenschaftler. Es war sein organisatorisches Ziel, an der Universität Texas gleichberechtigte Lehrstühle für systematische, historische und ethnologische Musikwissenschaft einzurichten.

Wie in der alten, so auch in der „Neuen Welt“ ließ Draeger einen Großteil seiner Kraft und Zeit den Studierenden zugute kommen. Aber er war nicht nur beliebt, weil er hilfreich und „nachsichtig“ war. Seine scharfe, treffende Darstellungsweise hatte nichts dadurch eingebüßt, daß er in einer Fremdsprache denken und sich ausdrücken mußte. Mit bewundernswerter Luzidität verstand er es, schwierige Probleme verständlich zu machen, ohne ins Populäre abgleiten zu müssen. In seiner Forschungsarbeit, die nun oft hinter den Aufgaben des administrator, teacher und tutor zurücktreten mußte, begann er alten Problemen mit neuen Mitteln auf den Leib zu rücken. Sein *An Attempt Towards a Semantics of Chordal Progressions*, mit dem er 1964 auf dem Internationalen Kongreß in Salzburg einen Beitrag leistete, enthält die Grundsätze einer neuen analytischen Methode, die, auf einer der Informationstheorie nahestehenden Basis, zu einer weiteren Klärung der Beziehungen zwischen Wort und Ton, zwischen „*linguistic structures and chordal progressions*“ führen sollte. Draegers kleiner Aufsatz in der Festschrift für Walter Wiora liefert ein instruktives Beispiel seiner *Quantitative Analysis of Music* an Hand von Skizzen zu Beethovens Opus 131. Ein Buch über dieses Thema (*Quantitative Analysis of Musical Semantics*), zu dem Draeger bereits Freunden und Kollegen einen detaillierten Entwurf vorgelegt hatte, sollte im kommenden Jahr verwirklicht werden. Und noch zahlreiche andere Projekte waren geplant oder bereits in Arbeit, als ein Leben zu Ende gehen mußte, das von Musik, Forschung und Lehramt bestimmt worden war. Alle, die Hans-Heinz Draeger kannten, werden die noblesse seines Geistes missen. Die Ideen seiner Schriften aber werden fortleben, als Anregung und Beispiel für viele.

## *Hans Ferdinand Redlich zum Gedenken*

VON HANS GAL, EDINBURGH

Unter den musikwissenschaftlichen Leistungen der letzten Jahrzehnte stehen die von Hans Ferdinand Redlich in der ersten Reihe. Seit mehreren Jahren hat ein erschütterter Gesundheitszustand seine rastlose Arbeit erschwert, aber kaum vermindert; und nun hat am 27. November ein Herzanfall seinem Leben im 66. Jahr ein Ende gesetzt.

Hans Ferdinand Redlich, am 11. Februar 1903 in Wien geboren, ist erst als reifer, praktisch erfahrener Musiker zur Musikwissenschaft gelangt, wenngleich er bereits als Sechzehnjähriger mit einer Schrift über Gustav Mahler nicht nur jugendlichen Enthusiasmus, sondern auch frühreife kritische Fähigkeiten und eine natürliche schriftstellerische Begabung erwiesen hatte. Sein Vater, Josef Redlich, Professor für Rechtswissenschaft und Nationalökonomie an der Wiener Technischen Hochschule, war Reichsratsabgeordneter und Mitglied des letzten alt-österreichischen Ministeriums beim Zusammenbruch der Monarchie im Jahre 1918, und Hans Ferdinand wuchs in einer sehr kultivierten, patrizischen Umgebung auf. Schüler von Paul Weingarten am Klavier, von Hugo Kauder und Carl Orff in der Komposition, wandte er sich zunächst der Kapellmeisterlaufbahn zu, wirkte unter Felix Weingartner an der Städtischen Oper in Berlin und unter Paul Breisach am Mainzer Stadttheater und erwarb damals seine ersten Lorbeeren als Komponist mit der Aufführung eines Concerto grosso auf dem Deutschen Tonkünstlerfest in Crefeld 1927. Dort lernte ich ihn kennen, und wir sind seitdem in freundschaftlichen Beziehungen geblieben. In den Jahren seiner Kapellmeistertätigkeit war Redlich sich immer mehr seiner Neigung zur historischen Anschauung und Forschung bewußt geworden. Er setzte nun früh begonnene Universitätsstudien in Frankfurt am Main fort und erwarb dort im Jahre 1931 den Dokortitel mit einer Dissertation über Monteverdi, die er später zu einer umfangreichen Monographie erweiterte (*Claudio Monteverdi, Leben und Werk*, Olten 1949, London 1952).

Im Jahre 1939 übersiedelte er nach England und befaßte sich, neben eifriger musikschriftstellerischer Tätigkeit, mit der Leitung von Sing- und Spielgruppen an der Peripherie von London sowie als Lektor mit Volksbildungskursen der Universität von Cambridge. Seit einem Besuch in Edinburgh während des Krieges mit einer Operntruppe aus London, die unter seiner Leitung Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* zur Aufführung brachte, waren wir wieder in ständigem Kontakt, ganz besonders seit er im Jahre 1955 als Dozent an der Universität von Edinburgh mein engerer Kollege wurde. Es war seine erste vollamtliche akademische Tätigkeit, und er war mit seinem lückenlosen, auf reiche praktische Erfahrung gestützten Wissen und seinem unwiderstehlichen Enthusiasmus ein Lehrer, wie man ihn selten findet, ein Anreger ersten Ranges, verehrt von seinen Studenten, und ein unermüdlicher Beiträger neuer Ideen zum Ausbau der musikwissenschaftlichen Studien. Im Jahre 1962 folgte er einem Rufe als Professor an die Universität von Manchester, wo er eine emsige umgestaltende und organisierende Tätigkeit entfaltete und auch als

Orchester- und Chordirigent im Rahmen der Universität zum Musikleben der Stadt Wesentliches beitrug. Aus dieser reichen und vielseitigen Arbeit hat ihn nun ein allzu früher Tod gerissen.

Redlichs eigentümliche Begabung wies ihn in beide Richtungen musikwissenschaftlicher Tätigkeit, zur ästhetischen Kritik wie zur historischen Forschung. Dazu kam ein früh erwachtes Interesse für die Musik des 17. Jahrhunderts. Als enthusiastischer praktischer Musiker fand er immer Anregung in editionstechnischen Arbeiten, und was er in der letztgenannten Hinsicht geleistet hat, ist von besonderem Interesse und bleibendem Wert. Seine für die Hallesche Händel-Gesamtausgabe besorgten Editionen der zwölf Concerti grossi op. 6 sowie der „Wassermusik“ und „Feuerwerksmusik“ sind hier besonders zu nennen, ferner Monteverdis *L'Incoronazione di Poppea* (Bärenreiter, 1958), *Vespro della Beata Vergine* (Universal Edition, 1958) und *Missa in illo tempore* (Eulenburg, 1962), und eine neue, in textkritischer Hinsicht vorbildliche Partiturausgabe von Mahlers IV. Symphonie (Eulenburg, 1967). Zwei vortreffliche Monographien über Bruckner und Mahler hat er für die Serie „The Master Musicians“ (London, 1955) beigetragen, zahlreiche Artikel für „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ und wesentliche Kapitel für die elfbändige, zum Teil noch in Herstellung begriffene „New Oxford History of Music“ und für die historische Enzyklopädie „La Musica“ (Turin, 1966). Kleinere Beiträge und Artikel aller Art, in englischer wie in deutscher Sprache, sind nicht zu zählen. Es gab in diesen Jahren kaum eine Diskussion über ihn interessierende Gegenstände oder Probleme, an der er sich nicht in seiner lebhaften, immer mit Überzeugung Stellung nehmenden Weise beteiligt hätte.

Redlichs bedeutendstes Werk sei zuletzt genannt: seine Alban Berg-Monographie (Wien und London, 1957), in der mit imponierender Systematik und Sachkenntnis, weit über eine bloße biographische Leistung hinaus, Wesentliches und in ästhetischer Hinsicht Grundsätzliches behandelt ist und von deren englischer Ausgabe er nun eine neue, erweiterte Fassung vorbereitet hat, die eben zum Druck geht.

Hans Ferdinand Redlich war einer der seltenen Menschen, deren ganze Energie ihrer Arbeit gehört. Jede Aufgabe, die er in die Hand nahm, verrichtete er mit dem Einsatz seiner ganzen Person, mit dem Ernst des Wissenschaftlers und dem Elan des Künstlers. Musizieren, Forschen und Lehren waren bei ihm verschiedene Ausdrucksformen eines dynamischen, unheimlich aktiven Temperaments. Vielleicht hat er seiner Lebenskraft mehr zugemutet als sie leisten konnte. Daß er unmittelbar aus der Fülle seiner Arbeit abberufen wurde, aus vollster Leistungsfähigkeit, war eine Gnade für einen Menschen seiner Art.

## *Antikenverständnis und Antikenmißverständnis in der Operntheorie der Florentiner Camerata<sup>1</sup>*

VON EGERT PÖHLMANN, ERLANGEN

Vergleicht man die in mehreren Sammlungen bequem zugänglichen Dokumente zur Frühgeschichte der Operntheorie<sup>2</sup>, so zeichnet sich schnell ein Grundbestand ästhetischer Dogmen ab, die offenbar das musikalische Glaubensbekenntnis der Florentiner Camerata bildeten. Immer werden diese Dogmen durch die Berufung auf die „musica antica“ abgesichert. Hegte man ja die kühne Überzeugung, die antike Tragödie im „dramma per musica“ wieder beleben zu können. Freilich gaben um 1600 über die antike Musik nur die literarischen Quellen Auskunft. Trotzdem wurde manches richtig gesehen. Die Erkenntnis etwa, daß die antike Musik keine vokale Mehrstimmigkeit kannte, wurde zur schärfsten Waffe der Monodiker gegen die Polyphonie<sup>3</sup>. Auch jene peripatetisch-stoische Ausdruckslehre<sup>4</sup>, welche die Grundlage der rhetorischen *actio* bei Cicero und Quintilian bildet<sup>5</sup>, wurde nicht ungeschickt von der Rhetorik auf die Musik zurückübertragen und verdrängte die Lehre von der Ausdruckskraft der altgriechischen Tonarten<sup>6</sup>. Nun war nicht mehr die Arithmetik, sondern die Rhetorik Schwesterwissenschaft der Musik, und der Komponist hatte die Aufgabe, nicht mehr Kontrapunkte zu konstruieren, sondern in der Vokalmusik die affektgeladene Sprachmelodie des Redners oder Schauspielers nachzubilden<sup>7</sup>. Ein merkwürdiges Zusammentreffen ist es, daß die altgriechische Musik vom 2. Jahrhundert v. Chr. an vergleichbaren Prinzipien gehorcht<sup>8</sup>, was den Mitgliedern der Camerata bestenfalls theoretisch bekannt sein konnte<sup>9</sup>. Häufiger aber als solche Zufallstreffer sind produktive Mißverständnisse antiker Quellen, die trotzdem für die Operngeschichte nicht weniger bedeutsam geworden sind.

So versichert Jacopo Peri 1601 in seinem Vorwort zur *Euridice* nachdrücklich, daß „die alten Griechen und Römer, die nach der Ansicht von vielen ihre Tragödien auf der Bühne von Anfang bis zum Ende sangen“, die Mitte zwischen Sprechen und Singen hielten<sup>10</sup>. Peris Textdichter, Ottavio Rinuccini, hatte dies in seinem

<sup>1</sup> Aus der ungedruckten Festschrift (Erlangen 1968), Hans Strohm zu seinem 60. Geburtstag von seinen Fachgenossen gewidmet.

<sup>2</sup> Angelo Solerti, *Le origini del Melodramma*, Torino 1903; O. Strunk, *Source readings in Music History*, New York 1950.

<sup>3</sup> Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e moderna*, Florenz 1581, 21602, 81 (Faks. Repr. Rom 1934).

<sup>4</sup> F. Dirlmeyer, *Die Oikeiosis — Lehre Theophrasts*, *Philologus Suppl.* 30, 1937; Marius Victorinus *Gr Lat* 4, 158—160 Keil.

<sup>5</sup> Cicero *de oratore* 3, 216 „*omnis motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum*“, — *orator* 55, — *Brutus* 200. Quintilian I 10, 24; 11, 12, XI 3, 1 f.; 57—60, *Prolegomena rhet.* 6, 35 f. Walz (Theophrast), *Longin* I 194, 21, *Philodem* 1, 196, 8. Dazu Cic. *Tusc.* 5, 16, 47 „*idque nobis Socratica illa conclusione confirmatur. sic enim princeps ille philosophiae disserebat: qualis cuiusque animi adfectus esset, talem esse hominem; qualis autem homo ipse esset, talem eius orationem; orationi autem facta similia, factis vitam. adfectus autem in bono viro laudabilis . . .*“. Zu der Quelle Ciceros, Platons Musikkapitel im *Staat* s. unten S. 8.

<sup>6</sup> V. Galilei S. 89 f.

<sup>7</sup> V. Galilei S. 82 ff.

<sup>8</sup> E. Pöhlmann, *Griechische Musikfragmente*, Nürnberg 1960, 17—29.

<sup>9</sup> Giuseppe Zarlino, *Sopplimenti musicali*, Venedig 1588, 320 f. (Faks. Repr. The Gregg Press 1966) wird durch Cic. *or.* 57 und Dionys von Halikarnaß *de comp. verb.* 11, 63 auf das Problem aufmerksam.

<sup>10</sup> A. Solerti S. 45, O. Strunk 374: „*gli antichi Greci e Romani (i quali, secondo l'opinione di molti, cantavano su le scene le tragedie intere) . . .*“.

Vorwort zur *Eurydike* schon 1600 vertreten: „Viele waren der Ansicht . . ., daß die alten Griechen und Römer ihre Tragödien auf der Bühne von Anfang bis zum Ende sangen“<sup>11</sup>. Die Literaturwissenschaft der Zeit vertrat die gleiche Ansicht. Schreibt doch Francesco Patrici in *Della poetica* von 1586, „daß die ganze Tragödie, die Partien der Schauspieler und die der Chöre, gesungen wurden“<sup>12</sup>.

Die gemeinsame Quelle aber scheint Vincenzo Galileis *Dialogo della musica antica e moderna* von 1581 zu sein. Dort erfährt man schließlich gegen Ende auch, auf welche Belege sich jene „weitverbreitete Ansicht“ stützt: „Nun wißt [sc. Pietro Strozzi, der Dialogpartner], daß die Tragödie und die Komödie wirklich, in der Weise wie ihr gehört habt, von den Griechen gesungen wurde. Das sagt Euch, außer den anderen glaubwürdigen Zeugen, Aristoteles in dem Abschnitt über die Harmonie im neunundvierzigsten Problem [sc. Ps. Aristot. *Probl.* 19, 48]. Es ist wahr, daß er in der *Poetik*, wenn er zur Definition der Tragödie kommt, anscheinend in gewisser Weise von seiner Ansicht abweicht [sc. Aristot. *Poet.* 1449b 28–30]. Daß dieser Brauch dann von den Römern angenommen und fortgeführt wurde, davon legen die Inschriften der Komödien des Terenz glaubwürdiges Zeugnis ab“<sup>13</sup>.

Die musikhistorischen Konsequenzen dieser *communis opinio* liegen auf der Hand: Ihr wird es verdankt, wenn in der Oper nicht wie im Singspiel der gesprochene Dialog, sondern das gesungene Rezitativ verbindlich geworden ist. Wie aber steht es mit den „glaubwürdigen Zeugen“ aus der Antike? In dem Pseudoaristotelischen *Problem* ist nur von dem Gesang der Chorlieder und der Monodien der Schauspieler die Rede, nicht dagegen vom Dialog: „Dies beides [sc. Hypodorisch und Hypophrygisch] ist zwar für den Chor unangebracht, den Schauspielerarien dagegen mehr angemessen“<sup>14</sup>. Und die Stelle aus der *Poetik* beweist in der Tat das glatte Gegenteil, sie trennt eindeutig zwischen gesprochenem Dialog und gesungenen Chören und Monodien: „damit meine ich . . . daß einiges nur in Sprechversen ausgeführt wird, anderes wiederum im Liede“<sup>15</sup>.

Unklar ist, was Galilei mit den *inscrizioni* bei Terenz meint. Die Prologe können es kaum sein. Zwar finden sich dreimal Stellen, an denen der *poeta* als *musicus* bezeichnet wird, Stellen übrigens, aus denen schon Giuseppe Zarlino 1558 zu Recht geschlossen hat, daß die „Musikunst“ eben Musik und Dichtung umfaßt<sup>16</sup>. Mehr aber bedeuten sie nicht.

Eher wird man Galileis Quelle in den *Didaskalien* suchen. Diese mit den Komödien in zwei verschiedenen Redaktionen überlieferten Nachrichten über die Erstausführung nennen regelmäßig auch den Komponisten und machen Angaben über die Ausführung der Aulosbegleitung und über die griechischen Vorlagen der Stücke.

<sup>11</sup> A. Solerti S. 40, O. Strunk 367 f.: „è stata opinione di molti . . . che gli antichi Greci e Romani cantassero sulle scene le tragedie intere.“

<sup>12</sup> Patrici bei Leo Schrade, *Tragedy in the Art of Music*, Cambridge/Mass. 1964, 153: „ . . . che tutta la Tragedia, che di attori era composta, e di chori, si cantava.“

<sup>13</sup> V. Galilei S. 145: „hor avvertite, che le Tragedie e le Comedie fussero veramente . . . cantate da Greci, ve lo dice . . . Aristotile nella particola dell' Harmonia, al Problema quarantanove. Vero e che nella Poetica, quando viene alla diffinitione della Tragedia, pare che egli scordi in alcuna cosa da quel primo parere. Che questa tale usanza fusse poscia da Latini abbracciata e seguita, ne fanno . . . piena fede l'inscrizioni delle Comedie di Terentio.“

<sup>14</sup> ταῦτα δ' ἄμφω χορῶ μὲν ἀνάρμοστα, τοῖς δὲ ἀπὸ σκηνῆς οἰκειότερα.

<sup>15</sup> λέγω . . . τὸ διὰ μέτρων ἕνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.

<sup>16</sup> Hecyra 14 f., *Heauton Timorimēnos* 22 f., *Phormio* 18, G. Zarlino, *Istituzioni Harmoniche*, Venedig 1573, 82 (Faks. Repr. The Gregg Press 1966).

Schon Zarlino<sup>17</sup> hatte aus dem Terenzkommentar des Donat, der seinerseits auch auf jene *Didaskalien* zurückgeht, eine Bemerkung zur *Andria* zitiert<sup>18</sup> und ganz richtig auf instrumentale Begleitung gedeutet. Vollständig heißt jener Satz: „*modos fecit Flaccus Claudii [filius] tibiis dextris vel sinistris. Et est tota Graeca* (sc. Menandru)“, zu deutsch: „Die Begleitmusik komponierte Flaccus, (Sklave) des Claudius, für links- oder rechtshändigen Aulos. Die Fabel ist ganz aus dem Griechischen (von Menander).“

Die knappere Fassung der *Didaskalien* zu den übrigen fünf Terenzkomödien aber ist wegen des Fehlens der bei Donat ergänzten Verben mehrdeutig:

So bemerkt Donat zur *Hecyra*<sup>19</sup>: „*modulatus est eam Flaccus Claudii tibiis paribus. tota Graeca est.*“

Die *Didaskalie* aber lautet: „*modos fecit Flaccus Claudii tibiis paribus tota Graeca Apollodori*“<sup>20</sup>.

Der Fassung und dem Verständnis des Donat entspräche es, nach *paribus* und *Apollodori* zu interpungieren. Galilei aber hat offenbar nach *tota* interpungiert und sich als Sinn des Ganzen etwa Folgendes zusammengereimt:

„Die Melodien komponierte Flaccus, Sklave des Claudius, für gleichlange Flöten, in der ganzen Komödie. Sie ist griechisch, von Apollodor.“

Richtig aber ist<sup>21</sup>, nach *Claudii* und nach *tota* zu interpungieren und zu übersetzen:

„Die Melodien komponierte Flaccus, Sklave des Claudius.  
Die ganze Komödie ist für gleichlange Flöten.  
Sie ist griechisch von Apollodor“,

was natürlich nie heißt, daß die Terenzkomödien, wie man es offenbar verstehen wollte, „vom Anfang bis zum Ende gesungen wurden“, sondern daß alle Gesangsnummern mit der gleichen Gattung des Aulos begleitet wurden. Doch neben den Gesangsnummern, den *cantica*, gab es die Sprechverse, die *diverbia*. Nur bei den *cantica* kam Aulosbegleitung in Frage. Sie wurden, je nach Versmaß, gesungen oder melodramatisch rezitiert. Die *diverbia* dagegen wurden gesprochen<sup>22</sup>. Falls diese oder eine ähnliche Terenz-*Didaskalie* also wirklich die Quelle Galileis war<sup>23</sup>, dann verdankt das Rezitativ seine überragende Rolle in der Oper einer falschen Interpunktion.

<sup>17</sup> G. Zarlino, *Istituzioni* S. 76.

<sup>18</sup> Donat *Andria* praef. I 6.

<sup>19</sup> Donat *Hecyra* praef. I 6.

<sup>20</sup> Menandru falsch die *Didaskalie*, Apollodori Donat.

<sup>21</sup> Vgl. K. Dziatzko, *Über die Terentianischen Didaskalien*, *Rheinisches Museum* 20, 1865, 582 f.; ders., [Herausg.], *P. Terentii Afri Comoediae*, Leipzig 1884, 195; K. Dziatzko—R. Kauer, *Ausgewählte Komödien des P. Terentius Afer*, Bd. II, *Adelphoe*, Leipzig 21903, 23: „*tota* gehört zum Vorhergehenden und besagt, daß im ganzen Stück nur diese Flötengattung vorkam“; im gleichen Sinn A. Thierfelder [Herausg.], *P. Terentius Afer, Andria*, Heidelberg 1951, 19. — Die zahlreichen Abweichungen in den Handschriften, was Reihenfolge und Wortlaut der einzelnen Angaben der *Didaskalien* betrifft, zeigen, daß schon in der Antike zwei Rezensionen der *Didaskalien* vorlagen. Das kann hier nicht erörtert werden; es wären dabei die *Didaskalien* zu Plautus' *Pseudolus* und *Stidius* heranzuziehen. Vgl. F. Leo, *Plautinische Forschungen*, Berlin 1912, 14, Lit. bei H. Marti, *Terenz 1909—1959*, *Lustrum* 8, 1963, 15—17.

<sup>22</sup> Vgl. Donat *Adelphoe* praef. I 7, die communis opinio etwa bei A. Thierfelder S. 59 f., G. Wille, *Musica Romana*, Amsterdam 1967, 162—166.

<sup>23</sup> Zum gleichen Ergebnis konnte Galilei kommen bei den *Didaskalien* zu *Phormio* und *Adelphoe*; die Komödien *Heauton Timorumenos* und *Eunuchus* enthalten das entscheidende Wort *tota* nicht.

Betraff Galileis Interpretation des pseudoaristotelischen *Problems* und der Terenz-*Didaskalien* nur ein äußeres Detail des „dramma per musica“, so führt das nächste Beispiel, das Nachleben des bekannten Musikkapitels im platonischen *Staat*<sup>24</sup>, mitten ins Zentrum humanistischer Musiktheorie, soweit sie sich mit dem Verhältnis von Wort und Ton befaßt:

Zusammen mit Adeimantos und Glaukon hatte Sokrates die Dichtung hinsichtlich ihrer Verwendbarkeit im Idealstaat untersucht. Nun wendet sich der Dialog der Musik zu, die den gleichen ethischen Forderungen wie die Dichtung unterstellt werden soll. Doch zunächst gilt es, sie zu definieren: „Sokrates: ‚Unter allen Umständen kannst du doch mit voller Sicherheit zunächst dies bestätigen, daß der Gesang aus drei Bestandteilen zusammengesetzt ist, aus dem Wort, der Harmonia und dem Rhythmus.‘ Glaukon: ‚Ja, so ist es. . . .‘ Sokrates: ‚Es müssen aber doch Harmonia und Rhythmus sich dem Wort unterordnen?‘ Glaukon: ‚Wie denn sonst?‘“<sup>25</sup>.

Nun suchen die beiden Gesprächspartner nach Tonarten — denn dies ist, wie sich sofort zeigen wird, hier mit *Harmonia* gemeint —, die den bereits für die Dichtung aufgestellten Normen entsprechen: „Sokrates: ‚Welches sind nun die weichlichen und für Trinkgelage geeigneten Harmonien?‘“ Derartige Tonarten werden sogleich verworfen: „Glaukon: ‚Es scheinen . . . nur die dorische und die phrygische Harmonia übrigzubleiben.‘ Sokrates: ‚Ich verstehe mich nicht auf die Harmonien, aber du mußt mir diejenige Harmonie übriglassen, die in der richtigen Weise die Laute und Stimmbewegung eines Mannes nachahmt, der sich in kriegerischer Tat . . . tapfer erweist . . . ferner eine andere für einen Mann, der in friedlicher . . . Tätigkeit begriffen ist?‘“<sup>26</sup>.

Das gleiche Verfahren wird anschließend auf die Rhythmen ausgedehnt; und schließlich wird die These noch einmal polemisch zugespitzt: „Sokrates: ‚Der Rhythmus aber richtet sich im Guten und Schlechten nach dem sittlichen Wert und Unwert der Sprache, und ebenso steht es mit den guten und schlechten Harmonien, wenn es zutrifft, daß Rhythmus und Harmonia dem Wort, wie oben gesagt, aber nicht das Wort jenen folgt?‘“<sup>27</sup>.

Platon lag somit daran, *Harmonia* = Tonart und den Rhythmus vom Wort und dies von der ethischen Beschaffenheit der menschlichen Seele abhängig zu machen. Mißdeutbar wird seine Absicht allerdings dadurch, daß er einmal, inmitten jenes Beweisgangs, aus stilistischen Gründen für „*Harmonia*“ das Wort „*Melos*“ einsetzt: „. . . dann muß man das Metrum und das Melos zwingen, sich nach dem . . . Wort zu richten, und nicht das Wort nach dem Metrum und dem Melos“<sup>28</sup>. Die Nachwelt

<sup>24</sup> Platon *Staat* III 398–400. Einige Bemerkungen zur Nachwirkung der Stelle bei Monteverdi finden sich bei Hermann Koller, *Musik und Dichtung im Alten Griechenland*, Bern 1963, 10 f.

<sup>25</sup> Platon *Staat* III 398 D πρώτον . . . ἔχεις λέγειν, ὅτι τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶ συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ . . . ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ.

<sup>26</sup> Platon *Staat* III 399 AB κατάλειπε ἐκείνην τὴν ἁρμονίαν, ἣ ἔν τε πολεμικῇ πράξει ὄντος ἀνδρείου . . . πρεπόντως ἂν μιμήσαιτο φθόγγους τε καὶ προσφθίας.

<sup>27</sup> Platon *Staat* III 400 D.

<sup>28</sup> Platon *Staat* 400 A.



konnte deshalb jenem Platonkapitel nach Belieben Angaben über „Melodik“ oder „Harmonik“ entnehmen, obwohl davon bei Platon gar nicht die Rede ist<sup>29</sup>.

1483/84 erschien eine lateinische Übersetzung des platonischen Gesamtwerks durch Marsilio Ficino; 1513 folgte die erste griechische Ausgabe der Neuzeit. Das platonische Musikkapitel muß schnell Allgemeingut geworden sein, denn schon 1539 liest man im Vorwort der *Missae tredecim*, einer Sammelausgabe des Nürnberger Verlegers Hans Ott, die vor allem Werke von Josquin des Prez enthielt: „Atque hic videmus eruditos musicos diligenter eam regulam secutos esse, quam apud Platonem de melodiis Socrates praescribit, ὅτι δεῖ ἀναγκάζειν τὸ μέλος ἔπεσθαι τῷ λόγῳ καὶ μὴ λόγον τῷ μέλει. hoc est: quod musicus debet melodiam cogere ut sequatur verba non verba melodiam“<sup>30</sup>. Zu den Werken von Josquin des Prez paßt diese Behauptung nicht schlecht. Besonders lehrreich sind in diesem Zusammenhang Josquins Motetten über Texte aus Vergils Aeneis<sup>31</sup>. Diese zwei frühen Zeugnisse der Rückwendung zur Antike sind „musica riservata“, Musik für Kenner insofern, als sie, jener vermeintlichen Kunstregel Platons gemäß, alle sinntragenden Worte des Textes in der Vertonung nachzeichnen, freilich mit eigenen Mitteln.

Hatte Hans Ott bei Platon eine Theorie der Melodiebildung zu finden geglaubt, so Giuseppe Zarlino eine der Harmonie<sup>32</sup>. Wohl weiß er genau, daß Platon nicht an „Harmonik“ denkt<sup>33</sup>. Doch wenn es ihm darum geht, die platonische Forderung, „daß Harmonie und Rhythmus dem Wort folgen müssen“<sup>34</sup>, auf die Praxis zu übertragen, dann empfiehlt er, den Modus, den Rhythmus, die melodischen Fortschreitungen und — hier siegt der Musiker über den Altertumskenner — auch die Harmonik nach dem Textwort einzurichten<sup>35</sup>.

Von ungleich größerer historischer Wirkung war es, daß die Mitglieder der Camerata von Anbeginn jenes Platonkapitel als ihre wichtigste Quelle ausbeuteten. Sie verdanken dessen Kenntnis der Freundlichkeit eines Florentiner Philologen, des Girolamo Mei, der nicht nur in Briefen an Giovanni di Bardi und Vincenzo Galilei, die beiden Wortführer der Camerata, zahlreiche Fragen beantwortete, sondern auch eine Reihe von griechischen Belegstellen gleich in italienischer Übersetzung zur Verfügung stellte<sup>36</sup>.

So liest man nun 1580 in dem *Discorso* des Grafen Bardi: „Platon definiert die Musik im dritten Buch seines Staates, wo er sie eine Verbindung von Wort, Harmonie und Rhythmus nennt . . . Dieser Gegenstand [sc. die Vernachlässigung des Textes in der Polyphonie] ist von allen großen Gelehrten und besonders von Platon bespro-

<sup>29</sup> Das erste Mißverständnis dieser Art findet sich schon bei Dionys von Halikarnaß (vgl. Anm. 9) *de comp. verb.* 11, 63, der gegen Platon polemisiert: „Bei der Musik muß man die Worte den Melodien unterordnen und nicht die Melodien den Worten“. Zur antiken Tradition des Wort-Tonproblems vgl. E. Pöhlmann, *Der Peripatetiker Athenodor über Wortakzent und Melodiebildung im Hellenismus*, *Donum Natalicium Albin Lesky*, *Wiener Studien* 79, 1966, 201–213.

<sup>30</sup> Hans Ott, *Missae tredecim quattuor vocum*, Nürnberg 1539, bei A. W. Ambros, *Geschichte der Musik* III, Leipzig 21881, 163 Anm. 1.

<sup>31</sup> *Fünf Vergil-Motetten*, herausgegeben von H. Osthoff, Wolfenbüttel 1955, Nr. 1, 2.

<sup>32</sup> G. Zarlino zitiert jenes Platonwort *Istituzioni* S. 95, 419, *Sopplimenti* 278.

<sup>33</sup> *Istituzioni* S. 124.

<sup>34</sup> *Istituzioni* S. 419.

<sup>35</sup> *Istituzioni* S. 420.

<sup>36</sup> Girolamo Mei, *Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, ed. V. C. Palisca, *MSD* 3, 1960, S. 82 f.

chen worden, der sagt, daß die Melodie immer dem Dichterwort folgen müsse“<sup>37</sup>. Der ganze *Discorso*, der in Wirklichkeit wohl aus der Feder Vincenzo Galileis stammt<sup>38</sup>, ist eine Kriegserklärung gegen die vokale Polyphonie von Josquin des Prez bis Orlando di Lasso. Dabei übersieht der Autor geflissentlich, daß gerade das sechzehnte Jahrhundert sich in seiner Art um musikalische Textdarstellung bemüht und kurioserweise das nämliche Platonwort zur Illustrierung seiner Absichten benützt hatte, das nun der neuen Richtung zum Schlachtruf dienen mußte.

Im Jahr darauf meldete sich Vincenzo Galilei mit seinem *Dialogo della musica antica e moderna* zu Wort. Hier ist der polemische Zweck noch deutlicher. Auf weite Strecken ist der Traktat eine heftige Auseinandersetzung mit Giuseppe Zarlino, dem Vertreter des alten Stils. Galilei hat aber auch Neues zu bieten, so als erster die Mesomedeshymnen und eine Darstellung des altgriechischen Notensystems nach Alypius, beides von Girolamo Mei übernommen und nicht recht verstanden<sup>39</sup>. Reminiszenzen an das platonische Musikkapitel finden sich öfter<sup>40</sup>. Dessen Grundgedanken paraphrasiert Galilei ohne Quellenangabe: „Damals war der Musiker nicht von der Dichtung getrennt noch der Dichter von der Musik“<sup>41</sup>. . . . Deshalb hat man auch der Dichtung . . . ganz zu Recht den ersten Platz eingeräumt“<sup>42</sup>.

Galilei selbst hat die ihm vorschwebende Art und Weise der dramatischen Monodie zwischen Sprechen und Singen an einem Monolog des Ugolino aus Dantes *Inferno* (23, 4–75) verwirklicht. Von dieser nicht erhaltenen Komposition weiß man nur, daß sie für Singstimme und vier Violen gesetzt war. Erst 1597 gelang das erste Bühnenwerk im neuen Stil: *Dafne* nach einem Text von Ottavio Rinuccini, vertont von Jacopo Peri, die erste, nur in Fragmenten erhaltene Oper. Wie sehr die nächste Oper der beiden, die *Euridice* von 1600, dem platonischen Musikkapitel verpflichtet ist, wird aus J. Peris bereits erwähntem Vorwort deutlich<sup>43</sup>: „Ich bemerkte, daß in unserer Sprache einige Worte so betont werden, daß sich darauf Harmonie gründen läßt . . . Ich gab nun acht auf jene Laute und Akzente, deren man sich im Schmerz, in der Freude und Ähnlichem bedient, und ließ den Baß sich ihnen gemäß bewegen . . . So bin ich überzeugt . . . daß dies die einzige, unserer Musik mögliche Art des Singens ist, die sich nach der Sprache richtet“<sup>44</sup>. Offensichtlich bezieht sich J. Peri auf die schon genannten φθόγγοι καὶ προσωδίαi der Erregung und der Ruhe bei Platon<sup>45</sup>, wobei festzustellen ist, daß προσωδία bei Platon noch nicht terminologisch festgelegt ist und vor allem nicht „Akzent“ bedeutet<sup>46</sup>.

Im gleichen Jahr, 1600, komponierte auch Giulio Caccini O. Rinuccinis *Euridice* und brachte es fertig, sie noch im gleichen Jahr, vor derjenigen Peris, zu veröffentlichen. In seinem Vorwort verspricht er dem Leser die Erörterung seiner Kunst-

37 G. Bardi, *Discorso mandato a Caccini sopra la musica antica* [1580], bei G. B. Doni, *Lyra Barberina* II [1632] Florenz 1772, 233–248, s. O. Strunk 292, 295.

38 O. Strunk S. 290.

39 V. C. Palisca S. 59 ff.

40 V. Galilei S. 61 f.

41 Fast wörtlich aus G. Zarlino *Istituzione* S. 80.

42 V. Galilei S. 99.

43 s. Anm. 10.

44 O. Strunk S. 374.

45 Platon *Staat* 399 AB, s. Anm. 26.

46 *Kritias* 81 F. 57 VS (= Gesang zur Kithara), Aischylos F. 299 Nauck (= Anrede). Die Bedeutung „Akzent“ hat das Wort erst bei Aristoteles passim.

prinzipien an anderer Stelle<sup>47</sup>. Dies Versprechen löst er 1601 in der umfangreichen Einleitung zu *Le nuove musiche* ein, in der er noch einmal die Theorie der Camerata zusammenfaßt: „Ich habe in der sehr kunstsinnigen camerata des erlauchten Herrn Bardi, Grafen von Vernio, verkehrt, als sie in höchster Blüte stand . . . Diese gebildeten Edelleute . . . haben mich stets darin bestärkt . . . daß die Musik keine Wertschätzung verdient, wenn sie Worte unvollkommen verstehen läßt oder wenn sie dem Sinn und Versmaß entgegen, Silben verlängert oder verkürzt, lediglich dem Kontrapunkt zuliebe. Das ist ein Zerreißen der Dichtung. Man riet mir also, ich solle mich jener von Platon und anderen klassischen Schriftstellern gerühmten Kunst zuwenden. Diese Philosophen aber bezeugen, daß die Musik zunächst Sprache und Rhythmus sei und dann erst Ton, nicht umgekehrt . . . Mir kam daher der Gedanke, eine Art von Musik zu setzen, in der man gleichsam harmonisch zu sprechen vermag infolge der Einführung einer edlen Zurücksetzung des eigentlichen Gesanges gegenüber dem Worte“<sup>48</sup>.

Wie bei J. Peri, so fällt auch bei G. Caccini auf, daß die Harmonik der Wortausdeutung dienstbar gemacht wird. Wie G. Zarlino mißverstehen beide den Begriff der *Harmonia* = Tonart bei Platon und entnehmen dessen Musikkapitel Vorschriften über die Harmonisierung der instrumentalen Begleitung. Zum Dogma wird jene Deutung schließlich durch Claudio Monteverdi. In dem Vorwort zu *Il quinto libro de' madrigali* von 1605 und jener darauf bezogenen *dichiaratione* seines Bruders Cesare am Ende der *Scherzi musicali* von 1607 zitiert Claudio Monteverdi das nun satzsam bekannte Musikkapitel Platons mehrfach in der lateinischen Übersetzung von Marsilio Ficino<sup>49</sup>. So liest man etwa: „Es war seine [sc. Claudio Monteverdis] Absicht, das Wort zur Herrin der Harmonie und nicht zu dessen Dienerin zu machen . . . Davon spricht Platon folgendermaßen: ‚Der Gesang setzt sich aus drei Bestandteilen zusammen, dem Wort, der Harmonie und dem Rhythmus‘, und ein wenig weiter: ‚Und so ist es mit dem Wohlklingenden und dem Übelklingenden, wenn Rhythmus und Harmonie dem Wort folgen und nicht das Wort diesen“<sup>50</sup>. Auch in die von Claudio Monteverdi geprägten Termini „*prima prattica*“ und „*seconda prattica*“ ist das Platonwort eingegangen: „Unter ‚*prima prattica*‘ versteht er [sc. Claudio Monteverdi] . . . einen Stil, der die Harmonie . . . nicht als Dienerin, sondern als Herrin des Worts begreift . . . Unter ‚*seconda prattica*‘ . . . versteht er einen Stil, der . . . das Wort zum Herren der Harmonie macht“<sup>51</sup>. Ja sogar den theoretischen Bemühungen um den „*stile concitato*“ hat Monteverdi, außer der Lehre von den drei Stilhöhen der antiken Rhetorik, jenes Platonkapitel zugrunde gelegt: „In allen Werken der älteren Komponisten habe ich wohl Beispiele für das ‚*genere molle*‘ und das ‚*genere temperato*‘, aber nie für das ‚*genere concitato*‘ gefunden, eine Gattung, die doch Platon im dritten Buch seiner Rhetorik

47 A. Solerti S. 51 f., O. Strunk S. 371.

48 A. Solerti S. 56 f., O. Strunk S. 378 (Faks. Repr. Rom 1930).

49 Monteverdi *Opere X* S. 69–72 Malipiero, O. Strunk S. 407, Anm. 3.

50 „*la sua intentione è stata . . . di far che l'oratione sia padrona del armonia è non serva . . . del che parlando Platone dice queste parole „Melodiam ex tribus constare, oratione, harmonia, Rithmo“ (e poco piu a basso) „quin etiam consonum ipsum et dissonum eodem modo, quandoquidem Rithmus et Harmonia orationem sequuntur, non ipsa oratio Rithmum et Harmoniam sequitur“.* Monteverdi *Opere X* S. 69 Malipiero, O. Strunk S. 406 f. Vgl. Anm. 25.

51 O. Strunk S. 408 f.

[sic] mit folgenden Worten beschreibt: „Nimm jene Harmonie, die angemessen die Laute und Akzente eines tapferen Manns nachahmt, der sich in kriegerischer Tätigkeit befindet“<sup>52</sup>. Und die *Madrigali guerrieri ed amorosi* von 1638, in deren Vorwort sich jene Ausführungen finden, sind der Versuch, das Gemeinte in die Praxis umzusetzen.

Damit hat Claudio Monteverdi Schule gemacht: Seine Antithese von „*prima prattica*“ und „*seconda prattica*“ findet sich mit anderen Worten wieder bei Christoph Bernhard, in einem nicht vor 1657 entstandenen Traktat, den man als Kompositionslehre von Heinrich Schütz hat verstehen wollen<sup>53</sup>. Vom Opernstil meint Bernhard: „Er wird auch sonst *Stylus recitativus* . . . genannt, weil er eine Rede in der Musik vorzustellen erfunden worden, und zwar vor nicht allzuvielen Jahren.“ Bernhard glaubt nicht, „daß die alten Griechen dieses *Genus musices*, worauf sie vornehmlich sich beflissen, besser gehabt haben . . . Weil in diesem *Genere* die *oratio Harmoniae Domina absolutissima* . . . also rühret daher diese General-Regel, daß man die Rede aufs natürlichste *exprimieren* solle“<sup>54</sup>. Für die „*prima prattica*“ dagegen gibt Bernhard die Regel „*Harmonia orationis domina*“. Wenn er nun noch ein Mittelding einschiebt, in dem die beiden Forderungen verwirklicht werden sollen, so wohl deshalb, um für die geistliche Musik seines Lehrers Heinrich Schütz eine Rubrik zu finden. Platon wird nicht mehr erwähnt; sein Name war, so weit ich sehe, in diesem Zusammenhang bei Monteverdi das letzte Mal gefallen.

Mit Claudio Monteverdi war jene platonische Formel von Wort und Ton zum Gemeinplatz geworden. Das heißt aber nicht, daß ihre Nachwirkung mit Monteverdi schon zu Ende gewesen wäre. Mittelbar liegt sie manchen späteren Erörterungen über das Verhältnis von Dichtung und Musik in der Oper zugrunde. So hat Peris *Eurydike*-Vorwort in Francesco Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* von 1755 nachgewirkt<sup>55</sup>. Und Gluck faßt in seinem Vorwort zur *Alceste* von 1769 Francesco Algarottis Gedanken zusammen, wenn er schreibt: „Ich habe mich bemüht, die Musik auf ihre eigentliche Aufgabe zu beschränken, nämlich der Dichtung durch die Mittel des Ausdrucks zu dienen“<sup>56</sup>. Mozart hat sich 1781 wieder auf die Gegenseite geschlagen, wenn er in deutlicher Polemik gegen Monteverdis Position sagt: „Und ich weiß nicht, bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein“<sup>57</sup>.

Eine neue Wendung in dem Hin und Her der Meinungen haben erst Richard Wagners Schriften zum Musikdrama gebracht, die in immer wiederholten Anläufen um die griechische Tragödie und die Thesen der Camerata kreisen. Wenn Wagner Dichtung, Musik und Tanz in seinem Programm des Gesamtkunstwerks aufgehen läßt, das er irrig<sup>58</sup> in der altgriechischen Dichtung vorgebildet sah, so in dem Bestreben, die drei Komponenten des Gesangs, Logos, Melos und Rhythmus, nicht

<sup>52</sup> „*genero però descritto da Platone nel terzo de Rethorica, con queste parole „suscipe Harmoniam illam quae ut decet imitatur fortiter euntis in proelium voces atque accentus“*. Monteverdi *Opere* VIII S. IV. Vgl. Anm. 26.

<sup>53</sup> Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, ed J. M. Müller-Blattau, Leipzig 1926, S. 82 f.

<sup>54</sup> Ch. Bernhard S. 83, Müller-Blattau.

<sup>55</sup> O. Strunk S. 664, 665 f.

<sup>56</sup> O. Strunk S. 674.

<sup>57</sup> Brief vom 13. 10. 1781 an Leopold Mozart.

<sup>58</sup> Th. Georgiades, *Der Griechische Rhythmus*, Hamburg 1949, 135; H. Koller S. 7, 10 f.

in ein wie auch immer geartetes Abhängigkeitsverhältnis zu bringen, sondern sie als gleichwertige Erscheinungsformen eines höheren Ganzen zu verstehen, eben des Musikdramas.

Ginge es nur darum, den Theoretikern der Camerata Irrtümer nachzuweisen, so wäre der hier aufgewendete Raum schwerlich zu rechtfertigen. Wichtiger dürfte es sein, daß sich gerade an jenen produktiven Mißverständnissen, die keineswegs auf sachlicher oder sprachlicher Unkenntnis beruhen, überaus deutlich Charakteristika jener unhistorischen und deshalb um so stärker engagierten Antikenrezeption erkennen lassen, die bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein die lebendige Tradition nicht abreißen ließ: Der Beleg aus den großen alten Autoren wird nie um seiner selbst willen angeführt, sondern dient immer ureigensten Anliegen der Zeit selbst. So kann er als Axiom einer Theorie zugrunde gelegt werden, die sich in ganz eigenständiger Weise weiterentwickelt, er kann zur wirksamen Waffe der Polemik werden und ist bisweilen je nach Art der Auslegung für beide Seiten verwendbar. In der Regel ist diese Art der Antikenrezeption punktuell und vielleicht eben deshalb um so intensiver. So hat im Fall der Oper im Grund ein einziger Platonsatz, angereichert mit sekundärem Quellenmaterial, eine ganze Genealogie von Theorien hervorgebracht, ein Sachverhalt, der sich durchaus mit der beinahe unübersehbaren Wirkung der aristotelischen Tragödiendefinition, des Satzes von Furcht und Mitleid, vergleichen läßt. Daß auf diesem Weg das propagierte Ziel, die Wiedererweckung der altgriechischen Tragödie, nicht zu erreichen war, versteht sich von selbst. Es war ja auch in Wirklichkeit nicht ernsthaft intendiert.

## *Zur Deutung der Musik in der Dichtungstheorie einiger russischer Romantiker und Symbolisten*

VON ROLF-DIETER KLUGE, MAINZ

### I

Die Kunstphilosophie der Romantik hatte der Musik eine ganz besondere Bedeutung zugewiesen. Die Zusammengehörigkeit aller Künste schien in der Musik am vollkommensten verwirklicht. Während die deutsche Klassik ihr künstlerisches Vorbild in der antiken Plastik sah, forderten die Romantiker — als erster Wackenroder — eine Abkehr vom Plastischen und eine Hinwendung zum Musikalischen, denn die Musik besitze den am meisten „übernatürlichen“ Charakter aller Künste<sup>1</sup>. Richard Benz hat auf die entscheidende Rolle der Musik in der Entwicklung der Kunstlehre der deutschen Romantik hingewiesen<sup>2</sup>. Auch in der russischen Romantik,

<sup>1</sup> Vgl. H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, III, S. 57 ff.

<sup>2</sup> R. Benz, *Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung*, Leipzig 1940; derselbe, *Die Welt der Dichter und die Musik*, Düsseldorf 1949.

die ihre entscheidenden Anregungen der deutschen romantischen Bewegung verdankt, widmete man der Deutung der Musik große Aufmerksamkeit. Freilich gehen hier die Impulse vom Sprachlich-Musikalischen der frühromantischen Lyriker aus. Vasilij Andreevič Žukovskij<sup>3</sup>, auf der Schwelle zwischen Empfindsamkeit und Frühromantik, gestaltet in seinen melodiosen Versen wiederholt die verzaubernde Macht des Gesanges. Die Musik — in der Metapher „Gesang“ ausgedrückt — erscheint hier als jener alte abendländische Topos, der die Dichtkunst und die Kunst des Gesanges (den Dichter und den Sänger) als eine ununterscheidbare Einheit begreift. Žukovskijs Musikdeutung bleibt also noch ganz in der Tradition; obwohl er ein intimer Kenner der deutschen Romantik war<sup>4</sup>, blieb ihm der ästhetisch-philosophische Sinn der Musik in der Interpretation seiner deutschen Dichterfreunde verborgen. In Novalis' Erzählung vom Wunderlande Atlantis<sup>5</sup> versöhnt der Gesang eines jungen Poeten nicht nur die widerstreitenden Interessen und Meinungen seiner Zuhörer, sondern er harmonisiert die ganze Natur, die ganze Umwelt zu einer Sphäre ewigen Friedens und zeitloser Schönheit. Der Musik, dem Gesange fällt also hier die Aufgabe zu, die romantische Sehnsucht nach einer mystischen Alleinheit des Universums auszudrücken und zu befriedigen. Ähnlich interpretiert Vil'gel'm Karlovič Kjučel'beker<sup>6</sup> die Musik, die den irdischen Widerhall der göttlichen Harmonie des Weltalls darstellt<sup>7</sup>. Die Poesie kann diese Harmonie nur in Allegorien oder Symbolen andeuten, nie aber so direkt wiedergeben, wie dies die Musik ihrem inneren Wesen gemäß vermag.

Keiner der russischen Romantiker hat sich so intensiv mit dem Wesen der Musik auseinandergesetzt wie Fürst Vladimir Fedorovič Odoevskij<sup>8</sup>, der, einer der gebildetsten Männer seiner Zeit, gleichbedeutend war als Philosoph, Schriftsteller, Musikwissenschaftler und Komponist. Er gehörte als Vorsitzender dem „Kreis der Weisheitsfreunde“ an und vertrat in seinen frühen philosophischen Versuchen die Schellingsche Auffassung von der Musik, die den echtsten Ausdruck der göttlichen Harmonie des Universums darstelle<sup>9</sup>. Die Musik besitzt die Kraft, das eigentliche, irrationale Wesen der Welt wahrnehmbar zu machen, das hinter und über aller rationalen Erkenntnis ruht; in der Musik wird alles Endliche unendlich, und alles Bestimmte verwandelt sich in Unbestimmtes. Deshalb geschieht in der Musik das

<sup>3</sup> V. A. Žukovskij (1783—1852), russischer frühromantischer Lyriker, Erzieher am Hofe des Zaren, Freund Puškins. Bedeutend als Sprachschöpfer, einer der größten Übersetzer der Weltliteratur. Übertrug neben englischen Dichtern und Schriftstellern vor allem Goethe, Schiller und die deutschen Romantiker und löste damit den bisher in der russischen Literatur vorherrschenden französischen Einfluß ab.

<sup>4</sup> Žukovskij war mit Friedrich de la Motte-Fouqué befreundet, 1826/27 lebte er in Dresden und schloß enge Freundschaft mit Ludwig Tieck und Kaspar David Friedrich. Auch Goethe hat Žukovskij zweimal empfangen. Die letzten Jahrzehnte seines Lebens verbrachte Žukovskij in Düsseldorf und Baden-Baden, wohin er nach seiner Vermählung mit einer Deutschen übergesiedelt war.

<sup>5</sup> Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Heinrich von Ofterdingen*, I. Teil, 3. Kapitel.

<sup>6</sup> V. K. Kjučel'beker (1797—1846), russischer romantischer Dichter, Freund Puškins, Teilnehmer am Dekabristenaufstand. Mitglied des Moskauer „Kreises der Weisheitsfreunde“, der die romantische deutsche Philosophie (vor allem Schelling) in Rußland verbreitete.

<sup>7</sup> Vgl. Frank Siegmann, *Die Musik im Leben und Schaffen der russischen Romantiker*, Berlin 1954, S. 20—24.

<sup>8</sup> V. F. Odoevskij (1803—1869) schrieb im Stile E. T. A. Hoffmanns phantastisch-philosophische Novellen, förderte die Komponisten Glínka und Dargomyžskij in ihrem Streben, eine russische Nationaloper dem an Rossini orientierten Zeitgeschmack entgegenzustellen. Odoevskij erwarb sich große Verdienste um die Erforschung der russischen Volksmusik, der altrussischen Kirchenmusik, die Dechiffrierung der Neumen u. ä. Er machte als einer der ersten Rußland mit dem Werke J. S. Bachs bekannt.

<sup>9</sup> Vgl. seine Abhandlung *Versuch einer Theorie der schönen Künste mit besonderer Berücksichtigung der Musik* (1825), in: *Ausgewählte musikalische Aufsätze*, Moskau 1951 (russ.). Zur Interpretation der Musiktheorie Odoevskijs siehe die ausführliche Darstellung bei Siegmann, a. a. O., S. 49—69.

Zusammenfließen, die Vereinigung aller Erkenntnisse, Wissenschaften und Künste. Besonders die Dichtung vermag den Zwang zur Einschränkung und Begrenzung, den ihr das Material, das konkrete und daher aussagearme Wort auferlegt, erst zu durchbrechen und zur universalen „Geistigkeit“ durchzustößen, wenn sie mit der Musik zur größten künstlerischen Wirksamkeit verschmolzen ist. Noch läßt Odoevskij nicht klar erkennen, ob die Musik an sich schon Medium der Erscheinung und für den Menschen damit zugleich der Erkenntnis des Wesens des Universums ist oder ob die Musik nur als die höchste aller Künste zum Verständnis der Welt zu führen vermag, dazu allerdings der Hilfe der übrigen Künste, vor allem der Poesie, bedarf. In seinen späteren Schriften entscheidet er sich jedoch eindeutig für die erste, metaphysische Interpretation der Musik. Die Harmonie der Töne ist für Odoevskij das Symbol der idealen Ganzheit des Universums; die unendliche Harmonie des Jenseits, die wir erst nach dem Tode erfahren werden, spricht bereits im Diesseits in Melodien und harmonischen Akkorden zu uns. Deshalb nur ist die große Wirkung der Musik auf den Menschen erklärlich, sie erweckt in ihm Trauer und Weltflucht, letzten Endes Todessehnsucht.

In Odoevskijs bedeutendstem literarischem Werk, dem Novellenzyklus *Russische Nächte* von 1844<sup>10</sup>, finden sich zwei Erzählungen, die einige Episoden aus dem Leben und Schaffen der Komponisten Bach und Beethoven dichterisch gestalten. Im *Letzten Quartett Beethovens* 1831 wird der alternde, taube, dem Wahnsinn nahe Beethoven gezeigt, wie er im Angesicht des Todes eine letzte, alle Gesetze der Harmonie sprengende Sinfonie schreiben will, die jenen dämonischen Gewalten, die ihn überflutet haben, Ausdruck geben soll. Der Dämonie der Musik vermag er nicht Herr zu werden, mit den Worten: „. . . Töne: die ganze Welt ist von ihnen erfüllt, und keiner vermag sie zu ersticken“, stirbt er. Im anschließenden Kommentar stellen die diskutierenden Gesprächspartner fest, daß Beethovens Musik zutiefst tragisch sei, denn der Komponist habe zwar die Gabe des künstlerischen Schaffens, aber ihm fehle die Kraft des Glaubens, das Chaos der Töne in seinem Werke zu bändigen und ihre dämonische Macht zu bezwingen. Diese Kraft des die Musik bändigenden Glaubens besaß Johann Sebastian Bach. In der Novelle *Sebastian Bach* (1835) gibt Odoevskij eine recht genaue Biographie des deutschen Komponisten, in die er interessante musikphilosophische Reflexionen einstreut: Im Existenzkampf mit den Naturgewalten mußte der Mensch alle Kräfte seines Geistes anspannen, um bestehen zu können; sein treuester Helfer in diesem Ringen, die ratio, wuchs dabei über ihre dem Menschen dienende Rolle hinaus und selbstständige sich zu seinem Feinde, sie zergliederte, analysierte die Welt wie das Leben des Menschen und trieb den Menschen in Grenzsituationen, in denen er nach Leben und Tod, nach Freiheit und Notwendigkeit, Bewegung und Ruhe fragt und keine Antwort finden kann, so daß ihn angesichts der Hilf- und Sinnlosigkeit seines Daseins tiefe Verzweiflung überkommt. Die Menschheit ginge zugrunde, wenn ihr die göttliche Vorsehung nicht die Kunst, d. h. die Musik geschenkt hätte. Ihre göttlichen Harmonien erheben das menschliche Gefühl über die irdischen Verstrickungen, der Mensch wird im Musikerlebnis der göttlichen All-Einheit, die alles

<sup>10</sup> Die Rahmenhandlung bilden Gespräche und Diskussionen vier junger Russen über wissenschaftliche und politische Probleme ihrer Zeit. In diese Gespräche sind zahlreiche Novellen und Erzählungen eingeflochten.

Chaos der Natur und alle Rätsel der Vernunft übersteigt, teilhaftig. Dieser Einsicht getreu läßt Bach in die Heiligkeit seiner Kunst keine irdischen Gedanken oder Leidenschaften eindringen.

Odoevskijs Deutung der Musik gibt ein anschauliches Beispiel romantischer Kunstphilosophie. Allerdings dürfen seine Auffassungen ihrem Ursprung nach nicht als völlig selbständig angesehen werden. Es steht fest, daß sowohl in kompositorischer Hinsicht als auch in dem phantastischen und grotesken Einschlag seiner literarischen Werke ein starker Einfluß E. T. A. Hoffmanns spürbar ist<sup>11</sup>. Bereits in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts war der deutsche Romantiker in Rußland weit bekannt geworden. Odoevskijs Philosophie der Musik schließt sich eng an Hoffmanns Reflexionen über das Wesen der Tonkunst an, wie sie beispielsweise in den *Serapionsbrüdern* und in den *Phantasiestücken in Callots Manier* (hierin: *Ritter Gluck, Kreisleriana, Gedanken über den hohen Wert der Musik, Beethovens Instrumentalmusik*) entwickelt werden. Für Hoffmann steigt die Musik von unten aus dem Chaos empor und ist der Ausbruch wild entfesselter, dämonischer Kräfte. Zu wahrer Musik wird sie erst durch den Meister, der von Gott zu einem großen Werke erleuchtet wird und die Kraft empfängt, die Form über den Stoff, den Glauben über das Chaos der Töne siegen zu lassen. Das wahre Erlebnis der Musik ist der Triumph der Harmonie über das ihr entgegenwirkende Prinzip. Die Musik ist ihrem Wesen nach ein gebändigter Dämon. Weltliche Musik ist der Ausbruch des Dämonischen im Irdisch-Menschlichen; geistliche Musik dagegen ist die eigentliche, absolute Musik, der direkte Ausdruck der göttlichen Harmonien<sup>12</sup>. Wenngleich Odoevskij und Hoffmann sich auch in ihrer Beethoven-Deutung widersprechen, so zeigt doch der Vergleich ihre fast völlige Übereinstimmung in ihrer Philosophie der Musik. Interessant ist, daß beide Autoren in gleicher Weise sowohl auf literarischem als auch auf musikalischem Gebiete bedeutende schöpferische Leistungen vollbrachten. Odoevskijs Bedeutung als Komponist (einige Orchesterwerke), als Musikkritiker — er „entdeckte“ die Komponisten Glinka und Dargomyžskij und versuchte, aus der Interpretation ihrer Werke im Gegensatz zur französisch-italienischen Nummernoper und zur deutschen romantischen Oper eine russische nationale Oper, deren wichtigstes Charakteristikum ihr volkstümlicher und epischer Charakter sei, zu definieren — und als Musikwissenschaftler — er edierte russische Volkslieder und erwarb sich große Verdienste um den alt-russischen Choral — kann hier nur erwähnt werden.

Odoevskijs Auslegung der Musik fand bei vielen seiner Zeitgenossen Anerkennung und Widerhall. So schließt sich der späte Gogol'<sup>13</sup> der Auffassung an, daß geistliche Musik die irdische Offenbarung der himmlischen Harmonie sei; und

<sup>11</sup> Über Odoevskij und Hoffmann vgl. auch J. v. Guenther, *Die Literatur Rußlands*, Stuttgart 1964, S. 39–40.  
<sup>12</sup> Vgl. H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, IV, S. 549 ff.

<sup>13</sup> Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1809–1852) hat diese romantische Wertschätzung der Musik schon 1831 in seinem frühen Aufsatz *Skulptur, Malerei und Musik* ausgesprochen (in: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Moskau 1959, Bd. 6, S. 17–22, russ.). Obwohl seine dichterische Fantasie weit stärker durch visuelle Eindrücke angeregt wurde als durch akustische, musikalische, behielt in seinen theoretischen Äußerungen die Musik, vor allem die ukrainische Volksmusik, diesen Vorrang unter den Künsten. Die göttliche Kraft der geistlichen Musik beschreibt Gogol' wiederholt in seinen späten Arbeiten, deren wichtigste die *Betrachtungen über die göttliche Liturgie*, Freiburg/Br. 1954 und die *Vermächtnis* überschriebene Einleitung in die *Ausgewählten Stellen aus Briefen an Freunde* (Nikolaj Gogol. *Sein Vermächtnis in Briefen*, München 1965, Kleine russ. Bibliothek, S. 11–18) sind.



Lermontov<sup>14</sup> hält andererseits allein die weltliche Musik für fähig, besser als jede Poesie die widersprüchlichsten und leidenschaftlichsten Gefühlseregungen und Stimmungszustände auszudrücken.

Die Betrachtung der russischen romantischen Musikphilosophie zeigt also im wesentlichen das gleiche Bild, das die Kunstlehre der deutschen Romantiker bietet. Die Musik ist die romantischste, damit zugleich die wertvollste aller Künste, sie ist die Stimme Gottes in der Welt, der Ausdruck der Sehnsucht nach Vollendung und zugleich der höchsten Seligkeit der Geborgenheit in der himmlischen Urheimat des Kosmos. Diese Wertschätzung der Musik bedingt ihr irrationaler Charakter, der von den Romantikern jedoch religiös interpretiert wird; wo die chaotischen, dämonischen Gewalten der Musik, die ihrem irrationalen Wesen ja ebenso gut entspringen können wie die erlösenden, göttlichen, gesehen werden — bei Odoevskij und E. T. A. Hoffmann —, werden sie abgelehnt. Die Bedrohung des Chaos kommt in der romantischen Kunstphilosophie — auch in der Musikdeutung — durchaus in ihrer ganzen zerstörerischen Wucht zum Ausdruck, wird aber letzten Endes durch den Glauben an die Geborgenheit im religiösen Weltgefühl neutralisiert.

## II

Der um die Jahrhundertwende in Rußland entstehende literarische Symbolismus bezog erstaunlicherweise seine Anregungen vom Ausland, zunächst von der gleichnamigen französischen Schule, später von der deutschen Romantik und von der deutschen Lebensphilosophie. Verwandte Strömungen der russischen Romantik spielten für die russischen Symbolisten keine Rolle — dies lag zum Teil daran, daß die einflußreiche sozialkritisch orientierte Literaturkritik der achtziger und neunziger Jahre die unpolitischen Werke der russischen Romantiker ablehnte oder übersah —, erst über den Umweg der fremden Anreger wurde man auf die eigenen, russischen Vorläufer — bei weitem nicht auf alle — wieder aufmerksam.

Für die symbolistische Avantgarde in Rußland blieb das französische Vorbild maßgeblich. Auch hier taucht in den theoretischen Reflexionen an bevorzugter Stelle der Begriff „*musique*“ auf. Allerdings fehlt ihm jeglicher philosophische Inhalt, er wird als eine formal-ästhetische Erscheinung gedeutet. „*Musique*“ bedeutet die kompositorische Bezogenheit aller Glieder eines Gedichtes (oder eines literarischen Werkes schlechthin), die dem Leser das Unausprechliche, Atmosphärische, die Stimmung, die der Dichter im schöpferischen Schaffensakt erfuhr und die ihn zum Schreiben zwang, gewissermaßen suggerieren soll. Dichtung wird in ihrem Ideal zur „*musique*“, einer eigenartigen, letztlich inhaltlich leeren, schwingenden, oszillierenden Sphäre, die nur noch im Sprachlich-Lautlichen, in der Vibration

<sup>14</sup> Michail Jur'evič Lermontov (1814–1841) hat wie Puškin fast keine theoretischen Arbeiten verfaßt. Seine Musikauffassung muß aus seinem poetischen Werk erschlossen werden. Der sehr musikalische Dichter — er spielte mehrere Instrumente — schilderte schon 1831 in seinem Gedicht *Klänge* (*Zvuki*, in: *Ausgewählte Werke*, Moskau 1957, S. 50, russ.) die sinnverwirrende Kraft der Musik, die ihn „mit dem Gift vergangener Zeiten wahnsinnig berauscht.“ Lermontovs bedeutendstes Werk, das Versepos *Der Dämon* (deutsch von Johannes von Guenther, Heidelberg 1949) gestaltet das vergebliche Ringen des gefallenen Engels, durch Liebe Erlösung zu finden. In dieser Dichtung hat die Musik eine ganz besondere Aufgabe: sie führt dramatische Höhepunkte herbei, so wird z. B. der majestätische, einsame Dämon durch die Musik und den Gesang Tamaras erst zu leidenschaftlicher Liebe geweckt. Über die Funktion der Musik in Lermontovs Dichtung vgl. F. Siegmann, *Die Musik im Leben und Schaffen der russischen Romantiker*, S. 95–124.

der einzelnen Laute, Silben und Wörter im Zusammenhang des ganzen Gedichtes liegt. Was Baudelaire in seinem berühmten Sonett „Correspondance“ nannte, bezeichnen die frühen russischen Symbolisten mit Mallarmé als „*musique*“<sup>15</sup>.

Von dieser formal-ästhetischen Interpretation der Musik geht auch Andrej Belyj<sup>16</sup>, einer der führenden Dichter und Theoretiker des russischen Symbolismus, aus. Belyj hatte seine philosophische Ausbildung durch den seinerzeit auch in Rußland verbreiteten Neukantianismus erhalten, er ordnet in seinem wichtigen Aufsatz *Formen der Künste*<sup>17</sup> die einzelnen Künste nach ihrem Verhältnis zu Raum und Zeit: die bildende Kunst ist durch das räumliche Nebeneinander charakterisiert, die Musik hingegen durch das zeitliche Nacheinander. Beide Künste vereint die Dichtung: wenn sie Bilder gestaltet, setzt sie ein räumliches Nebeneinander voraus, aber als „sprachliche“ Bilder sind diese nur im Nacheinander gegeben, also bildet die Poesie den Schnittpunkt, den „Knoten“ der räumlichen und der zeitlichen Kunst. Die sprachlichen Bilder der Poesie sind allerdings nicht — wie in der bildenden Kunst — direkt wahrnehmbar, sie müssen vom Leser erst erkannt, rezipiert, innerlich erfaßt werden. Dadurch erzeugen sie aber im Leser — gleich der Musik im Hörer — seelische Erregungszustände, diese Musikalität ist die unerläßliche Voraussetzung echter Dichtung, ohne die es Poesie überhaupt nicht geben kann. Damit wird also auch für Belyj die „*Musik*“ zum wichtigsten Wesensmerkmal der Dichtung, die musikalische Lautsymbolik, die Belyj in einem abstrakten System, in dem er jedem Laut ganz bestimmte Stimmungsqualitäten zuschreibt, abzuhandeln versucht, hat gegenüber der Bildsymbolik der Dichtung eindeutigen Vorrang. Zur Musik des Gedichtes gehört ferner wesentlich seine formale Gestalt, wie sie sich in Rhythmus und Metrum ausdrückt. Im Unterschied zu den frühen Symbolisten bleibt Belyj jedoch bei dieser formalen Musikdeutung nicht stehen, sondern er versucht, der Musik, nachdem er ihre äußere Erscheinungsweise und Wirkung ermittelt hat, eine wesentliche, innere Substanz zuzuteilen. Er bezeichnet die Musik als Verbindungssphäre zu den „*hinter den Grenzen der Erkenntnis wirkenden Mächten*“, „*ihr Reich ist nicht von dieser Welt*“, sie führt den Menschen zu Gott zurück, die sinfonische Kraft der Musik schließt das Diesseits mit dem Jenseits zusammen, ihr innerster Sinn ist also religiös. Obwohl sich Belyj auf Schopenhauer, Richard Wagner und Nietzsche beruft, bleibt seine Philosophie der Musik noch ganz im Rahmen der romantischen Musikdeutung: die Musik ist keine selbständige metaphysische Kraft, sondern die Sphäre der Vermittlung zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen. Andererseits war Belyj aber in seiner formalen Interpretation der Musik über das romantische Musikverständnis hinausgeschritten, denn er löste den Begriff „*Musik*“ von der Tonkunst und bezeichnet mit ihm die lautlich-rhythmische ästhetische Wirkkraft im literarischen Kunstwerk. Damit bildet Belyj aber praktisch die direkte Ergänzung zur Musikphilosophie Schopenhauers, der die Musik

<sup>15</sup> Vgl. meine Dissertation *Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks*, München 1967, S. 66—69.

<sup>16</sup> Andrej Belyj (eigentlich Boris Bugáev, 1880—1934), symbolistischer Lyriker und Prosaschriftsteller, dessen Romane, die die Technik von James Joyce vorwegnehmen, auch in Deutschland große Aufmerksamkeit finden (z. B. *Petersburg* und *Die silberne Taube*). In seinen literaturtheoretischen Schriften gab er den späteren russischen „Formalisten“ die entscheidenden Anregungen.

<sup>17</sup> *Formen der Künste* (russ.) in Belyjs Sammelband *Symbolismus*, Moskau 1910, S. 149—174. Zu Belyjs Literaturtheorie vgl. ausführlich Jurij Striedter, *Transparenz und Verfremdung*, in: *Immanente Ästhetik — ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1966, S. 263—296.

aus ihrer dienenden Mittlerrolle im romantisch-religiösen Weltbild zwar befreit hatte, dafür aber strikt am Charakter der Musik als Tonkunst festhielt. Die Musik ist für Schopenhauer der direkte Widerschein des Weltwillens, der als irrationaler Urgrund allen Daseins vernunft- und ziellos ewig wirkt. Zweckgerichtetheit und Vernünftigkeit in der Erscheinungswelt sind bloß raffinierte Täuschungsmanöver des Willens, denen der Intellekt des Menschen erliegt; sie besitzen keine ontische Wirklichkeit. Zu einer wahren Erkenntnis der Welt ist das rationale Denken des Menschen nicht fähig, diese geschieht nur auf intuitivem, irrationalen Wege, also dort, wo man der Realität, d. h. der Welt als Vorstellung am weitesten entrückt und damit dem Willen am nächsten ist. Dies ist nach Schopenhauer vor allem in der Musik möglich, weil die Musik die ungegenständlichste Kunst ist, die dem Wahn der Erscheinungswelt am fernsten steht, „das unmittelbare Abbild des Willens selbst und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt . . . (In der Musik) offenbart der Komponist das Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht“<sup>18</sup>.

In der Musik erscheint also symbolisch das irrationale Wesen der Welt — in dem planlosen Streben und Wollen der Melodie, in Variationen und Abirrungen und der steten Rückkehr zum Grundthema; die Musik hat also bei Schopenhauer metaphysische Selbständigkeit erlangt. Dies hatte Andrej Belyj nicht erkannt. Deshalb entzündete sich an dieser Frage die Diskussion um das Wesen der Musik zwischen Belyj und Rußlands größtem symbolistischem Dichter, Aleksandr Blok<sup>19</sup>. Blok ist sich mit Belyj gegen Schopenhauer zunächst darin einig, daß über den formalen Charakter der Musik als Tonkunst hinausgegangen werden müsse, auch er versteht unter der Musik die ästhetische Wirkkraft im Kunstwerk. Diese ist jedoch weder bloße Faszination oder „leere Transzendenz“ im Sinne der französischen Symbolisten noch vermittelndes Medium zum göttlichen Urgrund der Welt, sondern besitzt „noumenalen“ Charakter<sup>20</sup>. In einer kritischen Stellungnahme zu Belyjs Aufsatz *Formen der Künste* bezeichnet Blok dessen Interpretation der Musik als „Zurückweichen“ vor den „letzten Fragen“, als „verlockenden und anziehenden Kompromiß“. Blok, der eigentliche russische „Metaphysiker der Musik“, begreift unter „Musik“ das innere Wesen des Daseins, das „Noumenale“, die erfahrbare, innere Wahrheit der Welt. In seinen philosophischen Essays stützt sich Blok vor allem auf den frühen Nietzsche, dessen Abhandlung *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* er die entscheidenden Anregungen für sein eigenes irrationales Weltbild verdankt.

Es entspricht völlig Bloks Auffassung, wenn Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* die Musik als metaphysische Kraft betrachtet, als die „eigentliche Idee der Welt“, den „bild- und begriffslosen Widerschein des dionysischen Urgrundes des Daseins“, als „Urgewalt und Urnatur“<sup>21</sup>. Bei Blok lesen wir den lapidaren, eindeutigen Satz:

<sup>18</sup> *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, Leipzig 1891, S. 310 (Werke, Bd. 2).

<sup>19</sup> Aleksandr Blok (1880–1921), bedeutendster Lyriker und Dramatiker des russischen Symbolismus, hervorragend auch als Kulturphilosoph. Seine Revolutionsdichtung *Die Zwölf* ist in alle Kultursprachen übersetzt, in deutscher Sprache liegen mehrere Übertragungen seiner Werke vor, die letzten von P. Celan und J. v. Guenther (1963 und 1966).

<sup>20</sup> Zu Bloks Musikphilosophie vergl. meine Dissertation, bes. Teil I, Kap V: *Der Geist der Musik*, S. 84–128.

<sup>21</sup> *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Stuttgart 1955 (Kröner), S. 67, 171, 180 u. a.

„Die Musik ist das Wesen der Welt“<sup>22</sup>. Der an sich chaotische Urgrund des Daseins, gestalt- und formlose Kräfte, die die Welt der Erscheinungen hervorrufen, der unaufhörliche, unbegreifliche Wechsel dieser Erscheinungen, das Wirken der schöpferischen Urkräfte des Lebens, die stets neue Formen hervorbringen und zum Dasein zwingen, dieser dionysische Urgrund des Seins ist für den Menschen weder zu erkennen und zu verstehen, noch – sofern er einen Blick in das ursprüngliche Chaos zu werfen vermag – überhaupt zu ertragen. Er müßte schauernd zugrunde gehen, nachdem er vermessen den Schleier der Phänomenalwelt gelüftet hat, gäbe es nicht jene berauschende Kraft, die das Weltenchaos im Kleide des Ästhetischen ertragbar und sogar wahrnehmbar macht – die Musik. Nietzsche spricht von den beiden „Grundmächten“ des Lebens, die es ermöglichen, trotz der schaurigen Wahrheit des Seins das Leben dennoch bewältigen zu können: das Apollinische ist jener Lebenstrieb, der eine Traumwelt der Bilder und Vorstellungen, des tröstenden Scheines über die Chaotik und Grausamkeit des dionysischen Urgrundes breitet – das Apollinische drückt sich im wissenschaftlich-rationalen Weltbild (im „sokratischen“ Menschen) aus und manifestiert sich in der bildenden Kunst und in der epischen Dichtung. Im Dionysischen waltet der übermächtige Trieb zum Leben – im Grunde selbst eine Kraft des Chaos; dionysisch ist das Leben als Rausch, als Urlust und Urschmerz im unaufhörlichen Entstehen und Vergehen, „die wütende Wollust des Schaffenden und zugleich der Ingrimms des Zerstörenden“<sup>23</sup> – das Dionysische drückt sich im ästhetischen Weltbild (im Artisten oder „Künstlermenschen“) aus und erscheint in der Musik und in der lyrischen Dichtung. Blok übernimmt Nietzsches Terminologie, wie der deutsche Philosoph lehnt er das Apollinische als oberflächlichen Optimismus ab und erklärt das tragische dionysische Weltverständnis zur einzig wahren und menschenwürdigen Form der Daseinserkenntnis und -bewältigung. In der „Musik“ fallen für Blok Erkennen und Erkanntes (Subjekt und Objekt) zusammen, Musik ist das leid- und freudvolle Mitvollziehen des dionysischen Urgeschehens der Welt durch den Künstler, d. h. nur der Künstler ist – vor dem Philosophen und Wissenschaftler – in der Lage, eine wirkliche Welt-erkenntnis und -deutung vorzunehmen, weil die unerläßliche Voraussetzung der Teilnahme am chaotisch-musikalischen Walten der Elemente der ekstatisch-schöpferische „Rausch“ des Schaffenden ist, sein Kunstwerk „verkündet“ im Idealfalle seine visionäre, mystische Erkenntnis. Glaubte Nietzsche noch im Sinne von Schopenhauer auf Musik als Tonkunst nicht verzichten zu können, da die lust- und zugleich schmerzvolle Empfindung der Dissonanzen im musikalischen Kunstwerk das Symbol des irrationalen Urgrundes darstelle, so sieht Blok von einem direkten Bezug des Geistes der Musik zur Tonkunst völlig ab: „Wirkliches gibt es in der Musik nicht, sie beweist am klarsten, daß Wirkliches überhaupt nur ein bedingter Begriff für die Bestimmung der (nicht existierenden, fiktiven) Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft ist. Das musikalische Atom ist das vollendetste – und einzig real existierende, denn es ist schöpferisch. Die Musik erschafft die Welt. Sie ist der geistige Körper der Welt, der fließende Gedanke der Welt . . .

<sup>22</sup> Aleksandr Blok, Gesammelte Werke, Bd. 6, S. 113; Bd. 7, S. 260 u. a. anderen Stellen (russ.).

<sup>23</sup> *Die Geburt der Tragödie*, S. 61/62; *Fröhliche Wissenschaft*, § 109. Siehe auch Martin Vogel, *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*, Regensburg 1966 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 6).

Wenn die Dichtung ihre Grenze erreicht hat, versinkt sie bestimmt in der Musik“<sup>24</sup>. Schopenhauers Weltwillen vergleichbar ist für Blok die Musik die einzige metaphysische Urkraft des Universums, das „*Ding an sich*“. Alle die verschiedenartigsten Erscheinungen des Seins sind ihre Hervorbringungen: „*In den grundlosen Tiefen des Geistes . . . fließen Tonwellen dahin, gleich den Ätherwellen, die das Weltall umfassen; dort gehen rhythmische Schwankungen vor, gleich Prozessen, die Berge, Winde, Meeresströmungen, die Pflanzen- und die Tierwelt erschaffen. Diese Urtiefe ist von ihren Erscheinungen der Außenwelt verdeckt*“<sup>25</sup>.

Diese metaphysische Musik ist selbstverständlich auch das treibende agens in der Kulturgeschichte der Menschheit. Angeregt von Nietzsches Interpretation der griechischen Antike als Widerstreit vom apollinischen und dionysischen Weltverständnis entwickelt Blok eine Zyklentheorie der Menschheitskultur, in der stets eine „*musikalische*“ eine „*unmusikalische*“ Epoche ablöst. Die Entfaltung echter Kultur ist für Blok nur aus dem Geiste der Musik möglich. „*Am Anfang war die Musik. Die Musik ist das Wesen der Welt. Die Welt wächst in geschmeidigen Rhythmen. Dieser Wuchs stockt zuweilen, um darauf spontan loszubrechen . . . Der Wuchs der Welt ist die Kultur. Kultur ist musikalischer Rhythmus. Die ganze kurze Geschichte der Menschheit, deren sich unser kümmerliches Gedächtnis erinnert, ist ganz offensichtlich ein Wechsel von Epochen, in deren einer die Musik erstirbt, erstickt klingt, um in der anderen, nächstfolgenden in neuem, freiem Willensdrang loszubrechen*“<sup>26</sup>.

Solange eine Kulturepoche sich noch im Prozeß ihres Entstehens befindet und gegen alte, vergangene Ordnungen kämpft, solange sie noch vom Glauben an ihre Ideale, die sie bedingungslos durchsetzen will, beseelt ist, ist sie — nach Blok — „*musikalisch*“. Sobald sie aber über den Zustand des Werdens hinausgekommen ist, sich durchgesetzt hat und als manifeste Weltordnung nur noch auf ihren Erhalt und auf ihre Sicherung bedacht ist, wird sie zur Fessel für die Musik und ist damit zum Untergang verurteilt. Kennzeichen einer solchen versteinerten, unbeweglichen Ordnung ist der Geist des Rationalismus, die Hybris, das Weltganze als rational erklärbar und restlos erkennbar zu deuten. Der Geist der Musik als Kennzeichen wahrer Kultur aber ist revolutionär, ewig suchend, nach Neuem strebend, er probiert und experimentiert nicht, sondern ist von radikalem Maximalismus erfüllt, der bewußt das Risiko des Scheiterns auf sich nimmt. Darin äußert sich seine tragische Seite, stets haftet ihm etwas vom Rausch des Unterganges an. So betrachtet Blok die Kulturgeschichte der Menschheit als ein ewiges Aufwallen und Versinken des Geistes der Musik; der „*musikalischen*“ griechischen Antike folgte die „*unmusikalische*“ römische Staatsordnung, dem „*musikerfüllten*“ Urchristentum und Frühmittelalter das in Konventionen erstarrte Hochmittelalter, dem erneuten Aufklingen der Musik in Renaissance, Humanismus und Reformation folgte als Wellental das Zeitalter der Zivilisation, das seinen unmusikalischen Höhepunkt in der bourgeoisen Gesellschaftsordnung des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts fand. Der analytische Ungeist der Zivilisation feierte

<sup>24</sup> A. Blok, Gesammelte Werke, Bd. 9 (Zusatzband: Notizbücher, Heft 26, russ.).

<sup>25</sup> A. Blok, Gesammelte Werke, Bd. 6, S. 163 (russ.).

<sup>26</sup> A. Blok, Gesammelte Werke, Bd. 7, S. 260 (russ.).

seinen Triumph in einem allgemeinen Kulturverfall, in Verflachung und geistiger anspruchslosigkeit, die innere geistige Einheit der Epoche ist verlorengegangen. Der Geist der Musik ist jedoch unbezwingbar. Er sammelt sich in den revolutionären Bewegungen, die immer bedrohlicher das Gebäude der Zivilisation erschüttern, bis es unter der Wucht der Musik des Neuen zusammenbricht. Diese „*musikalische*“ Weltrevolution glaubte Blok in der russischen Oktoberrevolution zu erleben, die er bei ihrem Ausbruch begeistert begrüßte. Er äußerte, während der revolutionären Ereignisse geradezu physisch schmerzhaft das „*Dröhnen des Weltorchesters*“, die Musik der geistigen Erneuerung der Menschheit vernommen zu haben. Aus diesem Erlebnis entstand seine größte Dichtung, das weltbekannte Versepos *Die Zwölf*.

In seinem dichterischen Werk — dies kann hier nur erwähnt werden — versuchte Blok, sein musikalisches Weltbild künstlerisch zu gestalten. Er wollte in seinen Dichtungen die faszinierende Wirkung erreichen, die er in Richard Wagners Musikdramen erlebte, in denen er die künstlerische Realisierung der ihm so nahen irrationalen Weltanschauung Nietzsches sah. Im Gegensatz zu manchen Wagner-Interpreten erkannte Blok, daß zumindest in Wagners Theorie des Gesamtkunstwerkes die Musik ihre romantische Vorrangstellung verloren hatte. Dies galt aber für die Musik als Tonkunst, die für Blok nur eine Nebenrolle spielte. An ihre Stelle trat der metaphysisch begriffene Geist der Musik; der Wagnersche „*Künstlermensch*“ der Zukunft ebenso wie Nietzsches „*höherer Mensch*“ als Künstler begegnet uns bei Blok wieder als das vollkommeneren, wiedergeborenen Menschengeschlecht der Zukunft nach der Läuterung durch die Revolution; die Menschheit wird erneut vom Geiste der Musik ergriffen und beflügelt werden.

Unser Überblick zeigt eine interessante Entwicklung der Musikdeutung. Als die am meisten irrationale aller Künste erhielt sie in der Romantik eine bevorzugte Stellung; vor allem die Musik war die vermittelnde Sphäre, die den Menschen mit Gott verband und die romantische Sehnsucht zu erregen und zu befriedigen vermochte. Für die moderne Kunsttheorie des literarischen Symbolismus verlor die Musik nichts von ihrer Bedeutung, sie wurde jedoch weniger als Tonkunst verstanden, sie war das Symbol für die ästhetische Wirkkraft der Dichtung. Ihren Höhepunkt und Abschluß erlebte die philosophische Deutung der Musik schließlich in ihrer völligen Spiritualisierung. Die Musik wurde zu einem metaphysischen Begriff, zum Symbol und Synonym für den irrationalen Urgrund des Seins.

## *Nikolaj Andreevič Roslavec, ein früherer Zwölftonkomponist*

VON DETLEF GOJOWY, HILDESHEIM

Vor- und Frühformen der Zwölfton- und Reihentechnik sind der Musikforschung seit langem bekannt. Herbert Eimert wies seit 1924 mehrmals auf den ukrainischen Komponisten und Maler Efrej Golyšev<sup>1</sup> hin, der bereits 1914 zu „*Bildungen im*

<sup>1</sup> Die Wiedergabe russischer Eigennamen erfolgt nach der im Preußischen Bibliothekswesen festgelegten und in der Slawischen Philologie gebräuchlichen wissenschaftlichen Transkription. Der Vorname Golyševs (andere Schreibweisen sind Golyscheff, Golyschow) wird unterschiedlich mit Jef, Jefim, Efrej oder Evgenij angegeben. Wir folgen einer frdl. Auskunft von Prof. Sneerson, Moskau, in der Version Efrej.

Zwölftoncharakter“ vordrang<sup>2</sup>. Zofia Lissa wertete 1934 in einem Vergleich der Tonsatzsysteme Schönbergs und des späten Skrjabin<sup>3</sup> das Entstehen aller Melodien und Harmonien aus einer Zwölftonreihe bei Schönberg und aus einem „Klangzentrum“ bei Skrjabin als parallele Erscheinungen und bezeichnete sie als „synthetisches“ harmonisches Verfahren im Gegensatz zur traditionellen „analytischen“, Stufenauswahl betreibenden Harmonik.

Die Zwölftonreihe wie das Skrjabinische „Klangzentrum“ umfaßt das gesamte in einer Zeiteinheit zur Verfügung kommende Tonmaterial (in der Zwölftonreihe alle zwölf Töne in bestimmter Folge, bei Skrjabin eine Auswahl daraus in bestimmter Intervallordnung), beide Systeme gehen von der Voraussetzung der gleichwertig gedachten zwölf temperierten Halbtonstufen aus (*cis* gilt gleich *des* usw.), in beiden Systemen ist schließlich die Oktavlage der erklingenden Töne beliebig — weder die Zwölftonreihe noch das Skrjabinische Klangzentrum legen fest, in welcher Lage ein fälliger Ton zu erklingen habe, vielmehr ist gerade hierin dem Komponisten Spielraum gelassen.

Da sich sowohl die Zwölftonreihe als Klang wie auch das Klangzentrum als melodische Linie realisieren läßt, liegt es nahe, beide Systeme als Varianten eines einzigen Ordnungsprinzips zu begreifen. So faßt auch George Perle<sup>4</sup> die Kompositionstechnik Skrjamins und die des hier zu behandelnden Ukrainers Nikolaj Andreevič Roslavec<sup>5</sup> unter der Bezeichnung „*Nondodecaphonic Serial Composition*“ gleichsam als Vorstufe zur dodekaphonischen Reihentechnik auf.

Bei allen Gemeinsamkeiten besteht jedoch zwischen Reihe und Klangzentrum ein grundsätzlicher Unterschied, der sie letztlich zu verschiedenartigen, in sich eigenständigen Satzprinzipien macht: Die (zwölftönige oder nichtzwölftönige) Reihe ist in ihrer Idealform durch die festgelegte Reihenfolge ihrer Glieder bestimmt, im Klangzentrum ist die Reihenfolge der Glieder frei — es stellt nicht eine Folge, sondern eine Menge von Tönen dar, einen ausgewählten Tonvorrat aus der Gesamtmenge der zwölf Halbtonstufen. Mit dessen Auswahl ist zugleich die Menge der nicht erklingenden Töne festgelegt: das Skrjabin-Roslavec'sche Klangzentrum hat somit „Ton-“ und „Nullstufen“.

Ein solcher Tonvorrat, als kompositorische Keimzelle benutzt, wird bei Zofia Lissa „Klangzentrum“<sup>6</sup>, bei Roslavec „Synthetakkord“<sup>7</sup> und bei George Perle „set“<sup>8</sup> genannt; wir benutzen im folgenden zur besseren Deutlichkeit (und im Einklang mit Efrej Golyšev, der im Trio 1925 solche dodekaphonischen Keimzellen als „Zwölfton-Dauerkomplexe“ bezeichnete<sup>9</sup>) die Bezeichnung „Tonkomplex“ dafür, denn er

<sup>2</sup> Herbert Eimert, *Zum Kapitel „Atonale Musik“*, in: *Die Musik*, XVI/12, September 1924, S. 899 ff., speziell S. 902; ders., *Atonale Musiklehre*, Leipzig 1924, S. 3; ders., *Lehrbuch der Zwölftontednik*, Wiesbaden 1950, S. 57 f. (Zitat).

<sup>3</sup> Zofia Lissa, *Geschichtliche Vorformen der Zwölftontednik*, in: *Acta Musicologica* 7, 1935, S. 15—21. Dasselbst S. 16 Verweisungen auf Arbeiten der Verfasserin *Über die Harmonik A. N. Skrjamins*, in: *Muzyczny 8*, und *Polytonalität und Atonalität auf Grund neuester Forschungen*, in: *Kwartalnik Muzyczny* 6—7.

<sup>4</sup> George Perle, *Serial Composition and Atonality, an Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*, Berkely and Los Angeles 1962, S. 41.

<sup>5</sup> S. Anm. 1. Andere Schreibweisen sind Roslavetz, Roslawez, Roslawetz, Roslavyets u. a.

<sup>6</sup> Lissa, a. a. O., S. 19.

<sup>7</sup> *Nik. A. Roslavec o sebe i o svoem tvorčestve* (Nik. A. Roslavec über sich und sein Schaffen), in: *Sovremennaja Muzyka* (Zeitgenössische Musik) V, 1924, S. 134. Deutsch vom Verfasser in *Moderne Musik in der Sowjetunion bis 1930*, Diss. Göttingen 1965 (maschr.), Anh., S. 117.

<sup>8</sup> S. Anm. 4.

<sup>9</sup> Jef Golyscheff, *Trio*, Berlin (Schlesinger) 1925, S. 4.

ist weder als Klang noch als Linie, sondern nur als Tonvorrat, als Skala allgemeingültig zu definieren. Zur kurzen Darstellung solcher Tonkomplexe benutzen wir das Zeichen „XII“ für die vollständige Zwölftonmenge und, nach dem Vorbild Herbert Eimerts<sup>10</sup>, die Zahlen 1 bis 12 für die Tonstufen *c* bis *h* (1 = *c* oder *his* oder *deses*, 2 = *cis* oder *des* usw., jeweils in beliebiger Oktavlage). Meist enthält ein Tonkomplex mehr als sechs Tonstufen, so daß die Bezeichnung „Volle Zwölftonmenge minus die Stufen *a*, *b*, . . . *n*“ übersichtlicher wird. Einen Tonvorrat *d*, *es*, *eis*, *g*, *gis*, *b*, *h*<sup>11</sup> stellten wir also als „XII–1, 2, 5, 7, 10“ dar.

Tonkomplexe können – und dies wird bei Roslavec zum Ansatzpunkt eines planvollen Tonsatzsystems – transponieren; innerhalb der zwölfstufigen Halbtonskala gibt es für jeden Tonkomplex elf Transpositionsmöglichkeiten. Die Transpositionsstufen eines Tonkomplexes bezeichnen wir – mit George Perle<sup>12</sup> – wiederum mit arabischen Zahlen nach dem Schema 1 = Grundstufe, 2 = Transposition halbtoneaufwärts (oder große Sept abwärts), 3 = Transposition ganztoneaufwärts (oder kleine Sept abwärts); die Transpositionsstufe 4 (kleine Terz aufwärts) des oben genannten Komplexes XII–1, 2, 5, 7, 10 würde dann also lauten: XII–1, 4, 5, 8, 10. Dies wird deutlich, wenn wir das Zeichen „x“ für einen vorhandenen und das Zeichen „o“ für einen nicht vorhandenen Ton setzen und vergleichen:

(	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4)
	o	o	x	x	o	x	o	x	x	o	x	x				
				o	o	x	x	o	x	o	x	x	o	x	x	

(Quasi Prélude) Nikolaj Roslavec

Très modéré.  
(calme)

Piano *p*

1 (c oder his)	o	o	x	x	o	x	o	x	x	o	x	x
2 (cis oder des)		o			x		x		x		x	
3 (d)			x	x								o
4 (dis oder es)		x				x	x		o		x	
5 (e oder fes)			x	x			x	x		x	x	
6 (f oder eis)	x					o	o		x		x	o
7 (fis oder ges)		x				x	x			x		x
8 (g)			x	x			o	o		x		x
9 (gis oder as)	x				x		o	o		x		o
10 (a)			x	x			o	o		x		x
11 (ais oder b)	x				x		x	x			x	x
12 (h oder ces)		x				o	x	x		x		o

Grundkomplex in Transpositionslage: 1 6 9 4 7 12 3

<sup>10</sup> H. Eimert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, u. a. bei der Darstellung der Allintervallreihe, S. 23 f.

<sup>11</sup> Nikolaj Roslavec, *Quasi Prélude*, Moskau (Selbstverlag) o. J., T. 1 (s. unser Notenbeispiel 1).

<sup>12</sup> S. Anm. 4.



The image displays two musical excerpts from Nikolaj Roslavec's *Quasi Prélude*. The first excerpt, labeled '(Takt 4)', shows a piano passage with complex chords and a triplet. The second excerpt, labeled '(Takt 14)' and '(15)', shows a piano passage with a forte dynamic and a triplet. Below the musical notation is a 12-line system representing the harmonic structure. The lines are numbered 1 to 12. 'x' marks indicate notes present in a given measure, and 'o' marks indicate notes absent. Vertical dashed lines separate the measures. Below the system, the numbers 8, 11, 2, 6, 2, 5, 10 are placed under the corresponding measures.

Die Analyse von Takt 1–5 und 14/15 der Klavierminiatur *Quasi Prélude* (entstanden im Januar 1915) von Nikolaj Roslavec macht das Verfahren deutlich, nach welchem sich der Satz in Klängen und Linien aus dem Material eines einzigen Tonkomplexes formiert: ordnet man die zwölf Tonstufen in einem Liniensystem und registriert hierin jeden erklingenden Ton, so wird in Abständen von einem halben, einem Drittel- oder Vierteltakt jeweils eine gleichbleibende Skalen-(Komplex-)Struktur des verwendeten Tonmaterials sichtbar: ein Tonkomplex der obenbezeichneten Struktur  $o\ o\ x\ o\ x\ o\ x\ o\ x\ o\ x\ x$  kehrt auf den verschiedensten Transpositionsstufen wieder. Seine Gestalt kommt mit keiner der gebräuchlichen Dur-, Moll- oder kirchentonartigen Skalen überein, vielmehr entspricht sie jenen freigestalteten alterierten Skalen, wie sie die Romantik in zunehmendem Maße bevorzugte und Ferruccio Busoni sie in seinem *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* als freie Auswahlskalen aus der temperierten Halbtonskala theoretisch zu deuten suchte<sup>13</sup>.

Die Abgrenzung der harmonischen Einheiten geschah in dieser Analyse rein spekulativ (wobei sich die Interpretation aus der Lückenlosigkeit des Ergebnisses rechtfertigt); in späteren, ähnlich komponierten Werken<sup>14</sup> hat der Komponist selbst durch Pedalwechselzeichen „⊥“ mit dem Hinweis „*changement de la pédale harmonique*“ die Komplexgrenzen markiert, und die Analyse kommt dort zu gleichartigen Ergebnissen. Auch die Annahme des temperierten Halbtonsystems als Grundlage dieser Tonsatztechnik erfährt ihre Ermächtigung aus einer autobiografischen Äußerung des Komponisten selbst, der über seine nach 1913 entstandenen Werke schreibt:

„Wenn ich sie jetzt nach ihrer harmonischen Struktur analysiere, sehe ich deutlich, daß mein musikalisches Denken damals darin verlief, irgendwelche selbständigen musikalischen Komplexe, in ihrer Art ‚synthetische Akkorde‘, abzutasten,

<sup>13</sup> Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig o. J., S. 40–42.

<sup>14</sup> So in den *Dve počiny* (1920) und im III. *Trio* (1921). S. Werkverzeichnis.

aus denen sich dann der ganze harmonische Plan des Werkes entwickeln sollte. Diese ‚Synthetakkorde‘, die sechs bis acht oder mehr Töne enthielten, und aus denen sich leicht die meisten der im alten harmonischen System vorhandenen Akkorde herausbilden ließen, waren offensichtlich dazu bestimmt, im Gesamtplan der Komposition nicht nur eine äußere, klangfarbliche Rolle zu spielen, sondern auch die innere Rolle des Stellvertreters der Tonalität. Und wirklich: obwohl in all meinen Werken bis auf den heutigen Tag das Prinzip der klassischen Tonalität völlig fehlt — die ‚Tonalität‘ als Begriff der harmonischen Einheit existiert unverändert und erscheint in Gestalt der erwähnten ‚Synthetakkorde‘, die als solche die ‚Grundklänge‘ bilden, vertikal und horizontal entwickelt im Plan der 12stufigen chromatischen Skala nach eigenen Gesetzen der Stimmführung . . .“<sup>15</sup>.

Die Klavierminiatur *Quasi Prélude* verdient jedoch noch aus einem weiteren Grunde besondere Beachtung: Betrachtet man die Stufenfolge der Komplextransposition in den Takten 1–5, so findet man in der Folge 1–6–9–4–7–12–3–8–11–2–(6) eine exklusive Reihe aus zehn verschiedenen Stufen, deren sich — wie später in der Zwölftonreihe — keine wiederholt. Zwei Stufen mehr, und Roslavec könnte mit dieser, 1915 geschriebenen Komposition als frühester Entdecker des Prinzips der Zwölftonreihe gelten, angewandt hier nicht auf Töne, sondern auf Transpositionsstufen. In gewisser Weise kann er diesen Ruhm gleichwohl beanspruchen. Die Stufen 5 und 10 fehlen nämlich hier offenbar nicht zufällig, sondern sie sind erkennbar planvoll dem arithmetischen Zentrum der 28 Takte zählenden Komposition vorbehalten: sie erklingen nur in T. 14, bis dort und von da an bleiben sie ausgespart. (Ohnehin hat das „Zentrum“ in Roslavec‘ Kompositionen besondere Bedeutung, nicht zuletzt in seiner eigentümlichen Ausprägung der Reihentechnik, von der noch die Rede sein soll.) Insgesamt hat *Quasi Prélude* folgende Transpositionsfolge:

Takt:	1	2	3	4	5	6	7			
Transpositions- lage des Grund- komplexes:	1–6	6–9–4–7	7–12–3	8–11–2–6	1–4	6–1–6				
thematischer Verlauf:	A1 _____				A2 _____					
T.	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
T. d. G.	9–2–11	11–4–7	12–3	7–2	2–11–4	9–6–9	2–5–10	3–6	11	
th. V.	B1 _____				B2 _____					
T.	17	18	19	20	21	T. 22–28 gleichen thematisch				
T. d. G.	2	7	12	2	8	und harmonisch T. 1–7				
th. V.	B2' _____									

*Quasi Prélude* ist nicht die einzige nur aus einem Tonkomplex sich entwickelnde Komposition von Roslavec; in diese Gruppe gehören ferner Nr. I und II der von George Perle<sup>16</sup> analysierten *Tri sočinenija / Trois compositions* vom Mai 1914 und Nr. II der *Tri étjuda / Trois études* vom Januar 1915. (Zumeist kommen hier

<sup>15</sup> Roslavec o sebe i o svoem tvorčestve, S. 134, deutsch vom Verfasser, a. a. O., Anh. S. 117 f.

<sup>16</sup> S. Anm. 4.

alle zwölf Stufen des Grundkomplexes zur Verwendung.) Sonst läßt Roslavec gewöhnlich mehrere Tonkomplexe in einer Komposition abwechseln, ihrerseits in verschiedenen Transpositionen.

Auch ist die reihenförmige Anordnung der Transpositionsstufen nur eine unter anderen Möglichkeiten; in Nr. II der *Tri étjuda / Trois études* beobachten wir noch ein anderes Verfahren. Grundkomplex ist hier (allerdings an ein gleichbleibendes Motiv gebunden) XII–1, 5, 8, 9, 10, er transponiert in den Anfangstakten 1–14 ähnlich wie in *Quasi Prélude* reihenförmig (Transpositionsfolge 1–4–7–11–2–6–9–1–5–8) und kommt in dem 88 Takte zählenden Stück auf allen zwölf Stufen vor, entweder jeweils für die Dauer eines Taktes (kürzeste Einheit) oder für eine längere Dauer von gewöhnlich vier Takten. Solche liegenden Komplexe – bezeichnen wir sie als harmonische Reperkussionen – treffen wir nun allein auf den Stufen 1, 2, 4, 5, 9, 10 und 12<sup>17</sup> an, also auf den Tonstufen des Grundkomplexes in der Transpositionslage 11 (XII–3, 6, 7, 8, 11); keine harmonischen Reperkussionen treten auf den Nullstufen dieses Komplexes auf. Nur einmal, und wieder fast genau in der Mitte, nämlich in T. 40, erscheint die Transpositionslage 3 (XII–3, 7, 10, 11, 12) des Grundkomplexes.

Im Violinkonzert (1925) schließlich gelangt Roslavec zu einer polyphonen Anwendung der Komplextechnik (d. h. einem simultanen Nebeneinander von mehreren Komplexen), bei der sich die Komplexstruktur zwölftongesetzlich regelt: Ähnlich wie sich in den *Tropen* von Josef Matthias Hauer<sup>18</sup> jeweils zwei paarige Sechstongruppen gegenüberstehen, die einander ausschließen und zur vollen Zwölftonmenge ergänzen, benutzt Roslavec hier nicht allein transponierende Tonkomplexe, sondern zugleich deren – sich aus den Nullstufen ergebende – Gegen- oder Komplementärkomplexe.

So liegt in T. 1–4 des I. Satzes dieses Konzertes im Orchester der Tonkomplex XII–3, 6, 7, 8, 11, 12. Ab T. 9 bringt eine Oberstimme in der Orchestervioline eben diese fehlenden Stufen 3, 6, 7, 8, 12, d. h. den Komplementärkomplex XII–1, 2, 4, 5, 9, 10. Dieses Komplexpaar entspricht der 26. *Trope* bei Josef Matthias Hauer<sup>19</sup>. Ab T. 5 war im Orchester der Tonkomplex XII–3, 6, 7, 11 erklingen, mit T. 13 beginnt eine Diskantstimme<sup>20</sup> auf den ausgesparten Stufen 3, 6, 7 und 11. Jeweils ergänzt sich so im Abstand von acht Takten das exponierte Material zum vollen Zwölftonkomplex.

Es bleibt zu fragen, ob die Kompositionstechnik dieses Violinkonzertes von äußeren theoretischen Einflüssen, etwa vom Vorbild Hauers abhängig sei; in Anbetracht der frühen Ansätze zur Zwölftonsystematik in Roslavec' eigenen Werken (s. o.)<sup>21</sup> ist dies nicht wahrscheinlich. Auch von Skrjabin's Tonsatztechnik – die im übrigen einen solchen Grad systematischer Durchformung nicht erreichte – weiß sich Roslavec unabhängig:

<sup>17</sup> Stufe 1 in T. 1–4, 53–56, 67–70, 73–76, 85–88; Stufe 2 T. 8–11; Stufe 4 T. 20–24, 60–63; Stufe 5 T. 15–18; Stufe 9 T. 27–30, 47–50, 71–72, 77–78; Stufe 10 T. 42–44 und Stufe 12 T. 34–37.

<sup>18</sup> Josef Matthias Hauer, *Die Tropen und ihre Spannungen zum Dreiklang*, in: *Die Musik XVII/4*, Januar 1925, S. 257 f.; dazu Notenbeilage S. 254–256.

<sup>19</sup> S. Anm. 18, a. a. O., S. 255.

<sup>20</sup> Da das Violinkonzert von Roslavec (s. Werkverzeichnis) nur im Klavierauszug vorliegt, ist eine genaue Instrumentalangabe nicht möglich.

<sup>21</sup> Abgesehen von den schon genannten Beispielen kommt Roslavec in den 1921 entstandenen *Trois danses* (so Nr. I, T. 1/2, Nr. II T. 22–24) der komplementären Komplextechnik seines Violinkonzertes schon beträchtlich nahe. Hierzu vom Verfasser, *Moderne Musik in der Sowjetunion bis 1930*, S. 155.

„Ich sehe selbstverständlich voraus“, schreibt er 1924<sup>22</sup>, „daß ein Vergleich meiner Prinzipien und Methoden mit denen Skrjamins (der nachprometheischen Periode) und Schönbergs unausbleiblich sein wird, ich bin auch fest überzeugt, daß es Versuche geben wird, meine Prinzipien von denen dieser beiden Neuerer abzuleiten. Deshalb möchte ich, keineswegs um auf das Recht der Priorität zu präntieren (ich erachte diese Frage als für die Kunst nicht existent), dennoch und um der einfachen Richtigkeit willen erklären, daß, wenn es mir auch schwerfiel zu beweisen, meine Versuche früher als Skrjabin begonnen zu haben, es mich jedenfalls keine Mühe kostet, die Tatsache meiner und Skrjamins gleichzeitiger Entdeckertätigkeit zu belegen; die Daten meiner schulischen und außerschulischen Werke sprechen für sich selbst.“

Gleichviel: wenn es nun schon einmal unumgänglich ist, von einem Vergleich zu sprechen, dann steht Skrjabin . . . mir natürlich bei weitem näher als Schönberg, mit dessen Schaffen ich mich, wie ich gestehe, erst vor verhältnismäßig kurzer Zeit gehörig bekanntmachen konnte.“

In Anbetracht dessen, daß auch Schönberg, Hauer und Golyšev ihre Versuche gleichzeitig und unabhängig voneinander unternahmen, besteht kaum ein Grund, an den diesbezüglichen Angaben Roslavec' zu zweifeln. Eher hat es den Anschein, als ob atonale Tonsatzprinzipien wie Komplex, Reihe und Trope, als ob ein systematisches kompositorisches Denken im temperierten Zwölftonraum Erscheinungen seien, die sich auf dem Höhepunkt impressionistisch-spätromantischer Chromatik und Alternationsharmonik fast zwangsläufig oder doch mit hinreichender Wahrscheinlichkeit ergaben, im Zuge einer „Eigenbewegung des harmonischen Materials“, das nach dem Verlust tonaler Bindungen neue Ordnungen und Strukturgesetze forderte. Roslavec selbst empfindet sein Tonsatzsystem nicht so sehr als Mittel der Emanzipation vom Bestehenden denn als Werkzeug der Ordnung gegenüber der „derzeitigen impressionistisch-expressionistischen Tonanarchie, welche die Musik in eine Sackgasse führt“<sup>23</sup>; er ist überzeugt, daß es „nur auf dem Boden eines Systems, eines Planes, eines Grundsatzes eine Entwicklung für Organisches oder gar für eine wahrhafte, starke, gesunde Kunst geben kann“<sup>24</sup>.

Der Tonkomplex bei Skrjabin und Roslavec ist allen Anzeichen nach zunächst wohl aus dem Klang entstanden (Roslavec spricht ja auch von „Synthetakkorden“, s. o.), und zwar aus Sechs- oder Siebenklängen, die den traditionellen Formen der Sept- und Nonakkorde und damit einer funktionalen Deutbarkeit entwachsen waren, zumindest nach dem herkömmlichen, auf der Diatonik basierenden Tonalitätsbegriff. Der Weg, den Roslavec beschreitet, um diesen Verlust tonaler Bindungen wettzumachen, ist keineswegs der einer Loslösung von der Tradition — im Gegenteil! Denn das zwölfstufige Transpositionssystem, worein Roslavec seine „Synthetakkorde“ fügt, ist ja, bei Lichte betrachtet, nichts anderes als das altvertraute Sechtersche Stufensystem der Harmonie, ausgebaut, differenziert und modifiziert nach den Erfordernissen der zwölfstufigen Temperatur und eines weiterentwickelten Akkordinventars. Es schließt die bisherigen Möglichkeiten — Dreiklang, Vierklang,

<sup>22</sup> S. Anm. 7, a. a. O., S. 135 f.; deutsch a. a. O., Anh. S. 118 f.

<sup>23</sup> L. N. A. Roslawetz, in: Musikblätter des Anbruch VII, 1925, S. 180. Das russische Original steht in *Sovremennaja Muzyka* (s. Anm. 7), März 1924, S. 33—36.

<sup>24</sup> S. Anm. 23.

diatonische Transposition — durchaus ein; insofern konnte Roslavec der Meinung sein, dieses System werde berufen sein, „das von uns endgültig überlebte klassische System zu ersetzen und eine feste Basis unter die ‚intuitiven‘ (in Wahrheit aber anarchischen) Schaffensmethoden zu legen, mit denen zur Zeit die Mehrzahl der zeitgenössischen Komponisten operiert . . .“<sup>25</sup>.

Der Tonkomplex als Satzeinheit ist indes auch anderen Komponisten dieses Zeitraums nicht fremd. So besteht das *Trio* (1925) von Efrej Golyšev<sup>26</sup> aus „Zwölfton-Dauerkomplexen“: ein- oder mehrtaktigen, zur Kenntlichkeit nummerierten Abschnitten, in denen jeweils die Gesamtmenge der zwölf Töne benutzt ist. Eine Reihenbildung innerhalb dieser Komplexe ist nicht festzustellen, das Tonmaterial wird „komplexmäßig“, d. h. unter freier Reihenfolge der Mengenglieder, benutzt. Es ist zu vermuten, daß die „Bildungen im Zwölftoncharakter“, zu denen nach dem Zeugnis Herbert Eimerts<sup>27</sup> Golyšev in einem Quartett bereits 1914 vordrang, ähnlichen Charakters waren. — Bei vollständigen Zwölftonkomplexen entfällt natürlich auch die Möglichkeit einer Transposition nach Ton- und Nullstufen.

Ein anderer Zeitgenosse von Roslavec, der in Petersburg lebende französische Abkömmling Arthur Lourié, entwickelt 1914 in seinen Klavierminiaturen *Synthèses* ein Tonsatzsystem, das zwölftönige und nichtzwölftönige Komplexe konfrontiert und in kreisläufige Reihenbildungen bringt. Das Tonkomplexschema seiner II. *Synthèse* lautet<sup>28</sup>:

Takt:	1—2	3—4	5	6	7	8	9
Ton-							
komplex	XII—3, 11	XII	XII—5	XII—9, 12	XII—6, 11	XII—4, 9	XII—9, 12
Nr.	I1	II	III1	IV1	V1	V11	IV1
T.	10	11	12	13	14	15—16	17
Tk.	XII—7	XII	XII—3, 9	XII—7	XII	XII—5, 10	XII—7
Nr.	III3	II	VI	III12	II	IV12	III3
T.	18 = Pause	19—22 = 1—2	23 = 18	24	25		
Tk.	(XII—XII)	XII—3, 11	(XII—XII)	XII—3, 11	XII—7, 8, 9		
Nr.	(“—II”)	I1	(“—II”)	I1	(neuer Komplex)		

Bemerkenswert an diesem Beispiel ist, daß in T. 18 und 23, wo nach der laufenden Krebsreihe (IV—III—II—I) der Komplex II (ein vollständiger Zwölftonkomplex) zu erwarten wäre, eine Generalpause steht — Lourié scheint sie als logisches Gegenstück, als Komplementärkomplex zum vollen Zwölftonkomplex zu verstehen. Hier sind also — um 1914! — Kriterien zwölftongesetzlichen Denkens vorhanden und beisammen, die auch später als Wesensmerkmale der Zwölftonreihe miteinander verbunden sind: a) das Vollständigkeitsprinzip, d. h. die Vorstellung von der notwendigen Präsenz aller zwölf Tonstufen, b) das Einmaligkeitsprinzip, d. h. die Vorstellung vom nur einmaligen Vorhandensein jedes Tones (daher kann sich in der

<sup>25</sup> Roslavec o sebe i o svoem tvorčestve, S. 135, deutsch vom Verfasser, a. a. O., Anh. S. 118.

<sup>26</sup> S. Anm. 9.

<sup>27</sup> S. Anm. 2.

<sup>28</sup> Die verschiedenen Tonkomplexe werden mit römischen Zahlen signiert, die arabischen Zahlen bezeichnen ihre Transpositionsstufe. Ähnlich ist das Schema der IV. *Synthèse*; hierzu vom Verfasser s. Anm. 21, a. a. O., S. 151 f. — Werkbeleg s. Anm. 31.

Zwölftonreihe kein Ton wiederholen, daher ist XII—XII=0), und c) das Reihenprinzip, das die Glieder einer Reihe unveränderlich festlegt.

Diese drei Prinzipien sind in jener frühen Phase der Zwölftonkomposition isoliert und unabhängig voneinander zu beobachten.

Das Vollständigkeitsprinzip gewahren wir in jeder Kompositionseinheit, in jedem Tonkomplex, wo alle zwölf Töne planmäßig benutzt sind, so also bei Golyšev und in den vollständigen Zwölftonkomplexen bei Lourié; es ist aber auch in der planmäßigen Verwendung aller zwölf Transpositionslagen eines Tonkomplexes bei Roslavec zu erkennen. (Daß einzelne Stufen mitunter ausgespart und für besondere Stellen der Komposition reserviert werden, tut dieser Planmäßigkeit keinen Abbruch, sondern bekräftigt sie eher.)

Das Einmaligkeitsprinzip war in der obengenannten Transpositionenfolge des Grundkomplexes im Anfang (T. 1—4) von *Quasi Prélude* bei Roslavec zu beobachten, wo zehn verschiedene Stufen wiederholungslos aufeinander folgten. Auch als Tonfolgen finden sich solche wiederholungslosen Reihungen, so z. B. 5—3—9—4—11—7—6—2—10—(5)<sup>29</sup> oder 9—10—12—3—5—7—8—11—2—4—(9)<sup>30</sup>, während Tonfolgen aus fünf bis sechs verschiedenen Stufen in Roslavec' stark chromatischer Melodik durchaus die Regel sind. Auch bei Lourié sind Tonfolgen aus neun verschiedenen Stufen zu finden, etwa 4—6—2—8—10—5—7—12—11—(2)<sup>31</sup>.

Das Reihenprinzip trat, in krebsläufiger Form, in Louriés *Synthèses* in Erscheinung, wo es sich auf verschiedengestaltige Tonkomplexe bezog. Auf Töne bezogen, finden wir es zu gleicher Zeit bei Roslavec, und zwar ebenfalls in krebsläufiger Form. Es handelt sich hierbei um einstimmig oder mehrstimmig ausgeführte Tonfolgen, die bei der Übertragung in das schon oben benutzte Zwölfton-Liniensystem exakte radiale Symmetrien sichtbar werden lassen, d. h. um Tonreihen, die nach einer gewissen Laufzeit — um eine Achse gedreht — in ihren eigenen gespiegelten Krebs münden, so daß sie, rückwärts gelesen, die Umkehrung ihrer selbst ergeben bzw. wenn man das Zwölfton-Liniensystem auf den Kopf stellt, dann wieder original erscheinen. — Betrachten wir die Takte 2—4 der 1915 entstandenen, zusammen mit *Quasi Prélude* den Zyklus *Dva sočinenija / Deux compositions* bildenden Klavierminiatur *Quasi Poëme*:

Nikolaj Roslavec, „Quasi Poëme“, T. 2-4

<sup>29</sup> Roslavec, *Razdum'e/Méditation* (s. Werkverzeichnis), Baßlinie T. 70—71.

<sup>30</sup> Roslavec, *Trois Danses* (s. Werkverzeichnis), Nr. II (*Nocturne*), Violine T. 14.

<sup>31</sup> Arthur Lourié, *Zintezy/Synthèses* (1914). Für Klavier. Moskau (Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo) 1920, Nr. V (S. 15), T. 13.

(T. 2)

Der dritte Takt ist ersichtlichermaßen nach bisherigen Bestimmungen ein „vollständiger Zwölftonkomplex“, ähnlich wie er bei Lourié oder Golyšev vorkommt (bei Roslavec in früheren Werken nur selten).

Innerhalb dieses Komplexes jedoch – und hier geht Roslavec über Lourié und Golyšev hinaus – wird von Ende des T. 2 bis zur Mitte von T. 3 eine Reihe 9–12/10 –3–4/11–1–6 sichtbar, die an einem Achsenpunkt (Mitte von T. 3) in ihren gespiegelten Krebs 7–12–2/9 –10–3/1–4 übergeht. Auch weitere, hier nicht exakt spiegelnde Töne lassen sich bei freierer Interpretation zu Symmetrien ordnen, etwa das *g* im Anfang von T. 4 als Widerspiegelung des *e* zu Anfang von T. 3 auffassen, oder das *b* im letzten Drittel von T. 3 als Gegenton zum *cis* auf dem zweiten Achtel desselben Taktes. Eine ähnliche Struktur haben mit einer Tonfolge 5–10–2–8–3/Achse/10–5–11–3–8 die Takte 9/10 derselben Komposition.

Noch deutlicher tritt die Reihenstruktur in einem Fugenthema inmitten der 1921 entstandenen Komposition *Razdum'e/Méditation* für Violoncello und Klavier von Roslavec hervor.

Nikolaj Roslavec, „Méditation“, T. 61-63

(T. 61)

*Allegretto capriccioso*

(T. 61)

Sieht man hier von einigen Wechsel- und Stütztönen ab, so gehören fast alle Töne dieses (anschließend permanent durchgeführten) Themas zu einer Reihe 7–10–6–1–2–5–11–4, die wiederum in der Mitte des zweiten Taktes (T. 62) in den gespiegelten Krebs 9–2–8–11–12–7–3–6 mündet.

Freilich handelt es sich bei solchen Reihen nicht um kompositorische Regel-, sondern eher um Ausnahmefälle, auch erfassen sie nicht das ganze Tonmaterial, sondern bilden praktisch nur eine melodische Tendenz, eine Orientierungslinie inmitten eines sonst frei geformten Materials. Sie treten jedoch gewissermaßen an „Kernstellen“ der Komposition auf (so bildet die Fuge in der *Méditation* T. 61 ff. den auch stilistisch hervorgehobenen Mittelteil des Stückes).

Wir sehen also die wesentlichsten Elemente und Gedanken der Zwölftontechnik im Werk von Roslavec bereits um 1915 ausgeprägt und versammelt; Roslavec muß als einer der kühnsten spekulativen Geister in der Musik unseres Jahrhunderts erscheinen, dessen Ziel, sein „*eigenes inneres Ich auszudrücken, welches von neuen, nie erhörten Klangwelten träumte*“<sup>32</sup>, eine kompositorische Verwirklichung erfuhr, die den Klavierminiaturen von Arnold Schönberg oder Anton von Webern durchaus an die Seite zu stellen ist. Die zeitgenössische Kritik erkannte im Werke Roslavec' als „*Grundtendenz . . . ein Streben nach Prägnanz, nach klarem, ‚gegossenem‘ Stil, der sich ‚organisch‘ nach ‚eisernen‘ Grundsätzen auswirkt*“<sup>33</sup>; ein Kritiker N. M. (Nikolaj Mjaskovskij?) der Moskauer Zeitschrift „*Muzyka*“ äußerte bereits 1914, daß man es bei Roslavec, verglichen mit Skrjabin, „*nicht mit Gleichartigem zu tun habe, daß die Harmonien Roslavec' aus anderen Quellen fließen als die Skrjabins. Sie sind nicht grundsätzlich harmonisch, aber ihnen liegt ein Prinzip zugrunde, das, mit unbeugsamer, eiserner Logik durchgeführt, zu den einheitlichen, eigenartigen Schöpfungen Roslavec' hinführt*“<sup>34</sup>. Sein Satzstil weist — von allen tonalen Neuerungen abgesehen — jene gedrängte Intensität, jene Dichte des musikalischen Ereignisses, jene formale Glätte, Abgeschlossenheit und lakonische Kürze auf, wie man sie an gleichzeitigen Werken Schönbergs oder Weberns kennt und bewundert. Roslavec wird als Komponist von Fred K. Prieberg wesentlich unterschätzt, der ihn als „*eine dieser flüchtigen Erscheinungen*“ rubriziert, „*die es auch anderswo in der Musik gibt, verrannt in eine abstruse Idee, kämpferisch die Mode wahrnehmend . . .*“<sup>35</sup>. Zumindest widerspricht das frühe Datum seiner dodekaphonischen Versuche der Annahme, der Komponist sei hier einer Mode gefolgt.

Eher noch ist die Tatsache erstaunlich, daß diese Versuche — betrachtet man die Harmonik Roslavec' — in einem eigentlich konservativen Stilmilieu statthaben, in einer klanglichen, „*emotionalen*“ und zumindest nach heutigen Vorstellungen „*spätromantischen*“ Tonsprache. Roslavec ist, ähnlich wie Skrjabin, durchaus noch ein Nachfolger Richard Wagners in seiner Klangwelt, der „*Tristanakkord*“ und ähnliche alterierte Akkorde im Zwischenbereich zwischen Konsonanz und Dissonanz prägen seinen Akkordstil (wobei herkömmliche Alterationsakkorde in durchaus fließendem Übergang stehen zu eigenen Neubildungen Roslavec'), „*emotionale*“, weite und alterierte Intervalle bestimmen seine Melodik, in seinem Formeninventar

<sup>32</sup> S. Anm. 7, a. a. O., S. 133; deutsch a. a. O., Anh. S. 117.

<sup>33</sup> S. Anm. 23.

<sup>34</sup> S. Anm. 23, a. a. O., S. 179 f. (Zitat).

<sup>35</sup> Fred K. Prieberg, *Musik in der Sowjetunion*, Köln 1965, S. 59.



taucht die Leitmotivtechnik auf<sup>36</sup>. Wie Schönberg Stefan George, so bleibt Roslavec in seiner Text- und Sujetwahl dem Symbolismus zugewandt: Aleksandr Blok, Paul Verlaine und Jules Laforgue<sup>37</sup>. Will man die russische Moderne jener Zeit in eine spätromantisch-klangliche (an Skrjabin, Čajkovskij, Rubinstein orientierte, meist in Moskau beheimatete) und in eine neoklassizistische-lineare Gruppe unterteilen (die zumeist von der jüngeren Generation um Prokof'ev, Šostakovič und anderen Komponisten aus dem Petersburger Traditionsbereich repräsentiert wurde), dann steht Roslavec ohne Zweifel der ersteren bedeutend näher. Dieser konservative Zug wurde schon von seinen Zeitgenossen empfunden; so schreibt 1924 ein Kritiker „L.“ in „Sovremennaja Muzyka“: *„Es ist begreiflich, daß das allgemeine Urteil über die Werke dieses Komponisten, trotz seines zwölfjährigen Wirkens, noch den Charakter des Zufälligen, Systemlosen trägt und seine Werke vielen rätselhaft bleiben, um so mehr, als der Komponist den gebahnten Wegen des Klassizismus ebenso energisch ausweicht wie den letzten Errungenschaften des musikalischen Modernismus“*<sup>38</sup>.

Wichtiger als die Prioritätsfrage — wer nun eigentlich für eine zwölftongesetzliche musikalische Denkweise den Grund legte: Golyšev, Hauer, Schönberg, Lourié oder Roslavec — erscheint in Anbetracht des Schaffens Roslavec' ein anderes Problem: das der historischen Einordnung und Bewertung atonaler Tonsatzsysteme schlechthin. Bis in die heutige Musikbetrachtung ist es üblich, sie quasi als Bruch mit allem Vorherigen, als prinzipiellen Neuansatz gegenüber aller herkömmlichen Harmonik und Tonalität zu interpretieren. Roslavec' Tonsatzsystem erscheint demgegenüber eher wie eine Bilanz aus der romantischen Epoche, als ein Versuch, all ihrer harmonischen Möglichkeiten bewußt zu werden und sie systematisch auszuschöpfen.

Diese bewußt gemachten und systematisch genutzten Möglichkeiten kulminieren bei Roslavec zu einem System der Harmonie, das nun allerdings in seiner Fülle traditioneller und untraditioneller Formen und Ordnungen, in seinen Feinheiten und in seiner Logik den harmonischen Stil der nachfolgenden Generation vorausbleibt; Roslavec ist, obgleich stilistisch-ästhetisch konservativer, harmonisch „moderner“ als Prokof'ev, Šostakovič oder Šebalin — im selben Sinne etwa, wie Schönberg gegenüber Carl Orff oder Benjamin Britten „moderner“ ist oder Johann Sebastian Bach gegenüber dem „galanten Stil“ seiner Söhne.

Ästhetisch vertritt Roslavec einen unbedingten Rationalismus und Positivismus, der die „Emotion“ in der Musik als rein subjektive Größe betrachtet<sup>39</sup> und die Inspiration als Schaffensquelle verwirft: *„Ich weiß, daß der schöpferische Akt nicht eine mystische ‚Trance‘, eine göttliche ‚Findung‘ ist, sondern ein Moment höchster Anspannung des menschlichen Intellekts, der danach strebt, das Unbewußte (Unbewußte) in die Form der Bewußtheit zu bringen“*<sup>40</sup>.

Er sieht das Heil der Musik in einem „klaren und festen ‚rationalen‘ System der Tonorganisation“<sup>41</sup> und erklärt: *„Offensichtlich eben deswegen haben die größten Komponisten, als sie ihre besten Werke schufen, nicht danach gestrebt, ihrem*

<sup>36</sup> Zum Satzstil Roslavec' vgl. auch die Diss. des Verfassers S. 177 f., 179, 184 f., 187—190, 192 f., 195—199.

<sup>37</sup> S. Werkverzeichnis.

<sup>38</sup> S. Anm. 23, a. a. O., S. 179.

<sup>39</sup> S. Anm. 7, a. a. O., S. 136 f.; deutsch a. a. O., Anh. S. 119 f.

<sup>40</sup> S. Anm. 7, a. a. O., S. 136; deutsch a. a. O., Anh. S. 119.

<sup>41</sup> S. Anm. 7, a. a. O., S. 137; deutsch a. a. O., Anh. S. 120.

Schaffen Methoden der ‚göttlichen Trance‘ zugrunde zu legen, sondern sie zogen ein ihnen durchaus bewusstes, im vollen Sinne ‚vorgefaßtes‘ System der Tonorganisation vor, angeeignet entweder aus der Schultradition (Beethoven) oder ein mehr oder minder selbständig erfundenes (Skrjabin)“<sup>42</sup>.

Wie Golyšev und Lourié gehört Roslavec als Komponist und Theoretiker zur „unbewältigten Vergangenheit“ der sowjetischen Musik. Sein Name und sein Werk wurden zur Stalinzeit aus der Musikgeschichte getilgt und bis heute kaum rehabilitiert; darum ist er wohl auch im Westen weithin unbekannt geblieben. Bei Golyšev und Lourié ist es aus der Tatsache ihrer Emigration erklärlich, daß sie in sowjetischen Lexika und musikgeschichtlichen Darstellungen übergangen werden (Golyšev lebte seit 1917 in Deutschland, und Lourié, zunächst Anhänger der Revolution und erster „Musikminister“ des jungen Sowjetstaates im Volkskommissariat für Aufklärung, kehrte 1922 Rußland für immer den Rücken); bei Roslavec, der auch im jüngst erschienenen *Enzyklopädischen Musikalischen Wörterbuch*<sup>43</sup> keine Erwähnung findet, liegen die Dinge anders. Als erklärter Marxist<sup>44</sup>, freilich zugleich (womit er im schärfsten Gegensatz zur späteren offiziellen Kulturpolitik der Stalinzeit stand) als entschlossener Verfechter der zeitgenössischen Musik auch des Westens, ist Roslavec eine der eigenwilligsten und profiliertesten Erscheinungen in der sowjetischen Musikwelt der 20er Jahre. Zunächst als Direktor des Charkower Konservatoriums, dann in der Redaktion und — obwohl er selbst nicht Parteimitglied war<sup>45</sup> — als Leiter der „Politabteilung“ des Staatlichen Musikverlages (Muzsektor, Muzgiz) in Moskau bekleidete er einflußreiche Funktionen. Als Herausgeber der im Staatsverlag erscheinenden Zeitschrift „Muzykal'naja Kul'tura“ versuchte er, eine marxistisch orientierte Fortschrittsästhetik zu verfechten und führte harte Polemiken gegen die traditionalistischen Forderungen (Formen der klassischen Sinfonie und des Volksliedes sollten maßgebend für eine sozialistische Musikkultur werden<sup>46</sup>) und die ideologisch bestimmte Text- und Sujetästhetik der „Assoziation Proletarischer Musiker“ (Muzykal'naja Kul'tura: „Ändert sich, wenn wir im Titel eines Beethovenschen Quartettes die Worte ‚Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit‘ durchstreichen und hinschreiben ‚Festliche Siegesfeier der Roten Armee‘ oder ‚Eröffnung der Straßenbahn in Baku‘, dadurch etwa der Inhalt des Quartetts?“<sup>47</sup>), deren Angriffen auf Schönberg und Stravinskij („als Vertreter einer erbbourgeoisien Richtung . . .“<sup>48</sup>) er auch in anderen Zeitschriften entgegentritt.

<sup>42</sup> S. Anm. 7, a. a. O., S. 136; deutsch a. a. O., Anh. S. 119.

<sup>43</sup> *Enciklopedičeskij muzykal'nyj slovar'*, hrsg. von B. Štejnpress und L. Jampolskij, Moskau 1966.

<sup>44</sup> Roslavec: „Für mich als Marxisten scheinen dergleichen Erörterungen nichts anderes zu sein als die Torheiten der alten Theorie idealistischer Aesthetik . . .“ S. Anm. 7, a. a. O., S. 136; deutsch a. a. O., Anh. S. 119.

<sup>45</sup> S. L. Lebedinskij, *8 let bor'by za proletarskiju muzyku (1923—1931)* (8 Jahre Kampf um die proletarische Musik). Moskau 1931. L. nennt a. a. O., S. 19 Roslavec als „bespartijnyj kompozitor“, d. h. als „parteilosen Komponisten“. In der Schmähchrift von L. Kaltat (s. Anm. 53) ist Roslavec als „Bürger“ („g aždaniu“), also nicht als „Genosse“ („tovarišč“) bezeichnet.

<sup>46</sup> Dialektik: O reakcionnom i progressivnom v muzyke (Dialecticus: Über das Reaktionäre und Progressive in der Musik), in: Muzykal'naja Kul'tura (Hrsg. Nik. Roslavec, Moskau 1924), Nr. 1 / 1924, S. 45—51. Dialecticus — hinter welchem Pseudonym sich nach inhaltlichen und stilistischen Anzeichen wahrscheinlich Roslavec verbirgt (s. hierzu Lebedinskij, a. a. O., S. 23; Diss. des Verfassers, Anh. S. 131) — zitiert diesbezügliche Anregungen eines Verfassers Čemodanov, a. a. O., S. 45 f. u. S. 48 f.

<sup>47</sup> Dialecticus, a. a. O., S. 50; deutsch in Diss. des Verfassers, Anh. S. 130.

<sup>48</sup> Viktor Belyj, „Levaja“ fraza o „muzykal'noj reakcii“ („Linke“ Phrase von der „musikalischen Reaktion“), in: Muzykal'noe Obrazovanie / Musikalische Bildung (hrsg. vom Moskauer Staatskonservatorium 1927—1930/1), 1/1928, S. 47; deutsch in Diss. des Verfassers, Anh. S. 80. — Von Roslavec stammt auch eine Einführung in Schönbergs *Pierrot Lunaire* (N. Roslavec, „Lunnyj P'ero“ Arnolda Šenberga, in: Kuovym beregam, Moskau 1923, 3:23—33'23).

Er beklagte die früheste sowjetische Musikpolitik („*Uns allen ist dieser ‚reine Tisch‘ in Erinnerung, der von der russischen Musik als Endergebnis ihres Zusammenpralls mit der Revolution übrigblieb*“<sup>49</sup>) und vertritt den Gedanken, die bürgerliche Musikepoche sei in Rußland „*noch nicht organisch zu Ende gelebt*“, und „*alles nicht Fertiggebrachte, Unausgereifte*“ dieser Kultur habe „*das siegreiche Proletariat zur Vollendung zu führen*“<sup>50</sup>.

Seinen Gegnern galt er entsprechend als „*Fäulnisprodukt der bürgerlichen Gesellschaft*“<sup>51</sup>, als Exponent einer „*sich mit linken Phrasen tarnenden kleinbürgerlichen Reaktion*“<sup>52</sup>, und sie erklärten es 1927 zu ihrer Aufgabe, „*das bourgeoise Wesen von Roslavec und seinesgleichen zu entlarven, um ihn ideologisch von der sowjetischen musikalischen Allgemeinheit zu isolieren und so die Allgemeinheit vor dem zersetzenden Einfluß derartiger ‚Theoretiker‘ zu beschützen*“<sup>53</sup>.

Dieses Ziel scheint dann in den 30er Jahren verwirklicht worden zu sein: Nachdem Roslavec noch 1929 im Vorstand der „Allrussischen Gesellschaft für Zeitgenössische Musik“ (der früheren „Assoziation für Zeitgenössische Musik“) verzeichnet war<sup>54</sup>, fehlte sein Name in späteren sowjetischen Darstellungen oder wurde allenfalls rügend erwähnt<sup>55</sup>. Man weiß, daß er — wie auch andere moderne Komponisten zur Stalinzeit — in die „folkloristische Feldarbeit“ auswich: nach Taschkent eingeladen, schuf er dort die erste usbekische Nationaloper<sup>56</sup>. Am 23. 8. 1944 starb er unter noch ungeklärten Umständen in Moskau<sup>57</sup>. Als gegen Ende der 50er Jahre das Schallen vieler vormals als „volksfremd und formalistisch“ diskreditierter sowjetischer Komponisten rehabilitiert, neu aufgelegt und wieder aufgeführt zu werden begann, war Roslavec offenbar bereits vergessen. Erst in jüngst erschienenen sowjetischen Quellen (Neudrucken von musiktheoretischen Schriften Nikolaj Mjaskovskijs und Vjačeslav Karatygins aus den Jahren nach 1910<sup>58</sup>) ist sein Name wieder ohne negative Wertung erwähnt; Neuaufführungen seiner Werke sind geplant.

Sein kompositorisches Schaffen — in seiner eigenartigen Brückenstellung zwischen spätromantischer Chromatik und serieller Ordnung — verdiente es, auch außerhalb von Rußland stärker beachtet und gepflegt zu werden.

49 Zitiert bei Lebedinskij, a. a. O., S. 22; deutsch in Diss. des Verfassers, Anh. S. 70.

50 Dialecticus, a. a. O., S. 48, S. 47; deutsch in Diss. des Verfassers, Anh. S. 128.

51 S. Anm. 7, a. a. O., S. 137; deutsch a. a. O., Anh. S. 120.

52 S. Anm. 48, a. a. O., S. 46; deutsch a. a. O., Anh. S. 80.

53 Lev Kaltat, *O podlinno-buržuaznoj ideologii gr. Roslavca* (Von der echt bourgeoisen Ideologie des Bürgers Roslavec), in: *Muzykal'noe obrazovanie* (s. Anm. 48), 1927/3—4, S. 32—43, a. a. O., S. 43; deutsch in Diss. des Verfassers, Anh. S. 94.

54 *Novyj ustav asociacii sovremennoj muzyki* (Das neue Statut der Assoziation für Zeitgenössische Musik), in: *Sovremennaja Muzyka* (s. Anm. 7), Nr. 32, (März) 1929, S. 6—7; deutsch in Diss. des Verfassers, Anh. S. 37—38.

55 So bei Lev Danilevič, *Kniga o sovetskoj muzyke* (Buch über die sowjetische Musik), Moskau 1962, S. 23; deutsch in Diss. des Verfassers, S. 30.

56 Zufolge frdl. Mitteilung von Prof. Michael Goldstein, Jerusalem.

57 Todesdatum zufolge frdl. Mitteilung von Prof. G. Sneerson, Moskau. In einer biografischen Anmerkung über Roslavec in einer Neuausgabe der Schriften Karatygins steht statt des Todesjahres ein Fragezeichen (s. Anm. 58a, S. 153, Anm. 13).

58 a) V. G. Karatygin, *Izbrannye stat'i* (Ausgewählte Aufsätze), Moskau-Leningrad 1965, S. 153, Anm. 13. — b) N. Ja. Mjaskovskij, *Sobranie materialov v 2-ch tomach* (Materialsammlung in 2 Bänden), Moskau 2/1966. Hier befinden sich Rezensionen der frühen Werke Roslavec' S. 199—201, 230 und ein biographischer Hinweis S. 517.

Kompositionen von N. A. Roslavec<sup>59</sup>

- (I) *Tri sočinenija* (Drei Kompositionen). Für Gesang und Klavier. Moskau: Selbstverlag
1. *Sumrak tichij*. (1913) Text von Valerij Brjusov. Moskauer Selbstverlag 1913 BMK, LBM
  2. *Ty ne ušla*. (Frühling 1913) Text von Aleksandr Blok. Moskauer Selbstverlag o. J. BMK
  3. *Veter' naletit'*. (Frühling 1913) Text von Aleksandr Blok. Moskauer Selbstverlag o. J. BMK
- (II) *Grustnye pejzažy* (Traurige Landschaften) auf Texte von Paul Verlaine. Für Gesang und Klavier.
1. *Oseennij pesnja* („*Oseennij ston, protjažnyj svon . . .*“). (Frühling 1913) Russisch von N. Minskij. Moskauer Selbstverlag 1913 BMK,
  2. *Zakat* („*Vecernjaja dal', rumjancem ob'jata . . .*“). Russisch von Valerij Brjusov. Moskauer Selbstverlag o. J. BMK
  3. *Blagoslovennyj čas*
- (III) *Sonate pour violon et piano*. Moskauer Selbstverlag o. J. BMK
- (IV) *Četyre sočinenija* (Vier Kompositionen). Für Gesang und Klavier.
1. *Margaritki* (1914). Text von Igor' Sěverjanin'. Moskauer Selbstverlag o. J. BMK, LBM
  2. *Vy nosite ljubov'* (Dezember 1913). Text von K. Bol'sakov. Moskauer Selbstverlag o. J. BMK
  3. *Volkovo kladbišče*. (November 1913) Text von David Burljuk. Für tiefe Stimme und Klavier. Moskauer Selbstverlag o. J. BMK
  4. *Kuk* (1914). Text v. Vasilisk Gnědov Moskauer Selbstverlag o. J. BMK
- (V) *Noktjurn / Nocturne*, Quintett für Harfe, Oboe, 2 Violon und Violoncello (1913). Moskauer Selbstverlag o. J. BMK und DMS 092747
- Dasselbe. Wien—Leipzig: Universal-Edition 1929
- (VI) *I-er Quatuor à cordes* (1913). Moskauer Selbstverlag o. J. MLP 9:402
- (VII) *Trois compositions pour Piano* (Mai 1914). Moskauer Selbstverlag o. J. CML
- (VIII) *Tri etjuda / Trois Etudes pour Piano*
- I. (Dezember 1914) Moskauer Selbstverlag o. J.
  - II. *Pianissimo* (Dezember 1914). Moskauer Selbstverlag o. J. CML

<sup>59</sup> Eine chronologische Reihenfolge wurde an Hand von Werkdatierungen und Publikationsbelegen angestrebt. Die römischen Zahlen I—X in Klammern bezeichnen Privatdrucke im Selbstverlag Roslavec', die auf den eigenen Deckblattseiten in dieser Reihenfolge annonciert werden. Auf der Ausgabe von (V) sind die Drucke I—VII, auf denen von (VII), (VIII) und (IX) jeweils I—X angezeigt. Von den Standortbelegen bedeutet BMK = Bibliothek des Moskauer Konservatoriums, DMS (mit Signatur) = Deutsche Musikaliensammlung der ehem. Preuß. Staatsbibliothek, heute Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem, und Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, CML = Central Music Library, London, LBM = Leninbibliothek, Moskau, und MLP = Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Einigen dieser Institute bin ich für die Bereitstellung von Leihgaben, und den Bibliothekaren Frau E. Artem'eva, Dr. Ramge, Dr. Köhler und Mr. Harrison für besondere Mühewaltung bei Titelauskünften verpflichtet.

- III. (Dezember 1914) Moskau: Selbstverlag o. J. BMK  
*Poëma*. Für Violine und Klavier. Moskau 1915 BMK
- (IX) *Dva sočinenija / Deux compositions pour Piano*; I. *Quasi Prélude* (Januar 1915); II. *Quasi Poëme* (Januar 1915).  
 Moskau: Selbstverlag o. J. CML
- (X) *Prélude pour Piano* (Januar 1915).  
 Moskau: Selbstverlag o. J. CML
- Pesenka Arlekina* (November 1915) (Harlekinsliedchen). Text von Elena Guro. Für Gesang und Klavier. Moskau: Muzsektor 1926 BMK, LBM
- Dve Poëmy / Deux Poèmes* (1920). Für Klavier. Moskau—Wien: Muzsektor und Universal-Edition 1928 DMS 211067
- III. *Quartett* (1920). Moskau—Wien: Muzsektor und Universal-Edition 1928 DMS 62675
- Sonata*. Für Violoncello und Klavier (Char'kov, März 1921). Moskau: Muzsektor 1924 DMS 206929
- Trois Danses* (1921): *Valse, Nocturne, Mazurka*. Für Violine und Klavier. Wien: Universal-Edition 1925 DMS 199997
- Razdum'e / Méditation* (1921). Für Violoncello und Klavier. Moskau—Wien: Muzsektor und Universal-Edition 1929 DMS 212897
- III. *Trio* (1921). Für Violine, Violoncello und Klavier. Moskau: Muzsektor 1925 DMS 206930
- IV. *Sonata*. Für Violine und Klavier. Moskau: Muzsektor 1924 BMK
- Sonata Nr. 5* (1923). Für Klavier. Moskau: Muzsektor 1925 BMK
- Violinkonzert* (1925) (Vom Komponisten für Violine und Klavier bearbeitet.) Moskau: Muzsektor 1927 DMS 210181
- 5 Preljudij (5 Präludien)* (1919—1922). Für Klavier. Moskau: Muzsektor 1927 BMK
- Als „Agitations- und Aufklärungsmusik“ (*agitacionno-prosvetitel'naja muzyka*) publiziert<sup>60</sup>:
- Na pervoe maja* (Zum ersten Mai). Text von P. Orešin. Für mittlere Stimme. Moskau: Muzsektor bis 1926
- Tkač* (Der Weber). Text von Litkovskij. Für mittlere Stimme. Moskau: Muzsektor bis 1926
- Smolkli zalpy . . .* (Die Salven verstummen). Text von E. Tarasov. Für Gesang u. Klavier. Moskau: Muzsektor 1925 (aus dem Zyklus *Pesni o 1905 gode / Lieder vom Jahre 1905*) BMK
- Poslednee čudo* (Das letzte Wunder). Text von A. Andreev. Für Bariton und Klavier. Moskau: Muzsektor 1925 BMK
- Poslanie v Sibir' dekabristam* (Botschaft an die Dekabristen nach Sibirien). Text von Aleksandr Puškin. Moskau: Muzsektor 1925 (aus dem Zyklus *Dekabristy / Die Dekabristen*) BMK
- Otvet' na poslanie v Sibir'* (Antwort auf die Botschaft nach Sibirien). Text von F. Odoevskij. Für hohe Stimme. Moskau: Muzsektor bis 1926
- Na pervoe Maja* (1925) (Zum ersten Mai). Text von P. Orešin. Für Bariton und Klavier. Moskau: Gosizdat 1925. (Aus dem Zyklus „*Pesni Revoljucii*“/Revolutionslieder) LBM

<sup>60</sup> Die nachfolgenden sechs Titel werden unter dieser Rubrik in Deckblattannoncen des Sowjet. Staatsverlages geführt (auf Heft 10/1926 der Zeitschrift *Muzyka i Revoljucija*, Moskau, Muzsektor 1926—1929).

- Na poljach* (Auf den Feldern). Text von P. Orešin. Für Chor a cappella. Moskau: Muzsektor 1925 (aus dem Zyklus „*Pesni Revoljucii*“ / Revolutionslieder) BMK
- Oktjabr'* (Oktober) (Dezember 1924). Text von Semen Rodov. Für Chor a cappella. Moskau: Muzsektor 1926. (Aus dem Zyklus „*Pesni Revoljucii*“).
- Mat' i Syn* (Mutter und Sohn). Text von G. Galinaja. Für Gesang und Klavier. Moskau: Selbstverlag 1926. (Aus dem Zyklus „1905 god“ / Das Jahr 1905) LBM
- Šveja* (Die Näherin). Text von G. Korenev. Für Gesang und Klavier. Moskau: Selbstverlag 1926. (Aus dem Zyklus *Poezija Rabočich Professij*/Poesie der Arbeitsberufe) LBM
- Gimn Sovetskoj Raboče-krest'janskoj milicii* (Hymne der Sowjetischen Arbeiter- und Bauern-Miliz). Text von A. Vjatič-Berežnych. Für Blasorchester oder Chor mit oder ohne Orchester. Moskau: Izd. Sojuza krest'janskich pisatelej 1926 BMK
- Tokarja* (Die Dreher). Text von A. Tverdyj. Für sopranlosen Chor. Moskau: Muzsektor 1926 BMK
- Bab'ja Dolja* (Frauenlos). Text von P. Družinin. Für Gesang und Klavier. Moskau 1929 LBM
- Kon'ki* (Pferdchen). Text von A. Širjaev. Für Gesang und Klavier. o. J. LBM
- Stučite!* (Schlagt!), Komsomolzen-Marsch. Text von I. Utkin. Moskau: Teakinopečat' 1930 BMK
- Tabačok* (Kneipe), Text von A. Prišelec. Für Gesang und Klavier. Moskau: Muzgis 1942 BMK

Ohne Publikationsnachweis bekannt <sup>61</sup>:

- Himmel und Erde*, Kantate nach Byron (1912);  
*Mensch und Meer*, Sinfonische Dichtung n. Baudelaire;  
*Weltende*, Sinfonische Dichtung nach Jules Laforgue;  
 eine Sinfonie, insgesamt 5 Streichquartette, 3 Klaviertrios, 5 Sonaten für Violine und Klavier, 2 Sonaten für Violoncello und Klavier, 2 Sonaten für Klavier.

## *Zum Problem des Werturteils*

VON CARL DAHLHAUS, BERLIN

Werturteile sind in den Kunstwissenschaften eine Selbstverständlichkeit und zugleich eine Verlegenheit. Sie auszuschließen ist nicht weniger schwierig, als sie zu rechtfertigen. Und ob ein Mangel oder ein Überfluß herrscht, steht nicht fest. Einig ist man sich nur in der Verwerfung versteckter, indirekter und unreflektierter Werturteile, die den Gang einer Untersuchung bestimmen oder beeinflussen, ohne als deren Voraussetzung oder Teilmoment kenntlich zu sein.

Laien sind nicht selten der Meinung, daß es Sache einer Kunstwissenschaft sei, Kunst von Nicht-Kunst, Geglücktes von Mißlungenem und Bedeutendes von Trivia-

<sup>61</sup> Nach Artikel Roslawetz in MGG (Guido Waldmann) und Auskünften von Prof. Šneerson, Moskau.

lem begründet zu unterscheiden. Und es wäre verfehlt, die Erwartungen, die sich in der Öffentlichkeit an den Begriff der Kunstwissenschaft knüpfen, umstandslos als naiv und wissenschaftsfremd abzutun. Der Hochmut, mit dem sich die Wissenschaft manchmal von der Kritik, die dadurch zur Tageskritik einschrumpft, abzuheben sucht, ist eher eine Maske der Ratlosigkeit als ein Zeichen von Souveränität. Auch gerät eine Geisteswissenschaft, die sich über die Vorstellungen der Laien achtlos hinwegsetzt, in Gefahr, zu verkümmern und auszutrocknen.

Die Gegenthese wäre, daß eine Wissenschaft, die sich bemüht, empirisch und nicht spekulativ zu sein, versuchen müsse, Werturteile zu vermeiden. Das Postulat der Werturteilsfreiheit, wie Max Weber es genannt hat, scheint allerdings dem Einwand ausgesetzt zu sein, daß Geschichtsschreibung stets selektiv sei und daß der Auswahl des Materials, zu der sie gezwungen sei, Entscheidungen zugrunde lägen, die von Werturteilen abhängig seien. Das Argument verfehlt jedoch die These des Positivismus, die es widerlegen soll. Daß Werturteile die in der Wissenschaft notwendige Selektion mitbestimmen, leugnet niemand. Und gemeint ist von den Positivisten, auch den rigorosesten, nichts anderes, als daß es möglich sei, die mit Werturteilen verquickten außerwissenschaftlichen Voraussetzungen von der wissenschaftlichen Untersuchung selbst, die als Beschreibung von Sachzusammenhängen werturteilsfrei bleiben könne und solle, deutlich und unmißverständlich zu unterscheiden.

Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß das Postulat der Werturteilsfreiheit nichts gegen die Möglichkeit besagt, ästhetische Urteile zum Gegenstand der Wissenschaft zu machen. Werturteile bilden, explizit oder unausgesprochen, eines der Momente, die den Gang der Musikgeschichte beeinflussen. Sie müssen also, als Fakten neben anderen Fakten, beschrieben, analysiert und in ihrer Relevanz bestimmt werden. Ein Satz über die geschichtliche Bedeutung eines Werturteils ist jedoch nicht selbst ein Werturteil, sondern eine Aussage über eine Tatsache.

Von der historischen Analyse, deren Gesichtspunkt die geschichtliche Relevanz eines Werturteils ist, muß die ästhetische abgehoben werden, die triftige Urteile von brüchigen zu unterscheiden sucht. Was ästhetisch absurd ist, kann dennoch historisch wirksam geworden sein. Die ästhetische Analyse scheint allerdings, als Werturteil über Werturteile, das Prinzip der Werturteilsfreiheit zu durchbrechen. Doch ist auch sie, nicht anders als die historische Analyse, insofern sachlich und nicht wertend, als Werturteile durch Sachurteile fundiert sind, von deren Angemessenheit oder Unstimmigkeit es abhängt, ob sie sinnvoll oder haltlos sind. Wer das Thema eines Sonatensatzes nicht in der Funktion versteht, die es im Ganzen der musikalischen Form erfüllt, und statt dessen versucht, es unabhängig vom Zusammenhang als „schöne Melodie“ zu hören, greift in seinem ästhetischen Urteil fehl, weil das sachliche irrig ist; er erkennt die Sonatenform als Potpourri.

Die sachliche und historische Analyse von Werturteilen kann, ohne Verstoß gegen das Postulat der Werturteilsfreiheit, durch eine logische Analyse ergänzt werden: durch das Verfahren, divergierende oder einander entgegengesetzte Meinungen auf die Axiome zurückzuführen, von denen sie ausgehen. Der Analysierende kann, ohne selbst zu urteilen, die Werturteile, die angesichts eines Werkes sinnvoll, d. h. ohne Widerspruch zum sachlich Gegebenen, möglich sind, bis in ihre letzten Voraussetzungen und in ihre äußersten Konsequenzen verfolgen. Er schreibt nicht

vor, wie man sich entscheiden soll, sondern macht lediglich deutlich, was man tut, wenn man sich im einen oder anderen Sinne entscheidet.

So wäre etwa eine Kritik an Mahler durch das Prinzip der Stiltrennung, das er verletzt, eine Rechtfertigung durch das der Stilmischung zu begründen. Und eine Analyse, die in den entgegengesetzten Prinzipien die Axiome erkennt, von denen Polemik und Apologie ausgehen, erfüllt unabhängig davon, wie man sich entscheidet, den Zweck, daß der Widerspruch der Meinungen, ohne aufgehoben zu sein, verständlich wird.

Die Tatsache, daß das Prinzip der Werturteilsfreiheit eine historische, sachliche und logische Analyse von Werturteilen nicht ausschließt, also nicht so eng und starr ist, wie es manchen seiner Gegner erscheint, darf jedoch nicht von der Grundfrage ablenken, ob es in einer Kunstwissenschaft sinnvoll ist, außerwissenschaftliche Voraussetzungen, die mit Werturteilen verquickt sind, von der wissenschaftlichen Arbeit selbst zu trennen.

Die Tatsachen, die den Gegenstand musikhistorischen Interesses bilden, gruppieren sich in primäre Fakten, die um ihrer selbst willen, und sekundäre, die als Voraussetzungen der primären berücksichtigt werden. Und die Auswahl der primären beruht auf Werturteilen, die dadurch, daß sie sich zu einer Tradition, also einem Vorurteil verfestigen, nicht aufhören, Werturteile zu sein. Der Einwand, daß der Historiker nicht von Urteilen über Tatsachen, sondern von deren Geschichtswirkung ausgehe, griffe fehl. Denn von geschichtlich wirksamen Tatsachen kann man erst sprechen, wenn feststeht, welche Wirkungen es sind, die erklärt werden sollen; und die Auswahl der Wirkungen hängt von Werturteilen ab.

Andererseits kann man zweifeln, ob es sinnvoll ist, die Auswahl der primären Fakten als außerwissenschaftlich zu bezeichnen und als wissenschaftliche Arbeit einzig die Verknüpfung primärer und sekundärer Tatsachen gelten zu lassen. So wenig der Nutzen drastischer methodologischer Unterscheidungen zu leugnen ist, so fragwürdig erscheint der Gebrauch des Ausdrucks außerwissenschaftlich, dem auch dann, wenn er neutral gemeint ist, ein pejorativer Zug unauslöschlich anhaftet. Wer die Auswahl der primären Tatsachen als außerwissenschaftliche Voraussetzung abtut, unterstützt die Neigung, sie der Konvention oder der Willkür zu überlassen.

Ein ästhetisches Urteil entsteht im allgemeinen nicht als Ergebnis von Analysen und Reflexionen, sondern als unsicher tastende Vorausnahme, die oft genug durch die Willkür von Einfällen bestimmt oder dem versteckten Zwang von Vorurteilen ausgesetzt ist. Zwar wäre es verfehlt, die Überlieferungen und Denk- oder Gefühlsmodelle, die ästhetischen Urteilen, auch den scheinbar unabhängigen, zugrunde liegen, gering zu schätzen; sie gehören, ebenso wie eigene frühere Erfahrungen und spontane Reaktionen, zu der Substanz, von der jede ästhetische Kritik zehrt. Aber das antizipierende Urteil bedarf, ähnlich dem Vorverständnis eines Textes, der Ausarbeitung: der Konfrontation mit den kompositionstechnischen Sachverhalten eines Werkes, bei der es sich entweder als triftig oder als brüchig erweist. Spontaneität des Urteils ist ein Ausgangspunkt, kein Ziel und Resultat.

Man kann, in Analogie zur Zirkelstruktur der Interpretation oder Hermeneutik, von einem Zirkel der ästhetischen Kritik sprechen: Die Vorausnahme bestimmt die Ausarbeitung, durch die sie umgekehrt bestätigt, modifiziert oder durchkreuzt wird.



Und daß das vorgreifende Urteil in der Ausarbeitung scheitern kann, ist das Merkmal einer Kritik, die mehr ist als Rationalisierung eines Einfalls oder Vorurteils.

Mit der Interpretation oder Hermeneutik ist die Kritik als Ausarbeitung ästhetischer Urteile auch sachlich — nicht nur durch die Analogie der Zirkelstruktur — verbunden. Einer Interpretation liegt immer, sei es explizit oder unausgesprochen, ein Werturteil zugrunde, das zunächst ein Vorurteil ist; es bildet die Voraussetzung dafür, daß sich ein Werk aus der gleichgültigen Masse derer, die der Interpret vernachlässigt, heraushebt. Und andererseits schließen die Kriterien der Interpretation, die in den letzten Jahrzehnten entwickelt worden sind, Kriterien wie Stimmigkeit, Multivalenz und Beziehungsreichtum, unleugbar ästhetische Urteile ein, so daß die geglückte Interpretation als Explikation und Bestätigung des impliziten Werturteils, von dem der Interpret ausging, aufgefaßt werden kann. Interpretation und ästhetisches Urteil sind wechselseitig voneinander abhängig.

So verschlissen der Einwand, daß Werturteile subjektiv, an die Zufälligkeit des Urteilenden gebunden und darum außerwissenschaftlich seien, auch ist, so hartnäckig behauptet er sich im allgemeinen Bewußtsein, ohne daß immer genügend deutlich würde, ob die Wissenschaft vor irrationalen Trübungen oder umgekehrt die Irrationalität der alltäglichen Urteilspraxis vor wissenschaftlicher Kritik bewahrt werden soll. Auch sind ästhetische Urteile selten so subjektiv, wie sie den Urteilenden erscheinen; sie beruhen, kaum anders als politische oder ökonomische Urteile, auf Traditionen und Gruppennormen, die historisch und sozialpsychologisch zu untersuchen wären.

Andererseits ist nicht einzusehen, warum der Kritik als Ausarbeitung ästhetischer Urteile ein Wissenschaftscharakter abgesprochen wird, den man der Methode der Interpretation ohne Zögern zugesteht, obwohl sie unleugbar von ähnlich subjektiven Voraussetzungen ausgeht. Nach einer Formel Emil Staigers ist Interpretation der Versuch, „zu begreifen, was mich ergreift“: ein Versuch, der von der Bemühung, antizipierende ästhetische Urteile durch kompositionstechnische Reflexionen gleichsam einzulösen, nicht prinzipiell verschieden ist. Wer dem Werturteil vorwirft, es sei subjektiv und nichts sonst, verkennt, daß Subjektivität zwar der Ursprung der Urteilsbildung, aber nicht deren Ziel ist.

Analoges wäre der Behauptung, daß ästhetische Urteile relativ und darum ungültig seien, entgegenzuhalten. So wenig die geschichtliche und gesellschaftliche Relativität von Urteilen — also die Möglichkeit und der Nutzen historischer und sozialpsychologischer Reduktionen — zu leugnen ist, so verfehlt ist es andererseits, in ihr nichts als einen Mangel zu sehen. Ist die Triftigkeit eines Urteils einerseits davon abhängig, ob es gelingt, die von außen an ein Werk herangetragenen Voraussetzungen der Urteilsbildung gleichsam aufzuzehren und die Sache selbst zum Sprechen zu bringen, so ist andererseits die geschichtliche und gesellschaftliche Substanz dessen, was der Urteilende von sich aus mitbringt, nicht weniger entscheidend. Daß Urteile relativ sind, bedeutet nicht, daß das eine so gültig oder ungültig sei wie das andere, sondern gerade umgekehrt, daß es von dem Gehalt der Vormeinungen, von denen sie ausgehen, abhängt, ob sie eine Chance haben, triftig zu sein. Nicht jedem Werk gegenüber ist ästhetische Gerechtigkeit zu allen Zeiten möglich.

# BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

## *Die Orgelbauer Eusebius Amerbach und Kaspar Sturm*

VON RAIMUND W. STERL, REGENSBURG

Zu den bedeutendsten süddeutschen Orgelbauern des 16. Jahrhunderts zählen zwei Meister, deren schöpferischer Geist weit über die Stätten ihres Wirkens hinaus bekannt wurde und die zu den hervorragendsten Kräften gezählt werden müssen, die das musikalische Kunsthandwerk ihrer Zeit hervorbrachte: Eusebius Amerbach<sup>1</sup> und Kaspar Sturm<sup>2</sup>. Neue archivalische Funde gestatten es, Biographie und Werk beider Orgelbauer weiter zu beleuchten.

### I

Eusebius Amerbach (auch Ammerbach, Amerpach), ein Sohn des Humanisten Veit Amerbach (1503—1557), war als Organist, Orgelbauer und Lateinlehrer tätig. Nach seinem Studium an der Universität Ingolstadt<sup>2a</sup> ließ er sich 1562 in Augsburg nieder und erwarb dort am 23. Oktober 1563 das Bürgerrecht. Ehe er durch seine Werke im Dom (1577/78) und in der Ulrichskirche (1580) dem Orgelbaustil der Spätrenaissance in Süddeutschland richtungweisende Impulse verlieh, mußte er bereits als Orgelbausachverständiger hohes Ansehen genossen haben. Als nämlich im Sommer 1576 der Orgelneubau für das Ulmer Münster zu vergeben war, wandte sich der dortige Superintendent Ludwig Rabus nicht nur an Lucas Oslander, sondern erbat zudem von Amerbach eine gutachtliche Stellungnahme zu den von Kaspar Sturm eingereichten Bauplänen und Dispositionsvorschlägen<sup>3</sup>. Sturm, um 1540 in Schneeberg geboren, wirkte 1565 als Organist an der protestantischen Neupfarrkirche in Regensburg<sup>4</sup>, wechselte kurze Zeit später nach München über und zählte spätestens ab 1568 zum Kreis der von Orlando di Lasso geleiteten Hofkapelle Herzog Albrecht V.<sup>5</sup> Für den herzoglichen Hof baute er 1568 und 1574 zwei Instrumente, vor 1575 im Augustinerchorherrenstift Indersdorf und für die Klosterkirche Blaubeuren, sowie 1575 im Benediktinerkloster Scheyern neue Orgeln<sup>6</sup>. Vom Bayernherzog den Ulmer Ratsherren empfohlen, bemühte er sich um den großen Auftrag für die Münsterkirche. Am 5. Juli 1576 legte Amerbach den angeforderten Bericht vor und gab seiner Überzeugung Ausdruck, daß „*Sturm ein sollich statlich Werk vollenden*“ werde. In diesem Zusammenhang verwies er auf andere

<sup>1</sup> H. Meyer, *Orgeln und Orgelbauer in Oberschwaben*, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 54, 1941, S. 213—360, hier S. 226 ff. Die neuere Musiklexigraphie nennt Amerbach im Artikel *Augsburg* (MGG I, 1949—1951, Sp. 831); vgl. demnächst auch den Personenartikel von A. Layer in dem Ergänzungsband zur MGG.

<sup>2</sup> A. Layer, Artikel *Sturm*, in: MGG XII, 1965, Sp. 1647; ders., *Musik und Musiker der Fuggerzeit*, Augsburg 1959, S. 22, 42, 47 und besonders 62.

<sup>2a</sup> G. Frh. v. Pölnitz, *Die Matrikel der Ludwig-Maximilians-Universität Ingolstadt—Landshut—München*, Teil I, Band I (1472—1600), München 1937, Sp. 647.

<sup>3</sup> Stadtarchiv Ulm (= StaU), *Reichsstadt Ulm*, V. 46. 1 (1597), fol. 105—106.

<sup>4</sup> D. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg 1866, S. 229. — Sturm hatte am 31. 12. 1564 die Bürgerstochter Margaretha Steger geheiratet (Evangelisches Pfarrarchiv Regensburg, *Ehebuch 1562—1572*, Sign. K. 24, fol. 73) und in Regensburg das Bürgerrecht erlangt (Stadtarchiv Regensburg = StaR, *Bürgerbuch 1545—1569*, Sign. Pol. III Nr. 6, fol. 140').

<sup>5</sup> Staatsarchiv für Oberbayern (München), *Hofzahlamtsrechnungen 15 ff. (1568—1578)*, auszugsweise wiedergegeben bei A. Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso III*, Leipzig 1895, S. 34 ff. Außerdem W. Boetticher, *Orlando di Lasso, Studien zur Musikgeschichte Münchens im Zeitalter der Spätrenaissance*, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 19, 1956, S. 494, 505 u. 517; ders., *Orlando di Lasso und seine Zeit (1532 bis 1594), Repertoire-Untersuchungen I*, Kassel—Basel 1958, S. 327; ders., *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte*, Kassel—Basel 1963, S. 54 u. 56. Vgl. auch R. W. Sterl, *Münchener Orgelbauer vor und nach dem Episcopale Caeremoniarum*, in: *Musica Sacra*, CVO 87, 1967, S. 164 ff.

<sup>6</sup> StaU, a. a. O., fol. 124 ff. R. W. Sterl, *Leben und Werk Kaspar Sturms. Ein Beitrag zur Orgelbaugeschichte Süddeutschlands im ausgehenden 16. Jahrhundert*, in: Verhandlungen des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 107, 1967. R. Quoika, *Musik und Musikpflege in der Benediktinerabtei Scheyern. Studien und Mitteilungen des Benediktinerordens und seiner Zweige*, München 1958, S. 56 ff.

Orgelbauten Sturms und das Scheyerner Werk, von dem er zu berichten wußte, daß er „dergleichen nie gesehen, dessen er (Sturm) bei meniglich höchsten Ruhm davon trägt“<sup>7</sup>. Dieses Zeugnis des Augsburger Meisters für seinen Münchener Kollegen wurde zusammen mit Osianders ebenfalls positivem Gutachten für die Vergabe des Ulmer Orgelbaus an Kaspar Sturm entscheidend. Amerbach ließ auch während der Bauausführung Sturm seine Hilfe angedeihen. Unter dem 13. Juni 1577 berichtete er seinem Freund aus Augsburg von den Schwierigkeiten, die sich beim Vergolden einiger Orgelpfeifen sowie der Beschaffung des zum Werk notwendigen Ebenholzes ergeben hatten<sup>8</sup>. Ob er sich allerdings um die endgültige Gestalt der Münsterorgel verdient machte oder gar mit Hand an das Werk legte, scheint fraglich. Er dürfte sich Sturm kaum als einer der in den Akten namentlich nicht genannten Gehilfen unterstellt haben, zumal er ja selbst in dieser Zeit bereits mit dem Bau der Domorgel in Augsburg beschäftigt war<sup>9</sup>. Obwohl der neuen Lehre zugetan, errichtete er in der Folgezeit auch die Orgel in der Fuggerkapelle zu St. Ulrich für Aichinger<sup>10</sup>. Den Auftrag verdankte er neben der hohen künstlerischen Qualität seiner Arbeiten nicht zuletzt der Gunst der Fugger. Das Ulmer Werk hatte Sturm im Spätherbst 1578 fertig gestellt. Es wurde von Bernhard Schmid (Straßburg), Wilhelm Endel (Nürnberg), Paul Pollner (Freising) und Hans Wißreiter (München) abgenommen<sup>11</sup>. Der Ulmer Rat stellte dann mehrmals Urkunden über den erfolgreichen Bau des Instruments aus. Trotzdem kam es schon bald zu Streitigkeiten zwischen der schwäbischen Reichsstadt und Sturm, in die sich der 1580 zum Münsterorganisten bestellte Christoph Rintzke einmischte. Der spätere Verfall der Orgel, angeblich durch eine schlechte Beschaffenheit der Windladen im Rückpositiv und Brustwerk, unrichtige Pfeifenmensurierungen und Bohrungen in den Windkanälen bedingt, wurde bislang ausschließlich Sturm angelastet; dabei hatte Rintzke mehrmals unmotivierbare Änderungen am Werk vorgenommen und der Erbauer des Instruments war zur Orgel nicht mehr vorgelassen worden, um die vermeintlichen Schäden beheben zu können<sup>12</sup>. Als auch Amerbach die Windventile an der Münsterorgel bemängelte, ging die Freundschaft mit Sturm in die Brüche.

Beide Meister verlegten nun ihren Wirkungsbereich. Sturm lieferte 1583 für Kaiser Rudolf II. eine Orgel, die in der Augustinerkirche zu Wien aufgestellt wurde<sup>13</sup>, 1583/84 für das Stiftskapitel zur Alten Kapelle in Regensburg<sup>14</sup>, 1588 für die evangelische Landhauskirche in Linz<sup>15</sup> und 1589 für die evangelische Stiftskirche in Graz<sup>16</sup> einmanualige Instrumente. Dazwischen lag 1586 eine Italienreise, die Sturm nach Venedig führte<sup>17</sup>. Amerbach arbeitete ab 1582 auswärts<sup>18</sup>. Unter den Augsburger Instrumentenbauern gab es Streitigkeiten. Insbesondere erwachsen Konflikte mit den eifersüchtig auf die Wahrung ihrer Privilegien bedachten Kistlern, die vor den Orgelbauern das Recht zur Anfertigung der Blasbälge beanspruchten. Amerbach war mehr als einmal mit Klagen und Beschwerden vertreten, etwa 1569 im Streit der Instrumentenbauer Joseph Faber und Johann Buerer, wobei er zusammen mit

<sup>7</sup> StaU, a. a. O., fol. 105.

<sup>8</sup> Ebda., fol. 211.

<sup>9</sup> Meyer, S. 226 u. die in Anm. 4 dort genannten, im Hauptstaatsarchiv München verwahrten Protokolle des Augsburger Domkapitels.

<sup>10</sup> G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition* I, Berlin 21959, S. 334.

<sup>11</sup> E. Emsheimer, *Johann Ulrich Steigleder, Sein Leben und seine Werke*, Kassel 1928, S. 14.

<sup>12</sup> R. W. Sterl, *Der Orgelbauer Kaspar Sturm in Ulm (1576–1599)*, in: *Ulm und Oberschwaben* 38, 1967, S. 109–131 und die dort zitierte Literatur.

<sup>13</sup> J. E. Schlager, *Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte*, in: *Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen* II, 1850, S. 763. A. Smijers, *Die kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543–1619*, in: *Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 1922, S. 73. — C. Wolfsgruber, *Die Hofkirche zu S. Augustin in Wien*, Augsburg 1888, S. 3, Anm. 6.

<sup>14</sup> Archiv des Stiftes zur Alten Kapelle Regensburg, Urk. II 660.

<sup>15</sup> O. Wessely, *Linz und die Musik*, in: *Jahrbuch der Stadt Linz* 1950, S. 124.

<sup>16</sup> H. Federhofer, Art. Graz, in: *MGG* V, 1956, Sp. 732. — Steiermärkisches Landesarchiv Graz, *Musikwesen im Stift bzw. Musiker, Orgel und Musikinstrumente im Bestand des Alten Archivs Religion und Kirche in der Zeit der Reformation* sowie *landschaftliches Ausgabebuch* 1589 fol. 147.

<sup>17</sup> StaU, a. a. O., fol. 338–341.

<sup>18</sup> Für einen Orgelbau Amerbachs 1583 im Kloster St. Blasien (StaU, a. a. O., fol. 420 ff.) fehlen bislang weitere Quellen.

dem Orgelbauer Samuel Biedermann die Partei Fabers ergriff, und 1580 mit David Bergmüller<sup>19</sup>. Diese Streitigkeiten konnten für ihn allerdings ebensowenig wie eine ernsthafte Konkurrenz, die er nie zu fürchten hatte, der Grund sein, sich weitab vom schwäbischen Raum in Österreich zu betätigen. 1584 finden wir ihn nochmals in Augsburg, wo er an der von ihm erbauten Domorgel eine Reparatur durchführte<sup>20</sup>. Ausweislich der Augsburger Steuerbücher erhielt er bei Entrichtung der für die folgenden Jahre fälligen Abgaben die Erlaubnis, die Stadt zu verlassen. Nicht aufrechterhalten läßt sich die Annahme, Amerbach sei 1585 für den herzoglichen Hof Albrecht V. in München tätig gewesen<sup>21</sup>. Nach neueren Forschungen führte die Arbeit — dem ausgezahlten Betrag von 24 Gulden zufolge kann es sich ohnehin nur um eine kleinere Tätigkeit, etwa eine Reparatur, Wartung oder unwesentliche Ergänzung eines Instruments gehandelt haben — ein Hans Amerbach durch<sup>22</sup>. Hingegen ergibt sich mit den nunmehr aufgefundenen Aktenstücken<sup>23</sup> von autoritativer Quelle ein weiteres wichtiges Indiz für Amerbachs Linzer Aufenthalt in den Jahren 1589 und 1590. Dort kreuzte sich erneut sein Weg mit Sturm. Bei einer Zusammenkunft der beiden am 5. Dezember 1589 in der Wohnung des Linzer Stadtorganisten Martin Ecker trat nun auch offene Rivalität zutage. Amerbach wiederholte seine Anschuldigungen, worauf ihn Sturm, vertreten durch den Advokaten der kaiserlichen Landeshauptmannschaft, Abraham Schwarz, vor Gericht zitierte. In einem *Beiabschied* vom 13. Dezember 1589 untersagte das Stadtgericht Linz dem beklagten Amerbach die Weiterverbreitung der üblen Nachreden und forderte ihn auf, Beweismittel zu erbringen. Der weitere Verlauf und der Ausgang dieses Rechtsstreits sind nicht überliefert. Das am 10. März 1590 in Linz datierte und an Ulm gerichtete Schreiben, in dem Amerbach über Sturm Klage führte, weil dieser ihn „in seinem Ruf beschnitten“ habe, gibt hierüber keine Klarheit. 1592 führte Amerbach in der ehemaligen Stiftskirche zu Waldhausen in Oberösterreich Orgelreparaturen aus<sup>24</sup>. 1593 berichtete er aus Wien an einen ungenannten Empfänger über seine Tätigkeit; er habe sich „meistenteils allein bei denen Prälaten und Herrn aufgehalten und denselben mit der Kunst des Orgelmachens gedient“<sup>25</sup>. Um die große, 1512 von Jan von Dobrau erbaute Fuggerorgel zu St. Anna<sup>26</sup> zu reparieren, kehrte er 1594 nach Augsburg zurück, offenbar zu seiner letzten Arbeit in der Reichsstadt; denn 1595 scheint er bereits gestorben zu sein, im protestantischen „oberen Gottesacker“ vor dem Roten Tor fand er seine letzte Ruhestätte<sup>27</sup>.

Sturm war 1591 in Regensburg tätig. Für die dortige Neupfarrkirche verfertigte er eine neue Orgel, für die sich die Stadt Währschaft ausbedang<sup>28</sup>. Bereits vor Ablauf der zweijährigen Garantiezeit erlangte er im September 1593 das Recht des Beisitzes und am 7. Januar 1594 zum zweiten Male das Bürgerrecht<sup>29</sup> in Regensburg. Mit einem Orgelneubau um 1595 für St. Barbara in Abensberg<sup>30</sup> und einem 1596 durchgeführten Erweiterungsbau der Neupfarrkirchenorgel in Regensburg<sup>31</sup> erschöpft sich zunächst die Werkliste. Der mit Ulm fast zwei Jahrzehnte geführte Streit konnte zugunsten Sturms beigelegt werden, freilich

19 Nach den Ratsprotokollen des Stadtarchivs Augsburg, die Meyer S. 226 auswertet.

20 Denkmäler der Tonkunst in Bayern X, 1, S. LXXVIII.

21 Meyer, S. 227.

22 Boetticher, *Orlando di Lasso*, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, S. 517.

23 StaU, a. a. O., fol. 356, 400 ff. u. 415.

24 O. Eberstaller, *Orgeln und Orgelbauer in Österreich*, Graz—Köln 1955, S. 55.

25 Vgl. R. Eitner, Monatshefte für Musikgeschichte 24, 1892, S. 160.

26 N. Lieb, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance*, München 1952, S. 881.

27 D. Prasch, *Epitaphia Augustana II*, 1624, S. 71.

28 StaR, Sign. I AE 1 Nr. 6 fol. 159 u. I AE 1 Nr. 7 fol. 184. Erzbischöfl. Ordinariatsarchiv München, Sammlung *Heckenstallers Ratisbonensia* 1468 fol. 260'.

29 StaR, Sign. Pol. III Nr. 5 fol. 35'.

30 F. Mader, *Die Kunstdenkmäler von Bayern, Bez. Amt Kelheim*, München 1922, S. 25. R. Quoika, *Alt-bayern als Orgellandschaft*, Bericht über das Orgeltreffen Ingolstadt-Weltenburg 1953, Berlin—Darmstadt 1954, S. 26.

31 StaR, *Ecclesiastica* XVII 105.

erst, nachdem sich Kaiser Rudolf II. im April 1599 nachdrücklich für den „*erlebten, armen Mann*“ eingesetzt hatte<sup>32</sup>. Noch im selben Jahr verlieren sich die Nachrichten zur Lebensgeschichte Sturms<sup>33</sup>.

## II

Dispositionen der von Amerbach und Sturm erbauten Orgeln:

Augsburg, Dom<sup>34</sup> (1577), E. Amerbach

Werk: Prinzipal 8'	Superoktave 2'
Koppel 8'	Regal 8' (oder 4')
Oktave 4'	Posaune 8'
Kleingedeckt 4'	Koppel 16'
Quinte 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '	Vogelgesang
Mixtur (5- bis 6fach?)	Heerpauken
Zimbel 2fach 1' und 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '	Tremulant
(oder 1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> ' und 1 <sup>1</sup> / <sub>3</sub> ')	

Pedal: keine eigenen Register, jedoch alle Manualregister mit Ausnahme der Zimbel abziehbar

Augsburg, Fuggerkapelle der St. Ulrichskirche<sup>35</sup> (1581), E. Amerbach

Werk: Prinzipal 8'	Koppel 16'
Oktave 4'	Flöte 8'
Superoktave 2'	Kleingedeckt 4'
Quinte	Hörnle (1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> '?)
Mixtur 6fach	Posaune
Zimbel 2fach	

Pedal: Prinzipal 16'

außerdem auch die Manualregister Prinzipal, Flöte, Koppel und Mixtur abziehbar

Vergrößerungsvorschlag: Flöte 8', Krummhorn oder Schalmee ins Pedal

Scheyern, Klosterkirche<sup>36</sup> (1575), K. Sturm

wie Ulm, Münster, jedoch ohne Mixtur und Flöten (Hauptwerk) und Posaune (Pedal)

Ulm, Münster<sup>37</sup> (1576—1578), K. Sturm

Oberwerk (Mittelmanual):

Prinzipal 8'  
Oktave 4'  
Duodecima 3'  
Quintadecima 2'  
Zimbel 2fach  
Mixtur 5- bis 8fach  
Großkoppelbaß 16'  
Flöten 8'

Brustwerk (Obermanual):

Oktave 2'  
Zimbel einfach  
Flöten 4'  
Regal 4'  
Posaune 8'  
Vogelgesang

<sup>32</sup> StaU, *Reichsstadt Ulm*, V. 46. 1 (1598). Weitere archivalische Quellen hierüber im StaR, *Politica* II 87.

<sup>33</sup> Das letzte gesicherte Datum stammt vom 10. Dezember 1599, wo er in den *Hausgerichtsprotokollen* in Regensburg erscheint (StaR, *Politica* I 48 fol. 101').

<sup>34</sup> H. Meyer, S. 343; den Orgelbauakten (Hauptstaatsarchiv München, *Augsburg Hochstift* NA 3960) zufolge hatte die Orgel nach dem Umbau (1621) durch Hans Hartmann folgenden Klंगाufbau: Manual: Prinzipal 8', Oktave 4', Quinte 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>', Superoktave 2', Mixtur 4—5fach, Zimbel 2fach, Koppel 8', Kleingedeckt 4', Regal 8', Posaune 8'; Pedal: Koppel 16' sowie als Transmissionen alle Manualregister mit Ausnahme von Zimbel; Vogelgesang, Tremulant, Heerpauken.

<sup>35</sup> H. Meyer, S. 342; Frotscher, S. 334.

<sup>36</sup> R. Quoika, *Musik und Musikpflege in Scheyern*, S. 57.

<sup>37</sup> R. W. Sterl, *Der Orgelbauer Kaspar Sturm in Ulm*, S. 119. Zu korrigieren bzw. zu ergänzen ist die bei E. Emsheimer, *Johann Ulrich Steigleder*, S. 13, mitgeteilte Disposition.

Rückpositiv (Untermanual):

Prinzipal 4'  
 Oktave 2'  
 Duodecima 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>'  
 Mixtur 5- bis 7fach  
 Koppel 8'  
 Heerpauken

Tremulant in jedem Manual

Pedal: Prinzipal oder Subbaß 16'

(teilweise 2chörig)  
 Mixtur 6- bis 7fach  
 Posaune 8'

Regensburg, Alte Kapelle<sup>38</sup> (1583), K. Sturm

Werk: Prinzipal 8'  
 Oktave 4'  
 Quinte 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>'  
 Superoktave 2'  
 Zimbel  
 Mixtur 3fach  
 Gedeckter Koppelbaß 16'  
 Flöten 8'  
 Tremulant  
 Vogelgesang  
 Heerpauken

Pedal: keine eigenen Register, an das Manual gekoppelt

Graz, Evangelische Stiftskirche<sup>39</sup> (1589), K. Sturm

Werk: Prinzipal 8'	Grobgedackt 8'
Oktave 4'	Flöten 4' (bzw. Quintade 4' / Baß und scharfer Schwegel 2' / Diskant)
Quinte 3'	
Superoktave 2'	
Quinte 1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> ' (Zimbel)	
Mixtur	

Ohne Pedal

Regensburg, Neupfarrkirche<sup>40</sup> (1591), K. Sturm

Werk: Prinzipal 4'	Koppel 8'
Oktave 2'	Flöten 4'
Quinte 1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> '	
Duodezima 1'	
Zimbel 1 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> '	

Pedal: Oktave 8'  
 Superoktave 4'  
 Subbaß 16'

<sup>38</sup> R. W. Sterl, *Ein Orgelvertrag aus dem Jahre 1583*, in: *Musica Sacra*, CVO 85, 1965, S. 324 ff.

<sup>39</sup> R. Quoika, *Die altösterreichische Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel—Basel 1953, S. 30.

<sup>40</sup> R. W. Sterl, *Die ersten Orgeln der Regensburger Neupfarrkirche*, in: *Die Oberpfalz* 54, 1966, S. 161 ff.

## Neue Quellenfunde zur Biographie Johann Jakob Frobergers

VON ULF SCHARLAU, FRANKFURT a. M.

Die Biographie des „Römisch Kayserlichen Cammer-Organisten“ Johann Jakob Froberger weist innerhalb eines Abschnitts von acht Jahren Lücken auf, die zu schließen der Froberger-Forschung trotz einigen intensiven Untersuchungen bisher noch nicht zur Zufriedenheit gelungen ist. Die vorliegende kleine Studie kann keinesfalls beanspruchen, endgültige Klarheit in das Dunkel dieser Zeitspanne zu bringen, doch ist es gelungen, einige, wie ich glaube, sichere Datierungen zu treffen. Als Dokumente, die hierzu den Anlaß gaben, fanden sich zwei Briefe Johann Jakob Frobergers an Athanasius Kircher, den deutschen Polyhistor und Musikschriftsteller in Rom, in denen der Komponist einige Andeutungen über seinen Verbleib während eben dieser uns bisher unbekanntem Zeit macht<sup>1</sup>.

Resümieren wir kurz die bisher in der Froberger-Literatur erarbeiteten Daten, soweit sie in diesem Zusammenhang von Relevanz sind<sup>2</sup>. Fest steht, daß Froberger nach 1634 in Wien als Organist tätig war und Kaiser Ferdinand III. um Studienurlaub bat, da er bei Girolamo Frescobaldi in Rom Unterricht nehmen wollte. Dem Gesuch wurde stattgegeben, und Ende September 1637 wurden die Gehaltszahlungen an Froberger eingestellt, wie aus den Hofzahlamtsrechnungen zu ersehen ist. Frobergers Aufenthalt in der Ewigen Stadt und somit sein Unterricht bei Frescobaldi währte wohl bis Ende 1640 oder Anfang 1641, denn vom April 1641 an war er wieder in Wien tätig; die Akten der Hofkapelle verzeichnen ihn von diesem Zeitpunkt bis zum Oktober 1645<sup>3</sup>. Von da an bis April 1653 erscheint Frobergers Name nicht mehr in den Kapellakten. Vom April 1653 bis zu seiner Entlassung am 30. Juni 1657 ist der Aufenthalt Frobergers in Wien wieder aus derselben Quelle nachzuweisen. Die Zeitspanne jedoch, während der sich die Wiener Akten über Froberger ausschweigen, soll hier näher untersucht werden. Die Tätigkeit des Komponisten in dieser Zeit liegt weitgehend noch im Dunkel.

Aus diesen siebeneinhalb Jahren sind einige Begegnungen mit Froberger und Dokumente über ihn bekannt, die es ermöglichen, Aufenthalte zu ermitteln. Dies sind die folgenden:

1. Froberger weilte im September 1649 zu den Trauerfeierlichkeiten für die verstorbene Kaiserin Maria Leopoldine in Wien. Den Beweis erbringt die Widmung des zweiten Buches der Tokkaten an den Kaiser, datiert vom 29. September 1649<sup>4</sup>. Als weiteren Beleg für diesen Wiener Aufenthalt zitiert Seidler<sup>5</sup> einen Brief des Gesandten des Prinzen von Oranien, William Swann, an dessen Sekretär, den auch als Komponist hervorgetretenen Constantin Huygens, datiert vom 15. September 1649 in Wien, in dem Swann von seiner neuen Bekanntschaft mit einem Klavierkomponisten „nommé Monsr Frobergen“ [sic!] berichtet.

<sup>1</sup> Aus Anlaß meiner Dissertation über Athanasius Kircher (in Vorbereitung) hatte ich im Sommer 1967 Gelegenheit, Kirchers Korrespondenz in Rom einzusehen. An dieser Stelle sei Herrn Prof. Vincenzo Monachino S. J. für seine liebenswürdige Hilfe bei der Arbeit im Archiv der Pontificia Università Gregoriana gedankt.

<sup>2</sup> Biographische Literatur ersehe man aus dem Artikel *Froberger* von M. Reimann, in: MGG 4 (1955), Sp. 982 ff., dabei sei im besonderen auf die Arbeiten von G. Adler, F. Beier, L. v. Köchel, K. Krebs, J. Mattheson und K. Seidler hingewiesen. Zu ergänzen sind Ph. Spitta, Art. *Froberger*, in: ADB 8 (Leipzig 1878), S. 128 ff., sowie W. Kahl, Art. *Froberger*, in: NDB 5 (Berlin 1961), S. 642 ff.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu: L. v. Köchel, *Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1573—1867*, Wien 1869.

<sup>4</sup> *Libro Secondo. / Di Toccate, Fantasie, Canzone, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, et altre Partite. / Alla Saca Caesa Mta Diuotissime dedicato / In Vienna li 29. Settembre A<sup>o</sup> 1649 / Da Gio: Giacomo Froberger*. Vgl. hierzu auch: Johann Jakob Froberger, *Orgel- und Klavierwerke I.* (hrsg. von G. Adler). DTÖ IV/1 (Bd. 8). Wien 1897, S. 117.

<sup>5</sup> K. Seidler, *Untersuchungen über Biographie und Klavierstil Johann Jakob Frobergers*. Diss. Königsberg 1930, S. 26.

2. Einen Aufenthalt in Brüssel im Jahre 1650 belegt ein Manuskript der Bibliothèque Nationale (Paris), das die Marginalie „*fatto à Bruxelles anno 1650*“ trägt<sup>6</sup>.

3. Schließlich wissen wir seit dem Aufsatz von Krebs<sup>7</sup>, daß Froberger am 26. September 1652 ein Konzert in Paris gegeben hat.

Dies sind die bisher gesicherten Daten für Aufenthalte Frobergers in den Jahren 1645 bis 1653: Wien im September 1649, Brüssel 1650 und Paris im September 1652. Was hat Froberger jedoch zwischen 1645 und 1649, 1650 und 1652 unternommen? Wo hielt er sich auf, in wessen Diensten stand er?

Über diese Fragen wurden Vermutungen und Hypothesen aufgestellt, die wohl zum Teil von einigen nur vage bekannten Historien über Erlebnisse des Komponisten angeregt wurden.

So weiß man, daß Froberger irgendwann mit Matthias Weckmann in Dresden vor dem Kurfürsten von Sachsen an einem Wettspiel teilgenommen haben soll. Ebenso ist bekannt, daß Froberger eine Reise nach England unternahm, auf der ihm Wegelagerer zu Lande und zu Wasser übel mitgespielt haben<sup>8</sup>. Auf diesen Zwischenfall weist auch eine Marginalie im Manuskript von Frobergers *Plainte faite à Londres pour passer la Melancholie* hin<sup>9</sup>.

Der Verfasser konnte nun in der Korrespondenz Athanasius Kirchers zwei Briefe Frobergers finden, deren Interpretation es ermöglichen soll, einige weitere Anhaltspunkte über Reisen und die Tätigkeit Frobergers in den Jahren 1648 bis 1654 zu erhalten<sup>10</sup>. Beide Briefe werden im folgenden nur soweit zitiert, als der Inhalt in diesem Zusammenhang von Bedeutung ist.

Zunächst Auszüge aus Nr. 305:

*Wolehrwürdiger, Hochgelobter, Christlicher Herr Pater Athanasius, Deroselben sint Meiner schuldige Dienst ieder Zeit bereits anvor. Mich verwundert gar hoch wie dß von E. Ehrwürdigkeit so gar kein antwort kombt, auff dß innige Schreiben, so ich E. E. von Mantua auß geschickt habe, in welchem ich E. Ehrw. alles ausführlich geschrieben. Wie dß der Cardinal de Medices, groß-hertzog, Principe Leopoldo, wie auch der hertzog von Mantua großen gusto haben gehabt an dem Retsel, auch sonsten wie ich vor dem groß-Hertzog von Florentz, undt duca di Mantua bin Regalist wesen. [ . . . . . ] . . ., hatts (sc. das Rätsel) also der Pater Gans Ihr May. hineingetragen, so haben Ihr. May. nach mir geschickt, habs also Ihr May. gezeigt, wie es zu verstehen ist, der Kaiser hatt es aber also bald gefaßt, undt verstanden, hatt auch gleich etliches sehr drauß Componirt, undt einen großen gusto gehabt, bin auch bey Ihr. May. zwey gantze stundt allein in Ihrem Zimmer gewesen, undt haben es mit einander probirt, entlich nach der zweyten stunden, so hatt der Kaiser zu Mir gesagt, ich solle anitzo nun heim gehen, er wolle morgen wiederumb nach mir schicken, so ist aber des Morgens drauff die Kaiserin in die Kindbett kömen, undt den andern tag drauff gestorben, hatt also der Kaiser bißdato nit weiter nach mir geschickt, muß mich also ein wenig gedulden biß der Kaiser ein wenig sein Laid vergißt, will E. E. schon weiter schreiben wie es weiter*

<sup>6</sup> Johann Jakob Froberger. Orgel- und Klavierwerke I . . ., S. 126.

<sup>7</sup> K. Krebs, J. J. Froberger in Paris. In: VfMw 10 (1894), S. 232 f.

<sup>8</sup> Wie sehr dieses Ereignis die Nachwelt beschäftigte, zeigt J. Matthesons phantasievolle Ausschmückung der Reise in seiner Grundlage einer Ehrenpforte (Hamburg 1740, S. 87 ff.).

<sup>9</sup> „*Dnus Froberger volens Parisiis in Angliam abire, intra Parisios et Cales et Dover in mari adeo spoliatus est, ut in taverna piscatoria sine numo Angliam appulerit, ac Londinum venit. [ . . . ] Super quo casu hanc lamentationem composuit.*“ Vgl. hierzu: Johann Jakob Froberger. Orgel- und Klavierwerke III. (hrsg. von G. Adler.) DTÖ X/2 (Bd. 21). Wien 1903, S. 127 und 110 ff.

<sup>10</sup> Beide Briefe befinden sich in Bd. 3 des *Carteggio Kircheriano* [(Signatur: Arch. Pont. Univ. Greg. 557, unter den Numeri currentes 305/6 und 309/10). Hinzuweisen ist darauf, daß Nr. 309/10 falsch eingeklebt ist; der Brief befindet sich zwischen Nr. 321 und 322]. Beide Briefe umfassen etwa drei Seiten im Oktavformat. Sie sind in deutscher Sprache abgefaßt, mit einer engen, teilweise nur schwer lesbaren Schrift.



darmit ablauffen wirdt. [(306r)]<sup>11</sup> Undt bitt Ihr E. Sie wollen mich Ihnen laßen befohlen sein, undt bitt Ihr E. Sie wollen doch mit mir fleißig korrespondiren, absonderlich verlang ich mit verlangen eine antwort E. E. wie diser Psalm angangen ist, undt waß der Maister darzu sagt, bitt E. E. umbs andere Secret, Sie schicken mir aber auch ein Exempel mit undt thun es mir fein deitlich expliciren, damit ich es verstehe. Bin Wien den 18. Septemb.

E. E.  
Getrewer und obligirter Diener  
so lang ich leb  
Hannß Jacob Froberger

Es folgt der zweite Brief (Nr. 309/10)<sup>12</sup>:

Wolehrwürdiger, Hodigelobter, Zunders hochgeehrter Herr Pater, Euer Wolehrwürden von meinem ietzigen Zustand rechenschafft zugeben, berichte ich dieselbe, dß nach dem ich seit meiner Abreiß von Rom einen ziemlichen theil Taittschlandts, Frankreich, Engelland undt Niederlandt waß zu sehen undt ferneres mich qualificirt zumachen, durchreiset, undt auff solchen Meinen Reisen unterschiedlich so guetes alß böses erfahren, sonderlich aber drey nahmhaftere behinderungen außgestanden, welche theils zu Wasser, theils zu landt sich ereignet, mir aber iedoch ieder Zeit Gott davor Dank gesagt, guethertze leith geschickt, welche durch Ihre miltigkeit meiner bedirftigkeit ersorget, undt fort geholffen, bin ich entliche anhero nacher Regensburg kommen, bey Meinem Allergnedigsten Kayser undt Herrn zu Meiner vorigen Charge kommen. Nun ich mich aber allhier aufhalte, erinnere ich mich E. Ehrwürden Wolgewogenheit, mit welcher mir Sie beygethan gewesen, undt weil mir in Engellandt Deroselben kostbahres Buch von der Music, welches nit allein Sie in hohem Werth haltten, sondern auch sonst aller orthe auff das beste estimirt wirt, undt ich mich wol zu erinnern weiß, dß E. Wolehrwürden mir solches versprochen, hab ich [309 v°] mich understanden nun die Khünheit zunehmen, undt solches von E. Wolehrwürden zubegehren, ich verhoffe, dß Sie mein Verlangen nit werden Vergebens sein laßen, verspreche entgegen Zuerwiderung alles deßienigen, so E. Wolehrwürden von mir werden begehren, in der Zeit so willig alß pfüllig<sup>13</sup> zuleisten. In deße befehle E. Wolehrwürden ich göttlicher obacht, mich aber derselbe forme von disem genoßenen guethe.

Regensburg den 9. Februarii. 1654

E. Wolehrwürden  
Schuldverpflichteter Diener  
Hannß Jacob Froberger  
Röm: Kay: Maj: Cañer=Organist

Bevor wir auf die Aussagen dieser beiden Briefe eingehen, wollen wir den ersten Brief zu datieren versuchen. Dazu gibt uns Froberger als Kriterien zwei Mitteilungen, die das Vorhaben erleichtern. Es sind dies

1. die Angabe von Absendeort, -tag und -monat: „Wien, den 18. Septemb.“,
2. der Hinweis auf den Tod der Kaiserin.

Es ist, wie oben bereits gesagt wurde, bekannt, daß sich Froberger im September 1649 in Wien aufhielt, wobei er am 29. September dem Kaiser Kompositionen dedizierte. Tatsäch-

<sup>11</sup> Es folgt eine längere Auslassung, der Rest des Zitats stellt den Schluß des Briefes dar. Hinzuweisen ist darauf, daß mit dem Rätsel, das Froberger in Italien und Wien vorführt, die von Kircher im 8. Buch der *Musurgia Universalis* entwickelte mechanische Komponiermethode gemeint ist, daher auch das aus dem Wortlaut erkennbare Interesse des Adressaten an der Reaktion des Kaisers.

<sup>12</sup> Der Brief wird im folgenden vollständig zitiert. Ausgelassen wurde jedoch ein längeres Postskript, das in diesem Zusammenhang bedeutungslos ist.

<sup>13</sup> Es kann auch „pfüldig“ heißen.

lich starb die zweite Gemahlin Kaiser Ferdinands III., Maria Leopoldine, am 19. August 1649<sup>14</sup> nach der Geburt ihres ersten Kindes, des Erzherzogs Karl Joseph. Allerdings stimmt die Angabe Frobergers insofern mit den Tatsachen nicht überein, als die Geburt am 7. August erfolgte, die Kaiserin aber erst zwölf Tage später, am 19. August, verstarb. Doch sollte uns diese Diskrepanz zwischen der Angabe Frobergers und den tatsächlichen Daten nicht beirren, denn nur diese Kaiserin kann die gemeinte sein<sup>15</sup>. Es ist anzunehmen, daß Froberger den Brief am 18. September 1649 in Wien geschrieben hat.

Wenden wir uns nun dem früheren Brief zu. Froberger hält sich in Wien auf. Nicht lange zuvor muß er in Rom gewesen sein, denn er sagt an einer oben nicht zitierten Stelle: „E. E. werden sich noch wissen zu erinnern, wie ich von Ihnen hab Urlaub genoßen, so haben Sie mich in ein Zimmer hineingeführt, undt haben mir ein Secret gewisen, wie man ein Canon in Unisono kenne machen . . .“<sup>16</sup>.

Dieser Romaufenthalt scheint also noch nicht lange her zu sein. Zudem kann eine Bemerkung in einem Brief, der sich ebenfalls in der Kircherschen Korrespondenz befindet, den Aufenthalt Frobergers in Rom zeitlich präzisieren: Am 6. Februar 1649 schreibt der Hofprediger und Beichtvater Ferdinands III., Johannes Gans<sup>17</sup>, von Wien aus an Kircher, der Kaiser erwarte mit Verlangen die (in der *Musurgia Universalis* entwickelte) Komponiermaschine, keineswegs aber Herrn Froberger<sup>18</sup>. Diese Bemerkung besagt mit einiger Sicherheit, daß beide, Komponiermaschine und ihr Überbringer Froberger, aus Rom kommend, in Wien erwartet wurden, man aber auf Froberger nun keinen Wert mehr legte. Also muß Gans im Februar 1649 Froberger in Rom vermutet haben<sup>19</sup>.

Wir können annehmen, daß Froberger sich Anfang 1649 bereits längere Zeit in Rom aufgehalten hatte, denn dem Brief von 1649 legte er eine (leider nicht aufgefundene) Psalmvertonung bei mit den Worten: *Sie kennen es bey St. Apollinar lassen probiren, [. . . .] Verlangt mich, waß der Maister bey S. Apollinar darzu sagen wirdt, erwartte also mit verlangen eine antwort*“<sup>20</sup>. Am Ende dieses Briefes schreibt er dann bekanntlich: *„. . . absonderlich verlang ich mit verlangen eine antwort E. E. wie diser Psalm angangen ist, undt waß der Maister darzu sagt, . . .“*<sup>21</sup>. Der „Maister“ aber ist kein anderer als Giacomo Carissimi, der seit 1630 bis zu seinem Tode 1674 das Kapellmeisteramt an der zum Collegium Germanicum-Hungaricum gehörigen Kirche San Apollinare innehatte<sup>22</sup>. Aus diesen Worten können wir vermuten, daß Froberger während seines zweiten Aufenthalts in Rom bei Carissimi Studien betrieben hatte (sein früherer Lehrer Frescobaldi war 1643 verstorben), da er ihn als den „Maister“ tituliert, was auf ein Schüler—Lehrerverhältnis schließen lassen könnte, zumindest aber die Hochachtung Frobergers Carissimi gegenüber bezeugt. Aus beiden Gründen ist es verständlich, daß Froberger an Carissimis Urteil an seiner Kompo-

<sup>14</sup> Vgl. hierzu: C. v. Wurzbach, Art. *Habsburg*, in: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Bd. 6 (Wien 1860), S. 188.

<sup>15</sup> Des Kaisers erste Frau, Maria Anna, starb am 13. Mai 1646, in diesem Fall lägen zwischen Todes- und Briefdatum über vier Monate Zwischenraum, was bei dem vorliegenden Wortlaut nicht anzunehmen ist. Im übrigen sei vermerkt, daß Kircher 1646 und zuvor intensiv mit der Arbeit an seinem großen Buch *Ars magna lucis et umbrae*, das 1646 in Rom erschien, beschäftigt war. Erst danach begab er sich an die Ausarbeitung der *Musurgia Universalis*. Ob er 1646 Froberger bereits so präzise Angaben hätte geben können, ist zweifelhaft.

<sup>16</sup> Nr. 305 v<sup>o</sup>.

<sup>17</sup> Der Name des „Pater Gans“ fiel im ersten Brief.

<sup>18</sup> Arch. Pont. Univ. Greg. 561, Nr. 133: „*Valde Impator expectat cistam musurgicam, etsine D. Froberger.*“

<sup>19</sup> Diese unfreundlich klingende Bemerkung gegenüber Froberger könnte als Ausdruck kaiserlichen Unwillens über dessen Fernbleiben angesehen werden. Wie aber aus hier ausgelassenen Bemerkungen des ersten Briefes Frobergers herausgelesen werden kann, hat wohl zwischen ihm und Gans eine Antipathie bestanden. Wir können daher vermuten, daß Gans unter Nennung des Kaisers hier seine subjektive Meinung wiedergegeben hat, denn immerhin hat ein halbes Jahr später Ferdinand Froberger anscheinend huldvoll empfangen.

<sup>20</sup> Nr. 305 v<sup>o</sup>.

<sup>21</sup> Nr. 306 r<sup>o</sup>.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu: A. Steinhüber, *Die Geschichte des Collegium Germanicum-Hungaricum in Rom*. Freiburg 1895. Bd. 1, S. 120—125. Desgl.: F. Ghisi, Art. *Carissimi*, in: MGG 2 (1952), Sp. 842 ff.

sition interessiert war, galt doch Carissimi in dieser Zeit (*Jephthe* hatte er bereits komponiert) als „*excellentissimus & celebris famae symphoneta*“<sup>23</sup> und „*der sehr berühmte Capellmeister in dem Teutschen Collegio zu Rom*“<sup>24</sup>.

Der Brief berichtet weiter von Besuchen Frobergers in Florenz und Mantua, von wo aus er einen Bericht an Kircher geschickt hatte, den dieser nicht beantwortete<sup>25</sup>. Wir können annehmen, daß er die beiden Städte auf der Rückreise von Rom nach Wien berührte und dort bei Hofe als Orgelregalspieler auftrat. Der Ausdruck „*bin Regalist wesen*“ muß nicht als Bezeichnung für eine länger andauernde Tätigkeit aufgefaßt werden. Von Mantua aus ist Froberger wahrscheinlich nach Wien gereist, wo er im Sommer 1649 angekommen sein dürfte, denn seine Audienz beim Kaiser fand kurz vor der Niederkunft der Kaiserin am 7. August statt.

Soweit die Mitteilungen dieses Briefes. Im zweiten Schreiben vom 9. Februar 1654 bezeichnet sich Froberger wieder als kaiserlichen Organisten, er ist, wie wir wissen, seit April 1653 wieder Mitglied der Hofkapelle. Absendeort des Schreibens ist Regensburg, wo 1652 bis 1654 der Reichstag zusammengekommen war, um die latente Finanzkrise des Reiches zu beheben. Wie zu solchem Anlaß bereits im Mittelalter üblich, nahm der Kaiser seine damals 60 Mitglieder zählende Kapelle<sup>26</sup> mit zum Tagungsort. Dazu gehörte auch Froberger.

In seinem Brief berichtet er von Reisen durch „*einen ziemlichen Theil*“ Deutschlands, durch Frankreich, England und die Niederlande<sup>27</sup>, die er seit seinem letzten Aufenthalt in Rom, also seit 1649, unternommen habe<sup>28</sup>. Wie sind diese Reisen zu datieren?

Ich glaube, folgende Möglichkeit vertreten zu können: Froberger reiste von Wien in die Spanischen Niederlande, genauer, nach Brüssel. Diesen Aufenthalt bezeugt das oben<sup>29</sup> erwähnte Manuskript einer Tokkata für 1650. Von Brüssel aus hat er wohl Reisen nach Paris und die Reise nach England unternommen, bei der er so jämmerlich ausgeplündert wurde, wie Mattheson es ausschmückend schildert und Froberger es andeutet. In England muß er jedoch freundlich aufgenommen worden sein, denn „*mir aber iedoch ieder Zeit Gott [ . . . ] guethertzige leith geschickt, welche durch Ihre miltigkeit meiner dirftigkeit ersorget*“<sup>30</sup>. Matthesons Bericht ist demnach zwar übertrieben, aber so falsch nicht. Allerdings hat er sich in seiner Datierung (1662) um zehn Jahre vertan. Froberger war wohl 1651/52, kurz nach dem Erscheinen der *Musurgia Universalis* (1650), in England, denn er berichtet von der Wertschätzung, die dem Buch in England entgegengebracht wird. Wann Froberger von dort wieder abreiste, ist nicht zu bestimmen. Jedenfalls wissen wir ihn 1652 im Gefolge des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Paris, wo er ein Konzert gab<sup>31</sup>.

Auffallend ist die auch in dieser Studie mehrfach aufgetretene Verbindung Frobergers mit dem Bruder des Kaisers, dem Erzherzog Leopold Wilhelm (1649 Florenz, Mantua; 1650 Brüssel; Herbst 1652 Paris). Seidler schließt daraus, wie ich meine zu Recht, auf ein

<sup>23</sup> A. Kircher, *Musurgia Universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. Rom 1650. Bd. 1, S. 603.

<sup>24</sup> W. C. Printz, *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*. Dresden 1690, S. 142.

<sup>25</sup> Der Verbleib dieses und anderer Briefe Frobergers an Kircher ist unbekannt. Diese beiden Briefe sind die einzigen, die die im Archiv der Gregoriana ruhende Korrespondenz enthält.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu: G. Adler, *Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als Tonsetzer und Förderer der Musik*, in: *VjMw* 8 (1892), S. 256.

<sup>27</sup> Gemeint sind die damaligen Spanischen Niederlande, also etwa das heutige Belgien.

<sup>28</sup> Aus dem Wortlaut kann man schließen, daß Froberger und Kircher in dieser Zeit nicht miteinander korrespondiert haben.

<sup>29</sup> Vgl. hierzu Anm. 6.

<sup>30</sup> Nr. 309 r<sup>o</sup>.

<sup>31</sup> Vgl. hierzu Anm. 7. Frobergers Ruhm muß in dieser Zeit schon groß gewesen sein, wie die Reaktion auf sein Pariser Konzert zeigt (K. Seidler, *Untersuchungen* [1930], S. 29). Im übrigen unternahm er diese Reisen, um sich „*qualificirt zumachen*“. Es dürfte daher für Froberger auch ehrenvoll gewesen sein, in Kirchers *Musurgia Universalis* mit einer langen Komposition zu erscheinen, denn Kircher war zu dieser Zeit bereits ein als Wissenschaftler hoch angesehener Mann, und der Abdruck einer Komposition in dem Buch implizierte für den Leser die Qualität des Komponisten. Daher ist wohl auch die Schmeichelei erklärbar, die Froberger Kircher in den Briefen angedeihen läßt, abgesehen davon, daß er (in Nr. 309) ein Dedikations-exemplar erbittet.

Dienstverhältnis Frobergers beim Erzherzog. „Daß in dieser Zeit sein Name in der dortigen [sc. den Wiener] Rechnungsbüchern fehlt, bestätigt den [. . .] Brauch, die Musiker des österreichischen Musikstaates von demjenigen Fürstenhofe besolden zu lassen, welchem sie gerade dienen“<sup>32</sup>. Diese Möglichkeit einer Anstellung Frobergers bei Leopold Wilhelm könnte auch eine Bemerkung Kirchers in der *Musurgia Universalis*, zutreffend für das Jahr von deren Niederschrift (1648/49), erhärten, wenn er Froberger vorstellt als „D. Io. Iacobus Frobergerus Organoedus Caesareus celeberrimi olim Hieronymi Frecebaldi discipulus“<sup>33</sup>, als kaiserlichen Organisten also. Man könnte nun diese Bezeichnung darauf zurückführen, daß Froberger immerhin bis 1645 „organoedus caesareus“ gewesen war und Kircher mit der Verwendung dieses gewichtigen Attributs die Bedeutung des Komponisten unterstreichen wollte, dessen Phantasia er im folgenden abdruckt, „adeoque illam [sc. phantasiam] omnibus Organoedis, tanquam perfectissimum in hoc genere compositionis specimen, quod imitentur, proponendum duximus“<sup>34</sup>. Doch möchte ich diese Bemerkung eher als Hinweis auf die bevorstehende (oder bereits begonnene?) Tätigkeit beim Erzherzog auffassen. Als dessen Musiker wäre Froberger mit Recht auch als „organoedus caesareus“ zu bezeichnen. Ich glaube, daß, hätten zu dieser Zeit zwischen dem Kaiserhofe und Froberger keinerlei Beziehungen bestanden, Kircher sicherlich eine andere Formulierung an der oben zitierten Stelle gewählt hätte und auch die Audienz Frobergers beim Kaiser nicht in der freundlichen Weise stattgefunden hätte, wie sie Froberger schildert.

Für diese Vermutung einer Anstellung bei Leopold Wilhelm sprechen überdies noch folgende Argumente: Der Erzherzog wurde 1646 vom spanischen König Philipp IV., einem Schwiegersohn Kaiser Ferdinands, zum Generalgouverneur der Spanischen Niederlande ernannt, von wo aus er zahlreiche Reisen nach Frankreich unternahm, auf denen Froberger mitgereist sein dürfte. Damit wären auch Frobergers Besuche in Brüssel und Paris motiviert. Wie in diesem Zusammenhang allerdings die Reise nach England einzubeziehen ist, bedarf noch der Klärung.

Fassen wir abschließend die aus den beiden Briefen an Kircher resultierenden Unternehmungen Frobergers zusammen:

1. Froberger hat eine zweite Italienreise unternommen, auf der er in Rom mit Kircher und wohl auch Carissimi zusammentraf. Musikalische Studien bei Carissimi sind nicht auszuschließen. Zu Beginn des Jahres 1649 befand sich Froberger noch in Rom. Auf der Rückreise konzertierte er in Florenz und Mantua. Wahrscheinlich stand er in dieser und der folgenden Zeit in einem Dienstverhältnis zum Erzherzog Leopold Wilhelm.
2. Vom Sommer bis Herbst 1649 weilte Froberger in Wien. Seine Abreise kann frühestens Anfang Oktober erfolgt sein.
3. Von Wien aus reiste Froberger nach Brüssel.
4. Nach Brüssel besuchte er Paris und unternahm
5. von dort aus eine Reise nach England. Dafür sind die Jahre 1651/52 anzusetzen.
6. Von London reiste er über Brüssel wiederum nach Paris, wo er am 26. September 1652 ein Konzert gab.
7. Vom April 1653 an war Froberger wieder Mitglied der Wiener Hofkapelle.

Mit diesen Ergebnissen sind längst noch nicht alle Unklarheiten über Frobergers Leben aufgedeckt. Die Mitteilungen in den beiden Briefen an Athanasius Kircher konnten jedoch, wie ich glaube, dazu beitragen, eine Lücke in der Biographie des Komponisten zu schließen.

<sup>32</sup> K. Seidler, *Untersuchungen* (1930), S. 31.

<sup>33</sup> A. Kircher, *Musurgia Universalis* (1650), Band 1, S. 465.

<sup>34</sup> Wie Anm. 33.

## Der Lautenist P. Iwan Jelinek

Das Ende der böhmischen Lautenkunst

VON EMIL VOGL, PRAG

In der Lebensbeschreibung des Lautenisten P. Iwan Jelinek herrscht bisher Verwirrung und Verwechslung mit Musikern gleichen Namens. Schlagen wir eines der größeren Musiklexika auf, ich erwähne hier nur beispielsweise das Mendelsche und Bernsdorfsche<sup>1</sup>, finden wir unter dem Schlagwort *Jelinek* (Gelinek) nur einen, der als Organist und Lautenist bezeichnet wird. Es ist dies Johann Gelinek, der Bruder des bekannteren Musikers Anton Hermann Jelinek, der sich in Italien auch Cervetti nannte. Als Quelle der Biographie beider dient das Künstlerlexikon von Dlabacz<sup>2</sup>. Noch Adolf Koczirz<sup>3</sup> verwechselte diesen Johann Jelinek, den Organisten bei den Barnabiten auf der Prager Kleinseite, mit dem Benediktiner P. Iwan Jelinek aus dem Kloster St. Johann unter dem Felsen bei Beraun in Böhmen.

In einer früheren Arbeit<sup>4</sup> versuchte ich eine Lebensbeschreibung P. Iwan Jelineks zu geben und die Irrtümer um seine Person richtigzustellen. Wie wenig mir das gelang, davon zeugt das neue tschechoslowakische Musiklexikon<sup>5</sup>, wo auf Seite 586 unter dem Schlagwort *Jan Jelinek* diesem das Werk *Musica sopra il liuto* zugeschrieben wird. Mein eigener Beitrag auf der nächsten Seite stellt den Fehler richtig. Deshalb gebe ich hier von neuem und genauer, als es in der angeführten Arbeit möglich war, die Biographie P. Iwan Jelineks.

Wir besitzen einige archivalische Quellen zur Sicherung seines Lebenslaufes. An erster Stelle nenne ich das *Memoriale fratrum monachorum / sacri Benedicti ordinis . . . s. Joanni sub rupe*. Die Handschrift wurde noch zu Lebzeiten Jelineks im Jahre 1750 verfaßt, wie aus einem Chronogramm auf der Titelseite hervorgeht. Auf Seite 15 finden wir die Eintragung, daß Iwan Jelinek am 28. November 1683 in Königgrätz getauft wurde. Die Stelle lautet: „*F. Ivanus Gelinek Boemus Patriae Reginae Hradecensis natus anno 1683 / baptizatus Nikolaus Thomas die XXVIII Novembris.*“ Jelinek erhielt den Taufnamen Nikolaus Thomas und nahm erst nach seinem Eintritt ins Kloster den Namen Iwan, zu Ehren des Patrons des Klosters, an.

Die zweite, nicht minder wichtige Quelle zu seiner Lebensbeschreibung ist die Denkschrift, die von P. Coelestin Hostlowsky verfaßt wurde. Es ist dies das *Memoriale subrupensis, seu descriptio rerum memorabilium levati Monasterii s. Joannis sub rupe ords. Benedicti*<sup>6</sup>. Die Originale beider Handschriften befinden sich im Stadtarchiv von Beraun. Das genaue Datum der Geburt Jelineks habe ich vergeblich in den Kirchenbüchern von Königgrätz gesucht. Auch ob er der wohlhabenden Familie der Seifensieder Jelinek entstammte, ist unklar.

Als 21jähriger Jüngling trat er im Jahre 1704 in das Kloster der Benediktiner des hl. Johannes unter dem Felsen ein, am 19. April des darauffolgenden Jahres legte er das Gelübde ab, im Jahre 1709 wurde er zum Priester geweiht, 1730 war er Lehrer der Novizen und in den Jahren 1741 bis 1744 Prior. Sein ganzes Leben verbrachte er hinter Klostermauern. Am 26. Dezember 1759 starb er am Schlagfluß. Diesen Tag gibt das Totenbuch

<sup>1</sup> H. Mendel, *Musikalisches Konversationslexikon*, Berlin 1875. E. Bernsdorf, *Neues Universallexikon der Tonkunst*, Dresden 1856.

<sup>2</sup> G. J. Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen*, Prag 1815.

<sup>3</sup> A. Koczirz, *Böhmische Lautenkunst um 1720*, Alt-Prager Almanach, Prag 1928.

<sup>4</sup> E. Vogl, *Loutnová hudba v Čechách* (Lautenmusik in Böhmen), *Časopis Národního muzea* (Zeitschrift des Nationalmuseums) CXXXIII, 1964.

<sup>5</sup> *Ceskolovenský hudební slovník* (Tschechoslowakisches Musiklexikon), Prag 1963.

<sup>6</sup> Neu herausgegeben von P. Dominik Kozler in: *Wissenschaftliche Mitteilungen aus dem Benediktinerorden*, Brünn 1880, Heft IV.

des Klosters an<sup>7</sup>, ebenso eine Eintragung auf der Innenseite des Buchdeckels der Handschrift *Musica sopra il liuto*<sup>8</sup>. Sie lautet: „F. Ivan Jelinek Bohemi / monasterii s Joannis sub rupe / Sacerdotis jubilati / anno suae aetatis 76 sepulti / die 26. Dcbr. 1759 mortuus / in nova crypta a Rissimo D.D. Aemiliano Kotterowsky / abbate / in antiqua ecclesia 1712 facta.“ Der Autor der Eintragung ist der bekannte Aufklärer Josef Anton Seydl, Dekan in Beraun (geb. 1775, gest. 5. Juli 1837). Seine Sammlung böhmischer Kammermusik zeugt von seiner Liebe zur Musik. Der erwähnte Abt Kotterowsky ließ in den Felsen an der Südwand des Klosters eine Krypta meißeln, wo noch heute in offenen *loculi* die Reste der begrabenen Mönche zu sehen sind.

Im *Memoriale* wird Jelinek als „*organoedus virtuosissimus*“ bezeichnet, woraus zu schließen ist, daß er dem Kloster als Organist diente und in seiner Freizeit sich mit der Laute beschäftigte. Die Tabulatur wurde wahrscheinlich im Kloster geschrieben und kam bei der Auflösung des Klosters im Jahre 1786 in Beraun zur Versteigerung, wo sie zuletzt in die Hände Seydls kam, aus dessen Verlassenschaft sie ins Nationalmuseum wanderte.

Zu seinen Lebzeiten war P. Iwan Jelinek als Lautenspieler und Komponist für sein Instrument unbekannt, sonst hätte ihn Baron<sup>9</sup>, der uns viele Namen böhmischer Lautenisten überliefert hat, sicher erwähnt.

Die große Zeit der böhmischen Lautenmusik endet im zweiten Dezennium des 18. Jahrhunderts. Im Jahre 1719 starb Aureus Dix, im darauffolgenden Jahre wird Antoni Eckstein zu Grabe getragen, im Jahre 1721 verschied der „Vater der Prager Laute“, Johann Anton Losy von Losinthal. Die Tradition der Sololaute führt einzig Jelinek und vielleicht auch der sonst weiter nicht bekannte Czierwenka weiter. Beide pflegten noch die 11chörige Laute, die um das Jahr 1720 von der 13chörigen abgelöst wird. Die adeligen Dilettanten auf der Laute, wie Graf Questenberg und Fürst Lobkowitz, neigten eher der Wiener Schule zu.

In dem oben erwähnten Kodex ist auf Seite 135–140 eine *Parthia Czierwenka* notiert. Dem Stile nach gehört der Autor dieser kleinen viersätzigen Suite in die Nähe Jelineks, wenn man nicht gar annehmen möchte, daß es sich um einen seiner Schüler handeln könnte. Kantoren dieses Namens kommen in Böhmen dieser Zeit häufig vor, ohne daß wir beweisen können, daß einer von ihnen der Komponist dieser *Parthia* wäre. So lebt ein Kantor Czierwenka in Bezno im Kreise Jungbunzlau<sup>10</sup>, ein Wenzel Czierwenka war in den Jahren 1680 bis 1688 Kantor und Organist in Kolin a. d. Elbe<sup>11</sup>. Ein Kantor gleichen Namens wirkte vom Jahre 1688 in Schreckenstein. Lautenspieler und Virtuose war Karl Josef Hellmer, der Sohn des Geigenbauers Johann Georg Hellmer<sup>12</sup>. Hellmer jun. endete tragisch in den Fluten der Moldau. Zu den letzten Lautenisten in Böhmen gehört auch P. Amandus aus dem Kloster der Augustiner in Lyssa a. d. Elbe<sup>13</sup>, der von Karl VI. zum kaiserlichen Lautenschläger ernannt wurde. In der Mitte des Jahrhunderts stirbt auch der letzte Theorbist Antonio Ceccherini, der in der Kreuzherrnkirche den basso continuo am Chore besorgte.

Die böhmische Musikeremigration des 18. Jahrhunderts weist auch einige Konzerte mit Laute auf. Das Konzert für obligate Laute, zwei Hörner, Violine, Viola d'amore und Baß von Johann Georg Neruda<sup>14</sup> zeigt schon Verfallserscheinungen. Neruda, zwischen 1707 und 1710 geboren, war im Jahre 1750 Mitglied der Dresdener Kapelle. Uns wundert die unge-

<sup>7</sup> *Necrologium / seu memoria fratrum / et / Benefactorum ordinis s. Bene / dicti provinciae Bohemicae / pro mon. s. Joannis sub rupe . . .* aus dem Jahre 1667.

<sup>8</sup> *Musica sopra il liuto*, Musikabteilung des Nationalmuseums in Prag, Sign. IV E 36.

<sup>9</sup> I. G. Baron, *Historisch-theoretische und praktische Untersuchung des Instruments der Laute*, Nürnberg 1727.

<sup>10</sup> Václav Vaňek, *Okres mladoboleslavský* (Der Bezirk Jungbunzlau), Prag 1878.

<sup>11</sup> Josef Vávra., *Dějiny královského města Kolína n. L.* (Die Geschichte der königlichen Stadt Kolin a. d. Elbe), Kolin 1888.

<sup>12</sup> W. L. v. Lüttgendorff, *Die Geigen und Lautenmacher . . .*, Frankfurt a. M. 1922.

<sup>13</sup> Josef Vojaček, *Klášter Augustianů bosaků v Lysé n. Labem* (Das Kloster der Augustiner in Lysa a. d. Elbe), *Sborník historického kroužku XXX*, 1929.

<sup>14</sup> Brüssel, Bibliothèque du Conservatoire, Ms. II. 4088.

schickte Behandlung der Laute, wo doch zu gleicher Zeit der große Lautenist Leopold Sylvius Weiss in Dresden wirkte.

Das Konzert in G-dur für 2 Violinen, Laute und Baß von Wenzel Spurny<sup>15</sup> nützt das Instrument schon besser aus. Spurny stand in Diensten des Prinzen von Carignan in Paris. Von böhmischer Herkunft war auch Jakob (Josef) Kohout, der Lautenist des Fürsten Schwarzenberg und Lehrer Barons. Er war der Vater von Karl Kohout (1726—1782), der in Wien lebte und zahlreiche Werke für Laute schrieb. Sein Bruder Josef Kohout lebte in Paris und wurde durch kleine Opern berühmt. Seine acht Trios für Streicher, Harfe, Clavecin oder Laute sind auf letztgenanntem Instrument unspielbar. Josef Kohout mag wohl selbst Lautenist gewesen sein, wie ein Bild von Carmontel, das ihn mit einer Laute darstellt, beweist.

Die in der Handschrift IV E 36 des Prager Nationalmuseums erhaltenen Werke P. Iwan Jelineks lassen sich in drei Teile gliedern: Eine Partita in B-dur, eine Suite in G-dur und vier einzeln stehende Sätze in *d*-moll, alles über die Handschrift verstreut. Die Suite in G-dur reicht von Seite 272 bis Seite 277. Ihre Ausdehnung läßt sich genau feststellen, da sie eine ungewöhnliche Stimmung der Laute erfordert. Die Partie hat fünf Sätze, Overture, Menuett, Sarabande, Menuett und Bourrée. Der *accord par unisons*, die Einstimmung der Laute, weist in der letzten Konsonanz einen Fehler auf. Der Akkord lautet, richtig gelöst, *A d g h d' fis'* mit der selbstverständlichen Umstimmung der Bordunsaite von *F* nach *Fis*. Hans Radke<sup>16</sup> führt an, daß dieser Akkord in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden sei und *accord nouveau* genannt wurde. Im Werke Pierre Gaultiers aus Orleans, das dieser im Jahre 1638 Johann Anton von Eggenberg, dem Herrn auf Krumau in Böhmen, widmete<sup>17</sup>, finden wir gerade diesen Akkord auf Seite 119 in Sätzen, die er als Ballett zum Eintritt des Prinzen von Eggenberg in Rom bezeichnet. Warum Jelinek gerade diese veraltete Lautenstimmung für seine Suite benützte, wissen wir nicht, vielleicht sollte die Komposition altertümlich wirken.

Die Overture Gelineks ist dreiteilig nach Art der Ouverturen Lullys, versucht also Formen des 17. Jahrhunderts nachzuahmen. Im gleichen Geiste des Barocks ist die Sarabande gehalten, doch schon die zwei Menuette verraten den Geist des 18. Jahrhunderts. Sie sind leicht bewegt, spielerisch und frei vom schweren Gestus des Barock. In dieser Stimmung des beginnenden Rationalismus ist auch die Bourrée am Ende der Suite gehalten.

Auf Seite 76 der Handschrift finden wir das zweite Werk, die *Part Gelinek cum lituis, violino ac basso*. Leider sind die Instrumentalstimmen heute unauffindbar, so daß uns das einzige Lautenkonzert, das auf dem Boden Böhmens entstanden ist, entgeht. Die Anzahl der Sätze ist bei dieser Folge schwer zu bestimmen, vielleicht reicht das Werk bis zur leeren Seite 100. Dann wäre die Folge der Tänze Overture, Allemande, Menuett, Gavotte, Canaries, Sarabande, Courante, Menuett, Gavotte, nochmals ein Menuett und ein Echo. Ein so ausgedehntes Lautenkonzert ist allerdings ganz ungewöhnlich. Eine zweite Möglichkeit wäre, daß der Schlußsatz die Sarabande wäre und die weiteren Sätze eine neue Suite bildeten, deren Anfang die Courante wäre. Stellen, wo die Laute nur Begleitakkorde zu versehen hätte und die uns einen Hinweis böten, welcher Satz noch zum Konzerte gehöre, finden sich nur in der Overture.

Auf festem Boden bewegen wir uns beim Bestimmen der vier einzelnen, in der Handschrift verstreuten Sätze. Auf Seite 42 steht eine *Allemanda Gelinek*, ein Werk, das wohl den Gipfelpunkt des Schaffens Jelineks darstellt. An das technische Können des Spielers werden die größten Anforderungen gestellt, die Grundstimmung ist leicht und witzig, das rasche

<sup>15</sup> Rostock, Universitätsbibliothek, Sign. Mus. Saec. XVIII 59/1.

<sup>16</sup> H. Radke, *Beiträge zur Erforschung der Lautentabulaturen des 16.—18. Jahrhunderts*, Mf XVI, 1963, S. 34—51.

<sup>17</sup> Bologna, Liceo musicale, Sign. Z 211.

Tempo wird am Ende durch die Vorschrift *cito* noch beschleunigt. Die nachfolgende Courante hat zwar keinen Autorennamen, benützt aber gleiches Material wie die Allemande und ist von gleichem Geist und Stil, so daß wir sie zu den Werken Jelineks zählen dürfen. Die Anfangstakte der Courante imitieren die berühmte Courante *L'homicide* des Denis Gaultier. Während aber der Franzose das barocke Pathos bis zum letzten Takt beibehält, verliert sich Jelinek bald in Spielerei und Witz.

Auch die Bourrée Gelineks auf Seite 47 stellt hohe Anforderungen an die Technik des Spielers und verlangt Spiel in hohen Lagen, an manchen Stellen bis zum 10. Bund.

Die Gigue Gelineks auf Seite 202 im 3/8-Takt ist eine der landläufigen Gigen der Zeit, wie sie so oft anonym in anderen Handschriften vorkommen. Obwohl die einzelnen Sätze über die ganze Handschrift verstreut sind, würden wir sie gern und nicht ganz unberechtigt zu einer Suite zusammenstellen.

Die *Parthia Czierwenka* in C-dur steht in der Mitte der Handschrift, sie reicht von Seite 135 bis zur Seite 140. Sie ist viersätzig. Die Allemande am Anfang trägt Züge der Art von Jelinek, die nachfolgende Sarabande greift zur Schwere barocker langsamer Sätze zurück. Der dritte Satz, Bourrée, benützt thematisches Material der Sarabande und ist technisch nicht anspruchsvoll, das Menuett am Schluß unterscheidet sich in nichts von den damals schon überhandnehmenden oberflächlichen Menuetten.

Die *Musica sopra il liuto* ist in neufranzösischer Tabulatur für die 11chörige Laute geschrieben. Abweichende Stimmungen vom Akkord *A d f a d' f'* werden in der oben erwähnten Suite G-dur im *accord nouveau* gefordert, aber auch andere Stimmungen wie *A d fis a cis' e'* und *A cis e a cis' e'* werden vorgeschrieben. Wie so oft findet man auch in dieser Handschrift Vorschriften für den Fingersatz, woraus wir schließen dürfen, daß das Werk für minder geübte Spieler gedacht war.

Die Tabulatur des Prager Nationalmuseums mit Werken böhmischer Lautenisten des 18. Jahrhunderts ist wohl die letzte Handschrift mit Musik für die Laute auf dem Boden Böhmens.

## Ein Beethoven-Autograph?

VON HANS SCHMIDT, EHRENBREITSTEIN

Beethoven-Autographe gehören heute, nahezu 150 Jahre nach Beethovens Tod, immer noch zu den besonderen Anziehungspunkten des internationalen Autographenmarktes, wovon die allenthalben geforderten Preise ein nicht gerade erfreuliches Zeugnis geben. Längst bekannte Stücke wechseln den Besitzer, Verschollenes oder verloren Geglaubtes taucht wieder aus der Versenkung auf. Und es ist gar nicht ausgeschlossen, daß es auch wieder in der Versenkung verschwindet, bevor es für die Forschung hätte fixiert werden können. Es kommen schließlich auch noch Handschriften ans Licht, die bisher völlig unbekannt waren. Als verschollen zu betrachten war jahrzehntelang das sogenannte de Roda-Skizzenbuch, das der Verein Beethoven-Haus vor einigen Jahren erwerben konnte. Ganz unbekannt waren der prächtige, vier volle Seiten umfassende und inhaltlich bedeutende Brief Beethovens an Friedrich Rochlitz und ebenso jenes Vorautograph zum 1. Satz der Kreuzer-Sonate, das ein sonst nirgends bezeugtes, textlich abweichendes Frühstadium dieses Werkes enthält, wiederum Neuerwerbungen des Bonner Beethoven-Hauses.

Von einer Entdeckung mit umgekehrten Vorzeichen kann man wohl sprechen, wenn sich herausstellt, daß eine schon seit vielen Jahren als Beethoven-Autograph geführte Handschrift tatsächlich nicht von der Hand des Meisters geschrieben ist.



*Viola* *Viol. II* *Viol. III* *Viol. IV* *Viol. V* *Viol. VI*

*a tempo* *all. viv.* *Cadenza*

Violastimme zur Einleitung von Beethovens Chorfantasie op. 80.  
 Hessische Landesbibliothek, Darmstadt.



Auf einen solchen Fall stieß ich bei einer Prüfung des Quellenmaterials zu Beethovens *Chorphantasie*. Zu diesem Werk gehören u. a. drei Streicherstimmen, die heute in der Hessischen Landesbibliothek zu Darmstadt als Beethoven-Autographe verwahrt werden und aus dem ehemaligen Archiv des Hauses Breitkopf & Härtel in Leipzig stammen. Ich halte für ausgeschlossen, daß es Handschriften Beethovens sind, und habe das in meiner Studie *Die gegenwärtige Quellenlage zu Beethovens Chorphantasie*<sup>1</sup> erstmals mitgeteilt. Es ist merkwürdig, wie wenig Resonanz diese Entlarvung einer unechten Handschrift hat gegenüber dem weltweiten Interesse, dessen die Auffindung jeder neuen Handschrift sicher sein kann.

Daß aber Willy Hess<sup>2</sup>, unter Berufung auf Dr. Dagmar v. Busch, meiner Ansicht entgegengetreten ist, hat mich nicht wenig verwundert. Ich nehme dies zum Anlaß, etwas weiter auszuholen und meine Feststellung mit Einzelheiten zu belegen.

Es ist zunächst kein schlechtes Zeichen, daß die Stimmen aus dem Archiv Breitkopf & Härtel stammen; besaß dieses Haus doch eine ganze Reihe verbürgter Beethoven-Handschriften, die in Teilen heute unter den Beständen der Sammlung H. C. Bodmer im Beethoven-Haus Bonn oder eben in der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt liegen. Trotz der verhältnismäßig gut erhaltenen Korrespondenz zwischen Beethoven und Breitkopf ist nicht herauszufinden, wann und wie diese Stimmen nach Leipzig gelangten. Sie haben keine eigentliche Story. Es war für mich nur zu bezeichnend, hier zu erfahren<sup>3</sup>, daß sie „zu Beginn der zwanziger Jahre bei dem Archivexemplar aufgefunden“ wurden.

Muß es nicht schon, ganz abgesehen vom eigentlichen Handschriftenbefund, merkwürdig vorkommen, daß Beethoven, der höchst selten überhaupt einmal Einzelstimmen zu einem seiner Werke ausgeschrieben hat, sich ausgerechnet im Falle der *Chorphantasie* mit Stimmen aufgehalten haben sollte? Vor der Uraufführung war er in größter Zeitnot und danach hatte die Sache wohl nicht eine solche Eile, daß er nicht einen Kopisten hätte heranziehen können.

Es ist sehr aufschlußreich, den Wandel der Meinungen über diese drei Stimmen in der bisherigen Literatur zu verfolgen:

1925 verzeichnet Wilhelm Hitzig im Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel unter Nr. 29: „*Skizzen zur Chorphantasie op. 80. Hochformat, 3 Blätter, davon 3 Seiten beschrieben, 33 x 24, 31 x 23, 29 x 24. Eigenhändige Niederschrift*“<sup>4</sup>.

1939 wählt Wolfgang Schmieder aus diesen drei Stimmen ein charakteristisches Beispiel für Beethovens Handschrift in *Musikerhandschriften in drei Jahrhunderten*<sup>5</sup>; zu dem auf S. 20 faksimiliert wiedergegebenen Blatt bemerkt er auf S. 60: „*Das wiedergegebene Notenblatt ist eine Violinstimme zur Einleitung der Chorphantasie op. 80. Es ist insofern von besonderem Interesse, als die unter Beethovens Augen entstandene Erstaussgabe dieses Werkes mit Klavier allein, ohne jegliche Begleitung beginnt. Die Violinstimme schließt sich genau der Klavierbegleitung an.*“

Schmieder muß sich demnach das Blatt genauer angesehen haben, und es ist merkwürdig, daß ihm an der Schrift selbst nichts aufgefallen war. Hitzigs Angabe „*Skizzen*“ stellte Schmieder also bereits richtig, ohne die Korrektur als solche ausdrücklich hervorgehoben zu haben.

Am 10. Oktober 1951 wurden die Stimmen durch das Haus Stargardt zum Preis von DM 3 600.— zur Versteigerung angeboten<sup>6</sup>. In einem beigegebenen kleinen Kommentar

<sup>1</sup> In: *Colloquium Amicorum, J. Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, hrsg. von S. Kross und H. Schmidt, Bonn 1967, S. 355.

<sup>2</sup> W. Hess, *Nachmals Beethovens Chorphantasie*. — In: *Schweizerische Musikzeitung*, Jg. 107 (1967), S. 274—276.

<sup>3</sup> Katalog Nr. 498 der Firma J. A. Stargardt, Eutin, über die Auktion von Musik-Autographen am 10. Oktober 1951 in Stuttgart, S. 16.

<sup>4</sup> *Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel Leipzig*, hrsg. von W. Hitzig, Leipzig 1925.

<sup>5</sup> W. Schmieder, *Musikerhandschriften in drei Jahrhunderten*, Leipzig 1939.

<sup>6</sup> Stargardt-Katalog 498 Nr. 9.

befaßt sich W. Schmieder auch mit der Herkunft dieser Autographen. Sie könnten „beim Hin und Her der Notensendungen nach Leipzig in die Verlagshandlung geraten sein“. Sie könnten aber auch als Vorlage für eine Stimmenausgabe der *Chorphantasie* für Pianoforte, Chor und Streichquartett gedient haben. — Die letztere Möglichkeit scheidet nach Vergleich eines Exemplars des genannten Drucks aus der Sammlung Hoboken aus. Der Auffassung Schmieders „Die Schrift zeigt neben allen bekannten Merkmalen des ungezügelter Duktus der Beethovenschen Hand den Willen zur Lesbarkeit“ vermag ich nicht zu folgen.

1955 nennen Kinsky-Halm<sup>7</sup> die Stimmen „eigenhändige Abschrift von 3 Streicherstimmen . . . (In Hitzigs Archivkatalog I, Nr. 29, irrtümlich als ‚Skizzen zur Chorphantasie‘ bezeichnet.)“. Auch hier läßt die besondere Art der Stellungnahme auf eine neuerliche Überprüfung der Quelle schließen.

1957 setzt sich dann erstmals ausführlicher Willy Hess mit den Stimmen auseinander. Sie erscheinen in seinem Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens unter Nr. 16: „*Chorphantasie op. 80, ursprünglicher Anfang*“<sup>8</sup>. In seinen Erläuterungen bezieht sich Hess auf eine Mitteilung von Fritz Kaiser; es heißt da: „Die von Kinsky-Halm erwähnten Eigenschriften Beethovens von drei Streicherstimmen . . . sind in Tat und Wahrheit Stimmen zu einer orchestral geplanten Einleitung des Werkes, die heute bekanntlich für Klavier allein ausgeführt ist. Mit Recht stellt nun Kaiser die Frage, ob nicht Beethoven die Einleitung aus dem Stegreif für Klavier allein improvisierte, wobei es dann schließlich endgültig auch verblieb. Die Überschrift ‚Finale‘ beim Eintritt des Orchesters scheint ja auch dafür zu sprechen, daß als vorhergehendes Stück ein vollgewichtiger Orchestersatz geplant war.“

Es ist wohl einleuchtend, daß Folgerungen dieser Art mit der Frage nach der Echtheit oder Unechtheit der handschriftlichen Vorlage stehen und fallen, im besten Falle aber doch nur Vermutungen sein können.

1965 hat Hess die Stimmen am Schluß seiner Eulenburgausgabe<sup>9</sup> zu op. 80 veröffentlicht. Im Vorwort schreibt er dazu: „Diese Stimmen widerlegen die in meinem Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens aufgestellte Vermutung, Beethoven sei mit der instrumentalen Einleitung bis zur Uraufführung nicht fertig geworden, wenigstens insofern, als mit einer solchen Einleitung jedenfalls nicht vorliegende Stimmen gemeint sein könnten, denn die ganze Musik zu dieser Einleitung wurde erst in der 2. Hälfte des Jahres 1809 nachkomponiert. Auf die Übereinstimmung der Stimmen mit der heutigen Klavierfassung dieser Einleitung war ja bereits hingewiesen.“

1966 schreibt Hess so: „Drei Streicherstimmen zu der nachkomponierten Einleitung . . . passen genau zum Solopart und lassen die Vermutung aufkommen, Beethoven habe auch nach der Uraufführung noch an eine Einleitung mit Orchesterbegleitung gedacht, den Plan dann aber fallengelassen, sicher nicht zum wenigsten im Hinblick auf die erwähnte schöne instrumentale Steigerung vom Klaviersolo bis zum Tutti von Klavier, Chor und Orchester“<sup>10</sup>.

1967 erfolgte mein Einwand<sup>11</sup>, der allen bisherigen Vermutungen den Boden entziehen dürfte. Anstatt nun konkret auf diesen entscheidenden handschriftlichen Befund einzugehen, erklärte Hess<sup>12</sup>, offensichtlich in der festen Überzeugung, daß wenigstens die Wortschrift von Beethoven sei: „Stammt nun aber die Textierung des Blattes von Beethoven, so ist dies ein weiterer Beweis für die Autorschaft Beethovens, denn welchen Grund hätte er haben können, ein Arrangement fremder Hand zu bezeichnen! Umgekehrt kennen wir

7 G. Kinsky und H. Halm, *Das Werk Beethovens*, München—Duisburg 1955, S. 213.

8 W. Hess, *Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens*, Wiesbaden 1957, S. 18.

9 Eulenburgausgabe Nr. 1333 (1965), Plattenbezeichnung: E. E. 6451.

10 W. Hess, *Zu Beethovens Chorphantasie*. — In: *Schweizerische Musikzeitung*, Jg. 106 (1966), S. 19—23.

11 *Colloquium Amicorum* . . . , S. 355.

12 W. Hess, vgl. Fußnote Nr. 2.

etliche Fälle, wo Beethoven ein noch während der Arbeit befindliches, also noch unvollendetes Werk bereits dem Kopisten übergab, um mögliche Zeit zu gewinnen. Die Frage, ob die Notenschrift der 3 Blätter von Beethoven stammt, ist daher ganz unwesentlich gegenüber der Feststellung, daß das Arrangement selber aus den oben angegebenen Gründen einzig von Beethoven herrühren kann. Ob diese Ausarbeitung für Orchester vollendet wurde und lediglich die drei Streicherstimmen erhalten geblieben sind, oder ob Beethoven die Instrumentierung unvollendet beiseite legte zugunsten der reinen Klavierfassung, das kann heute nicht mehr entschieden werden.“ Zu der Bezeichnung „Finale“ bemerkt Hess dann noch, sie beziehe sich zweifellos auf die Stellung im Programm; in seinem Verzeichnis von 1957 hatte er „letzter Satz“ darunter verstanden.

Bei einem so lebhaften Wechsel möglicher Erklärungen scheint in einem Moment, da die Echtheit der Handschrift in Frage gestellt werden mußte, für Superlative wie „zweifellos“ oder „einzig von Beethoven“ Vorsicht geboten. Es muß wirklich zunächst um die entscheidende Frage gehen, ob Text und Noten von Beethovens Hand sind oder nicht.

Daß das Schriftbild als Ganzes auf den ersten Blick den Eindruck einer Beethovenhandschrift erweckt, lasse ich gern gelten. Um überhaupt erst einmal zu merken, daß hier etwas nicht stimmt, bedarf es schon einer guten und sicheren Erfahrung in den Schreibeigentümlichkeiten Beethovens. Bisher war niemandem etwas aufgefallen, und so wurde die Echtheit der Handschrift auch nie zur Diskussion gestellt. Wie aber ein Kenner von Beethovens Handschrift, wenn er darauf gestoßen wird, sich die Details näher anzuschauen, nicht mehr hervorbringt als „etwelche Bedenken bei der Notenschrift“<sup>13</sup>, ist mir unverständlich. Allein der Hinweis auf die zur falschen Seite gesetzten Achtelfahnen dürfte schwer genug wiegen. Ich kann mir einfach nicht vorstellen, wie Beethoven, der mehr Noten als sonst etwas schrieb, plötzlich gegen den gewohnten Duktus gegangen sein sollte.

Es kommen aber noch andere Momente hinzu. Man betrachte nur einmal die auffallende Getrennschreibung von Kopf, Hals und Fahne der Noten, was in der Viola-Stimme (vgl. Abbildung) besonders deutlich ist. Die 6. Zeile der Viola-Stimme ist geradezu ein Musterbeispiel für Noten, Akzidentien und Pausen, wie sie Beethoven nicht machen würde. Selbst in schnellen, flüchtigen Niederschriften Beethovens findet man diese Art von Noten nicht. Die Notenköpfe sind viel zu umständlich gemalt. Viertel- und Achtelnoten schreibt Beethoven meistens in einem Zug, als Notenkopf genügt leider oft genug der Fuß bzw. das obere Ende des Notenhalses, was bei Skizzenübertragungen häufig den Zweifel der eine Stufe höher oder tiefer zu lesenden Note mit sich bringt.

Auf die hohe Prägnanz des Beethovenschen Baßschlüssels hat schon Max Unger<sup>14</sup> hingewiesen, ein Indiz der Baßstimme, das gegen die Echtheit der Handschrift spricht. Untrügliche Zeichen für Beethoven sind Akzidentien, vor allem die Auflösungszeichen, die im vorliegenden Falle ganz eindeutig gegen Beethoven stehen. Merkwürdig sind aber auch die *b* mit dem nach unten durchgezogenen Strich (z. B. am Anfang der Baßstimme), die bei Beethoven selbst sonst nicht nachzuweisen sind. Die gleiche Eigenart des unbekanntenen Schreibers dieser Stimmen, nach unten zu streichen, tritt auch vielfach an Wortenden hervor.

Obwohl ich in allen diesen Beobachtungen von einer langjährigen Erfahrung in Beethovens Notenschrift ausgehen konnte, habe ich mich noch einmal eigens vergewissert in dem Skizzenbuch zur Chorphantasie<sup>15</sup> sowie in sämtlichen erhaltenen Autographen der Kadenz zu den Klavierkonzerten, die um 1809 geschrieben sein sollen<sup>16</sup>.

Sollten die Möglichkeiten bis zu den Varianten der vorliegenden Handschrift reichen, könnte man wirklich fragen, welche Kriterien überhaupt noch zur Beurteilung der Beethovenschen Notenschrift übrigbleiben.

<sup>13</sup> Ebenda.

<sup>14</sup> M. Unger, *Beethovens Handschrift* (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, IV), Bonn 1926, S. 25.

<sup>15</sup> Autograph: Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Signatur „Mus. ms. autogr. Beethoven Grasnick 3“.

<sup>16</sup> Vgl. Kinsky-Halm, op. cit., S. 36, 47, 94 und 138.

Was ist nun zu der Wortschrift zu sagen? Hess ist also der Meinung<sup>17</sup>, möglicherweise habe ein Kopist die Noten geschrieben, während die Texte am Kopf der Stimmen von Beethoven selbst stammten. Theoretisch hätte das insofern etwas für sich haben können, als Beethoven häufig zum Zeichen einer besonderen Autorisierung das Titelblatt von Kopistenabschriften mit eigener Hand geschrieben hat. Dieser Fall liegt diesmal ganz offensichtlich nicht vor.

Man sieht deutlich, daß die Texte zwischen den Noten und die Texte am Kopf der einzelnen Blätter von ein und derselben Hand stammen. An mehreren Stellen wird der Notentext durch das Wort „Cadenze“, in der 8. Zeile der Baßstimme durch einen kleineren Vermerk, unterbrochen. Wie hat man sich nun das Schreiben der Textstücke zwischen den Noten, die überwiegend nicht den Eindruck eines späteren Einschlebens machen, vorzustellen? Sollte Beethoven den anderen Schreiber angewiesen haben, soviel Platz zu lassen, daß er selbst jeweils das Wort „Cadenze“ bzw. den anderen Text einfügen könnte? Die fortlaufende Folge von Noten und Textstücken scheint mir eine solche Beteiligung zweier Schreiber auszuschließen.

Der Text ist nicht besonders umfangreich und in sich auch nicht gerade sehr prägnant. An „Basso“, „Violino“ oder „Viola“ wird man Beethoven der Schrift nach nicht unbedingt von seinen Zeitgenossen unterscheiden wollen. Immerhin sieht das B in „Basso“ nicht nach Beethovens Manier aus. Am Anfang und Ende des Buchstabens finden sich die schon erwähnten abwärtsgestrichenen Schlaufen, die an den b-Akzidenzien der Notenschrift aufgefallen waren. Auf die durchweg wie *l* aussehenden *k* in dem mehrmals wiederkehrenden Wort „Takte“ hatte ich bereits früher hingewiesen. Die *k*-Formen habe ich inzwischen in zahlreichen Briefautographen der Jahre 1808–1809 und den Textseiten des Skizzenbuchs zur Chorphantasie geprüft, aber nirgendwo die für die Stimmen ganz konsequente *l*-ähnliche Schreibweise gefunden. Dabei ist gerade dieses Skizzenbuch ein typisches Beispiel schneller und flüchtiger Niederschrift.

Das Wort „Cadenze“ kommt häufiger vor. Zusammengenommen bezeugen alle Fälle einwandfrei, daß tatsächlich „Cadenze“ und nicht etwa „Cadenza“, wie man erwarten sollte, dasteht. Im Französischen würde man „Cadence“ schreiben. Auf ein *c* oder *z* als vorletzten Buchstaben soll es hier nicht ankommen; es ist möglich, daß es ein *c* sein soll. Wichtig ist, daß man von Beethoven nur die folgenden beiden Möglichkeiten gewohnt ist, entweder deutsch geschrieben „Kadenz“ oder — was bei Beethoven ganz klar zu unterscheiden ist — lateinisch geschrieben „Cadenza“. Beide Versionen finden sich in den zeitlich benachbarten Kadenzten zu den Klavierkonzerten op. 15 und op. 58.

Zu achten ist auch auf einzelne Buchstabenverbindungen. Der Übergang von *C* nach *a* in dem Wort „Cadenze“ entspricht nicht dem sonst von Beethoven her Gewohnten; schon allein für einen solchen Ansatz des *a* wird man schwerlich Beispiele in Beethovenhandschriften nachweisen können. Der *a*-Ansatz liegt jeweils in der zweiten Hälfte des Buchstabens. In der Viola-Stimme haben derartige Ansätze: „Viola“ im Kopftext, „Cadenze“ in der 5. Zeile, „a“ (Tempo) zwischen der 5. und 6. Zeile oder „Cadenze“ in der 9. Zeile. Noch sprechender ist eine andere Buchstabenverbindung: der Übergang von *d* nach *i* in „die“, wie es am Kopf und unterhalb der 5. Zeile der Viola-Stimme zu sehen ist. Beethoven zieht in seiner deutschen Schrift immer in einem durch von der *d*-Schlaufe ins *i* und setzt als letztes den Punkt, entweder getrennt oder vom letzten Aufstrich aus hochgezogen. In den Stimmen ist aber hinter der *d*-Schlaufe abgesetzt und dann zum *i* neu angesetzt.

Bei der flüchtigen Schreibweise des „die“ wird die schon hervorgehobene Eigenart des Schreibers sichtbar, am Wortende nach unten abzustreichen. Es gibt dafür noch bessere Beispiele: So ist das „Violino“ in der Überschrift der Violin-Stimme durch den Abwärtsstrich

<sup>17</sup> W. Hess, vgl. Fußnote Nr. 2.

flüchtig verkürzt, ähnliches gilt für „ersten“ und „Takte“ am Kopf der Viola-Stimme oder „erste“ und „Takte“ am Kopf der Baßstimme.

Beethoven selbst hätte höchstwahrscheinlich „Täkte“ statt „Takte“ geschrieben, in der Violin-Stimme hätte er „tempo i-mo“ und nicht „Tempo pmo“ geschrieben. Sollte aber das p in „pmo“ als 1 zu lesen sein, so sähe dies von Beethovens Hand jedenfalls anders aus.

Leider hatte ich keine Gelegenheit, in Darmstadt die Originale der Stimmen einzusehen, obwohl ich dies nach den überzeugenden Schriftmerkmalen, die ja schon jede Fotokopie ersehen läßt, zu meiner Beurteilung nicht mehr nötig zu haben glaube.

Die Hessische Landesbibliothek hat mir liebenswürdigerweise über die Wasserzeichen der Papiere Auskunft erteilt; es war mir allerdings nicht möglich, aus diesen Angaben eigene Schlüsse zu ziehen.

Zusammenfassend kann man sagen: Es ist bis heute ungewiß, wozu die Stimmen gebraucht wurden. Noch ungeklärt ist auch ihre Herkunft: „Bei dem Archivexemplar zu Beginn der zwanziger Jahre entdeckt.“ Sicher scheint mir nur zu sein, daß sie nicht von Beethoven geschrieben sind.

### Bemerkenswertes zur Genealogie Robert Schumanns

VON GEORG EISMANN, ZWICKAU

„Ich liebe diese Scholle und bin  
ein Sachse an Leib und Seele.“

Robert Schumann

Hans Pfitzner, einer der besten Schumann-Kenner, spricht in seinen *Gesammelten Schriften* (Augsburg 1926) einmal die „schwer zu bestreitende Tatsache aus, daß nicht Beethoven und nicht Mozart, nicht Bach und nicht Wagner, noch sonst ein Komponist mit solcher Meisterschaft, solcher Originalität in sich bei seinem Schaffen eingesetzt hat wie Robert Schumann. Unzählige Nachahmer hat diese seine erste Schaffensperiode gefunden, aber nicht einen einzigen Vorläufer gehabt“.

Pfitzner rührt hier an das im letzten immer rätselhaft bleibende Phänomen von Schumanns Künstlerwerdung, denn Schumann hatte keinen Berufsmusiker zum Vater (wie Bach, Mozart, Beethoven, Brahms usw.), kam auch nicht aus einer derartig musikalischen Bildungsatmosphäre wie etwa in Mendelssohns Elternhaus, und — er hat als Komponist keinen Lehrer gehabt. Mit seinem einzigen Lehrer in Musiktheorie, Heinrich Dorn, verband ihn nur ein kurzfristiges Unterrichtsverhältnis, und der von unbändiger Phantasie erfüllte Schumann konnte sich mit Dorn „nie amalgamieren“, da ihn dieser „dahin bringen wollte, unter Musik eine Fuge zu verstehen“.

Wo liegen nun die tieferen Wurzeln für Robert Schumanns musikalische Begabung und Entwicklung? Gewiß dominierte im väterlichen Haus des Verlagsbuchhändlers und Schriftstellers August Schumann das Buch und nicht das Notenblatt, aber so amüslich — wie es zunächst den Anschein haben mag — waren Schumanns Eltern dennoch nicht. Die Mutter war durchaus keine „Amusa“, wie immer allgemein hin angenommen wird, weil sie sich aus rein bürgerlichen Bedenklichkeiten anfangs dem Musikerberuf ihres Sohnes Robert entgegenstellte. Aufschlußreich für ihre Musikalität ist einer ihrer letzten Briefe zu seinem Geburtstag am 8. Juni 1835 (unveröffentlicht), in dem sie schreibt: „Ich, die ich so gern, so viel sang und das lebendige Arienbuch genannt wurde.“ Sie ist es auch gewesen, welche die Anregung zum ersten Klavierunterricht Roberts gegeben hat. „Innig freue ich mich, daß ich den ersten Gedanken hatte, Dir Musikstunden geben zu lassen“ (Brief v. 23. 10. 1829;

ebenfalls unveröffentlicht). Im gleichen Brief erfährt man auch etwas über die Musikalität von Roberts Vater, wenn die Mutter berichtet, daß er ihr „*manchen schönen Gesang aus der Zauberflöte einstudierte*“.

Der weitblickende Vater hatte wohl auch die ausschließliche Musikbegabung seines Sohnes Robert erkannt und für ihn keinen Geringeren als Carl Maria von Weber als Lehrer vorgesehen. Dieser Plan kam leider durch den Tod beider Männer im Jahre 1826 nicht zur Ausführung, was Schumann den hemmenden und zeitraubenden Umweg über ein juristisches Brotstudium bestimmt erspart haben würde. Von des Vaters Seite, dessen Vorfahren seit 1650 als Gutsherren und Pächter in der Nähe der ostthüringischen Stadt Eisenberg (bei Gera) nachweisbar sind, bis Roberts Großvater in einen geistigen Beruf als Pfarrer überwechselte, kommt auf Robert Schumann die schriftstellerische Begabung, während seine dominierende große Musikbegabung von der Seite seiner Mutter im Erbgang überkommen sein mag. Finden sich in ihrer Ahnenreihe doch zwei Berufsmusiker, die wie bekanntlich Bachs zweiter Schwiegervater dem angesehenen Trompeterstand in militärischen und höfischen Diensten angehörten. Es handelt sich um Robert Schumanns Urgroßvater, den „*Kgl. Poln. u. Kurf. Sächs. Stabstrompeter*“ Carl Heinrich Lessing sowie dessen Bruder, also Robert Schumanns Urgroßonkel, den „*Kgl. Poln. u. Kurf. Sächs. Feldtrompeter*“ Carl Friedrich Lessing. Beide stammen aus Schkeuditz (zwischen Leipzig und Halle). Ersterer ist 1713 geboren. Laut einer im Sächsischen Staatsarchiv Dresden befindlichen Musterliste nahm der Dreißigjährige 1743, als er sich in Zeitz verheiratete, auf eigenes Ansuchen seinen Abschied. Sein Todesjahr und -ort sind bisher unbekannt. Sein Bruder Carl Friedrich (Schkeuditz 1708—1772) besaß später den Gasthof „Blauer Engel“ in Schkeuditz (heute umbenannt in „Gaststätte am Markt“), dessen Besitzer Generationen hindurch die Lessings waren, bis er beim Übergang zum 19. Jahrhundert in andere Hände überging.

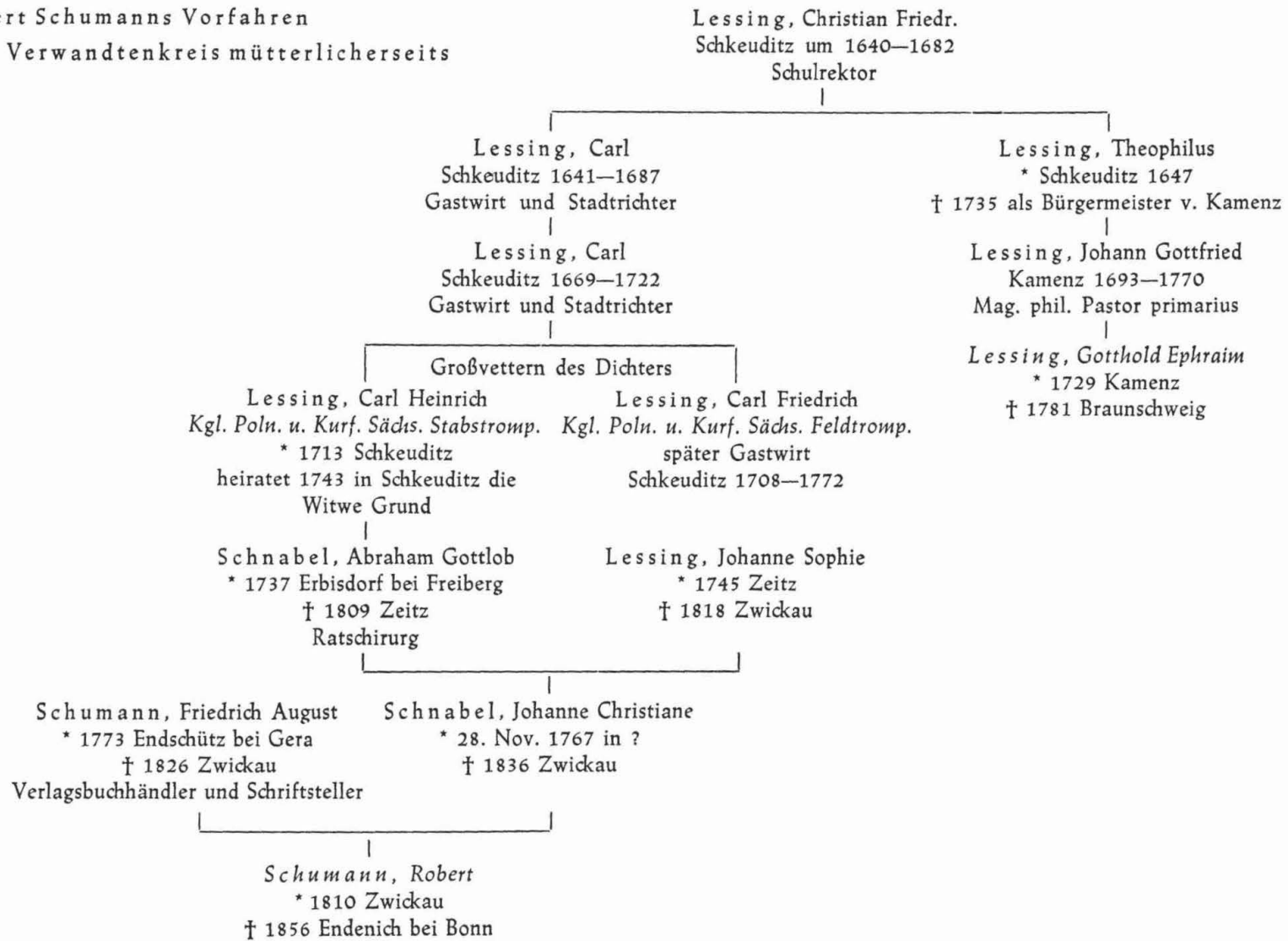
Der hochwichtigen Tatsache, daß Schumanns Urgroßvater und Urgroßonkel mütterlicherseits Berufsmusiker gewesen sind, ist bisher in keiner Biographie Rechnung getragen worden, und sie sollte alle künftigen Schumann-Forscher mit ganz besonderer Beachtung und Aufmerksamkeit bewegen. Der Name Lessing ruft gleichzeitig Assoziationen mit dem großen Namen des Dichters hervor, die auch wirklich real sind. Robert Schumann ist mit Lessing tatsächlich blutsverwandt, da Roberts Urgroßvater, der genannte Stabstrompeter Carl Heinrich Lessing, ein Großvetter des Dichters (Vettern 2. Grades als Söhne zweier Vettern) ist. Der Urgroßvater des Dichters und des Stabstrompeters hinwiederum war Christian Friedrich Lessing (geb. um 1640 in Schkeuditz, seit 1675 Schulrektor daselbst, gest. 1682 an der Pest), und seither haben der Dichter Lessing und der Komponist Schumann gleiche Ahnen.

So kommt von Schumanns Mutterseite außer der Musikbegabung abermals die schriftstellerische Begabung in die Familie, besonders auf Robert Schumann als den bedeutenden Musikschriftsteller. Die genealogisch höchst bemerkenswerte Mittelsperson ist dabei seine Großmutter Schnabel, geb. Lessing, gewesen. Robert hat sie noch in seiner Kinderzeit um sich gehabt. Nach dem Tod ihres Mannes, des Zeitzer Ratschirurgen Abraham Gottlob Schnabel, lebte sie bei ihrer Tochter Christiane Schumann in Zwickau, wo sie 1818 verstarb.

Über Robert Schumanns Mutter, Johanne Christiane, geb. Schnabel, haben in der Literatur bisher sehr unterschiedliche und ganz falsche Angaben über Geburtstag und Geburtsort, der immer mit Zeitz angegeben wurde, bestanden, da eine Geburtsurkunde nicht vorhanden war und auch nicht mehr zu erlangen ist. Intensive Nachforschungen haben nun folgendes ergeben. Aus Robert Schumanns Briefgratulationen und Tagebuchaufzeichnungen geht eindeutig hervor, daß seine Mutter am 28. November geboren ist. Ihre Eltern haben am 23. Februar 1767 in Zeitz geheiratet; ihr Vater, der eben genannte Zeitzer Ratschirurg Schnabel, diente in dieser Zeit noch als Feldscher in einem Carbinier-Regiment. Nach der im Sächsischen Staatsarchiv Dresden liegenden Regimentsmusterliste



Robert Schumanns Vorfahren  
bzw. Verwandtenkreis mütterlicherseits



(Stand vom 29. Juli 1768) wird vermerkt, daß Schnabel seinen erbetenen Abschied erhalten soll, weil er sich in Zeitz ankaufen und etablieren will. Das geschah denn auch bald, da er bereits am 28. Juli 1768 dort als Bürger verzeichnet ist. In einer nicht datierten Zusammenstellung der erwähnten Regimentsmusterliste wird angegeben, daß Schnabel eine fünf Monate alte Tochter hat. Das kann nur seine „*ehelich älteste Jungfer Tochter Johanne Christiane Schnabelin*“ (so in ihrem Trauzeugnis Geusnitz bei Zeitz 1795) sein, die also am 28. November 1767 geboren sein muß. Ihr Geburtsort ist nur deswegen nicht mehr feststellbar, weil sich der Vater bei ihrer Geburt noch in militärischen Diensten mit jeweils wechselndem Dienstort befand. Die Regimentsgeistlichen führten keine Geburtsregister, und in den Kirchen, in denen diese Pfarrer taufte, wurden keine Eintragungen vorgenommen.

Schließlich im Zusammenhang mit dem vorstehenden Bericht noch etwas zur Klärung einer Frage, die wiederholt an den Referenten gelangt ist: Hat Robert Schumann noch einen zweiten Vornamen gehabt? In Schumanns Geburtsurkunde (Zwickau, St. Marien; hier ist allerdings ein zweiter Vorname Gustav wieder gestrichen), Doktordiplom und anderen Universitätszeugnissen, Heirats- und Sterbeurkunde sowie in den Urkunden seiner Kinder findet sich immer nur der eine Vorname Robert. Schumanns erster Biograph Wasielewski nennt in den ersten beiden Auflagen seiner Biographie auch nur den Vornamen Robert, während sich von der 3. Auflage ab (Bonn 1880) auf einmal „*Robert Alexander*“ findet, was dann da und dort in die Schumann-Literatur übernommen wurde (durch Martin Kreisig, Hermann von der Pfordten, das Riemann-Lexikon und auch MGG). Welche Quelle Wasielewski auf einmal zur Änderung seiner ursprünglichen Angabe veranlaßt hat, ist unbekannt. Sie könnte eventuell hergeleitet worden sein durch ein Stammbuchblatt des dreizehnjährigen Gymnasiasten Schumann (1823) für seinen Mitschüler Emil Herzog (den späteren Zwickauer Arzt und Chronisten der Stadt), in dem sich Schumann einmal mit „*Rob. Alex. Schumann Discp: classis tertiae Lycei Zwickaviensis*“ unterzeichnet hat, wobei es sich bei Alexander wohl nur um einen fiktiven Vornamen handeln kann. Dieses Stammbuchblatt findet sich in einer Anmerkung des Buches *Die Davidsbündler* (Leipzig 1883) von Gustav Jansen und kann als urkundlich authentische Angabe keinesfalls bewertet werden. Der namhafte Schumann-Forscher Jansen hat sich derselben auch nie bedient und stets nur den einen Vornamen Robert genannt. Als Fazit der vorstehenden Ausführungen ist ersichtlich geworden, daß bei Schumann urkundengetreu nur sein einer Vorname Robert anzuwenden ist.

## *Der Weißenfelser Kantor Georg Weber*

(1538 — 1599)

VON ADOLF SCHMIEDECKE, WEISSENFELS

Von dem nicht unbedeutenden Weißenfelser Kantor Georg Weber wußte man bisher nicht Geburts- und nicht Todesjahr. Auch sonst war über sein Leben nicht viel bekannt, und von dem Veröffentlichten hat sich nicht alles als richtig erwiesen. Die Quellen über diesen Weißenfelser Kantor des 16. Jahrhunderts fließen freilich sehr spärlich. Manches zu vermutende Aktenstück ist nicht vorhanden. So ist das von Arno Werner für sein Buch *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels* benutzte Aktenstück des Weißenfelser Superintendentenarchivs *Kantorat Nr. 1* nicht mehr aufzufinden. Aus ihm hat Werner einiges über Webers Wirken in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts entnommen, was sich nun nicht mehr nachprüfen läßt, was aber wohl stimmen dürfte, nämlich, daß Weber damals ernsthafte Differenzen mit dem Weißenfelser Rat hatte und sich aus der Stadt entfernen

mußte, daß er aber einige Jahre später nach Gelöbnis des Wohlverhaltens wieder in Gnaden aufgenommen wurde und das Kantoramt aufs neue übertragen erhielt<sup>1</sup>.

Georg Weber war als ein Weißenfeler Kind schon in jungen Jahren im Kantoramt angestellt worden. Daß er gebürtiger Weißenfeler war, hat schon Werner gewußt, wurde Weber doch bei seiner Immatrikulation an der Universität Leipzig im Jahre 1554 „*Weissenfeldensis*“ genannt<sup>2</sup>. Aus Akten und Stadtbüchern des Weißenfeler Stadtarchivs geht einwandfrei hervor, daß er ein Sohn dieser Stadt war. In seinem 1594 ausgestellten *Geburtsbrief*<sup>3</sup> heißt es, daß er als Sohn des Andreas Weber und der Agnes geborenen Goldel „*echt, Recht vnd Ehelich*“ geboren, „*rechter Deutscher nation vnd nicht etwan einer Tadelhafftigen Art*“ sei, womit gemeint war, daß er nicht wendischer Abkunft war, wie das in manchen alten Geburtsbriefen ausdrücklich vermerkt ist. Der Geburtsbrief nennt leider weder Jahr noch Tag der Geburt Georg Webers. Das Geburtsjahr konnte aber aus anderen zeitgenössischen Eintragungen errechnet, auch das Todesjahr konnte festgestellt werden. Ferner erfahren wir aus alten Archivalien, daß beide Eltern sowie die einzige Schwester frühzeitig starben und daß der junge Georg von der Großmutter mütterlicherseits namens Margarete Goldel erzogen wurde. Sie scheint dem Enkel das Erbe haben schmälern wollen. Die Vormünder des damals fünfzehnjährigen Georg Weber griffen ein und erwirkten vor dem Rat der Stadt eine Erbteilung. Aus diesem Erbvertrag<sup>4</sup> geht hervor, daß Georg Weber aus einer Familie von bescheidenem Wohlstand stammte. Sie besaß Haus, Hof, Scheune, Garten, Weinberg, Hopfgarten, Weidicht, Wiese und Feld. Haus und Hof verkaufte der junge Georg mit Hilfe seiner Vormünder im Jahre 1554 für 400 Altschock (= 8000 Groschen). Er war damals „*vngeferlich XVI Jahr alt*“, war also 1538 geboren. Er brauchte das Geld zum Universitätsstudium, das er im Jahre 1554 begann. Wann er es beendete und wann er ins Kantoramt eintrat, hat sich nicht genau feststellen lassen. 1561 ist Georg Weber wieder in Weißenfels nachweisbar; er wird im Geburtsregister dieses Jahres dreimal als Pate genannt. Er muß in diesem Jahre auch geheiratet haben; denn unter dem 11. Januar 1562 ist seine Frau als Patin verzeichnet. Sie hieß Margarete und war eine Tochter Hans Börners und Schwester des Magisters Valentin Börner. Dieser hatte eine Zeitlang in Weißenfels das Kantor-, danach das Schulmeister-(Rektoren-)amt inne. 1566 wurde er Schulmeister (Rektor) in Naumburg<sup>5</sup>.

Georg Weber war 1562 Kantor in Weißenfels und verwaltete dieses Amt wohl bis zum Jahre 1564. Dann muß es zu den von Werner erwähnten Differenzen mit dem Rat der Stadt gekommen sein. Weber ging nach Naumburg und war dort einige Jahre — wohl von 1564 bis 1568 — Kantor an der St. Wenzelskirche. 1564 ging der Wenzelskantor — es wird Valentin Otto gewesen sein — nach Leipzig. Dem Rat der Stadt Naumburg war es „*verdroßlich, das Er sich so plotzlich von dannen begeben*“<sup>6</sup>. Zum „*Quartal Crucis*“ zahlte man in Naumburg dem „*Nawen Cantori*“ Gehalt<sup>7</sup>, also wohl Georg Weber. 1566 wurde dieser als Kantor der St. Wenzelskirche namentlich genannt. In den *Naumburger Miscellen*<sup>8</sup> steht geschrieben, daß der Rat dem Kantor Georg Weber im Jahre 1568 2 Schock und 24 Groschen für dedizierte Kompositionen verehrte. Auf derselben Seite dieses Miscellenbandes wird mitgeteilt, daß der Rat „*dem alten Cantori George Webern zur Steuer seines Hauszinses*“,

<sup>1</sup> Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels*, S. 22.

<sup>2</sup> Ebenda.

<sup>3</sup> A I 4288. Stadtarchiv Weißenfels.

<sup>4</sup> *Georgen Webers vnd seiner Grossenmutter Vortrag, Sonnabend nach Viti 1553*. A I 4261. Stadtarchiv Weißenfels.

<sup>5</sup> „*Mgr. Valentinus Börner, schulmeister zu Weissenfels . . . von Senioribus vnd Rath zum schulmeister angenommen.*“ 1566. *Beschließbuch 1565—1569*. Stadtarchiv Naumburg. Von Börner wurde 1561 bei Jakob Berwaldt ein lateinischer Lobgesang gedruckt.

<sup>6</sup> *Beschließbuch 1557—1564*. Stadtarchiv Naumburg.

<sup>7</sup> *Rednung der St. Wenzelskirche zu Naumburg 1557—1564*. Stadtarchiv Naumburg.

<sup>8</sup> Auszüge aus Akten und Stadtbüchern. Ms. 19. f. 185. Stadtarchiv Naumburg.

also wohl als Beisteuer zur Miete, 1 Schock Groschen „zur Verehrung gegeben“ habe. Im selben Jahre wurde dem „Newen Cantori der Dienst zugesaget“. Er hieß Johann Stötzner<sup>9</sup>. Wo Georg Weber nach 1568 tätig war, konnte nicht sicher ermittelt werden. In Weißenfels ist er erst wieder im Jahre 1574 als Kantor nachweisbar. Nach Werner soll er sich 1572 aufs neue um das Kantoramt in Weißenfels beworben haben<sup>10</sup>. Sein Name kommt in Weißenfelser Archivalien der Jahre 1569 bis 1573 des öfteren vor, meistens als Zahler von Zinsen für geliehene Kapitalien. 1572 (24. September) ließ er in Weißenfels zum zweitenmal einen Sohn auf den Namen Georg taufen<sup>11</sup>. Kantor war er in diesen Jahren in Weißenfels nicht; das war Ambrosius Steucke, der Vater des Komponisten Heinrich Steucke. Nährte sich Georg Weber in diesen Jahren vielleicht vorwiegend von der Landwirtschaft? Er besaß den von seinen Eltern ererbten Grundbesitz, dazu noch solchen von seiner Ehefrau. Oder war er vielleicht Organist an der Naumburger Wenzelskirche? Im Taufregister dieser Kirche wurde am 1. 5. 1569 und am 1. 1. 1571 als Pate ein „Georgius Organist“ eingetragen<sup>12</sup>; damit könnte Georg Weber gemeint sein.

Bald nach dem zweiten Antritt des Kantorenamtes in der Stadtschule und der Marienkirche zu Weißenfels bemühte sich Georg Weber um einen festeren Zusammenschluß der Kantoreisänger. Da in den Gottesdiensten Messen und Kantaten gesungen wurden, mußte stets eine bestimmte Anzahl von Sängern gegenwärtig sein. In der Stadtschule fand er aber nicht immer genügend viele geeignete Sänger. So wurden im Jahre 1576 Statuten<sup>13</sup> ausgearbeitet, nach denen unentschuldigtes Fehlen von Kantoreimitgliedern mit einer Geldstrafe belegt wurde. Eine Anzahl meist vornehmer Bürger unterschrieb diese Statuten, als letzter Georg Weber, der sie wohl verfaßt hatte. Aber erst im Jahre 1592 wurden die Statuten oder *Leges der Cantorey Societät* in etwas abgeänderter Form vom Rat der Stadt bestätigt. Nach den ersten Statuten sollte monatlich einmal eine Messe gesungen werden, nach den späteren jeden dritten Sonntag. Vor und nach der Predigt hatte die Kantoreigesellschaft — nach Werner — eine Kantate zu singen<sup>14</sup>. Bei Begräbnissen von Kantoreimitgliedern erklang eine Motette. So war es wohl auch in der *Ordnung der geseng* vom Jahre 1578 festgelegt worden, an der Georg Weber maßgeblichen Anteil gehabt haben wird<sup>15</sup>.

Inzwischen waren Georg Weber einige Kinder geboren worden. Das älteste scheint sein Sohn Hans gewesen zu sein. Er stand am 11. 11. 1580 in Weißenfels Pate und wird damals etwa 18 Jahre alt gewesen sein<sup>16</sup>. Er wurde am 11. Juni 1584 begraben. Am 13. April 1565 ließ Georg Weber einen Sohn Georg in Weißenfels taufen, obwohl er damals Kantor in Naumburg war. Dieser Sohn muß schon als Kind gestorben sein, wahrscheinlich in Naumburg<sup>17</sup>. Am 20. Juni 1567 wurde laut Eintragung im Taufregister der Wenzelskirche zu Naumburg „Paulus filiulus Cantoris“ getauft. Diese Eintragung ist so undeutlich geschrieben, daß sie nicht mit Sicherheit zu entziffern ist; eins der folgenden Wörter dürfte als Weißenfels zu lesen sein. Einen Sohn Paul besaß Georg Weber nachweislich; denn der Rat der Stadt Weißenfels verehrte 1590 1 Schock 3 Groschen „Cantor Webers Sohn Paulo zum Magisterio“<sup>18</sup>. Dieser Magister Paul Weber war 1591 bis 1611 Pfarrer in Mertendorf unweit

<sup>9</sup> Johann Zader erwähnte Georg Weber in seiner handschriftlichen *Naumburgischen und Zeitzischen Stifts-Chronica* in der Reihe der Kantoren der Wenzelskirche nicht.

<sup>10</sup> S. 22.

<sup>11</sup> Der erste Georg wird in Naumburg gestorben sein. Dort fehlt der älteste Band des Sterberegisters der Wenzelskirche.

<sup>12</sup> Daß bei solchen Eintragungen nur der Vorname genannt wurde, kam öfter vor. So steht am 19. 5. 1572 als Pate „Johan Cantor“ eingetragen. Gemeint war zweifellos Kantor Johann Stötzner.

<sup>13</sup> A I 2663. Stadtarchiv Weißenfels.

<sup>14</sup> S. 18.

<sup>15</sup> A. Werner, a. a. O., S. 11.

<sup>16</sup> Taufregister der Marienkirche zu Weißenfels.

<sup>17</sup> Im Weißenfelser Sterberegister findet er sich nicht verzeichnet; das älteste Sterberegister der Naumburger Wenzelskirche ist, wie schon bemerkt, nicht mehr vorhanden.

<sup>18</sup> *Kämmereirechnung*. Stadtarchiv Weißenfels.

Naumburg. Er endete nach einer Mitteilung des Naumburger Genealogen Jacobi von Wangelin durch Selbstmord<sup>19</sup>.

Am 24. September 1572 ließ Georg Weber, wie bereits erwähnt, abermals einen Sohn auf den Namen Georg taufen. Dieser studierte dann wie sein Bruder Paul Theologie und wurde 1599 Pfarrer in Großjena und Schelsitz (Filial) bei Naumburg. Er starb im Jahre 1626 an der Pest. Nach Arno Werner ist er auch als Komponist hervorgetreten<sup>20</sup>.

Weitere Kinder aus Georg Webers erster Ehe waren: Anna, getauft am 31. 8. 1577, Dorothea, getauft am 5. 2. 1580, Heinrich, getauft am 31. 8. 1583, und Christianus, getauft am 25. 12. 1584<sup>21</sup>. Der letztgenannte Sohn starb bald; die übrigen Kinder lebten noch gegen Ende des Jahrhunderts, als Georg Weber senior wieder in Naumburg wohnte.

1591 starb Georg Webers Frau. Da seine jüngsten Kinder noch mütterlicher Betreuung bedurften, heiratete er im folgenden Jahre zum zweitenmal. Der Rat der Stadt verehrte ihm 1 Schock 21 Groschen „an 3 stücken Reinischen geldes zur Wirdtschafft“, dazu 39 Groschen für Getränke<sup>22</sup>. Aus dieser zweiten Ehe ist eine Tochter Margarete entsprossen, getauft am 11. 7. 1594.

Webers Sohn Paul heiratete ebenfalls 1592. Er erhielt vom Rate der Stadt Weißenfels 1 Schock 3 Groschen „hochzeitliche Verehrung“ und 36 Groschen für Getränke<sup>23</sup>.

Reichlich drei Jahre nach seiner zweiten Verheiratung siedelte Georg Weber zum zweiten Male nach Naumburg über, und zwar in die dortige Domfreiheit. Stammte seine zweite Frau etwa aus Naumburg und besaß sie dort ein Haus? 1596 wurde unter den Hausbesitzern der Naumburger Domfreiheit, und zwar im Stadtviertel „Auf der Windmühle“, George Weber, Cantor vnd Vicarius“ genannt und hinzugefügt „brennet auch Branttwein“<sup>24</sup>. Letzteres scheint uns für einen Kantor und Vikar keine passende und würdige Nebenbeschäftigung zu sein, aber Weber brauchte Geld, und zum zusätzlichen Erwerb schien ihm wohl das Branntweinbrennen nicht unrecht gewesen zu sein. Die Stadt Weißenfels hatte er Ende 1595 oder Anfang 1596 mit beträchtlichen Schulden verlassen. Am 21. Mai 1597 rechnete man vor dem Rate der Stadt Weißenfels mit ihm ab, und Georg Weber bestätigte durch eigenhändige Unterschrift, versprach auch die Tilgung zu den festgesetzten Terminen<sup>25</sup>.

Wodurch war Georg Weber in Schulden geraten? Etwa durch Trunksucht? Sein Branntweinbrennen könnte darauf schließen lassen. Aber dann hätte man ihm wohl in der vor seiner Übersiedlung nach Naumburg gleichzeitig mit dem Geburtsbrief ausgestellten *Kundschaft* — wir würden sie polizeiliches Führungszeugnis nennen — kein so gutes Zeugnis ausgestellt; denn es heißt darin, er habe „in vnsrer Schulen den Cantordienst vber etzlich 30 Jahr versorget . . . an solchem Dienst vnd wandel sich Erbar vnd gehorsamlich erzeiget . . . also daß wir vnd seine Nachbarn mit ihme zufrieden“<sup>26</sup>. Er erhielt auch — auf eigenen Antrag allerdings — vom Rat der Stadt einen wertvollen silbernen Becher als Abschiedsgeschenk verehrt.

<sup>19</sup> Nach Mitteilung des Pfarramtes in Mertendorf seien die dortigen ältesten Kirchenbücher lückenhaft; über Paul Weber lasse sich nichts feststellen.

<sup>20</sup> S. 23.

<sup>21</sup> Taufregister der Marienkirche zu Weißenfels.

<sup>22</sup> Kämmererechnung. Stadtarchiv Weißenfels.

<sup>23</sup> Ebenda.

<sup>24</sup> *Verzeichnis der Einwohner*. Domarchiv Naumburg. — Nach einem handschriftlichen Zusatz zum kurzen Lebensabriß Georg Webers des Jüngeren in Dietmanns *Kursächsische Priesterschaft*, Bd. V, S. 61 (Stadtarchiv Naumburg) soll Georg Weber senior „1574 Cantor Ecclesiae Cathedralis [am Naumburger Dom] und Collega IV in Naumburg, auch Vicarius St. Annae“ gewesen sein. Das angegebene Jahr 1574 kann aber keinesfalls stimmen; denn damals war er nachweislich Kantor in Weißenfels. — Bruno Kaiser nannte Georg Weber nicht unter den Lehrern der Domschule, auch nicht unter den Geistlichen des Domes. (Bruno Kaiser, *Die Lehrer des Naumburger Domgymnasiums*; derselbe, *Die Geistlichen der Naumburger Domkirche*.)

<sup>25</sup> A I 4290, Stadtarchiv Weißenfels.

<sup>26</sup> A I 4288, Stadtarchiv Weißenfels.

„Seiner verhofften beßerung halben“<sup>27</sup> begab er sich von Weißenfels fort, Besserung wohl in finanzieller Hinsicht. Seine Schulden an den Rat bezahlte er zwar verhältnismäßig schnell, aber am 24. Januar 1599, noch kurz vor seinem Tode, borgte er von seiner Tochter Dorothea bzw. von deren Vormund 20 Gulden, obwohl er ihr, wie auch seinen anderen unmündigen Kindern, nur ein geringes Erbe hinterlassen hatte<sup>28</sup>. Seine beiden ältesten Söhne gingen leer aus; Paul hatte damals bereits eine Reihe von Jahren seine Pfarrstelle in Mertendorf inne, und Georg konnte wohl auch schon seinen Lebensunterhalt aus eigenem Verdienst bestreiten. Wirtschaftlich ging es diesem vor seiner Anstellung im Pfarramt zu Großjena wohl noch nicht gut; denn er sah sich gezwungen, am 28. März 1599 von seiner Schwester Anna 30 Gulden zu leihen<sup>29</sup>. Diese Anna wurde damals „Georgen Webers Sehligen Tochter“ genannt. Georg Weber war also tot. Sein Tod muß zwischen dem 21. Januar und dem 28. März 1599 erfolgt sein. Das Sterberegister des Naumburger Domes beginnt leider erst mit dem Jahre 1607, so daß der genaue Todestag nicht ermittelt werden kann.

Nun zu Georg Webers kompositorischem Werk:

1568 und 1569 erschienen — nach Werner<sup>30</sup> — seine *Teutsche Psalmen Davids*; ein Exemplar davon überreichte er 1568 dem Rat der Stadt Naumburg.

1574 erhielt er vom Rat der Stadt Zeitz 12 Groschen für „*etlich gedruckte Gesenge*“<sup>31</sup>. Im selben Jahre verehrte er auch dem Rat der Stadt Leipzig „*etliche Gesänge*“<sup>32</sup>.

1578 erhielt er vom Rat der Stadt Weißenfels 24 Groschen für einen „*gesangk zum Newen Jahr*“<sup>33</sup>.

1579 „*hat der Cantor Hr. Georg Weber Librum Odarum et Canticorum, darinnen die Introitus auf alle Sonntage stehen, auf Pergament rein und sauber zusammen geschrieben*“<sup>34</sup>. Im gleichen Jahre verehrte er dem Rate der Stadt Leipzig Kompositionen<sup>35</sup>.

1581 brachten ihm ein Gesang zum Neuen Jahr vom Rat der Stadt Weißenfels 24 Groschen und eine *Missa cantilena* 48 Groschen ein.

1582 verehrte ihm derselbe Rat 48 Groschen für einen Neujahrsgesang.

1583 war es eine „*Cantilena*“, die er demselben Rat verehrte und für die er 48 Groschen erhielt.

1584 konnte er für einen Neujahrsgesang 27 und für eine „*Cantilena*“ zum Ratswechsel noch einmal 27 Groschen in Empfang nehmen.

1585 erhielt er nichts. Er mußte in diesem Jahre 6 Groschen 8 Pfennig Buße entrichten, weil er trotz zweimaliger Vorladung nicht auf dem Rathause erschienen war.

1586 betrug das Entgelt für einen Neujahrsgesang 30 Groschen.

1587 überreichte er dem Rate der Stadt Weißenfels aufs neue einen Neujahrsgesang.

1588 erschienen seine *Geistlichen Lieder und Psalmen* in Erfurt im Druck<sup>36</sup>. 1589 übergab er diese dem Rat der Stadt Weißenfels und bekam dafür 42 Groschen. Für eine „*Cantilena*“ erhielt er im selben Jahre 24 Groschen.

1590 erschien er auf dem Rathause mit einer Messe, die ihm 27 Groschen einbrachte. Für einen „*gesang*“ erhielt er 24 Groschen.

<sup>27</sup> Ebenda.

<sup>28</sup> A I 4455, Stadtarchiv Weißenfels.

<sup>29</sup> Ebenda.

<sup>30</sup> S. 23.

<sup>31</sup> *Kämmereirechnung*. Stadtarchiv Zeitz.

<sup>32</sup> A. Werner, S. 23.

<sup>33</sup> *Kämmereirechnung*. Stadtarchiv Weißenfels. Auch die folgenden Ausgaben, soweit sie dem Rat der Stadt Weißenfels dedizierte Kompositionen betreffen, sind Kämmereirechnungen entnommen.

<sup>34</sup> Des Superintendenten Büttner Abschrift der handschriftlichen *Weißenfelser Chronik* von Vulpius. f. 119. Stadtarchiv Weißenfels. Weber fügte seiner Handschrift, die leider nicht erhalten ist, die Namen der Mitglieder des Weißenfelser Rates der Jahre 1579 und 1580 an. Georg Weber selbst hat nie zum Rat der Stadt gehört.

<sup>35</sup> A. Werner, S. 23.

<sup>36</sup> Vgl. Ludwig Finscher, *Das Kantional des Georg Weber aus Weißenfels (Erfurt 1588)*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 3, 1957.

1591 komponierte er zum Antritt des neuen Rates eine „Cantilena“, wofür ihm 24 Groschen gereicht wurden.

1593 überbrachte Weber wieder einen Neujahrsgesang und konnte dafür 24 Groschen in Empfang nehmen. Für eine Messe zu Ehren des neuen Rates erhielt er 33 Groschen.

1594 übersandte er dem Rate der Stadt Leipzig eine Komposition<sup>37</sup>. Der Rat der Stadt Weißenfels erhielt einen Neujahrsgesang für 24 Groschen.

1595 schickte er dem Rat der Stadt Zeitz „*etzliche deutzsche figulae [!] gesenge*“ zu<sup>38</sup>.

1596 zahlte der Rat der Stadt Weißenfels für die „*Teuzschen Geseng D. Lutheri mit vier und 8 Stimmen*“ 2 Schock 15 Groschen<sup>39</sup>. Ferner bekam er in diesem Jahre, als er schon in Naumburg wohnte, vom Rat der Stadt Weißenfels 27 Groschen für eine Motette und 33 Groschen für eine Messe zu Ehren des neuen Rates.

1597 erhielt der Rat der Stadt Leipzig noch einmal eine Komposition von Georg Weber, „*dem gewesenen Kantor von Weißenfels*“<sup>40</sup>.

Arno Werner stellte vor fünf bis sechs Jahrzehnten fest, daß auch in Altenburg, Bitterfeld, Delitzsch, Laucha a. d. Unstrut, Mühlberg und Teuchern (bei Weißenfels) Noten Webers vorhanden gewesen seien<sup>41</sup>. Georg Webers musikalisches Wirken erstreckte sich also weit über seinen lokalen Wirkungsbereich als Kantor hinaus. Er behauptet noch heute seinen Platz in der Musikgeschichte, gehört doch sein 1588 erschienenes Kantional zu den ersten Kantional-Sammlungen. Er hat „*einen eigenen Typ des Kantionalsatzes entwickelt, der dem Satz Oslanders an Ausgeglichenheit und Singbarkeit überlegen ist und der den Abglanz der großen polyphonen Kunst des Reformationsjahrhunderts für den bescheidenen Bereich des Kurrende- oder Gemeinchorals rettet*“<sup>42</sup>.

## Zur nicht-tonalen Thema-Struktur von Liszts Faust-Symphonie

VON KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER, KÖLN

In seiner Untersuchung des „Zwölftonthemas“ der Faust-Symphonie<sup>1</sup> interpretiert Fred Ritzel Struktur und Verarbeitung der ersten Themengruppe im Sinne kompositorischer Verfahrensweisen der Musik des 20. Jahrhunderts. Er gelangt zu interessanten Ergebnissen, die Arnold Schönbergs schon 1911 getroffene Beobachtungen bestätigen<sup>2</sup>. Sowohl die zwölftönige Struktur der ersten Themaphrase als auch allgemein die in Liszts Gesamtschaffen immer stärker hervortretenden Züge zukunftsweisender Kompositionstechniken lassen eine solche Betrachtungsweise ebenso berechtigt erscheinen wie die Heranziehung der im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts formulierten Funktionstheorie Hugo Riemanns auf Werke

<sup>37</sup> A. Werner, S. 23.

<sup>38</sup> *Kämmereirechnung*. Stadtarchiv Zeitz.

<sup>39</sup> Gemeint sind Georg Webers „*Geistliche Deutsche Lieder und Psalmen aus dem Gesangbüchlein des werthen und theuren Mannes D. Martini Lutheri . . . Erstlich mit 4 Stimmen, jetzund aber mit 8 Stimmen auf 2 Chor zu singen, componiret . . . 1596*“. A. Werner. S. 23.

<sup>40</sup> Ebenda.

<sup>41</sup> Ebenda.

<sup>42</sup> Wie Anmerkung 36.

<sup>1</sup> F. Ritzel, *Materialdenken bei Liszt. Eine Untersuchung des „Zwölftonthemas“ der Faust-Symphonie*, in: *Die Musikforschung* XX, 1967, S. 289 ff.

<sup>2</sup> „*War er doch einer derjenigen, die den Kampf gegen die Tonalität eingeleitet haben; durch Themen sowohl, die nicht unbedingt auf ein solches Centrum hinweisen, wie auch durch viele harmonische Einzelheiten, deren musikalische Ausschöpfung von den Nachfolgern besorgt wurde*“. Vgl. A. Schönberg, *Franz Liszts Werk und Wesen*, Allg. Musik-Zeitung, Jg. 38, 1911, S. 1009.

der Wiener Klassik. Aber das bemängelte „Nichtbeachten neuester Theorie und Praxis seitens der Musikwissenschaft und die Verachtung der Romantik“ können doch nur dann korrigiert werden, wenn nicht nur neues analytisches Materialdenken angesetzt wird, sondern auch das romantische Kunstwerk aus seiner historischen Situation und aus seiner eigenen Intention verstanden wird. Erst dann wird die Tatsache, daß hier eine offensichtlich bewußt dodekaphone Themenbildung vorliegt, ihren Sinn erhalten.

Was damit gemeint ist, sei kurz an einem Beispiel erläutert, dem Zwölftonthema in dem Abschnitt „Von der Wissenschaft“ in Richard Strauss Symphonischer Dichtung *Also sprach Zarathustra* op. 30<sup>3</sup>. Es wäre völlig unangemessen, Strauss als einen der Väter der zwölftönigen Kompositionsweise im Sinne der Reihentechnik anzusprechen, wozu bloße Hinweise auf dieses Thema im Zusammenhang zwölftöniger Musik ohne zusätzliche Erläuterungen irrigerweise verleiten könnten<sup>4</sup>. Abgesehen davon, daß das Thema im Sinne der Riemannschen Funktionstheorie akkordisch begleitet werden kann<sup>5</sup>, ist es nur aus der Gesamtkonzeption des Werkes zu erklären, das die programmatische Grundidee eines unüberbrückbaren Gegensatzes von „Natur“ und „Geist“ durch Bitonalität, d. h. durch den Gegensatz zweier Tonarten (C und H) ausdrückt<sup>6</sup>. Während Strauss durch die dissonante Tonalitätsaddition des Schlusses ihre Unvereinbarkeit aufzeigt, ist das zwölftönige Thema die konstruktivistische Mißbildung aus dem Versuch, Unvereinbares, nämlich C- und H-Tonalität, durch formal-logische Manipulation zu vereinigen. Diese satirische Absicht wird nicht nur durch den spröden Klang der geteilten Bässe, sondern auch durch den Konstruktivismus des durch ständige Quintbeantwortung aus den Fugen geratenden Fugatos unterstrichen.

Wie bei Strauss die von ihm als künstlerisches Mittel konsequent angewandte Bitonalität die Grundlage dieses zwölftönigen Themas darstellt, muß auch bei Liszts *Faust-Symphonie* nach der spezifischen Grundlage für das zwölftönige Thema und die einheitliche Anlage der ersten Themengruppe gefragt werden. Diese Frage hat Fred Ritzel nicht gestellt. Ausgehend von der (nicht erwähnten) Feststellung Laszlo Somfais, daß die Einsätze des Zwölftonthemas auf *as*, *e* und *c* mit dessen innerer Intervallstruktur übereinstimmen<sup>7</sup>, hat Ritzel als „Grundlage“ der ganzen ersten Themengruppe die beiden in Takt 2, am Schluß der zwölftönigen Phrase A auftretenden übermäßigen Dreiklänge  $f-a-cis = f^+$  und  $c-e-gis = c^+$  (diesen in besonderem Maße) herausgestellt, die in der Phrase B zusätzlich auch harmonisch abwechselnd wirksam sind.

Bsp. 1 (T. 1-11)

The musical score for Example 1 (T. 1-11) is presented in a multi-staff format. The top staff is for the strings (Str.) and the bottom staff is for woodwinds (Ob., Klar., Viol., Fag.). The tempo is marked 'Lento assai'. The score is divided into two phrases, A and B. Phrase A starts with a fortissimo (ff) dynamic and a piano (p) dynamic. Phrase B is marked with a forte (f) dynamic. Motif 1 and Motif 2 are indicated above the woodwind parts.

<sup>3</sup> Taschen-Part. U. E. Nr. 1113, S. 32 f.

<sup>4</sup> Vgl. H. H. Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Berlin 1951, S. 110 — J. Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin 1952, S. 22.

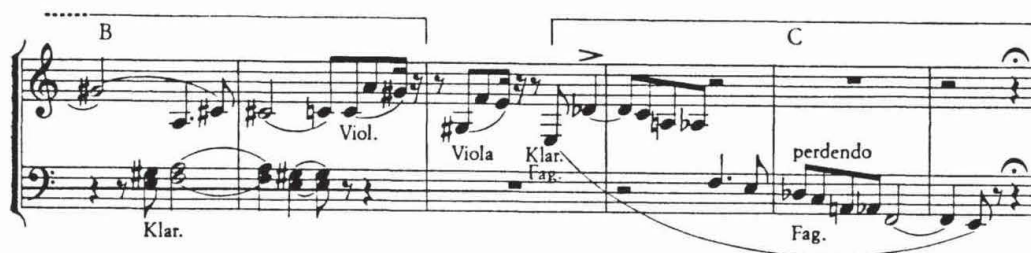
<sup>5</sup> Vgl. H. Engel in MGG III, 1954, Sp. 423 f.

<sup>6</sup> „Zarathustra ist, musikalisch genommen, als Wechselspiel zwischen den beiden entferntesten Tonarten (die Sekunde) angelegt“.

<sup>7</sup> Vgl. L. Somfai, *Die musikalischen Gestaltwandlungen der Faust-Symphonie von Liszt*, in: *Studia musicologica*, T. II, Budapest 1962, S. 115.

<sup>8</sup> Vgl. Z. Lissa, *Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik*, in: *Acta musicologica*, Vol. VII, 1935, S. 18. — Cl.-Chr. von Gleich, *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrjabin* (Utrechts Bijdragen tot de Muziekwetenschap III.), Bilthoven 1963, S. 68 f.





Wenn „als Keimzelle ein Akkord ( $c^+$ ) dient“, so deutet Ritzel damit an, Liszt habe diesen Akkord als konstruktives, nicht-tonales Klangzentrum betrachtet im Sinne des später (seit *Prométhée* op. 60 von 1908) durch Alexander Skrjabin entwickelten atonalen Systems, das den sechstönigen Quartakkord  $c-fis-b-e^1-a^1-d^2$  und seine elf Transpositionen als Basis einer Komposition zugrunde legt<sup>8</sup>. Ist es jedoch richtig, bei Liszt den übermäßigen Dreiklang  $c^+$  mit seiner intervallischen Struktur von zwei großen Terzen als Grundidee eines Klangzentrums anzunehmen, dem — in letzter Konsequenz — eine symmetrische Teilung der Oktave in drei Teile als theoretische Überlegung vorausgeht? Diese Frage hatte Humphrey Searle 1954 noch bejaht mit dem Hinweis, daß der mit Liszt bekannte Berliner Musiktheoretiker Karl Friedrich Weitzmann 1853, also ein Jahr vor der Fertigstellung der *Faust-Symphonie*, ein Buch mit dem Titel *Der übermäßige Dreiklang* veröffentlichte<sup>9</sup>. Aus den 1840er Jahren stammende Skizzen lassen jedoch die weit frühere bewußte Gestaltwerdung des Zwölftonthemas erkennen<sup>10</sup>. Auch die Phrase B hat Vorläufer im *Großen Konzertsolo* (1849) und dem *Allegro-Thema* der Klaviersonate *h-moll* (1852/53).

Zum spezifisch Lisztschen Ansatzpunkt führt die Tonfolge der Phrase C ( $e-des^1-c^1-a-as-f-e$ ), die sich aus den sechs Tönen der beiden übermäßigen Dreiklänge  $c^+$  und  $f^+$  zusammensetzt. Diese Phrase ist eine Intervallfolge nach Distanzprinzip, es folgen abwechselnd ein Halbtonschritt und drei Halbtonschritte 1—3—1—3 usw. Die drei Halbtonschritte erscheinen dabei notationsmäßig sowohl als kleine Terz wie auch als übermäßige Sekunde. Eine ähnliche absteigende Tonfolge findet sich in Takt 5/6 der *h-moll-Sonate* (Baß:  $g\ fis\ es / d\ cis\ b\ a$ ), eine Variante des ersten Themas (T. 2/3). Liszt hat so die Intervallfolge (in Halbönen) 1—3—1 häufiger viertönig zusammengefügt und diese Tetrachorde aneinandergereiht, teils getrennt, teils verbunden durch einen gemeinsamen Ton wie in dem Beispiel der *h-moll-Sonate*<sup>11</sup>. Liszt hat die besondere Stellung dieser Intervallfolge aber auch theoretisch erkannt und in Skizzenbucheintragungen ihr Vorkommen im antiken chromatischen Tetrachord (mit zwei Halbönen und kleiner Terz) in Zusammenhang mit einer Skala gebracht, die als charakteristische Nachbarintervalle kleine und übermäßige Sekunde aufweist: die Zigeunertonleiter<sup>12</sup>. Die Zigeunertonleiter, als deren Stilbesonderheiten Liszt „ihre seltsamen Akkorde, ihre ungebräuchlichen harmonischen und melodischen Vergrößerungen und Verkleinerungen“ erkannte, entsteht nun, wenn man zwei solcher Tetrachorde mit der Intervallfolge 1—3—1 getrennt aneinanderfügt oder verbunden kombiniert.

Bsp. 2

$a$	$b$	$cis$	$d$	$e$	$f$	$gis$	$a$
1	3	1	1	3	1	1	3

<sup>9</sup> Vgl. H. Searle, *The Music of Liszt*, London 1954, S. 68.

<sup>10</sup> Vgl. Somfai, a. a. O., S. 112 f. — Ders., *Die Metamorphosen der Faust-Symphonie von Liszt*, in: *Studia musicologica*, T. V, Budapest 1963, S. 286 f.

<sup>11</sup> Vgl. I. Szelényi, *Der unbekannte Liszt*, in: *Studia musicologica*, T. V, Budapest 1963, S. 315 f.

<sup>12</sup> Vgl. F. Liszt, *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn* (1859), *Ges. Schriften*, hrsg. L. Ramann, Bd. VI, Leipzig 1883, S. 386 f., 311 u. 372. — Szelényi, a. a. O., S. 313 f.

Die Zigeunertonleiter erscheint hier als eine Art Moll-Dur mit tiefalterierter Sekunde; meist wird sie als harmonische Molltonleiter mit der (nach Liszt so charakteristischen) hochalterierten Quarte betrachtet, in der dann zwei solche Tetrachorde verbunden sind.

Bsp. 3

a	h	c	dis	e	f	gis	a
2	1	3	1	1	3	1	

Beide Skalenbildungen der Zigeunertonleiter enthalten den übermäßigen Dreiklang, der das Thema von Liszts Faust-Symphonie konstituiert, einmal (in Bsp. 2) als  $f^+$  ( $a-cis-f$ ), einmal (in Bsp. 3) als  $c^+$  ( $c-e-gis$ ), die beiden Akkorde also, die auch die Struktur der ersten zwölftönigen Themengruppe bilden.

Die Zigeunertonleiter hatte Liszt der Musik der Zigeunerkapellen abgelauscht und — sie irrtümlich mit ungarischer Volksmusik gleichsetzend — seit dem 3. Heft der *Ungarischen Nationalmelodien* (1840) zur Charakteristik des Nationalen auch in Symphonischen Dichtungen angewandt<sup>13</sup>. Zoltan Gárdonyi hat bereits darauf hingewiesen, wie Liszt die Zigeunertonleiter harmonisch ausbeutete, und dabei speziell die Aufmerksamkeit auf die Ablösung der tonalen Terzenschichtung durch Akkorde gelenkt, in der die übermäßige Sekunde und die verminderte Quarte (in der Umkehrung also die übermäßige Quinte) eine wesentliche Rolle spielen. Mit der Zigeunertonleiter ist so der spezifisch Lisztsche Ansatz gefunden, der in der Faust-Symphonie zu der „Keimzelle“ des übermäßigen Dreiklangs und in seiner chromatischen Sequenzierung zum zwölftönigen Thema führt. Erst diese historische Komponente ergibt eine sinnvolle Interpretation der atonalen Anlage der ersten Themengruppe in der Faust-Symphonie, deren konsequente Durchformung im ganzen ersten Abschnitt Fred Ritzel deutlich herausgearbeitet hat.

Wie bei Strauss wird auch bei Liszt eine programmatische Idee zum Anlaß außergewöhnlicher nicht-tonaler und zwölftöniger Themenbildungen. Die kompositionstechnische Ausgangsbasis ist jedoch verschieden: bei Strauss die Bitonalität, bei Liszt die Zigeunertonleiter. Ihre Verwendung für die Faust-Themengruppe wirft auch neues Licht auf die alte und von Somfai<sup>14</sup> gestützte These, der erste Satz der Faust-Symphonie sei vor allem ein Selbstporträt des „Magyaren“ Liszt.

## *Der Achte Kongreß der Association Internationale des Bibliothèques Musicales*

vom 6. bis 15. September 1968 in New York und Washington

VON KURT DORFMÜLLER, MÜNCHEN

Der Kongreß war in vieler Hinsicht singulär: Er war nach sieben europäischen Kongressen der erste, der in Amerika stattfand; er wies die bisher längste Dauer und das umfangreichste Programm auf; er fand in zwei Städten statt (bisher gab es höchstens eintägige Exkursionen); er war der anstrengendste. Wesentlich für das superlativische Ergebnis war die (ebenfalls erstmalige) Koppelung mit dem vom Internationalen Musikrat veranstalteten 6. Internationalen Musikkongreß.

<sup>13</sup> Vgl. Z. Gárdonyi, *Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts* (Ungar. Bibliothek I. Reihe: 16.), Berlin 1931, S. 3, 11 und 67 ff.

<sup>14</sup> Vgl. Somfai, a. a. O., 1962, S. 91 ff.

Unter dem gemeinsamen Motto *Musik und Kommunikation* wurden Podiumsgespräche in großer Zahl abgehalten. Es ging um die Einstellung der Jugend und die Wandlungen der Ästhetik, um den Einfluß der Kommunikationsmedien auf die Musik, um Wechselwirkungen zwischen U- und E-Musik, um Fragen der akustischen Technik, um die neuesten Notationsformen, um Film- und Fernsehmusik, um Probleme der Tonaufnahme und ihrer Verbreitung, des Copyrights, des Mäzenatentums. Viele Anregungen also, viele brennende Fragen auch für den Musikbibliothekar; vielleicht aber zuviel, um zu greifbaren Ergebnissen zu kommen. Letzteres war wohl auch nicht beabsichtigt; man weiß, daß die Form der Podiumsdiskussion nur Meinungen und Informationen vermitteln kann. Was tun, wenn — um ein Beispiel zu nennen — die avantgardistischen Komponisten ihren Personalstil auch in einer individuellen Notation repräsentieren wollen und sich gegen Gleichmacherei wehren? Die eigentliche Arbeit müßte erst nach dem Podiumsgespräch beginnen. Ein kleiner Arbeitskreis müßte sich guten Willens und geduldig in vielen Sitzungen und mit emsigem häuslichen Fleiß um die Erkundung möglicher Normen bemühen, müßte Kompromisse finden und dem Beschlossenen Resonanz verschaffen.

Diese Art von Arbeit gab es — wie immer bei den Tagungen der AIBM — auch hier, und dies ist der Grund, daß der Berichtersteller, der sich guten Gewissens nicht als bummelnder Kongressist fühlt, wie zahlreiche andere Kollegen nur wenige der großen Veranstaltungen besuchen konnte. Das eigentliche Leben der AIBM spielt sich in praxisbezogenen Arbeitskreisen ab. Zu nennen ist hier etwa RISM. Das Zettelmaterial zu den Musikdrucken liegt im großen und ganzen vor; nun ist die Redaktion der alphabetischen Reihe im Gange und wirft Probleme auf. Gleichzeitig ist der nächste große Arbeitsabschnitt, die Erfassung der Musikhandschriften, zu konzipieren. Bei RILM müssen die Ergebnisse der ersten „Versuchsballone“ ausgewertet werden. Die Katalogisierungskommission, deren Regeln zur Titelaufnahme von Musikalien im Druck sind, bemüht sich um Normen für die Katalogisierung von Tonträgern und von Musikhandschriften. Das alte Thema der Musik-Klassifikation und ihrer Vereinheitlichung wird neu angegangen. Einige weitere Themen in Stichworten: Datierung älterer Musikdrucke im Zusammenhang mit der Geschichte der Verlage und der Musiktypographie; ein neu entstehendes Handbuch der Musikbibliotheken. Organisatorisch macht sich die schärfere Spezialisierung der verschiedenen Sammlungstypen zunehmend bemerkbar: Die Konservatoriumsbibliotheken bilden künftig eine eigene Gruppe und niemand weiß im Augenblick, zu welchen Formen der Gruppierung und Zusammenfassung die vielfältigen Tonträgerarchive gelangen werden. Man sucht, entwirft, vermittelt.

Mit Tagungsschluß verabschiedete sich André Jurres als Präsident; er hat sein dreijähriges Amt ebenso zügig wie charmant versehen. Ihm folgt Vladimir Fédorov, der Gründer und unermüdliche Motor der AIBM, dessen vorhergehende Präsidentschaft leider durch Krankheit nicht zur vollen Wirksamkeit gekommen war.

Für den amerika-ungewohnten Europäer bot natürlich der Schauplatz und das Ambiente des Kongreßgeschehens den stärksten Eindruck. Reflexionen hierüber gehören jedoch nicht hierher. Wir haben uns auf das offizielle Rahmenprogramm zu beschränken. Es bot viel neue Musik mannigfacher Schattierung, die wir nicht einzeln besprechen können: Gediegenes, Exzessives, Außenseiterisches, alles von ernsthaftem Niveau bis auf ein abschließendes Satyrspiel, das ein paar ibero-amerikanische Provinz-Avantgardisten besorgten. Indische Musik mit Ravi Shankar gab es in der New Yorker Philharmonic Hall (Teil des in Idee und Ausführung imponierenden Lincoln Center), ältere Musik in Washington. Reizvoll die wiederholte Verbindung von Konzert- und Museumsräumen. Alles aber war getragen von immer neuen Beweisen eminenter Gastfreundschaft und geselliger Aktivität; sie fanden ihren Höhepunkt in einem Empfang, den die First Lady des Landes persönlich im Weißen Haus für alle Kongreßteilnehmer gab.

## Neue Musik in unserer Zeit — Musik ohne Publikum?

VON GERHARD SCHUHMACHER, KASSEL

Unmittelbar vor den Kasseler Musiktagen veranstaltete der Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik in Verbindung mit der Gesellschaft für Musikforschung, dem Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, und der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft am 31. 10. und 1. 11. 1968 die Tagung *Neue Musik in unserer Zeit — Musik ohne Publikum?* Der Zeitplan auf Handzetteln setzte ein Fragezeichen hinter das Thema, das Programmheft nicht, und die Referenten hielten sich an die letzte Version. Sie bemühten sich um Vorschläge, den Notstand zu beheben. So blieb es unerwähnt, daß neue Musik seit einem halben Jahrhundert in bestimmten Zentren und bei periodisch wiederkehrenden Veranstaltungen ihr Publikum von Kennern, Liebhabern und Spezialisten hat.

Erhard Karkoschka, der mit seinem Referat *Neue Musik und Publikum — gestern, heute, morgen* die Tagung eröffnete, hätte diesen Punkt eigentlich ansprechen müssen, als er unter bezug auf die Hörertypen Theodor W. Adornos betonte, nicht jede Ablehnung sei gleich zu bewerten. Nicht das fehlende Wissen um die Musik und ihre jeweiligen Eigenheiten sei das Grundübel, sondern die Institution Konzert, die Vorurteile wecke und in Verbindung mit einem allgemein zu konstatierenden Rückgang des Denkens zur Merkantilität der Musik geführt habe. Um die Vorurteilsfreiheit des Publikums zu fördern, um dahinzugelangen, daß Musik nicht nur erbaulich gehört werde, bot Karkoschka neben der Forderung nach kulturpolitischen Unternehmungen zur Weckung des Interesses seine eigenen Ideen an. Der Komponist soll sich dem Publikum in einer Weise verständlich machen, die über die üblichen Erläuterungen in Konzertführern und Programmheften hinausgeht; Karkoschkas Hörhefte enthalten als Beispiele solcher Einführung graphische Darstellungen, anhand derer der Hörer den Verlauf des Stückes verfolgen und nach mehrfachem Hören der Komposition weniger fremd gegenüberstehen soll als bei dem Hören ohne die Hilfe. Offen bleibt freilich, inwieweit das Publikum darauf eingeht und ob auf diesem Wege der Gehalt eines Stückes sich erschließt.

Auch Jürgen Uhde bemühte Adornos Hörertypen in seinem Referat *Überlieferte Hörgewohnheiten als Hilfe oder Hemmnis zum Verstehen Neuer Musik*; auch ihm ging es um ein vorurteilsfreies Hören jeglicher Musik, so daß ein an solches Hören gewohnter Konzertbesucher darin eine Hilfe zum Verständnis neuer Musik hat. Wesentliche Erkenntnisse vermochte auch Uhde nicht zu vermitteln, wenn er auch als „Hörübungen“ eine Reihe neuer und ihnen zuzuordnende historische Werke nannte. Am ehesten gelang es Gottfried Küntzel, konkret zu werden und auch eigene Erkenntnisse mitzuteilen. *Musik heute und das Problem der Musikpädagogik* brachte einen Bericht über seine eigenen pädagogischen Versuche auf diesem Feld und daraus folgernd weitreichende Schlüsse. Das Thema als Inhalt seiner Arbeit bedeutet für Küntzel, mit dem herkömmlichen Musikunterricht zu brechen, bedeutet eine Neubesinnung auf das, was als „elementar“ und „kindgemäß“ noch gelten kann. Der Musikunterricht geht in seinen Experimenten von dem sensiblen Gehör der Kinder aus, von ihrer Neigung, Klänge selbst zu erzeugen und gehörte Klänge zu beschreiben. Dabei findet das Orff-Instrumentarium Verwendung, doch ohne das enge System der rhythmischen, melodischen und harmonischen Modelle, die ja nur den Weg in ganz bestimmte und begrenzte Richtungen der Musik unseres Jahrhunderts öffnen. In dem experimentellen Unterricht, der erst noch gefestigt und in einzelnen Punkten auch noch abgeklärt sein will, hören die Kinder unterschiedlich geschulte Stimmen, lernen diese zu unterscheiden, probieren selbst Klangerzeugung sowohl instrumental und vokal. Das traditionelle Volkslied hat dort seinen Platz neben völlig andersartigen Phänomenen. Indem die Kinder mit der Vielfalt und selbst schöpferisch und ausführend aufwachsen,

bekommen sie ein enges Verhältnis zum komponierten Werk. Sie können es dann als Einzelwerk und nicht als nur „klassisch“, „romantisch“ oder „barock“ auch erfassen. Ob es sich um ein historisches oder avantgardistisches Werk handelt, das sie (je nach Alter freilich) einmal erfassen sollen, ist dann nach der vorausgegangenen Schulung unerheblich. Das Neue tritt nicht mehr als Fremdkörper in den Vordergrund.

Neben Küntzel, der unter neuer Musik die nach dem zweiten Weltkrieg entstandene versteht, war Helmut Franz in seinem Referat *Hat der Laienchor noch eine Chance?* der einzige, der den Gegenstand bestimmte, über den er sprach. Seinen Erfahrungen zufolge ist die Musik seit etwa zehn Jahren einem Chor leichter zugänglich als streng dodekaphonische Kompositionen. Den Unterschied zwischen Berufs- und Laienchor betrachtet er als Differenz, die lediglich in der Schulung ihre Ursache hat.

In dem *Symposium* zum Abschluß der Tagung, an dem außer den Referenten die Herren Rudolf Kelterborn, Gerhard R. Koch und Klaus-Martin Ziegler beteiligt waren, wurden gegenüber den in den Referaten herausgestellten keine neuen Gesichtspunkte erarbeitet. Zwar klang hie und da an, daß neue Musik doch ein gewisses Publikum habe, daß zuweilen Veranstalter und Interpreten in ihren Bemühungen Erfolg haben, dem Publikum neue Musik näher zu bringen. Aber Einigkeit konnte nicht erzielt werden, weil nicht deutlich war, worüber gesprochen wurde. Erhard Karkoschka als Diskussionsleiter wehrte gar den Vorschlag Zieglers ab, sich über die neue Musik zu einigen, über deren Verhältnis zum Publikum zu diskutieren sei. Der Hinweis, daß dies an konkreten Punkten geschehen könne, erübrigte sich, denn so weit sollte es nicht kommen, konnte es bei einem so vielschichtigen und problematischen Thema in der kurzen Zeit nicht kommen. Aber es wurde die Chance vergeben, sich die inzwischen anerkannten Werke zu vergegenwärtigen, um sich der Problematik der Ablehnung anderer Werke voll bewußt zu werden. So sprachen Küntzel und Franz von der Musik seit etwa 1950, während Koch noch Wagners *Tristan*, Mahler und Bergs Violinkonzert anführte. Dabei war in dem Klavierabend des Vortages, in dem Klaus Billing kurzfristig für den erkrankten Franz-Peter Goebels eingesprungen war und neue Klaviermusik erläuterte und interpretierte, gesprächsweise mehrfach zu erfahren, daß Schönbergs Stücke op. 11 schwerer zu hören seien als die ebenfalls gespielten Kompositionen von Reimann, Stockhausen oder Messiaen. An Beispielen hätten die einmütigen Empfehlungen für Gesprächskonzerte und erläuternde Rundfunksendungen wesentlich konkretisiert werden können. Statt dessen wurde das wichtige Thema nur von der Oberfläche her angefaßt.

## *Das Bartók-Archiv in New York City*

### Ein Nachtrag

VON FRITZ KUTTNER, NEW YORK

Seit der Abfassung meines Berichtes über den Katalog des Bartók-Archivs in New York City (*Die Musikforschung*, 1968, S. 61–63) sind eine Reihe weiterer Entwicklungen eingetreten, die für Bartók-Forscher von Interesse sein mögen.

Der betagte Testamentsvollstrecker nach Béla Bartók, Dr. Victor Bator, ist im Dezember 1967 verstorben, wodurch der Nachlaß des Komponisten vorübergehend ohne Rechtsvertretung und Verwaltung bleibt. Etwa ein Jahr vor seinem Tode hat Victor Bator den Musikwissenschaftler Dr. Benjamin Suchoff als seinen Nachfolger bestellt, und Prof. Suchoff erwartet nun offizielle Bestätigung dieser Ernennung; Entscheidung über den Antrag schwebt z. Z. beim Nachlaßgericht.

Zwei inzwischen ergangene und veröffentlichte gerichtliche Entscheidungen (New York Law Journal, May 24, 1966) sind mir unlängst bekannt geworden. Die erste beanstandet unzureichende Rechnungslegung des Dr. Bator über eine Anzahl von Objekten, die aus einem früheren Nachlaßinventar fehlen. Die verspätet vorgetragene Behauptung des Testamentsvollstreckers, daß diese Objekte von Anfang an sein persönliches Eigentum gewesen seien, wird als nicht überzeugend zurückgewiesen, und die Herausgabe der Stücke an den Nachlaß angeordnet. Ohne Zweifel handelt es sich hier um irgendwelche Manuskripte oder andere Bartókiana.

Die zweite Entscheidung stellt fest, daß das wertvolle Autograph des Bartókschen Violinkonzerts (1937/38) vom Testamentsvollstrecker, als dem Nachlaß gehörend, an diesen herausgegeben werden muß. Dr. Bators Erwerb des Manuskriptes aus dem Besitz von Dr. Paul Sacher könne nur für den Nachlaß erfolgt sein und nicht etwa Eigentumsrechte des Bartók-Archivs oder des Testamentsvollstreckers persönlich etabliert haben.

Es scheint demnach, daß mehr und mehr Bartók Memorabilia in den Nachlaß zurückkehren, und daß dieser schließlich alleiniger Eigentümer des New Yorker Archivs sein und bleiben wird. Endgültige Verfügung über dies Archiv dürfte daher letzten Endes bei dem alleinigen Nacherben Peter Bartók liegen, der in seinem eigenen Testament bereits entsprechende Anordnungen getroffen hat. Wie Herr Bartók mir mitteilt, wird das Archiv in irgendeiner Form erhalten bleiben. Es wird aber nach seinem Ableben an eine europäische Universität übertragen werden, deren zentrale Lage es einer möglichst großen Personenzahl zum Gebrauch und Studium zugänglich machen kann.

Der Nacherbe findet es durchaus zufriedenstellend, wenn ein sachverständiger Musikwissenschaftler wie Dr. Suchoff der Kustos des Archivs ist. Ob aber ein Musikforscher als etwaiger künftiger Testamentsvollstrecker auch hinreichende juristische Fähigkeiten für die überaus komplizierten Rechtsprobleme dieses Nachlasses haben kann, bleibt eine ungelöste Frage. Der Inhalt des Archiv-Katalogs selbst dürfte, unter all diesen Umständen, noch so vielen künftigen Änderungen unterworfen sein, daß meine früher schon geübte Zurückhaltung in seiner musikwissenschaftlichen Bewertung sich wohl als zweckmäßig erwiesen haben dürfte.

## Zu Clément Jannequins „Chant de l'Alouette“

VON YVES F.-A. GIRAUD, BASEL

Die Musikwissenschaft begrüßt das Erscheinen der ersten Bände der Reihe *Chansons polyphoniques* von Clément Jannequin<sup>1</sup>, die bald die Gesamtheit der weltlichen Werke des größten Komponisten der französischen Renaissance mit wünschenswerter wissenschaftlicher Genauigkeit zugänglich machen wird.

Im ersten Band der Ausgabe gibt es jedoch einen Punkt, der zur Diskussion gestellt werden muß: es handelt sich um den *Chant de l'Alouette*, dessen zwei Fassungen als zwei verschiedene Werke dargestellt werden, eine dreistimmige Version und die vierstimmige Fassung, die zu den Meisterwerken des Komponisten zählt.

Nach dem kritischen Apparat findet sich die erste Fassung (die wir I nennen wollen) in der Handschrift Magl. XIX. 117 der Biblioteca Nazionale Florenz; der Name des Komponisten ist nicht angegeben. Ebenfalls anonym ist sie abgedruckt in den *Chansons a troys* von Antico (Venedig, Oktober 1520, Nr. 40). Die „endgültige“ Fassung (II) erschien zum

---

<sup>1</sup> Monaco, Editions de l'Oiseau-Lyre, 1966 ff.

ersten Mal in den *Chansons de Maistre Clément Jannequin* (Paris, Attaignant, 1528, Nr. 4), einem der ersten französischen Musikaliendrucke.

François Lesure und Arthur Tillman Merritt lassen mit ihrer Feststellung der „*identité à peu près complète, à quelques variantes près*“ der drei Stimmen von I mit den korrespondierenden Stimmen von II nur zwei Hypothesen zu: „Entweder ist die vierstimmige Fassung nichts weiter als die Erweiterung eines bereits vorhandenen, nicht von ihm stammenden Werkes, oder aber die dreistimmige Fassung war auch von Jannequin und wäre somit sein erstes bekanntes Werk“<sup>2</sup>.

Ein strenger Vergleich der beiden Stücke läßt aber die Möglichkeit einer dritten Hypothese zu, die mindestens ebenso wahrscheinlich ist wie die vorangegangenen und auf die wir hier näher eingehen wollen. Könnte man nicht annehmen, daß Jannequin nur eine einzige vierstimmige Fassung dieses Liedes komponierte und daß das Werk vor 1520 in Italien bekannt wurde, daß aber der Kopist der florentinischen Handschrift<sup>3</sup> nur über einen unvollständigen Text verfügte oder die Altstimme weggelassen hat? Wir versuchen die Argumente zu erläutern, die diese Vermutung unterstützen.

Die Tatsache, daß die Altstimme möglicherweise unterschlagen oder vernachlässigt worden ist, scheint uns leicht erklärlich zu sein: diese Stimme ist die einzige mit einem differierenden Text-Incipient („*Madame jolyette*“ statt, wie bei den anderen Stimmen, „*Or sus, or sus, vous dormés trop*“). Die sogenannte „*Chanson à trois*“ wäre demnach nur eine unvollständige, überdies fehlerhafte Fassung des Werkes.

Der Vergleich der beiden musikalischen Texte nach der Ausgabe von Lesure-Merritt zeigt deutlich, daß die sogenannten „Varianten“ in Wirklichkeit fast die Hälfte der Komposition ausmachen: wir sind hier weit von der Gleichheit „*à peu près complète*“ entfernt. Zwar zeigen die ersten 50 Takte nur geringfügige Unterschiede, denen man nicht zu große Bedeutung beimessen darf: Höhe der Noten schlecht übertragen (S Takt 9 und Takte 44–45), Notenwerte verschieden aufgeführt (B Takt 6; T Takt 11; S Takt 30–31; B *ibid.*; S Takt 40–41), abweichende Schreibweise der Wörter (S Takt 36–40)<sup>4</sup>. Bis hierher also scheint im großen und ganzen Übereinstimmung der beiden Texte zu bestehen.

Aber ab Takt 51 tauchen einige größere Abweichungen auf: zunächst fehlen in I zwei Takte von II (T und B Takt 51–52; S Takt 51 Mitte – 53 Mitte); genau an dieser Stelle zeigt I eine Ausschmückung, die sich darin erschöpft, die melodische Zeichnung der vorhergehenden Takte wiederzugeben. Im weiteren Verlauf ist eine Veränderung des Textes von I deutlich spürbar: ausgenommen die Takte 54–73<sup>5</sup> haben die nachfolgenden Passagen keine Identität mehr. Die Oberstimme differiert in den Takten 73–76, danach verläuft sie ungefähr analog; der Tenor fehlt in I von Takt 70 bis Takt 89; von Takt 73 an entspricht der Baß von I dem Original nur annähernd; die Oberstimme ist vollständig anders ab Takt 89 bis Takt 94. Sodann ein recht überraschendes Phänomen: da, wo in II die melodische Linienführung von I abweicht, bringt I eine einfache Ausschmückung, die den vorhandenen Fragmenten entliehen oder durch die anderen Stimmen herbeigeführt ist. Das überzeugendste Beispiel dafür ist der Tenor, Takt 70 bis 89, wo sich nur die Terz bis zum Überdruß auf dem Worte „*cocu*“ wiederholt; ebenso begnügt sich die Oberstimme von Takt 89 bis Takt 94 mit der Wiederaufnahme einer etwas dürftigen Lautmalerei. Der Baß

<sup>2</sup> Op. cit., Bd. I, S. 182.

<sup>3</sup> Die Filiation der beiden italienischen Quellen ist evident: Antico hat sich darauf beschränkt, die Fassung der Handschrift Magl. XIX. 117 wiederzugeben. Diese kann nicht genau datiert werden. Unser Lied steht in ihr als Nummer 9 (fol. 8r–10v, „*Orsus orsus vous dormi trop*“) inmitten eines Abschnittes von dreistimmigen Stücken (Nr. 1–16); es ist von der Hand geschrieben, die den größten Teil der Stücke dieser Sammlung kopiert hat. Siehe B. Becherini, *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Kassel 1959, S. 51, Nr. 51.

<sup>4</sup> Ich möchte auf einen Fehler in der Edition Lesure-Merritt aufmerksam machen: das zweite geschwärzte e im Baß des Taktes 6 ist versehentlich zur Achtelnote geworden.

<sup>5</sup> Wenn man die Varianten im einzelnen nicht berücksichtigt, die wenig beweiskräftig sind.

wiederholt in den Takten 74–82 hartnäckig ein und dieselbe Note mit unterschiedlichen Werten in I und in II; dann folgt die italienische Fassung dem „endgültigen“ Text. Da aber der Kopist die Semibrevis von Takt 88 im Baß falsch gelesen und als Minima übertragen hat, fehlt ein Tempus, was das Auftauchen einer zusätzlichen Note (Minima c) in Takt 92 notwendig macht.

Die Koda in I stimmt ab Takt 95 mit derjenigen von II überein. Schon dieser flüchtige Vergleich also läßt in I zwei stark veränderte und verfälschte Passagen erkennen, die übrigens den Stellen in II entsprechen, in denen die Lautmalerei am dichtesten und bewegtesten ist.

Musikalisch gesehen, ist I also in keiner Weise II überlegen oder vorzuziehen. Hinzu kommt, daß die harmonische Struktur von I in den Bässen und Akkordfolgen unbefriedigend ist.

Es bleibt nun allerdings das Problem des Textes, der stellenweise ebenfalls empfindlich differiert. Zwei schlechte Lesarten in I können rekonstruiert werden: so heißt es in Takt 59 des Basses „*ce faulx villain jaloux co cornu*“ (II: „*ce faulx jaloux cornu cocu*“), und in Takt 87 „*Que sa femme on s'offre de la baiser [ . . . ]*“ (was ein Unsinn ist), während II bringt „*Quant à sa femme [ . . . ]*“. Die Oberstimme von II erfindet einen Text, der sich den musikalischen Modifikationen, die dazugekommen sind, anpaßt: „*Qu'il soit pendu, qu'il soit bruslé, [ . . . ]. Qu'il est laid! Fidely [= Fi de lui?] de ce villain cocu cornu. Tuez, frapez, batez ce faulx villain comme ung cocu. Seny, seny . . .*“: alle diese Elemente finden sich, anders zusammengestellt, in I.

Weiter unten führt der Baß neue Begriffe ein, deren Auftauchen unerklärlich bleibt, oder zumindest sehr schwierig zu rechtfertigen ist, wenn man die Identität von I und von II gelten läßt: „*Qu'il soit batu, qu'il soit lyé, qu'il soit huché, déchicqueté, qu'il soit hasté, qu'il soit pris, lié, batu, serré, troussé, incontinent pendu! [ . . . ] de la baiser, de l'embrasser, de l'acoller sans kotter*“, während es in II heißt: „*Qu'il soit torché, dessiqueté, batu, frapé, qu'il soit bruslé, qu'il soit hullé<sup>6</sup>, qu'il soit lié, trèsbien bagué, serré, troussé, fort garrotté et puis getté dans un fossé. [ . . . ] de l'acoller, de l'embrasser et renverser; que chacun face son plaisir*“. Reichlich überraschend ist das Auftauchen der Begriffe „*huché*“ (= *hué*), „*hasté*“ (*embroché?*), „*kotter*“ (= *blâmer*), ebenso die Wendung „*incontinent lié*“, was kaum aus der Feder eines italienischen Kopisten geflossen sein dürfte, der den Versuch machte, einen Text nach lückenhafter Vorlage wiederherzustellen.

Welche Schlüsse lassen unsere Beobachtungen zu? Es hat den Anschein, daß weder in der Musik noch im Text von I genügend Eigenelemente vorhanden sind, die die Möglichkeit begründen, daß es sich hier um ein unabhängiges Werk handelt. Ganz im Gegenteil läuft alles darauf hinaus, die Annahme zu bestärken, daß wir hier die vierstimmige Komposition vor uns haben, die in I schlecht kopiert und deren Altstimme weggelassen wurde.

Wir können uns sehr wohl denken, daß das vierstimmige Lied von Jannequin, von ihm vor 1520<sup>7</sup> komponiert, flüchtig (dem Gehör nach?) entweder von einem französischen Musiker — oder von einem gut französisch sprechenden Italiener — nachlässig kopiert wurde, wodurch in Italien eine verstümmelte Fassung auftauchte, die dann ungeschickt ausgebessert wurde.

Zwar hat sich A. Tillman Merritt kürzlich<sup>8</sup> in einem Artikel mit dem Problem auseinandergesetzt, aber, wie es uns scheint, ohne überzeugende Argumente zu bringen, die dafür sprechen, daß die beiden Versionen zu trennen seien. Er stellt großenteils die Unterschiede zwischen den beiden Texten dar, aber ohne daraus einen anderen als den Schluß zu ziehen,

<sup>6</sup> „*huller*“: (= *hurler contre quelqu'un, invectiver*) = jemanden anschreien, schimpfen.

<sup>7</sup> Es handelt sich doch auf jeden Fall um sein erstes bekanntes Werk.

<sup>8</sup> *Jannequin: Reworkings of some early chansons*, Aspects of Medieval and Renaissance Music (Festschrift Gustave Reese), New York 1966, S. 603–613.



es sei möglich, daß Jannequin sich ein dreistimmiges Lied von 98 Takten aneignete und es mit seinem Namen zeichnete, nachdem er eine vierte Stimme hinzugefügt hatte. Das ist genau das, was wir nicht glauben können.

Wir finden dafür eine letzte Begründung in der Version, die uns Jacques Modernes *Difficile des Chansons* bietet<sup>9</sup>: von vier Stimmbüchern ist uns nur die Altstimme überliefert, und sie ist verschieden von derjenigen aus dem Jahre 1528. Tatsächlich stimmt sie gut überein mit den drei Stimmen von Antico, sie hat das gleiche Incipit und verzichtet darauf, die fremden Wendungen, die diese Stimme in der Edition von Attaignant verzerren, als fremdartig anzusehen. Diese letzte ist zweifellos die einzige Quelle, die als von Jannequin herrührend in Frage kommt, da nur sie von dem Musiker in der Neuausgabe von 1559 erhalten wurde. Es scheint aber nicht, daß diese Tatsache die Existenz einer dreistimmigen Version beweist: Moderne hat möglicherweise den *Chant de l'Alouette* ohne Zustimmung des Komponisten herausgegeben, und weil er ein vierstimmiges Lied haben wollte, aber nichts anderes zur Hand hatte als die Edition von Antico, hat er selbst die Altstimme geschrieben oder sie von einem Musiker — einem recht bescheidenen — schreiben lassen. Das gehörte übrigens zu seinen Gewohnheiten.

Die Erwähnung eines dreistimmigen *Chant de l'Alouette*, unabhängig von der bekanntesten Fassung, müßte demnach wenn nicht aus dem Werkverzeichnis von Clément Jannequin verschwinden, so doch wenigstens nicht ohne Vorbehalte aufgenommen werden. Die gewissenhaften Herausgeber der *Chansons polyphoniques* hätten unserer Meinung nach hier noch ein wenig vorsichtiger gegenüber den italienischen Quellen sein können<sup>10</sup>.

Deutsche Übersetzung: Salome Kootz / Ludwig Finscher

## *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 Wintersemester 1968/69

**Berlin.** *Freie Universität.* Dozent Dr. A. Forchert: Übung zur musikalischen Rhythmik und Metrik (2).

**Konstanz.** Fachbereich Literaturwissenschaft. Lehrbeauftragt. Dozent Dr. U. Siegele: Musik seit 1950 (14-täglich 2).

### Sommersemester 1969

**Aachen.** *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. Kirchmeyer: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Geschichte der Musikästhetik in Umrissen (2).

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

<sup>9</sup> *Premier livre*, s. d. (1543 oder 1544?).

<sup>10</sup> Ein Beispiel: es erscheint uns als problematisch, das Lied „*Pourquoi voulez-vous consturier*“ nicht Passereau, sondern Jannequin zuzuschreiben. Lesure schreibt übrigens in seinem Artikel *Autour de Cl. Marot et ses musiciens*, *Revue de Musicologie* XXXIII, 1951, S. 109–119, das Werk dem Erstgenannten zu, indem er sein Incipit mit demjenigen eines Epigrammes von Marot, „*Pourquoi voulez-vous tant durer*“, verbindet. Diesmal (Bd. II, Nr. 54) reicht die Sammlung von 1534 als einziges Indiz aus, um alle anderen, die Passereau als Autor annehmen, auszuschalten (allein der *Tiers Livre* von 1536 ist nicht präzise in seinen Zuschreibungen).

**Basel.** Prof. Dr. H. Oesch: Joseph Haydn (2) — Haupt-S: Übungen zum Werk Mozarts (2) — Ü: Einführung in den Choral des Mittelalters (mit Ass. Dr. W. Arlt) (2) — Ethnomusikologie: Musik auf Bali (1<sup>1/2</sup>) — Kolloquium: Mozarts „Don Giovanni“ (mit Ass. Dr. W. Arlt und Dr. E. Lichtenhahn) (14-täglich 2).

Lektor Dr. E. Mohr: Choralsatz im 17. und 18. Jahrhundert (1) — Harmonische Analysen an Instrumentalwerken des 19. Jahrhunderts (1).

Lektor Dr. E. Lichtenhahn: Lektüre ausgewählter Quellschriften zur Geschichte der Orgel (2).

**Berlin.** *Freie Universität.* Prof. Dr. R. Stephan: Die deutsche Oper seit den Anfängen Wagners (2) — Ober-S: Zur Theorie des musikalischen Theaters (2) — Haupt-S: Instrumentalmusik vom 15. bis 17. Jahrhundert (2) — Colloquium: für Doktoranden (n. V.).

Prof. Dr. K. Reinhard: Die Musik Indiens (2) — Haupt-S: Studien zur Melodik außereuropäischer Musik (2) — Pros: Exotismen der europäischen Musik (2).

Dozent Dr. A. Forchert: Probleme der Epochengliederung in der Musikgeschichte (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Oberassistentin Dr. A. Liebe: Ü: Musikkritik in Geschichte und Gegenwart (2).

Dr. T. Kneif: Ü: Probleme der Musiksoziologie (2).

Lehrbeauftragt. Dr. D. Christensen: Einführung in die Musikethnologie (1) — Ü zur Systematik und Verbreitung außereuropäischer Musikinstrumente (2).

Dr. R. Brinkmann: Pros: Mensuralnotation (2).

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

**Berlin.** *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. habil. A. Brockhaus: Proseminar II (Einführung in die Musikgeschichtsforschung) (2) — Musikgeschichte III (Bach-Händel-Epoche) (2) — Allgemeine Musikgeschichte der neuesten Zeit (2) — Musikästhetik, 2. Teil (2) — Zeitgenössische Musik, 2. Teil (2) — Analytisches Seminar zur zeitgenössischen Musik (2) — Wiener Klassik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. V. Ernst: Musikpsychologie 1. Teil (1) — Forschungsseminar zu Problemen der Sozialpsychologie (1) — Ideologische Probleme der musikalischen Unterhaltung (1).

Lehrbeauftragt. Dr. K. Niemann: Musiksoziologie I (2).

Oberassistent Dr. J. Elsner: Volksliedkunde (1) — Musikethnologie, Teil 1 (2) — Musikethnologie, Teil 2 (2).

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

Assistent G. Rienäcker: Proseminar IV (Einführung in die Methodik der musikalischen Analyse) (2) — Probleme und Methoden der musikdramaturgischen Analyse (2) — Analytischer Tonsatz, Teil II (2) — Gehörbildung I, II (2).

Lehrbeauftragt. R. Kluge: Prinzipien und Nutzbarmachung der Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft (2).

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

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

Lehrbeauftragt. J. Wilbrandt: Analytischer Tonsatz II (2).

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

Lehrbeauftragt. R. Dunckel: Klavierspiel II.

**Berlin.** *Technische Universität.* Prof. Dr. C. Dahlhaus: Programmmusik (2) — S: Musikkritik (2) — Pros: Quellen zur musikal. Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert (2) — Ü: Musikalische Formenlehre (2) (durch Dr. W. Burde).

- Prof. Dr. F. Bose: Kunst- und Volksmusik in Indien (2).  
 Dr. H. Poos: Harmonielehre III (2) — Harmonielehre Analyse (2) — Allgemeine Musiklehre und Gehörbildung (2) — Kontrapunkt II (2).  
 Dr. Th.-M. Langner: Johannes Brahms, Leben und Werk (2).  
 Prof. Dr. Ing. F. Winckel: Informationstheorie (2).  
 Prof. B. Blacher: S: Experimentelle Komposition (mit Prof. Dr. F. Winckel) (1).  
 Prof. Dr. K. Liepmann: Musik in Amerika (2).
- Bern.** Prof. Dr. A. Geering: Musik zur Zeit der Renaissance (2) — S: Von Machaut bis Josquin Desprez (2) — Ü: Notation der Ars Nova (1) — CM: Werke von Josquin Desprez (historische Instrumente stehen zur Verfügung).  
 Prof. S. Veress: Das Werk Béla Bartóks (1) — Grundfragen der klassischen Harmonik (2) — Methodologische Fragen der Musikethnologie (2).  
 Lektor G. Aeschbacher: Musik in der kirchlichen Jugendarbeit (1).
- Bochum.** Prof. Dr. H. Becker: Igor Strawinsky (2) — Geschichte der Klaviermusik bis 1700 (1) — Haupt-S: Theoretische Grundlagen der Musik des 20. Jahrhunderts (2) — Doktorandenkolloquium (2).  
 Dr. K. Rönnau: Pros: Einführung in das Klavierwerk Johann Sebastian Bachs (2).  
 Dr. G. Allroggen: Gehörbildung (1) — Harmonielehre II (1) — Generalbaßspiel (1) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3).
- Bonn.** Prof. Dr. G. Massenkeil: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 1. Teil (2) — Haupt-S: Grundzüge der Kompositionslehre des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Doktoranden-S: Besprechung eigener Arbeiten (2).  
 Prof. Dr. M. Vogel: Die theoretischen Grundlagen der Neuen Musik (1) — Ü: Die Musik im 20. Jahrhundert (2) — Ü: Chopins Harmonik (2).  
 Dozent Dr. S. Kross: Geschichte des deutschen Liedes (2) — Das Wort-Ton-Problem im deutschen Lied (2).  
 Prof. H. Schroeder: Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt I (Der zweistimmige Satz) (1).  
 Akad. Musikdirektor Dr. E. Platen: Musikalische Formenlehre: Beethovens letzte Quartette (1) — Ü zum Generalbaßspiel für Anfänger und Fortgeschrittene (1) — CM (für Hörer aller Fakultäten): Chor, Kammerchor, Orchester, Kammermusik (je 3).
- Braunschweig. Technische Hochschule.** Dozent Dr. K. Lenzen: Die Geschichte der Kammermusik in ihren charakteristischen Werken (1) — S: Analysen einzelner Werke des Vorlesungsthemas (1) — CM instr. (Universitätsorchester) (2).
- Clausthal. Technische Universität.** Prof. Dr. W. Boetticher: L. van Beethovens letzte Streichquartette (2).
- Darmstadt. Technische Hochschule.** Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Die Sinfonie nach Beethoven bis zur Gegenwart (2).  
 Prof. Dr. K. Marguerre: CM instr. (2) — CM voc. (2).
- Erlangen.** Prof. Dr. M. Ruhnke: Palestrina und Lasso (2) — S: Probleme der Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert (2).  
 Prof. Dr. M. Ruhnke, Prof. Dr. F. Krautwurst: S: Doktorandenseminar (2).  
 Prof. Dr. F. Krautwurst: Einführung in die musikalische Volkskunde (2) — S: Leonhard Lechner und Hans-Leo Hassler (2).  
 Dozent Dr. F. Hoerburger: Instrumentale Volksmusik (1) — Ü: Besprechung von Tonaufnahmen (1).

Dr. F. Krummacher: S: Heinrich Schütz in der Musikgeschichte seiner Zeit (2).

Lektor Dr. Chr. Wolff: Repetitorium: Musikgeschichte von 1770–1830 (2) — Notationskunde (Neumen, Modalnotation, vorfrankonische Notation) (2) — Übungen zur Instrumentation (von Monteverdi bis Schönberg) (1) — Übungen 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: Das deutsche Lied von Schubert bis Webern (2) — Pros: Notationskunde: Einführung in die weiße Mensuralnotation (mit Dr. W. Kirsch) (2) — S: Das klassische Streichquartett II (2) — Ober-S: Der frühe Schönberg (2) — Doktoranden-Kolloquium (gemeinsam mit allen Dozenten des Instituts) (14-täglich 2).

Prof. Dr. W. Stauder: Die Musik der Antike (2).

Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Die Sinfonie seit Beethoven (2) — S: Übungen zur Vorlesung (2).

Dozent Dr. H. Hucke: J. S. Bach (2) — Ober-S: Satztypus und Stil in der Musik des Barock (2).

Akad. Oberrat P. Cahn: Partiturspiel (1) — Instrumentaler Kontrapunkt (2) — CM instr. (2) — CM voc. (2) — S: Spätromantische und neuere Harmonik (2).

**Freiburg i. Br.** Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: J. S. Bach II (2) — Ober-S: Mozarts „Le Nozze di Figaro“ (2) — S: Die Müller-Lieder von Schubert (2) — Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. R. Dammann: Die Musik im 15. Jahrhundert II (2) — S: Beethovens Siebente Symphonie (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gumpel: Pros: Übungen zur Notationskunde: Tabulaturen (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Budde und Dr. Chr. Stroux: Pros: Einführung in die Musiksoziologie (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Budde: Kurs: Harmonielehre II (1) — Kurs: Kontrapunkt II (1) — Kurs: Partiturspiel II (1).

Lehrbeauftragt. Dr. Chr. Stroux: Ü: Die Cambridger Liedersammlung (Lateinische, deutsche und musikalische Tradition) (gemeinsam mit Dr. W. Berschin und Dr. V. Schupp) (2).

**Göttingen.** Prof. Dr. H. Husmann: Einführung in den gregorianischen Choral (2) — S: Notation und Stil der Werke G. de Machauts (3) — Ü: Einführung in die Methoden der musikalischen Analyse (durch Dr. R. Gerlach) (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Musik der Renaissance (4) — Ü: Übungen zum Schaffen von I. Strawinsky und B. Bartók (2).

Akad. Musikdirektor H. Fuchs: Harmonielehre I (1) — Harmonielehre III (1) — Kontrapunkt II (1) — Harmonische Analysen (1) — Göttinger Universitäts-Chor (2) — Akademische Orchestervereinigung (2).

**Graz.** Prof. Dr. O. Wessely: Der junge Bruckner (4) — Paläographie der Musik IV (2) — S: Einführung in die musikalische Rhetorik (2) — Dissertanten-S (1).

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

**Greifswald.** Nicht gemeldet.

**Halle.** Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikgeschichte der Wiener Klassik (2) — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Teil II (2) — Musik des 20. Jahrhunderts (2) — Spezial-S zu Problemen der Musikgeschichte (2) — Ober-S für Assistenten (14-täglich 2) — Ober-S für Doktoranden (mit Prof. Dr. S. Bimberg) (14-täglich 2).

Dr. G. Fleischhauer: Musik im Zeitalter J. S. Bachs und G. F. Händels (2) — Klaviermusik der Wiener Klassik (1) — S: Klaviermusik der Wiener Klassik (1) — Repetitorium der Musikgeschichte (1).

Prof. Dr. S. Bimberg: Einführung in die Musikpsychologie (2) — Methodik des Musikunterrichts (2) — Musikästhetik (2).

**Hamburg.** Prof. Dr. G. von Dadelzen: Historische Musikanalyse (an ausgewählten Beispielen vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart) (2) — Die Oper im 19. Jahrhundert (1) Pros: Bachs *h*-moll-Messe (2) — Doktorandenseminar (n. V.).

Prof. Dr. C. Floros: Theorie der Harmonik und harmonische Analyse (2) — Einführung in die byzantinische und altslavische Kirchenmusik (2).

Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Doktorandenkolloquium (n. V.).

Dozent Dr. A. Holschneider: Neumenkunde (Grundkenntnisse des gregorianischen Chorals werden vorausgesetzt) (2) — Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (für Anfänger) (2).

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

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

**Hannover.** Technische Universität. Prof. Dr. H. Sievers: Die Musik im 20. Jahrhundert (1) — Musik und Gesellschaft. Eine Kulturgeschichte des europäischen Musiklebens (1) — CM instr. (2) Hochschulchor (durch L. Rutt) (2).

**Heidelberg.** Prof. Dr. R. Hammerstein: Igor Strawinsky (2) — S: Zur Bach-Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert (2) — Kolloquium für Examenskandidaten (2).

Prof. Dr. E. Jammers: S: Übungen zur musikalischen Paläographie (Neumenkunde) (2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. S. Hermelink: Bachs Werk. Satztechnische Grundlagen (2) — S: Untersuchungen zur Wirkungsweise der Sprache im musikalischen Kunstwerk (2) — Chor, CM (Studentenorchester) (je 2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Seidel: Pros: Instrumente und Instrumentation (2).

Lehrbeauftragt. H. Wohlfarth: Lehrkurs: Der Generalbaß im 18. Jahrhundert (2).

N.N.: Ü: Einführung in die Musikgeschichte (2).

**Innsbruck.** Prof. Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte VIII (2. Hälfte des 19. Jh.) (4) — Ü zur Musikgeschichte (2) — Mensuralnotation II (1).

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

**Jena.** Nicht gemeldet.

**Karlsruhe.** Prof. Dr. W. Kolneder: Beethovens Harmonik (2) — S: Beethovens Durchführungstechnik (2) — Bartók als Musikethnologe (1) — Ü: Bartóks Volksmusikbearbeitungen.

Prof. G. Nestler: Lehrgang für elektronische Musik (1) — Anleitung zur Komposition elektronischer Musik (täglich 4) — Musikstunde: Einführung und Aufführung von Werken alter und neuer Musik (2) — Akad. Orchester (2).

**Kiel.** Prof. Dr. W. Salmen: Geschichte des deutschen Volksliedes (2) — Die Musik in den USA (1) — Kolloquium: Transkription von Schallaufnahmen (14-täglich 2) — Kolloquium für Doktoranden (mit Prof. Dr. K. Gudewill) (14-täglich 2) — Pros: Das Klaviertrio (durch Dr. Stahmer) (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Die Streichquartette Haydns und Mozarts (2) — Ober-S: Melodietypen in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts (2) — Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (1) — Capella. Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (2).

Wiss. Rat Dr. W. Pfannkuch: Alban Bergs „Wozzeck“ (2) — Harmonielehre I (für Anfänger) (1) — Harmonielehre II (für Fortgeschrittene) (1) — Gehörbildung (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

**Köln.** Prof. Dr. K. G. Fellerer: Oper des 18. Jahrhunderts (3) — Haupt-S A: Frühe europäische Mehrstimmigkeit (2) — Offene Abende des CM: Aufführung und Besprechung musikalischer Werke (mit Dr. H. Drux) (1).

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

Dozent Dr. R. Günther: Die Musik Afrikas III: Ostafrika I (2) — Pros C: Aufgaben und Probleme der musikethnologischen Forschung in Afrika (2).

Dozent Dr. D. Kämper: Johannes Brahms (2) — Pros B: Die Klaviersonate nach Beethoven (2).

Dozent Dr. J. Kuckertz: Die Musikinstrumente Indiens (2) — Haupt-S B: Hebräisch-orientalischer Melodienschatz (2).

Dozent Dr. K. W. Niemöller: Gattungen und Formen in der Musik des 17. Jahrhunderts (2) — Pros A: Die Variation im 18./19. Jahrhundert (2).

Lektor Prof. W. Hammerschlag: Kontrapunkt II (1) — Partiturspiel und Partiturliteratur (1).

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

Lektor F. Radermacher: Gehörbildung I (1) — Harmonielehre I (1).

Univ.-Musikdirektor Dr. H. Drux: 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).

**Konstanz.** Fachbereich Literaturwissenschaft. Lehrbeauftragt. Dozent Dr. U. Siegele: Musik seit 1950 (14-täglich 2).

**Leipzig.** Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Repetitorium zur Musikgeschichte (2) — Musikästhetik (2).

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

Prof. Dr. R. Petzoldt: Instrumentenkunde (1) — Geschichte der Instrumentalmusik von 1800 bis 1848 (2).

Prof. Dr. H. Pezold: Methodik des Musikunterrichts (1).

Dr. H. Größ: Musikgeschichte des hohen Mittelalters (2) — Grundprobleme der Aufführungspraxis (1).

Dr. H.-G. Mühe: Formenlehre (2).

Dr. R. Szeskus: Volksliedkunde (1) — Geschichte des Oratoriums und der Kantate von 1830 bis zur Gegenwart (2).

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

Dr. W. Wolf: Musikgeschichte von 1917 bis zur Gegenwart (3) — Geschichte der Instrumentalmusik von 1917 bis zur Gegenwart (2) — S: Geschichte der Instrumentalmusik von 1917 bis zur Gegenwart (1).

G. Schönfelder: Musikgeschichte von 1800 bis 1830 (2) — Musikgeschichte von 1830 bis 1870 (2).

**Mainz.** Prof. Dr. H. Federhofer: Die Musik im Zeitalter der Renaissance (2) — Mittel-S: Übungen zur weltlichen Musik des 16. Jahrhunderts (2) — Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Grundzüge der Musikgeschichte (2) — CM (Madrigalchor) (2) — CM (großer Chor) (2) — CM (Orchester) (2).

Dozent Dr. H. Unverricht: Joseph Haydn (3) — Ü: Notationskunde III: Griffschriften und Notenschriftreformen im 19. und 20. Jahrhundert (2) — Ausgewählte Lektüre mittel-lateinischer Musiktheoretikertexte (mit N.N.) (14-täglich 2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. R. Walter: Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt II (1) — Einführung in das Generalbaßspiel II (1) — Struktur der Sonatenform (1).

Im Rahmen der Theologischen Fakultät: Msgr. Prof. Dr. G. P. Köllner: Einführung in den gregorianischen Choral: Elementarlehre (1) — Palestrina und die Meister der Kirchenmusik im XV./XVI. Jahrhundert (1) — Formenlehre des gregorianischen Chorals: Ordinarium und Proprium der Messe (1).

Prof. D. Hellmann: Die vokale und instrumentale Kirchenliedinterpretation im Werke J. S. Bachs (1).

**Marburg.** Prof. Dr. H. Hüschen: Geschichte der Musik von Josquin Desprez bis Giovanni Gabrieli (2) — Unter-S: Die deutsche Orchestersuite im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (2) — Ü: Tabulaturen (1).

Prof. Dr. H. Engel: Das 19. Jahrhundert (2) — Ober-S: Beethovens Streichquartette (2).

Akad. Oberrat Dr. H. Heussner: Geschichte des Klavierkonzerts bis zur Klassik (2).

Univ.-Musikdirektor M. Weyer: CM voc. (2) — Madrigalchor (1) — CM instr. (2) — Kammermusikkreis (2) — Harmonik und Kontrapunktik des Orgelbüchleins von J. S. Bach (2) — Formen des Choralvorspiels (1) — Harmonielehre für Fortgeschrittene (1) — Generalbaßspiel für Fortgeschrittene (1) — Die Sonatenform (1).

**München.** Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Der Rhythmus (2) — Haupt-S: Machaut (Satz; Aufführungsversuche) (mit K. Haselhorst) (2) — Kolloquium für Doktoranden (14-täglich 1) — Musikalisches Praktikum: Instrumentales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Bockholdt: Ü: Die Ouvertüre (Opernvorspiel, Konzertovertüre) seit Beethoven (2).

Lehrbeauftragt. Dr. J. Eppelsheim: Pros: Tasteninstrumente in musikgeschichtlicher Betrachtung (2).

Lehrbeauftragt. K. Haselhorst: Lehrkurs: Drei- bis fünfstimmige Sätze des 15. bis 17. Jahrhunderts in instrumentaler Praxis (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Ü: Gregorianische Gattungen (14-täglich 2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Musikalisches Praktikum: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit mit Aufführungsversuchen: 13. Jahrhundert (2) — Vokales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Ü zur Musiktheorie des Mittelalters (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Musikalisches Praktikum: Generalbaß I (2) — Partiturspiel (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Waeltner: Ü zur Entstehung der Zwölftonmusik (2).

**Münster.** Prof. Dr. W. Korte: Musik der Romantik II (Bruckner und Brahms) (1) — Unter-S: Übungen zur romantischen Sinfonik (2) — Strukturwissenschaftliches Kolloquium (mit Dr. U. Götze) (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Die Anfänge der Mehrstimmigkeit (1) — Haupt-S: Übungen zur Vorlesung (2) — Ober-S: Doktoranden-Kolloquium (2).

Wiss. Rat Prof. Dr. R. Reuter: Geschichte der Tasteninstrumente (1) — Der Orgelbau in Südeuropa (1) — Ü: Instrumentenkunde II (Chordophone) (2) — Harmonielehre für Anfänger (2) — Lateinische Quellen zur Geschichte der Orgel (2) — Bestimmungsübungen (1) — CM instr. (2) — CM voc. (Universitätschor) (2) — Das Musikkolleg. Offene Kammermusikabende mit Einführungen (14-täglich).

Akad. Rätin Dr. U. Götze: Ü: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen II (2) — Einführung in die Geschichte der Musikwissenschaft (2).

Dr. M. Witte: Ü: Notationskunde: Lauten- und Orgeltabulaturen (2).

**Regensburg.** Prof. Dr. H. Beck: Die Musik im Zeitalter der Renaissance (2) — S: Lektüre ausgewählter musiktheoretischer Schriften (2) — Orchester (2).

Lehrbeauftragt. Dr. A. Scharnagl: Ü: Einführung in musikwissenschaftliche Quellenkunde (z. T. an Originalen der Proskeschen Musikbibliothek) (2).

**Rostock.** Prof. Dr. R. Eller: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts I (2) — Seminar über Instrumentalwerke Beethovens (2) — Die Musik von Josquin bis Palestrina (2) — Ü zur musikalischen Analyse (2).

Dr. K. Heller: Instrumentenkunde (1) — Miniatur und Zyklus in der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts (2).

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

P. Ahnsehl: Volksliedkunde (1).

**Saarbrücken.** Prof. Dr. W. Wiora: beurlaubt.

Prof. Dr. A. A. Abert: Geschichte der Oper von den Anfängen bis Mozart (2) — Haupt-S: Übung zur Vorlesung (mit Dr. Chr.-H. Mahling) (2) — Ober-S: Der Briefwechsel von Richard Strauss mit seinen Textdichtern (2).

Wiss. Rat Prof. Dr. W. Braun: Musik in der DDR (2) — S: Marxistische Musikästhetik (2).

Prof. Dr. E. Apfel: Johann Sebastian Bach (2) — S: Zur Geschichte des Generalbasses (2).

Univ.-Musikdirektor Dozent Dr. W. Müller-Blattau: Europäische Musikinstrumente im Wandel der Zeiten (1) — S: Instrumente und Instrumentation (1) — Übungen 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: Pros: Werk und Ausführung im 17. und 18. Jahrhundert (2).

**Salzburg.** Prof. Dr. G. Croll: Verdi und Wagner (2) — S: Die Sinfonie im 19. Jahrhundert: Anton Bruckner (2) — Arbeitsgemeinschaft zur Musikgeschichte Salzburgs (mit Hofrat Prof. Dr. B. Paumgartner) (2) — CM: A-cappella-Musik von Palestrina und Caecilianern des 19. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. F. G. Bullmann: Ü: Die Instrumentensammlungen in Salzburg, Wien, München, Nürnberg (2).

Lehrbeauftragt. R. Angermüller, M. A.: Pros: Die Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2).

**Stuttgart. Technische Hochschule.** Lehrbeauftragt. Dozent Dr. A. Feil: Instrumentalmusik (2) — Ü: Einführung in die ältere Musikgeschichte (1).

**Tübingen.** Prof. Dr. W. Gerstenberg: Einführung in die musikhistorische Analyse (2) — Die Symphonie im 19. Jahrhundert (1) — Colloquium für Anfänger und Fortgeschrittene (1) — S: Übungen zu Bachs Kantaten (2).

Dozent Dr. B. Meier: Collegium gregoriano-polyphonicum (2) — Pros: Quellenkunde (2) — Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt I (1).

Dozent Dr. U. Siegele: Ü: Frankreich und Italien in Rousseaus „Dictionnaire de Musique“ (2) — Colloquium: Umgang mit Neuer Musik (2).

Dozent Dr. A. Feil: Musikgeschichte I (bis 1450) (2) — Kammermusik-Ensemble (2).

Dr. W. Fischer: Einführung in die Instrumentenkunde (1) — Gehörbildung (1) —



CM: Orchester (2) — CM: Chor (2) — Kammerorchester (2) — Einführung ins Orchester-spiel (2).

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

**Wien.** Prof. Dr. E. Schenk: Grundzüge der Operngeschichte (4) — Anfänge der Motette (mit Dr. R. Flotzinger) (2) — Pros: (mit Dr. R. Flotzinger) (2) — Haupt-S: (2).

Prof. Dr. W. Graf: Vergleichende Musikwissenschaft (systematische Grundlagen II) (2) — Musik außereuropäischer Hochkulturen II (2) — Ausgewählte Kapitel aus der vergleichenden Musikwissenschaft II (1) — Vergleichend-musikwissenschaftliches Konversatorium (2).

Hofrat Prof. Dr. L. Nowak: Probleme des mehrstimmigen Satzes nach 1500 (2).

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

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

Lehrbeauftragt. Dr. K. Schnürl: Paläographie der Musik III (Mensuralnotation II) (2) — Paläographie der Musik IV (Tabulaturen) (2).

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

Lektor K. Lerperger: Harmonielehre IV (2) — Kontrapunkt IV (1) — Formenlehre II (1).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Knaus: Einführung in die musikw. Arbeitstechnik II (4).

**Würzburg.** Prof. Dr. W. Osthoff: Die Musik im Italien der Renaissance (15.—16. Jahrhundert) (2) — Hans Pfitzner und die Musik seiner Zeit (1) — Ober-S: Heinrich Isaac (mit Dr. M. Just) (2) — Pros: Methoden der Bachforschung nach dem 2. Weltkrieg (2).

Dr. Martin Just: Partiturspiel (1) — Akademisches Orchester (2).

Prof. Dr. Th. Berchem: Lehrkurs: Gitarrenspiel (2).

**Zürich.** Prof. Dr. K. von Fischer: Die Musik des 15. Jahrhunderts (Dufay u. a.) (1) — Musik nach 1945 (Information und Reflexion) (1) — Pros: Die Notation der einstimmigen und frühen mehrstimmigen Musik (2) — S: Chanson und Chansonmesse des 15. Jahrhunderts (2) — S: Kolloquium für Vorgerückte (1).

Prof. Dr. H. Conradin: Die Musikästhetik des 17. Jahrhunderts (1).

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

Dr. R. Meylan: Pros: Tabulaturnotation (für Anfänger) (2) — CM voc.: Die Dufay-Zeit (1).

Dr. M. Lütolf: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (für Anfänger) (1).

Dr. W. Hardmeier: Einführung in die musikalische Akustik (2).

H. U. Lehmann: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt I (1).

## Nachmeldung

### Nachtrag Wintersemester 1968/69

**Freiburg i. Ue.** Prof. Dr. L. F. Tagliavini: Frescobaldi und sein Erbe (2) — W. A. Mozarts Klaviermusik (2) — Pratique de la basse continue (1) — S: Die klassische Sonate (1).

### Sommersemester 1969

**Freiburg i. Ue.** Prof. Dr. L. F. Tagliavini: Les origines du style monodique (2) — Das Instrumentalwerk J. S. Bachs (1) — Théorie et pratique de la basse continue II (1) — S: Fragen der musikalischen Aufführungspraxis (1).

Ass. Dr. des. J. Stenzl: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Alle Vorlesungen und Übungen sind zweisprachig (deutsch/französisch).

## DISSERTATIONEN

Jörg Christian Martin: Die Instrumentation von Maurice Ravel. Diss. phil. Mainz 1967.

Die bisher veröffentlichten Untersuchungen der Musik Ravels gelten vornehmlich dem Klavierwerk des französischen Komponisten. Das Orchesterschaffen, Gegenstand der vorliegenden Arbeit, ist dagegen bis auf wenige Ausnahmen, die sich mit Teilgebieten aus dem Bereich der Instrumentation beschäftigen, unbeachtet geblieben.

Die Zahl der Orchesterwerke Ravels zerfällt in zwei große Gruppen: die ursprünglich für Orchester gedachten Kompositionen und die Bearbeitungen für Orchester. Allen gemeinsam ist ein durchaus persönlicher Orchesterklang, der seine Wurzeln in der Musik Rimsky-Korssakows, Richard Strauss', Strawinskys und Debussys, im Jazz und in der exotischen Folklore hat.

Eine erste charakteristische Seite des Ravelschen Orchesters zeigt sich in der Besetzung (vgl. Anhang II: Besetzung). Dem Grundklangkörper, der die Holzbläser meist im Verhältnis 2 : 2 : 2 : 2 (Flöte—Oboe—Klarinette—Fagott) und die Blechbläser fast immer in der Zusammensetzung 4 : 3 : 3 : 1 (Horn—Trompete—Posaune—Tuba) verwendet, sind der 5-stimmige Streicherchor und Harfe beigegeben. Neben der brillanten Instrumentation von Flöte, Oboe oder Trompete stehen die weniger schwierigen Teile von Fagott, Posaune und Tuba. Unter den selten gebrauchten Instrumenten, die den Orchesterklang bereichern, sind besonders G-Flöte, Saxophon und die kleine Trommel hervorzuheben. Bei der Harfe und ihrem Orchesterpart bilden die Glissandi ein besonders auffälliges Merkmal; sie treten in 21 verschiedenen Formen auf. Der Streichersatz ist oft in mehrere Untergruppen aufgeteilt, wobei vor allem Effekte wie Flageolett, Dämpfung usw. typisch sind (vgl. Anhang I: Instrumentale Effekte).

Die Instrumentationstechnik Ravels ist durch Kombinationen und Kopplungen verschiedener Kombinationen besonders gekennzeichnet. Überwiegend findet man Oktav- und Quintkombinationen; die bevorzugten Instrumente sind Flöte und Horn. Außergewöhnliche Zusammenstellungen sind Verbindungen von Flöte und Trompete, Flöte und kleine Trommel, Oboe und Saxophon, sowie einzelne Harfentöne mit verschiedenen Instrumenten. Die Kopplungen von Kombinationen erscheinen in ein-, zwei-, drei- und mehrteiligen Formen, wobei die mehrteilige Form zumeist auf eine dreiteilige zurückzuführen ist. Die Verschachtelung von zwei und mehr Instrumentengruppen erfolgt nach dem Prinzip, hohe Instrumente zu einer Gruppe, tiefe Instrumente zu einer anderen zusammenzufassen. Während Posaune und Tuba niemals getrennt werden, sondern immer in einer Gruppe erklingen, verteilt Ravel Horn und Trompete gern auf verschiedene Kombinationen. Als Sonderform der Kopplungen haben solche Fälle zu gelten, deren dritte Gruppe durch einen Triller in einem oder mehreren Instrumenten vertreten ist. Unterstrichen wird diese Instrumentationstechnik durch eine sehr differenzierte Dynamik, die Ravel bis in das Detail vorschreibt.

In der Satztechnik schließt sich Ravel den von Rimsky-Korssakow formulierten Prinzipien der Superposition, Einrahmung und Kreuzung der Instrumente an. Diese Instrumentationsprinzipien finden sich in den Bläser- und Streichersätzen ebenso wie in den Mischformen dieser beiden. Hier zeigt sich, daß die Stimmen der Holzbläser vorwiegend durch die Streicher klanglich verstärkt werden.

Eine Reihe von Kompositionen nimmt im Gesamtschaffen Ravels eine Sonderstellung ein. Es handelt sich um 35 verschiedene Bearbeitungen (vgl. dazu Anhang III: Katalog der Orchesterwerke), und zwar: 8 eigene Klavierwerke, 1 Kammermusikwerk, 5 Liedharmonisationen, 1 Chorstimme, 4 vorliegende Instrumentationen fremder Komponisten, 4 verloren

gegangene Instrumentationen fremder Komponisten, 3 Bearbeitungen verschiedenen Charakters, 9 Bearbeitungen für Klavier.

Die Untersuchung der instrumentierten Stücke zeigt, daß die Instrumentation in allen Fällen eine genaue Übertragung ins Orchester darstellt. Nur in wenigen Fällen sind einzelne Takte hinzugefügt, und nur einmal (*Ma mère l'oye*) wurden größere Teile von Ravel umkomponiert. Bei den klaviertechnischen Problemen, die Ravel bei der Bearbeitung beachten mußte, sind besonders Akkorde in verschiedenen Lagen, Tonwiederholungen, Pedaltechnik, Arpeggien und Glissandi von Wichtigkeit. Wie in allen Orchesterwerken bestimmt starke Kontrastierung der Soli- und Tuttipassagen den Charakter der Stücke.

In formaler Hinsicht wirkt die Instrumentation gliedernd durch die verschiedenartige Besetzung; Sätze und Abschnitte eines Werkes werden durch sie kontrastierend gegenübergestellt. Als eine Spezialform der Kontrastinstrumentation haben das Klavierkonzert in D-dur für die linke Hand und der *Boléro* zu gelten. In ihnen wird das Element der Variation hinsichtlich der Instrumentation besonders deutlich und bestimmend für die Grundform. Allen Stücken ist außerdem eine kontrastreiche Dynamik zu eigen, die vor allem im *Boléro* und in den Orchesterstücken zum Ausdruck kommt.

Es erweist sich, daß Ravel, der keine oder nahezu keine Entwicklung in seinem Schaffen aufzuweisen hat, und schon in den ersten bedeutenden Werken das künstlerische Niveau erreichte, das er bis zu seinem Ende beibehielt, in der Instrumentation nicht als Impressionist anzusprechen ist. Er bildet vielmehr ein Zwischenglied zwischen dem Impressionismus und dem Orchesterklang der Neuen Musik; eine Stellung, die eine eindeutige Zuordnung nicht ermöglicht.

Victor Ravizza: Das instrumentale Ensemble von 1400—1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes. Diss. phil. Bern 1967.

Die Tatsache, daß auf Bildern sakralen Inhalts des Mittelalters und der Renaissance häufig Musikinstrumente zu finden sind, wurde von der Musikwissenschaft schon früh beobachtet und ihr nutzbar gemacht. Diesbezügliche Arbeiten beschränkten sich aber zum großen Teil auf einzelne Instrumententypen und bezogen das Ensemble nur vorsichtig mit ein, welches überhaupt hinsichtlich seiner Zeugniskraft seitens der Forscher auf wenig Einhelligkeit stieß.

Der vorliegenden Arbeit ist die These zugrunde gelegt, daß wohl nicht jedes Bild eine getreu kopierte, reale Musizierszene wiedergibt, daß aber die Summe der Bilder einer gewissen Zeitspanne das Klangspektrum in den charakteristischen Zügen treffen muß: Die hierzu benützten 800 Reproduktionen italienischer Renaissancemalerei festigten nach ihrer statistischen und prozentualen Durcharbeit diese Überlegung.

Neben Instrumenten mit konstanter Präsenz wie Laute und Harfe ergaben sich Typen, welche die Häufigkeit ihres Erscheinens über die untersuchten 150 Jahre stark verändern. Psalterium, Portativ und Fidel steigen mit einem gewichtigen Anteil in die Renaissance ein, verlieren dann immer mehr an Bedeutung, um am Ende fast zu verschwinden. Demgegenüber sind es vor allem die Violen und die Lira da braccio, die zusammen mit der Flöte nach 1500 bedeutungsmäßig stark ansteigen.

Diese Gegebenheit ließ Anfangs- und Schlußpunkt der untersuchten Zeitspanne charakterisierend umschreiben: Als analytisch wurde die Klanglichkeit um 1400 bezeichnet (welche ziemlich identisch ist mit der gesamten Trecentoklanglichkeit), einer Zeit, welche die einzelnen Klangfarben deutlich voneinander abhebt. Synthetisch wäre demgegenüber die Klanglichkeit des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts, welches auf Verschmelzung der verschiedenen Instrumentalfarben zielt. Interessant ist, daß es vor allem die Jahre von

1470—1500 sind, welche — von einem besonders starken Lärm des Schlagzeuges begleitet — beschleunigend auf diesen Umwandlungsprozeß wirken.

Die Untersuchung der einzelnen Ensembles nach Stimmigkeit (Zahl der beteiligten Instrumente) zeigte deutlich, daß sich immer wieder bevorzugte Kombinationen herauskristallisieren ließen, z. B. im dreistimmigen Bereich nach 1500 der Verein von Laute — Streichinstrument — Flöte. Eine weitere Beobachtung räumlich-akustischer Natur ließ eine Scheidung von intimer und repräsentativer Klanglichkeit vornehmen, da fast durchweg eine auffallende Übereinstimmung von räumlicher Gegebenheit und Wahl des Ensembles vorliegt. Flöte und Schalmey scheinen hierbei besonders konsequent verwendet worden zu sein, denn die Flöte erscheint im geringstimmigen Ensemble meistens im intimen, geschlossenen architektonischen Rahmen, während die Schalmey fast ausschließlich dem großräumigen, repräsentativen Bereich angehört.

Die Entwicklung zur chorischen Anordnung der Instrumente ist eine logische Folge der Entwicklung in Richtung zum synthetischen Klang. Eine Präzisierung kann aber insofern vorgenommen werden, als nicht alle Typen gleichzeitig zu einem chorischen Zusammenschluß schritten. Zuerst erscheinen solche Formationen in Form der Bläseralta, dann folgen die Zupfinstrumente (Lauten), dann Flöten, schließlich die Streicher.

Insgesamt zeigt sich, daß die instrumentalen Ensembles der italienischen Renaissance in keiner Hinsicht regelloses Produkt zufälliger Gruppierung sind. Daß aber nur Tendenzen, keine fixierbaren Regeln aufgestellt werden können, spricht für das Kunstempfinden des Renaissancemenschen, dem künstlerischer Ausdruck ein lebendiges, wandelbares Anliegen und nicht eine starre Konzeption festgelegter Normen war.

Die Arbeit erscheint im Rahmen der Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.

## BESPRECHUNGEN

*Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese.* Edited by Jan LaRue. Associate Editors Martin Bernstein, Hans Lenneberg, Victor Yellin. New York: W. W. Norton & Company Inc. (1966). XVII, 891 S., 32 Taf.

Die Festschrift zum 65. Geburtstag Gustav Reeses unterscheidet sich vom üblichen Festschriftenstil in mehr als einer Hinsicht und in jeder Hinsicht vorteilhaft: von der Porträttafel vor dem Titelblatt, die nicht einen würdig stilisierten Altmeister der Wissenschaft präsentiert, sondern vier höchst lebendige snapshots, bis zu dem witzigen und extrem nützlichen Einfall, eine Festschrift mit einem *Index of Festschriften and Some Similar Publications* anzureichern. Die Porträttafel hält den Jubilar (eigentlich ein ganz unpassend feierliches Wort) mitten in der Arbeit fest und bringt sehr deutlich ins Bild, was schwer in Worte zu fassen ist: Elan und Begeisterung eines geborenen Lehrers, eine geradezu ansteckende Freude an der Arbeit und jene einzigartige Verbindung von Herzlichkeit und leise ironischer Distanz, die den Charme dieser ungewöhnlichen Persönlichkeit ausmacht.

Persönlichkeit und Leistung des Lehrers und Forschers Gustave Reese spiegeln die Beiträge des großzügig und hervorragend schön produzierten Bandes eindrucksvoll vielschichtig und konzentriert zugleich, indem sie *The Greater World of Gustave Reese*, die Friedrich Blumes Geburtstags-Adresse skizziert, aus zahlreichen gewichtigen Bausteinen gleichsam nachbauen. Die Zahl der Beiträge — 56 ohne Blumes Beitrag und ohne die abschließende Teilbibliographie der Schriften des Jubilars — wirkt doppelt eindrucksvoll durch die strenge thematische Beschränkung auf die beiden Hauptarbeitsgebiete des Gefeierten. Schüler und Kollegen aus aller Welt, die sich dem Menschen und seinem Werk verbunden fühlen, bilden hier schon nach Zahl und geographischer Verbreitung in der Tat eine „greater world“ — unmöglich, in diesem Zusammenhang auch nur einige (dann auch nur willkürlich herauszugreifende) Namen und Titel zu nennen. Eine „greater world“ bilden sie aber auch — und noch weit eindrucksvoller — in dem tieferen Sinne, daß fast alle Beiträge zwei Charakteristika der Arbeiten Reeses spie-

geln: bibliographische und quellenkundliche Akribie, hinter der sich oft genug ein Unmaß geduldiger und entsagungsvoller Detailarbeit verbirgt, und eine scheinbar mühelose Bündigkeit und Eleganz der Darstellung, die doch nur das letzte, schönste Ergebnis solcher Konzentration und Akribie philologischer Kleinarbeit sind. Fast jeder der Beiträge setzt am Detail, oft am unscheinbaren Detail an, sei es ein philologisches Problem, eine neue Quelle, ein einzelnes Werk oder ein umstrittenes Datum, und fast jeder gelangt von diesem Detail auf dem Wege der ebenso exakt wie mit Phantasie und Einfallsreichtum gehandhabten philologisch-historischen Methode zu teilweise weitreichenden Schlußfolgerungen, die durch den faktischen und methodischen Ansatz auf solidem Fundament ruhen. Die Vorzüge, denen Reeses große Darstellungen der Musikgeschichte von Mittelalter und Renaissance einen wesentlichen Teil ihrer Bedeutung und weltweiten Wirkung verdanken, prägen so auch die Reese-Festschrift, und es ist fast, als habe der Jubilar selbst diese Festschrift „mitgeschrieben“. Ein schöneres Denkmal der Arbeit und Wirkung eines reichen, erfüllten (und dabei noch längst nicht abgeschlossenen) Lebens musikwissenschaftlicher Forschung und Lehre wird sich schwerlich finden lassen. Gustave Reese kann mit seinem Werk, seiner Wirkung, seinen Schülern und seinen freundschaftlich ihm verbundenen Kollegen wahrhaftig zufrieden sein. Daß er sich auf diesem mehr als verdienten Lorbeer nicht ausruhen wird, dafür bürgt die ungebrochene Lebendigkeit und Fruchtbarkeit seines Forschungsansatzes, wie er sich in dieser Festschrift spiegelt, und dafür bürgt ebenso die ungebrochene Vitalität und Schaffensfreude der Persönlichkeit, die diese Festschrift so einzigartig geprägt hat.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

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

Der Mann, dem dieser Sammelband zuge-dacht ist, braucht hier nicht vorgestellt zu werden. Was sein (noch keineswegs abgeschlossenes) Wirken für die Musik und die

Musikwissenschaft bedeutet, ist kaum hoch genug zu veranschlagen. Die Beiträge, die Richard Baum und Wolfgang Rehm in dieser nicht allein ungewöhnlich umfangreichen, sondern auch ungewöhnlich gehaltvollen Festschrift vereinigt und überaus sorgfältig abstimmend redigiert haben, vermitteln immerhin einen Begriff von der außerordentlichen Persönlichkeit Karl Vötterles, von seinem Weitblick, seiner Tatkraft und seiner Fähigkeit, die richtigen Leute heranzuziehen und an den richtigen Platz zu stellen. In Verbindung mit seinen Mitarbeitern ist es ihm gelungen, ein geistiges und verlegerisches Zentrum zu schaffen, das an anziehender und ausstrahlender Kraft nicht seinesgleichen hat.

Die Herausgeber haben die Beiträge, die zusammen einen Band von 624 Seiten ergeben, in zwei Hauptteile gegliedert. Im ersten erfahren elf Hauptgebiete des Bärenreiter-Verlags durch sachkundige Bearbeiter eine zusammenfassende Darstellung. Die meisten haben den Auftrag nicht allein als Chronisten verstanden; sie erweisen sich vielmehr als kritische und wegweisende Beobachter, die vom bereits Geleisteten den Blick auch auf künftige Aufgaben lenken. Man braucht in diesem Zusammenhang nur an die mit großer Energie geförderten Gesamtausgaben zu denken, die sich von Meistern des Mittelalters bis zu Schubert erstrecken.

In dieser ersten Abteilung der Festschrift werden die elf Haupt-Verlagsgebiete von Ernst Valentin (Chormusik), Christhard Mahrenholz (Kirchenmusik), Konrad Ameln (Hymnodie und Liturgie, Hymnologie und Liturgik), Wilhelm Ehm ann (Volkslied und Singbewegung), Siegfried Borris (Musikpädagogik), Ludwig Fin scher (Hausmusik und Kammermusik), Friedrich Blume (Musikwissenschaft), Vladimir Fédorov (L'Hommage d'un bibliothécaire), Ernst Kren ek (Moderne Musik), Kurt Honolka (Oper und Konzert), Heinrich Lindlar (Marginalien anlässlich Musicaphon- und Cantate-Schallplatten) betrachtet und gewürdigt, wobei Borris, Fin scher und Blume am weitesten ausholen und damit die Akzente innerhalb der Verlagsarbeit richtig setzen. In Blumes Bericht über die Verdienste des Verlags um die Musikwissenschaft kommt, wie in einigen anderen Beiträgen, auch Grundsätzliches zur Sprache, weshalb man es in dieser Abteilung keineswegs nur mit Verlagsgeschichte zu tun hat.

Bei den 56 zum Teil umfangreichen Beiträgen des zweiten Hauptteils kann so wenig wie bei denen des ersten auf die einzelnen Arbeiten eingegangen werden, so wichtige sich darunter befinden. Wir müssen uns damit begnügen, anzudeuten, welchen Sachgebieten sie gewidmet sind. Man hätte sich eine Aufgliederung denken können, bei der diejenigen Beiträge, die für den Titel der Festschrift, *Musik und Verlag*, bestimmend waren, von den übrigen Arbeiten getrennt worden wären. Die Herausgeber haben jedoch der alphabetischen Anordnung nach Verfasseramen den Vorzug gegeben. Hier wollen wir zunächst die Beiträge in chronologischer Folge nennen, in denen von Musik in Verbindung mit dem Verlagswesen die Rede ist. Allein schon die Titelaufzählung läßt erkennen, wie groß die zeitliche und geographische Spanne ist, die durchmessen wird. Sie erscheint begrenzt durch Higinò Anglès' Arbeit über den *Musiknotendruck des 15.—17. Jahrhunderts in Spanien* und die beiden von Verlagsbeziehungen Richard Strauss' handelnden Aufsätze von Alois Ott (*Richard Strauss und sein Verlegerfreund Eugen Spitzweg*) und Helmut Federhofer (*Die musikalische Gestaltung des „Krämerspiegels“ von Richard Strauss*). Zwischen diesen Grenzen bewegen sich die übrigen Arbeiten, deren Titel von der Vielfalt der Untersuchungen einen Begriff zu geben vermögen: *Ein Nürnberger Verlegerplakat aus dem 16. Jahrhundert* (Konrad Ameln), *Bemerkungen zur Herausgebere Tätigkeit Georg Forsters* (Kurt Gudewill), *Die Drucker und Verleger der musikalischen Werke Johann Hermann Scheins* (Adam Adrio), *Benjamin Goodison and the first „Complete Edition“ of Purcell* (A. Hyatt King), *Telemann als Musikverleger* (Martin Ruhnke), *Georg Friedrich Händel und seine Verleger* (Hans Ferdinand Redlich), *Ein Verlegerstreit um ein geistliches [St. Galler] Gesangbuch* (Markus Jenny), *Nürnberger Musikverlag und Musikalienhandel im 18. Jahrhundert* (Horst Heussner), *Der musikalische Stilwandel um 1750 im Spiegel der zeitgenössischen Pariser Verlagskataloge* (Jens Peter Larsen), *Gluckforschung und Gluck-Gesamtausgabe* (Gerhard Croll), *Ten Rediscovered Sale-Catalogues: Leuckart's Supplements, Breslau 1787—1792* (Jan LaRue), *Aus den Briefen Constanze Mozarts an die Verleger Breitkopf & Härtel und Johann Anton André*

(Josef Heinz Eibl), *Opernbearbeitungen im Musikverlag um die Wende des 18./19. Jahrhunderts* (Karl Gustav Fellerer), *Aus Petersburger Anfängen des Verlegers Johann Daniel Gerstenberg, 1758–1841* (Walter Gerstenberg), *Briefe Franz Berwalds an Julius Schuberth* (Berwald-Kommitén), *Kritisch revidierte Gesamtausgaben von Werken Franz Schuberts im 19. Jahrhundert* (Arnold Feil / Walther Dürr) und *Robert Schumann und seine Verleger* (Wolfgang Boetticher). Die wechselnden Aspekte mögen aus dieser bloßen Aufzählung wenigstens einigermaßen ersichtlich geworden sein. Ergänzend sowohl als umfassend treten Arbeiten hinzu, die sich mit Musik und Verlag von anderen als historischen Gesichtspunkten aus befassen: *Musiktitel als Katalogprobleme* (Kurt Dorf-müller), *Editionsprobleme bei Gesamtausgaben* (Alfred Dürr), *Musicology and Musical Letters* (Paul Henry Lang), *Karl Vötterle und das Musik-Urheberrecht* (Hans-jörg Pohlmann), *Musikverlag und GEMA* (Erich Schulze), *Autor — Komponist — Musikverleger* (Hubert Unverricht) und *In lucem edere* (Walter Wiora).

Aus einer größeren Anzahl von Beiträgen hätte sich ein dritter Hauptteil (von kaum geringerer Bedeutung) bilden lassen. Wir haben dabei jene Arbeiten im Auge, die nicht dem Thema „Musik und Verlag“ gelten, aber zum weit überwiegenden Teil sich auf einige der großen Musikerpersönlichkeiten beziehen, von denen der Bärenreiter-Verlag Gesamtausgaben herausgibt: auf Schütz, Bach, Telemann und Mozart, denen sich, gewiß nicht abwegig, Haydn hinzugesellt. Wir können hier nur einige wenige dieser Arbeiten noch nennen: *Das Verhältnis von geistlicher und weltlicher Musik im Werk J. S. Bachs und dessen Bedeutung für die Gegenwart* (Walter Blankenburg), *Die Orgel J. S. Bachs und die Wiedergabe seiner Orgelmusik* (Hans Klotz), *Johann Adolf Scheibe und Johann Sebastian Bach* (Hermann Keller), *Telemann und die sogenannte Barockmusik* (Georg von Dadel-sen), denen sechs Beiträge zu Mozart (von Anna Amalie Abert, Wilhelm A. Bauer, Kurt von Fischer, Rudolf Kelterborn, Bernhard Paumgartner, Géza Rech) und drei zu Haydn (Rudolf Elvers, Alfred Mann und Cecil B. Oldman) anzuschließen sind. — Eine Bibliographie (Auswahl) der Schriften, Aufsätze, Schallplatten-

texte und herausgeberischen Arbeiten Karl Vötterles ist dem Band als Anhang beigegeben. Ein Personenregister hilft dem Leser, den fast unübersehbaren Reichtum, der in diesen Beiträgen ausgebreitet liegt, zu erschließen. Eine Reihe ausgezeichneter und interessanter Abbildungen auf Tafeln verleihen dem über den üblichen Rahmen einer Festschrift weit hinausreichenden und nicht nur auf dem durch den Titel umschriebenen Gebiet Neuland erschließenden Band ein anziehendes Gesicht. Was er bietet, sind fast ausnahmslos nicht „Splitter“, nicht „Abfälle“, sondern werthaltige Beiträge zur Geschichte des Musikverlagswesens und zur Erkenntnis der Musik selbst.

Willi Schuh, Zürich

*Organicae voces*. Festschrift Joseph Smits van Waesberghe, hrsg. von Pieter Fischer. Amsterdam: I. M. M. Instituut voor Middeleeuwse Muziekwetenschap 1963. 180 S.

Die schicke Festschrift enthält, neben einer Auswahlbibliographie von Schriften des Jubilars, 19 wissenschaftliche Beiträge, darunter solche, die Editionen enthalten.

Friedrich Gennrich publizierte *Die Laudes Sanctae Crucis der Handschrift Darmstadt Hessische Landesbibliothek 2777* in guten Faksimiles und (stellenweise problematischer) Übertragung. Gennrich ist, was die weitere Überlieferung dieses in mindestens drei Fassungen überlieferten Gedichts (U. Chevalier: Rep. hymn. 12849–51, H. Walther: Carm. med. aev. post. lat. I, 12557) betrifft, zu stark der nicht immer verlässlichen Literatur verpflichtet. Walter Lipp-hardt druckt *Das Herodesspiel von Le Mans nach den Handschriften Madrid, Bibl. nac. 288 und 289 (11. und 12. Jahrhundert)* ab, gibt aber die Varianten vieler anderer Handschriften sowie einen gediegenen Kommentar. Bruno Stäblein ediert und vergleicht *Zwei Textierungen des Alleluias Christus resurgens in St. Emmeram-Regensburg*, die von Smits erschlossene aus dem frühen 9. Jahrhundert („*Psalle modulamina*“) mit einer aus dem frühen 11. Jahrhundert („*Rex regum summe*“). René-Jean Hesbert untersucht ein bereits im berühmten Codex Blandinensis des Antiphonale Missarum Sextuplex vorhandenes *Antique offertoire de la pentecôte*: „*Factus est repente*“ und druckt die Melodie nach jüngeren, meist aus Benevent stammenden

den Gradualien. Dieses Offertorium (mit Vers, wie sich versteht) gehört zu jenen vermutlich römischen Gesängen, die schon im Mittelalter aus der Liturgie verdrängt wurden.

Die Untersuchung von S. J. P. van Dijk, *Papal Schola versus Charlemagne*, gehört in den Zusammenhang anderer weitgreifender Arbeiten dieses Autors. Helmut Hucke widersteht in seiner Studie über *Die Neumierung des althochdeutschen Petruslieds* mit Recht der Versuchung, aus der Neumierung eine Melodie zu gewinnen; der aus ihr erschlossene Rhythmus des Gedichts bleibt allerdings problematisch. Helène Wagenaar-Nolthenius bespricht *Structuur en Melodie van het Daniel-Spel* nach der handlichen Ausgabe von W. L. Smoldon; Heinrich Husmann führt in seiner Miscelle *Zur Überlieferung der Thomas-Offizien* den Nachweis, daß das älteste Reimoffizium zu Ehren des Thomas von Canterbury (Anal. hymn. 13, S. 238 ff.) das einstmals auch in Canterbury gesungene, also das authentische erste ist.

Ewald Jammers gibt Gedanken zum Problem *Choral und Liturgie*, Präliminarien zu einer Ästhetik und Geschichtsphilosophie der mittelalterlichen Musik. Es ließe sich viel dazu sagen. Noch mehr allerdings zu Hüschens Beitrag *Simon de Quercu, ein Musiktheoretiker zu Beginn des 16. Jahrhunderts*, da der Autor Titel falsch wiedergibt, den Heiligen Stephanus mit dem Bischof Fröschl von Passau, Passau mit Padua verwechselt, massenhaft die einschlägige Literatur übersieht usf.

Von den anderen Arbeiten seien zwei wenigstens noch genannt: Joseph Schmidt-Görg berichtet über eine Tanzsammlung, die *Neues zum Augsburger Tafelkonfekt* bietet, nämlich Vorlagen; Karel Philippus Bernet Kempers beschreibt *Ganztonreihen bei Schubert*, darunter eine besonders interessante im Finale des Oktetts (T. 172—76), die immerhin beinahe 20 Jahre vor der berühmten Stelle Glinkas (in der Ouvertüre „*Ruslan und Ljudmilla*“) komponiert wurde. Rudolf Stephan, Berlin

Hans Oesch: Die Musik-Akademie der Stadt Basel. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Musikschule Basel 1867 bis 1967. Basel: Schwabe & Co. Verlag [1967]. 205 S.

Das hundertjährige Bestehen der Musik-

schule Basel bewogen Stiftungsrat und Direktion der Musik-Akademie Basel zur Publikation einer Festschrift, als deren Verfasser Hans Oesch zeichnet. Sie ist freilich nicht die erste. Wilhelm Merian gab 1917 zum 50jährigen Jubiläum eine solche und 1955 Hans Ehinger zum 50jährigen Bestehen des Konservatoriums eine weitere heraus. Wenn Hans Oesch in der von ihm verfaßten Festschrift den Akzent auf die neue Zeit legt, so geschieht dies aus dem Grunde, weil die Musikakademie — eine solche ist sie seit 1954 — „ganz besonders in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg großzügig ausgebaut und zu internationaler Geltung gebracht wurde“ (S. 7). Diese dritte Festschrift stützt sich, wie Oesch im Vorwort anmerkt, in einigen Teilen auf Vorarbeiten des 1964 in den Ruhestand getretenen Direktors Walter Müller von Kulm.

Das Institut darf auf eine reiche Vergangenheit zurückblicken wie ebenso auf eine Reihe stattlicher Persönlichkeiten, die ihm als Direktor vorstanden: Selmar Bagge (1868—1896), Hans Huber (1896—1918), Hermann Suter (1918—1921), beide „*famose Musikanten*“, wie Max Reger am 29. Jänner 1905 an den Thomaskantor Karl Straube schreibt, Willy Rehberg (1921—1926), Felix v. Weingartner (1927—1935), Hans Münch (1935—1947), Walter Müller von Kulm (1947—1964) und schließlich Paul Sacher (seit 1964).

Mit Felix Weingartner „zog die große Welt im kleinen Basler Musikinstitut ein“ (S. 48). Der von ihm geleitete Dirigentenkurs hatte großen Erfolg, und der Jahresbericht 1928/29 nennt mit Stolz Teilnehmer aus acht europäischen und zwei außereuropäischen Ländern. Auch eine Anzahl bekannter Schweizer Musiker erhielten bei Weingartner ihre Ausbildung. Man muß Hans Oesch durchaus beipflichten, wenn er schreibt, daß „*durch die weltmännische Persönlichkeit Weingartners Musikschule und Konservatorium zum erstenmal eine Ausstrahlungskraft bekamen, die weit über die Grenzen des Landes zu wirken vermochte*“ (S. 59). Daß Weingartner, der Nachfolger Gustav Mahlers an der Wiener Hofoper und ständige Dirigent der Wiener Philharmoniker, die er zu Weltruhm führte, für Basel gewonnen werden konnte, hängt mit der wenig freundlichen Behandlung zusammen, die man ihm im Wien der Nachkriegszeit angedeihen ließ und war zweifellos ein



Glücksfall für das Konservatorium und das Musikleben.

Daß jede dieser bedeutenden Persönlichkeiten der Anstalt jeweils einen eigenen Stempel aufprägte, versteht sich von selbst. Im Rückblick auf die Ära Weingartners übrigen umreißt Oesch in knappen und für Musikpädagogen beherzigenswerten Sätzen den Aufgabenkreis der musikalischen Lehranstalt und sichtet dabei kritisch Weingartners Stellung zur heutigen Musik. Um die rechtliche Verselbständigung erwarb sich Walter Müller von Kulm große Verdienste. 1954 schlossen sich denn auch „Musikschule und Konservatorium Basel“ und „Schola Cantorum Basiliensis“ zur Musikakademie der Stadt Basel zusammen; Paul Sacher wurde Mitdirektor. Er rief schon 1933 die „Schola“ ins Leben und zwar mit der Absicht, „alle Fragen, die mit der Wiederbelebung alter Musik zusammenhängen zu erforschen und praktisch zu erproben sowie eine lebendige Wechselwirkung zwischen Musikwissenschaft und Praxis herzustellen“ (S. 92). Das zeitigte in der Folge äußerst fruchtbare Ergebnisse sowohl für die Musikwissenschaft wie auch für die Musikpraxis. Paul Sacher, der nunmehr das Institut als alleiniger Direktor leitet, stehen drei Abteilungsleiter zur Seite, die an allen Direktionsgeschäften teilnehmen: Joseph Bopp (Musikschule und Orchesterschule), Klaus Linder (Konservatorium) und Walter Nef (Schola Cantorum Basiliensis). Der wertvollen und lesenswerten, auch mit Bildern versehenen Schrift ist noch ein zweckdienlicher Anhang (S. 143—203) zur allgemeinen Orientierung beigegeben.

Wilhelm Jerger, Linz a. d. Donau

Günter Henle: Weggenosse des Jahrhunderts. Als Diplomat, Industrieller, Politiker und Freund der Musik. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (1968). 367 S.

Henles Erinnerungen, zweifellos ein ungewöhnlich interessantes und aufschlußreiches Zeitdokument, betreffen den Musikwissenschaftler vor allem in ihrem zweiten Teil, *Verlegerischer Dienst an der Musik*. Der Verfasser schildert in diesem kurzen, aber offenkundig mit besonderer innerer Anteilnahme geschriebenen Kapitel Entstehung und Aufbau seines Musikverlages, von den bescheidenen Anfängen 1948 bis zur jetzigen beträchtlichen Ausdehnung und Bedeutung des Unternehmens, das als „Hobby“ eines Großindustriellen unter den

deutschen Musikverlagen einen einzigartigen Hintergrund hat. Aus Henles Darstellung dieser Verlagsgeschichte wie aus den zahlreichen musikalischen Erlebnissen und Erinnerungen im ersten, umfangreicheren Teil der Memoiren wird allerdings sehr deutlich, daß die Musik für den Verfasser weit mehr als ein Hobby ist. Ererbte Musikalität, eine pianistische Ausbildung bis zur Konzertreife und die Energie, einem schon mehr als ausgefüllten Arbeitsleben immer wieder Zeit für die Musik abzurufen — das waren die Grundlagen, auf denen Henle eine ebenso intensive wie ausgebreitete musikalische Aktivität entfaltete, die von allem Dilettantischen im pejorativen Sinne dieses Wortes weit entfernt ist. Musikalische Aktivität, musikalischer Sachverstand, Unzufriedenheit mit dem Prinzip und den Ergebnissen musikalischer „Interpretations-Ausgaben“ und nicht zuletzt das unternehmerische Gespür für eine Marktlücke und der unternehmerische Elan, etwas Neues und ganz Anderes zu versuchen — das waren die Grundlagen, auf denen der Henle-Verlag aufgebaut wurde, der sich von Anfang an dem Prinzip der „Urtext-Ausgabe“ und dessen Durchsetzung verschrieb. Wieviel Arbeit das Unternehmen forderte, welche Schwierigkeiten zu überwinden waren, bis es sich durchgesetzt hatte, welche technischen Probleme immer wieder zu lösen sind, wie zermürbend (aber auch aufregend) die Jagd nach Quellen sein kann — das alles schildert das Musikkapitel des Buches so anschaulich und mit einer solchen Detailfülle, daß es über seinen unmittelbaren Anlaß und Zweck hinaus zu einem Dokument wird, das musikgeschichtliches Interesse beanspruchen darf. Die Musikwissenschaft sollte schon aus diesem Grunde an dem anregend geschriebenen, schön ausgestatteten Band nicht vorübergehen — ganz abgesehen von dem Dank, den sie dem Musikverleger und Musikfreund Henle so vielfach schuldig ist.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

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

Daß Einzelforschung auf dem Gebiet des Volksliedes immer noch nötig und lohnend ist, beweisen im vorliegenden Bande die Bei-

träge von H.-J. Wanner über die Hochseeshantys, von Ernst Hilmar über *Mariä Wanderung*, von Zmaga Kumer über das Gottscheer Volkslied *Maria und die Turteltaube*, von B. W. E. Veurman über die *Ballade vom Jäger aus Griechenland* und von Maria Veldhuysen *Zur Geschichte einer französischen Volksliedmelodie* („Gredeline“). In zwei Aufsätzen (von Josef de Covier und Wolfgang Bruckner) wird Kunstgeschichte für das Volkslied nutzbar gemacht. Der Aufsatz von H. Strobach über *Variabilität* ist ein beachtlicher systematischer Beitrag, der von Christoph Petzsch über die Handschrift des *Lochamer-Liederbuches* ein ebensolcher geschichtlicher, der auf Petzschs eben erschienenes Werk über diese Quelle verweist.

Von besonderer Wichtigkeit im Jb. waren von jeher die Berichte und Besprechungen. So finden wir hier sehr erwünscht Brednichts Vorbericht zur Gesamtausgabe der Gottscheer Volkslieder und Jon Talos' Bericht über die sehr aktive Volksliedforschung in Rumänien (dazu auch Erich Seemanns Besprechung der von Amzulescu herausgegebenen Volksballaden). Es ist eine gute Tradition der Besprechungen, daß sie vor allem auf Neuerscheinungen der Ostländer aufmerksam machen, so Brednich auf die schöne slowenische Studie über die Rabenmutter-Ballade, Josef Lansky auf zwei ungarische Veröffentlichungen, Wolfgang Suppan auf die *Documenta Bartokiana*, Wilhelm Heiske auf eine Ausgabe Neugriechischer Volkslieder (die mit diesem 2. Teil abgeschlossen wird), Z. Kumer über drei folkloristische Kongreßberichte aus Jugoslawien, dieselbe über die letzterschienenen Jahrbücher des Volkskunst-Instituts in Zagreb und endlich Josef Lansky über die Ausgabe von 43 Volksballaden der Mährischen Slowakei sowie über die Sammlung polnischer Volkslieder aus Zywiec (Saybusch), über die Sammlung polnischer Lieder und Tänze aus dem Jeschen- und Isergebiet und über die kleine, aber wichtige Sammlung bisher nicht veröffentlichter Zigeunerlieder und Tänze aus der Tschechoslowakei. Für den Rest der Besprechungen mögen kurze Hinweise genügen. Zu deutschen Veröffentlichungen äußern sich mit Recht kritisch Volker Hess (zu Walther Hensel), Walter Salmen zu Moriks Studie über *Brahms und das Volkslied*, Wolfgang Suppan (zu Hermann Fischer, *Volkslied*,

*Schlager, Evergreen*), Herbert Schwedt zu *Echten und falschen Moritaten*, R. W. Brednich zu Maria Kuhns *Alte deutsche Kinderlieder*, Josef Lansky zu den *Egerländer Tanzweisen* von M. Reiter. In der Besprechung über P. Abrahamsen und Erik Dals Studie über alte dänische Balladen vermerkt man besonders Brednichts Schlußsatz von dem „*hohen Ansehen der Volksliedforschung in einem Lande, dessen Rundfunkanstalt die älteste überlieferte Balladenweise als Pausenzeichen benutzt*“. Der *Treasury of Jewish Folksong* wird als letztes von W. Heiske zustimmend und kritisch gewürdigt.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

*Jahrbuch für Volksliedforschung*. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. Brednich. Zwölfter Jahrgang. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1967. VIII, 253 S., 4 Faksimiles, 3 Abb.

Die acht Aufsätze, zwei Berichte und 45 Rezensionen dieses 12. Jahrbuchs für Volksliedforschung vermitteln, da sie ausnahmslos von ausgewiesenen Sachverständigen der jüngeren wie auch der älteren Generation verfaßt wurden, einen bemerkenswerten Einblick in die derzeitige Lage dieses Forschungszweiges. Sie wird sowohl repräsentiert durch eine Richtung, die in herkömmlicher Weise bemüht ist, historische Quellen mittels Konkordanzen oder Motivverwandtschaften zu erschließen, als auch durch andere, welche den Arbeitsbereich zu erweitern trachten oder den Gegenstand „Volkslied“ mit jener kritischen Unruhe „vorurteilslos“ neu zu bestimmen versuchen, die das Fach Volkskunde allgemein erfaßt hat. Noch vor wenigen Jahren wäre es gewiß ausgeschlossen gewesen, daß in diesem Jahrbuch ein Verzeichnis der „*seit 1945 erschienenen deutschsprachigen Literatur zum Jazz*“ hätte erscheinen können, wie dies W. Suppan ausgezeichnet kommentiert und für diesen Erscheinungsort rechtfertigend vorlegt. Nicht weniger Aufmerken erregend dürften zwei längere Aufsätze von H. Siuts und E. Klusen sein, die zu einer Revision allgemein verbreiteter Vorstellungen vom traditionellen „echten“ Volkslied und -gesang auffordern. Siuts versucht das *Verhältnis von Volkslied und Modelied* seit dem späten Mittelalter in Pro-

zenten zu ermitteln, wobei er davon ausgeht, daß der Volksgesang in Stadt und Land stets aus sogenannten „stilechten Volksliedern“, „volkstümlichen Kunstliedern“, Modeliedern, Kunstliedern sowie Kirchenliedern bestanden habe, wobei der Anteil ersterer immer weniger als  $\frac{1}{5}$  ausgemacht haben soll. Schlager bzw. Modelieder sind somit nichts spezifisch Neuzeitliches und „Unheilvolles“. Wenn in diesem Beitrag der Terminus Volkslied (wenngleich erheblich eingeschränkt) noch in Geltung belassen bleibt, geht E. Klusen einen gewichtigen Schritt weiter, indem er vier Thesen formuliert, die mit aus den Sozialwissenschaften bezogenen Argumenten die Behauptung bekräftigen sollen, daß der seit Herder gebräuchliche Begriff Volkslied ein ungeeignet fiktiver und daß es sachgerechter sei, das Lied als „Gruppenlied“ in der jeweiligen konkreten Primär- oder Sekundärfunktion als „dienenden“ oder „triumphierenden“ Gegenstand zu verstehen. Klusen will ähnlich wie Siuts nach Möglichkeit alles gesungene Realisierte zu erforschen suchen, ohne etwa das „echte Volkslied“ apologetisch zu rühmen und dessen Verklingen als einen unersetzbaren Verlust zu beklagen. Dieser Aufsatz macht eine gründliche Auseinandersetzung mit den Thesen in breiterem Umfang andernorts notwendig. Die Liedforschung würde leichtfertig handeln, wenn sie diese kritischen Vorschläge Klusens unbeachtet ließe.

W. Lipphardt ist es zu danken, daß er hier ausführlicher als an anderen Stellen bereits geschehen, den Inhalt des Gesangbuches von Adam Reißner (1554) volkskundlich aufschlüsselt. Etliche Tonangaben des 16. Jahrhunderts lassen sich anhand dieser neuen Belege künftig zutreffender mit Melodien anschaulich machen, so z. B. die lang gesuchte *Doler Weise*, die noch 1964 W. Suppan im JbLH 9 (S. 152 ff.) vermeinte anhand anderer Vorlagen erschließen zu können. Ergänzend sei nur zu dem Lied Nr. 60 vom „*Schelmischen Bauern*“ (S. 77) darauf hingewiesen, daß der Rezensent die Varianten dieser Melodie bereits 1954 in dem Buche *Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur in der ostdeutschen Grenzlage* in einer Melodietafel S. 74 zusammengestellt hat; daraus geht hervor, daß der Text bereits um 1470 im Glogauer Lieder- und Musikbuch begegnet und nicht erst am Ende des

15. Jahrhunderts. H. Rosenfeld liefert zwei Aufsätze; er teilt eine unbekanntes Notierung des Liedes „*Adi Gott, wem soll ich's klagen*“ von 1481 mit, außerdem bekräftigt er die Annahme, daß die Brautwerbungs-, Meererin- und Südeli-Volksballaden als „*Nachkömmlinge*“ dem Kudrun-Epos von 1233 „entsprungen“ sind. P. Alpers weist auf *Weltliches im Wienhäuser Liederbuch* hin, L. Petzoldt stellt das Vorkommen des Erzählstoffs vom „*beleidigten Totenschädel*“ in Volksballaden, Sagen und Exempeln mehrerer europäischer Völker dar als ein Problem des Austausches zwischen den Sing- und Erzählgattungen sowie der Literatur. R. Pinon untersucht *Les Chants de Pâtres avant leur Émergence Folklorique*, wobei er sehr gewichtige Zitate aus der antiken und mittelalterlichen Literatur unter Zuhilfenahme von Bildwerken zusammengestellt auswertet. J. Faragó's Bericht über *Die Erforschung der ungarischen Volksballaden in Rumänien* informiert über hierzulande leider allzu selten beachtete Materialien. — Das weite Feld der in diesem Jahrgang angesprochenen Themen legt die Anregung nahe, ob es sich nicht bei Beibehaltung dieses Kurses empfehlen würde, den Titel des Jahrbuches abzuändern in „*Jahrbuch für Liedforschung*“, „*Jahrbuch für Volksmusikforschung*“ oder ähnlich. Gewiß reicht für das hierin Mitgeteilte der Terminus „*Volkslied*“ nicht mehr aus, selbst wenn man diesen gegen die Thesen von E. Klusen zu verteidigen bereit sein sollte.

Walter Salmen, Kiel

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

In Bydgoszcz und Toruń fanden vom 10. bis 16. September 1966 Festspiele sowie der erste Kongreß für alte Musik der mittel- und osteuropäischen Länder statt, über deren Verlauf der vorliegende Bericht informiert. Dies geschieht in einer besonderen Weise, denn abweichend von der Ansammlung kurzer Referate über diverse Themen, wie man diese zumeist in Kongreßberichten findet, sind hierin 26 umfangreichere Vorträge mit einer bestimmten Zielsetzung vereinigt. Sämtliche Abhandlungen zur älteren Musikgeschichte Bulgariens, der ČSSR,

Jugoslawiens, Ungarns, Polens, Rumäniens sowie der Sowjetunion sollen werbend davon überzeugen, wie notwendig es ist, die Aufmerksamkeit auf geschichtliche Dokumente aus Gebieten Europas zu richten, die bislang außerhalb dieser Teile des Kontinents zu wenig Beachtung und Würdigung der darin niedergelegten eigenständigen Leistungen gefunden haben. Zofia Lissa, Präsidentin dieser Veranstaltungen, forderte deswegen programmatisch bei der Eröffnung: „die Musik ganz Europas muß in die Geschichte der europäischen Musik aufgenommen werden“, um darüber hinaus „in einem pan-globalen Rahmen“ gemäß der ihr zukommenden Bedeutung integriert zu werden. Der Kongreß und der Bericht darüber treten daher mit einem Anspruch insbesondere vor die in Westeuropa und in Amerika tätigen Forscher; sie erwarten von diesen die vermehrte Kenntnisnahme von „Kulturerscheinungen“ Ost- und Südosteuropas und verstärkte Bemühungen um die „Aufklärung“ des Problems Ost-West, wozu in den Sammelbänden *Musik des Ostens* seit 1962 etliche bemerkenswerte Beiträge geleistet wurden, was hier besonders erwähnt zu werden verdient. Um mit diesen Forderungen so weit als möglich diejenigen erreichen zu können, denen sie vornehmlich zugeordnet sind, bedienten sich die meisten Forscher der deutschen, englischen oder französischen Sprache. Lediglich die Beiträge aus Bulgarien sowie der Sowjetunion wurden in Russisch abgefaßt, so daß diese den mit ihnen gesetzten Zweck wahrscheinlich am wenigsten erfüllen werden.

Der Kongreßbericht macht deutlich, daß die Veranstaltung in Bydgoszcz straff organisiert und die verschiedenen Beiträge planvoll koordiniert worden sind. Die sieben Länder werden jeweils durch einige ihrer namhaftesten Experten für die nationale Musikgeschichte repräsentiert. Lediglich aus Litauen, den baltischen Republiken und Albanien fehlen entsprechende, aber zur Abrundung des Bildes notwendig dazu gehörende Beiträge. Unter dem Abgedruckten ist zu unterscheiden zwischen solchen Aufsätzen, die vornehmlich zusammenfassend informieren über bereits früher Erforschtes und gedrängter (etwa in Artikeln der MGG) auch in deutscher Sprache Dargestelltes, und anderen, die neue Quellen und Arbeitsergebnisse vermitteln. Meistens geht es den Autoren dabei um den Nachweis, daß natio-

nelle Komponenten schon vor dem 19. Jahrhundert in den Musikdenkmälern dieser Völker und Staaten feststellbar sind, und daß das Vorkommen von Formen entwickelterer Kunstmusik früher belegt werden kann als dies allgemein angenommen wird, um damit künftig mit mehr Belegen „*Unterschätzungen der Musik der sogenannten Randvölker*“ zurückweisen zu können, gegen welche sich Z. Lissa in ihrem Einführungsvortrag betont wendet. Wenngleich gewiß nicht alle darin aufgezählten „*specific features*“, „*chefs d'œuvres*“, „*expressions of national feelings*“ oder „*Leistungen*“ international als so gewichtig und unbedingt wissenschaftlich angesehen werden als von den hier vertretenen Autoren selbst, ist es dennoch nach der Publizierung dieses inhaltreichen Bandes mit der weitestgehenden Offenheit und dem uneingeschränkten Bemühen um Verständnis für diese Mitteilungen geboten, die Versuche des „*Brückenschlags*“ zwischen dem europäischen Osten und Westen (siehe S. 28) produktiv zu beantworten. Zweifellos sollte die herkömmliche eingeengte Formel von der „*Musik des Abendlandes*“ zu den veralteten gehören, damit in allen Fragen der Gattungen, Stile oder Formen, der soziologischen oder ethnologischen Themenstellungen zumindest das ganze Europa Berücksichtigung finden kann anstelle allzu einseitiger, halbblinder Ausrichtungen auf wenige Landschaften oder Metropolen, die in der Regel im Westen oder Süden gesucht und gerühmt werden.

Über die Entwicklung der Musikkultur in Bulgarien zwischen dem 12. und 18. Jahrhundert hat W. Kresteff die wichtigsten Quellenzeugnisse zusammengetragen. J. Vanický und T. Volek stellen Hauptereignisse aus der tschechischen Musikgeschichte dar, während R. Rybář einen Forschungsbericht aus dem slowakischen Bereich vorlegt, der auf der S. 107 unten zu ergänzen ist durch den Hinweis auf den 1967 erschienenen ersten Band der *Fontes Musicae in Slovacia*. Der S. 110 benutzte Terminus „Klassizismus“ könnte hier wie auch an anderen Stellen Mißverständnisse entstehen lassen, weswegen darauf hingewiesen sei, daß die musikalische Klassik gemeint ist. S. Djurič-Klajn untersucht *Certain aspects de la musique profane serbe à l'époque féodale* und erschließt auch mittels Abbildungen etliche für die Tanz-

geschichte und Volksmusikforschung neue Materialien. Leider unterbleiben besonders auf S. 120 vergleichende Hinweise auf gleiche historische Sachverhalte im übrigen Europa, die u. a. der Rezensent in dem Buche *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter* (1960) anhand zahlreicher Belege beschrieben hat. Viel Neues enthält auch in Faksimiles und Quellenbeschreibungen der Beitrag von D. Stefanovič über *The Serbian Chant from the 15th to the 18th Centuries*. D. Cvetko verweist auf slowenische Denkmäler und K. Kovačević auf Hauptlinien in der kroatischen Musikentwicklung bis zu deren Nutzung durch das Bürgertum im „*Dienst der nationalen Wiedergeburt*“. B. Rajeczky, Z. Falvy und F. Bónis steuerten mit bewährter Sachkenntnis einen Überblick bei über die „Ungarische Musik“. Über das Gastland Polen erhält der Leser auf mehr als 100 Seiten aus der Feder von H. Feicht (†), Z. M. Szweykowski, A. Nowak-Romanowicz, J. Węcowski, Z. Lissa und J. M. Chomiński eine Fülle neuer Informationen, unter denen insbesondere diejenigen zur Barockmusik und Theatermusik der internationalen Beachtung wert sind, einschließlich des kritischen Hinweises (S. 309), wie schwierig es insgesamt in älterer Musik ist, „*the features of a national style*“ zu definieren, was Z. Lissa S. 354 ff. in einem kühnen Durchgang durch die polnische Musikgeschichte bis zum 18. Jahrhundert auf der Suche nach Ausdrucksweisen von „*essentially national feelings*“ versucht. Die Rumänen V. Cosma, G. Ciobanu, R. Ghircioașiu bemühen sich mit vornehmlich folkloristisch begründeten Einzeldarstellungen von „*aspects*“ mehr Aufmerksamkeit für die Probleme und Quellen ihres Landes zu gewinnen. Aus den Beiträgen von M. Brazhnikov, S. Skrebkov, A. Shreyer-Tkachenko und J. Keldysh zur Musikgeschichte Rußlands und der Ukraine vermag der Leser ebenfalls etliche nützliche Informationen zu gewinnen (etwa zur Herkunft des populären Liedes „*Schöne Minka*“, zur Geschichte der Symphonie in der Ukraine, des Singspiels u. a.). Mögen diese von „*allen europäischen Musikhistorikern*“ (S. 399) aufgenommen werden, an die sich die Mitarbeiter dieses Kongreßberichts betont wenden.

Walter Salmen, Kiel

*Mic lexicon. Compozitori și muzicologi români* [Kleines Lexikon. Rumänische Komponisten und Musikwissenschaftler]. Redaktion: Viorel Cosma. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R. P. R. [Musikverlag des Rumänischen Komponistenverbandes] 1965. 387 S.

Dieses kleine Lexikon, das durch sein Erscheinen eine dringende Abhilfe schaffen sollte, erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, doch enthält es neben den beiden, im Titel genannten Kategorien, Komponisten und Musikwissenschaftler, auch noch Folkloristen. Das äußere Bild entspricht nicht unseren Vorstellungen von einem Lexikon. Wie ein gewöhnliches Buch mit durchgehenden Zeilen und nicht in mehreren Spalten gedruckt, beginnt fast jeder Artikel mit einer Photographie bzw. einem Stich des besprochenen Musikers. Die in Stichworten gegebenen Angaben umfassen Lebensdaten, Studium, Berufsweg, Werke und Sekundärliteratur. Durch die klare Anordnung erfaßt man die wichtigsten Daten auf den ersten Blick, doch hat dieses Verfahren den großen Nachteil, daß kaum etwas über die Persönlichkeit, Stilrichtung, Einflüsse, Verwandtschaftsverhältnisse und Querverbindungen zu anderen Musikern ausgesagt wird.

Da die Entwicklung der Kunstmusik in den beiden rumänischen Fürstentümern, Walachei und Moldau, erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzt, liegt — wie im Vorwort erwähnt — das Schwergewicht des Lexikons auf jenen Persönlichkeiten, die einen bedeutenden Beitrag zur rumänischen Musik unseres Jahrhunderts geleistet haben. Nur zwei Musiker aus früheren Zeiten wurden für würdig befunden, aufgenommen zu werden: Der aus Siebenbürgen stammende Benediktinermönch Ion Caioni (1629—1687), Organist, Orgelbauer, Musikaliendrucker und -verleger, sowie Dimitrie Cantemir (1673—1723), Fürst der Moldau von 1700 bis 1701, bedeutender Historiker und Musiktheoretiker, Mitglied der Akademie in Berlin (1714) und Verfasser mehrerer historischer und musikalischer Chroniken.

Von den angeführten Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts seien hier nur zwei herausgegriffen: Eusebius Mandyczewsky (1857—1929, Eusebie Mandicevski in der rumänischen Schreibweise) und Josef Ivanovici (1845—1902), Militärkapellmeister und Komponist des *Donauwellenwalzers*.

Der größte Teil des Lexikons ist den Musikern des 20. Jahrhunderts aller Kategorien (Ernste Musik, Folklore, Unterhaltungs- und Tanzmusik) gewidmet, unter ihnen der Geiger und Komponist George Enescu (1881—1955), der Pianist Dinu Lipatti (1917—1950), der Musikwissenschaftler George Breazu (1887—1961) u. a. Dagegen nicht aufgenommen wurden ausübende Musiker, die keine kompositorische Tätigkeit aufweisen, wie z. B. der auch international bekannte Geiger Ion Voicu (geb. 1925).

Leider wurden einige Persönlichkeiten ausgelassen, die, am Anfang des 19. Jahrhunderts aus Österreich kommend, zu den wichtigsten Initiatoren der beginnenden musikalischen Entwicklung in den beiden Fürstentümern wurden: Johann Andreas Wachmann (1807—1863), der nach 1832 in Bukarest eine vielseitige Tätigkeit als Dirigent, Komponist und Erzieher ausübte, sowie die beiden Wiener Franz Seraphim Caudella (geb. 1812) und Franz Rouschitzki, die sich in Jassy niedergelassen haben. Das Fehlen dieser Musiker fällt um so mehr auf, da ihre Söhne, Eduard Wachmann (1836 bis 1908) und Eduard Caudella (1841—1924), der Entdecker Enescus, mit eigenen Artikeln gewürdigt wurden, ohne jedoch aus diesen zu erfahren, wer eigentlich ihre Väter waren.

Wenn auch dieses kleine Lexikon eine erste Information über die rumänischen Musiker bietet, so ist es doch nur eine Notlösung und sollte die rumänischen Kollegen nicht davon abhalten, in naher Zukunft ein umfassenderes Werk herauszubringen.

Robert Machold, Dachau

Fred Blum: Jean Sibelius. An International Bibliography on the Occasion of the Centennial Celebrations, 1965. Detroit: Information Service Inc. 1965. XXI, 114 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 8.)

Der Verfasser macht es dem Rezensenten leicht und schwer zugleich, indem er selbst auf Lücken hinweist, wie sie sich bei einem so schwierigen und großangelegten Vorhaben geradezu zwangsläufig ergeben. So verbleibt nur, in dem Buch zu blättern, was sehr schnell — bei einer Bibliographie etwas verblüffend — zu einer spannenden Lektüre wird. Man liest sich fest und entdeckt, auch wenn man, um sich nicht beeinflussen

zu lassen, das Vorwort erst hinterher studiert, die weltweite Ausstrahlungskraft dieses wohl größten finnischen Komponisten. Über ihn geschrieben, um das Verständnis seines Werkes gerungen wurde in nahezu allen Kultursprachen, wobei die Jahreszahlen der Veröffentlichungen, in Verbindung gesetzt mit den Publikationsorten, eine wellengleiche Eroberung der Konzertsäle und der musikalischen Welt sichtbar werden lassen. Dabei verhalten sich die romanischen Länder am längsten spröde. Bei der Vierteilung des Stoffes in *Books and Dissertations Devoted to Sibelius*, *Books Partially Devoted to Sibelius*, *Articles in Music Journals* und *Articles in Non-Music Journals* verdienen die beiden letzten Gruppen besondere Beachtung, aber auch die Angaben über die Rezensionen der Bücher, wobei die Tagespresse zu Wort kommt. Zwar ist das die einzige Ausnahme, denn der Verfasser sagt selbst (Vorwort S. XVI), „Contributions in newspapers (except for a few choice book review), program notes, and record reviews fall outside the scope of this study“. Aber zugleich macht diese Ausnahme deutlich, daß die Musikforschung ohne die Beachtung des Tagesjournalismus, so unterschiedlich der Wert seiner Veröffentlichungen auch sein mag, nicht auskommt, will man die Breitenwirkung einer Komposition, eines Künstlers, zu einem gewissen Zeitpunkt richtig erfassen. Blum macht indirekt auf diese Tatsache aufmerksam, indem er im Vorwort (S. XVI) eine Reihe Kritiker, ihre Publikationsorgane nennt und auf die Sammlung des Sibelius-Museums in Abo aufmerksam macht. Er wird es daher auch nicht verübeln, daß man seiner Publikation die Nebenwirkung zuspricht, diese bedeutende Aufgabe musikwissenschaftlicher Forschung einmal wieder bewußt gemacht zu haben. Das aber ist ein Ergebnis am Rande, das den Wert dieser Veröffentlichung nur unterstreicht, an der in Zukunft kein Sibelius-Forscher vorübergehen kann. Sie setzte ein großes organisatorisches Talent und viele Mitarbeiter und Helfer voraus, denen Blum auf über einer Seite dankt, wobei die Namen zeigen, daß die Musikwissenschaft heute eine so umfassende Aufgabe ohne internationale Zusammenarbeit nicht bewältigen kann. Dieses Teamwork schmälert die Leistung des einzelnen, Fred Blums, nicht.

Gerhard Hahne, Peine

José López Calo, S. J.: La música en la catedral de Granada en el siglo XVI. Granada: Fundación Rodríguez Acosta 1963. Vol. I (Texto). XIX und 326 S. mit 20 Tafeln; Vol. II (Música). XXIII und 153 S., 4 Taf. und eine Schallplatte.

Als Ergebnis neunjähriger Archivstudien wird hier eine Arbeit vorgelegt, die auf Grund ihrer Gesamtkonzeption und der souveränen Bewältigung des Stoffes zu den gewichtigsten Veröffentlichungen aus dem Kreis spanischer Musikologen zählen dürfte. Mit seiner Publikation erschließt der Anglés-Schüler José López Calo erstmals lückenlos die musikalische Vergangenheit der Kathedrale von Granada im 16. Jahrhundert. Dabei liegt der Schwerpunkt auf einer vollständigen Verarbeitung aller Quellen zur älteren Geschichte dieser Kirche. Wie López Calo anfangs bemerkt, möchte er das historische Geschehen „en la medida de lo posible con las palabras mismas de los documentos originales“ wiedergeben, weshalb er seine Ausführungen fortlaufend durch Einschub von Quellenzitaten erweitert (die sich übrigens auch über ihren engeren Rahmen hinaus als wahre Fundgrube erweisen). Ferner werden 15 Dokumente am Schluß des 1. Bandes abgedruckt (S. 283—313: *Apendices documentales*).

Dem ungewöhnlich vielschichtigen Material begegnet der Verfasser mit einer streng nach Sachkomplexen geordneten Darstellung. Gegenstand des Einleitungskapitels ist die „Fundación de la catedral“ (näherhin ihre Frühzeit) vor dem Hintergrund der Reconquista Granadas im Jahr 1492. In der sogenannten *Consueta*, geschrieben zwischen 1509 und 1514, wird das Hauptdokument für die Kirchenmusik am Bischofssitz von Granada greifbar. Aus dem folgenden Kapitel mögen die zentralen Abschnitte über den Canto llano und seine Vortragsweise hervorgehoben werden. Gleiches Interesse gilt den mannigfachen Details im Zusammenhang mit der Gestaltung des Offiziums, ebenso den Angaben über die Obliegenheiten des Sochantre, d. h. jener Persönlichkeit, in deren Händen de facto die Leitung des Choralgesangs lag. Über die einzelnen Sochantres wird im Schlußteil von Kapitel II berichtet. Einem weiteren Schwerpunkt wendet sich López Calo in Kapitel III zu: der Capilla de música als dem „Träger“ mehrstimmiger Musikausübung (im Unterschied zum Coro, dessen Aufgabe im Choralvortrag

bestand). Auf mehr als 60 Seiten findet der Leser eine vollständige Geschichte dieser Institution, angefangen von den ersten Nachrichten innerhalb der *Consueta* (worin auch detaillierte Vorschriften zur Mehrstimmigkeit beim Gottesdienst niedergelegt sind!) über die verschiedenen Phasen der Reform (1520), Restauration (1522—1524) und Stabilisierung (bis 1542), des erneuten Niedergangs und Wiederaufstiegs (seit 1557) bis zu den wirtschaftlichen Verhältnissen ihrer Mitglieder und den „*Libros de polifonía*“, — um nur einige Punkte zu nennen. Nachfolgend werden die Komplexe „*El magisterio de capilla*“ und „*Maestros de capilla*“ umrissen (Kapitel IV). Hier zeichnet der Autor zunächst das Bild des Maestro in seinem dreifachen Aufgabenbereich als Leiter der Capilla, als Betreuer und Lehrmeister der Seises (Kapellknaben, vgl. S. 138 ff.) und als Komponist polyphoner Kirchenmusik, während die restlichen Abschnitte den Inhabern dieses Amtes bis 1627 gewidmet sind (unter ihnen Francisco de Tovar, dessen mögliche Identität mit dem gleichnamigen Musiktheoretiker in einer Reihe beachtenswerter Argumente diskutiert wird. Vgl. S. 150, Anm. 53). Kapitel V handelt von den Orgeln, Orgelmachern und Organisten der Kathedrale im 16. Jahrhundert. Man beachte auch den aufschlußreichen Abschnitt über die Verwendung der Orgel im Rahmen des „*culto divino*“. Speziell zur Frage des spanischen Orgelbaus dürfte Appendix 12 (*Proyectos sobre el órgano comenzado en 1568*) wertvolle Informationen liefern. Unter dem Stichwort „*Ministriles*“ befaßt sich die Publikation sodann mit der Instrumentalmusik und den seit 1563 offiziell vertretenen Spielleuten der Kathedrale. Eigens hingewiesen sei auf die ausführlichen Angaben bezüglich des Instrumentariums (S. 224 ff.). Band I schließt mit einem Kapitel (VII) über die „*funciones extraordinarias*“, die musikalischen Besonderheiten bestimmter Tage und Feste des Kirchenjahres. Im gleichen Kapitel untersucht López Calo überdies das weite Feld außerliturgischer Musik, womit zugleich eines der interessantesten Themen aus der spanischen Musikgeschichte aufgegriffen wird.

Gegenüber dem Darstellungsteil bleibt Band II der Edition polyphoner Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts am Bischofssitz von Granada vorbehalten. Am Anfang der Ausgabe befindet sich u. a. eine Zusammenstel-

lung des überlieferten Repertoires im Besitz der Kathedrale, geordnet nach Komponisten, ohne die anonymen Werke. Die Edition selbst umfaßt insgesamt 22 Stücke, von denen 18 zum erstenmal veröffentlicht werden. Als Komponisten erscheinen Santos und Jerónimo de Aliseda, Luis de Aranda, Juan de Arratia, Rodrigo de Ceballos, Ambrosio Coronado de Cotes, Juan Riscos und Juan de Urreda.

Abschließend darf vermerkt werden, daß der glänzende Eindruck, den die vorliegende Arbeit beim Leser hinterläßt, dank der Fundación Rodríguez Acosta (Granada) durch eine ebenso großzügig wie vorbildlich gestaltete Druckausstattung ergänzt wird.

Karl-Werner Gumpel, Freiburg i. Br.

Walter Wiesli: Das Quilisma im Codex 359 der Stiftsbibliothek St. Gallen, erhellt durch das Zeugnis der Codices Einsiedeln 121, Bamberg lit. 6, Laon 239 und Chartres 47. Eine paläographisch-semiologische Studie. Immensee: Missionshaus Bethlehem 1966. 340, 90 S.

Das Buch ist eine wenig überarbeitete Dissertation, die 1963 im Pontificio Istituto di Musica Sacra, Rom, eingereicht wurde. Genau wie die vor kurzem hier besprochene Arbeit von C. Kelly über den Torculus, ist sie angeregt und gefördert worden von E. Cardine (Solesmes/Rom) und stellt ihrer Schule und dem Lehrer ein gutes Zeugnis aus. Es ist gerechtfertigt, wenn Cardine im Geleitwort die vorliegende Arbeit „als in ihrer Art mustergültig“ bezeichnet.

Das Quilisma (Q) ist eine der auffälligsten „Sonderneumen“ und wird verschieden erklärt. Wiesli untersucht nun sein Vorkommen im Codex St. Gallen 359, der sich wiederum (wie bei Kelly) neben Laon als vorzüglichste Quelle bewährt. Es werden alle „Graphien“ (d. h. Vorkommnisse oder Fälle) aufgesucht, nach Formeln entsprechend ihrem Auftreten zusammengestellt und in mehr als 90 Tafeln mitsamt den parallelen Beispielen in den anderen im Titel genannten Handschriften wiedergegeben: ein sehr mühevoll und wohl auch kostspieliges Verfahren, aber auch ein ausgezeichnetes Hilfsmittel für weitere Studien und tatsächlich ein mustergültiges Vorbild für ähnliche Arbeiten. Die Erörterung geht dann die einzelnen Formeln oder Tafeln durch.

Das Ziel der Arbeit ist die Fixierung der rhythmischen Bedeutung und der tonalen Stellung des Quilisma. Terminologisch sei erwähnt, daß Wiesli den gewälzten Ton, der in St. Gallen durch 2 oder 3 kleine Bogen, in Laon durch einen Haken wiedergegeben wird, allein als Quilisma bezeichnet, die ganze Figur aber als Quilisma-Pes oder bei einer Erweiterung als Quilisma-Flexa, Quilisma-Pes subbipunctis usw. Das ist eine Neuerung, aber eine brauchbare. Die Methode ist durch die Zusammenstellung nach Formeln gegeben. Es ergibt sich, daß innerhalb der Formeln die „extrinseztischen Graphien“ (die Beispiele mit Zusatzzeichen) nicht regelmäßig auftreten. Wiesli hat recht, wenn er das Fehlen von solchen Episemen oder Buchstaben als belanglos betrachtet, wie er überhaupt glaubwürdig und klug zwischen bedeutungsvollen Graphien (Schreibweisen) und bloßen Schreibergewohnheiten unterscheidet. Die „intrinseztischen Graphien“ (Gestaltverschiedenheiten), wie sie vor allem in Laon bei den zusammengeschriebenen und den in „leichte und schwere Punkte“ (Punkte und Striche oder Tractuli) aufgelösten Zeichen vorliegen, werden dagegen immer unverändert beibehalten. Das Ergebnis der Studien — das sich von Tafel zu Tafel wiederholt — ist in rhythmischer Hinsicht die These: der dem Quilisma folgende Ton ist lang, ebenso wie der ihm vorangehende. Das Quilisma selber ist ein leichter (kurzer) Ton, der sogar wegfallen kann. Es zielt auf den folgenden hohen Ton, die Virga des Quilisma-Pes oder den Torculus (S. 316 ff.).

Das dreihakige Quilisma wird verwendet zur Überbrückung einer Kleinterz, deren Halbton oben liegt, also in den Fällen *D EF*, *G ab*, *a hc*; das zweihakige Quilisma dagegen wenn der letzte Teil der Bewegung ein Ganzton ist, also in den Fällen *EF G* und *hc d* sowie bei der Großterz *C D E*, *F G a* usw. Warum für die größere Bewegung nur zwei Haken, für die kleinere drei Haken verwendet werden, weiß Wiesli nicht zu deuten (S. 271). Doch liegt eine Erklärung nahe: Das dreihakige Quilisma benutzt die Töne *D*, *E*, *E+*, (*F*), das zweihakige aber nur die Töne *C*, *D*, *E*; denn nur vor *F*, *b*, *c* können Vierteltöne existieren. Das zweihakige Quilisma ist also ein uneigentliches; es ist seltener und aus Analogie entstanden.

Der dem Quilisma folgende Ton ist lang. Diesem Ergebnis ist weitgehend zuzustim-



men, jedoch nicht restlos. Wiesli erreicht die behauptete Ausnahmslosigkeit, indem er Tonverdoppelungen als Längen betrachtet; das mag im Rahmen der Solesmer Schule hingehen. Außerdem betrachtet er „Verzierungen“, so etwa den Torculus *chc*, als Ersatz eines langen Tones (S. 97, 135). Auch das ist nicht sinnlos, aber es zieht Folgen nach sich. Wenn dem Quilisma-Pes eine Virga folgt, etwa eine kurze Virga, so kann diese zweite Virga auch ein Verzierungston sein, und entsprechend dann der Pes-Ton des Quilisma-Pes kurz. D. h., was durch den Begriff der Verzierung gewonnen wird, geht in anderen Fällen verloren. Das wird in der Beweisführung nicht sofort sichtbar, weil in den Tafeln, so bereits in der ersten Tafel, mehrere Formeln zusammengebracht werden, die zwar gleichartig beginnen, aber doch verschieden in den Verlauf der Melodie eingeordnet werden.

Bei den Darlegungen stört, daß die historische Stellung der Virga nicht beachtet wird. Im Gegensatz zu Punkt und Tractulus ist sie von sich aus kein rhythmisches Zeichen gewesen; wie weit sie es geworden ist, darüber läßt sich streiten. Ebenso würde der Rezensent Oriskus und Quilisma schärfer trennen. Beide benutzen den Viertelton, aber in verschiedener Weise. Wenn sie verwechselt werden, so ist das also verständlich, aber ein Zeichen eines Niederganges der alten Tonalität. Wiesli ist bei der Frage nach der Länge des dem Quilisma folgenden Tones beeinflusst von den Arbeiten Cardines über die Neumentrennung. Das ist ein für die Solesmer Schule wichtiger und sicherlich förderlicher Gedanke. (Für diejenigen, die gewohnt sind, aus der Form der Neume Schlüsse über ihren Dauerwert zu ziehen, die also die Neume gewissermaßen als eine Quasisilbe betrachten, ist die Beachtung der Neumengrenzen sozusagen eine Selbstverständlichkeit.) — Der knappe Raum verbietet, auf die zahlreichen Einzelheiten einzugehen. Sie sind in der Regel gut; der Rezensent hat fast nur in den Fällen, wo Wiesli seiner Sache nicht sicher ist, andere Anschauungen. Freilich, daß „nur wichtige Noten ornamentiert“ werden (S. 97), ist eine grobe und gefährliche Definition. Daß der Metzger Zusatzbuchstabe „a“ eine „diffuse Dehnung“ bedeute (S. 108), ist wohl Solesmer Lehre. Noch eine Bemerkung zu der aggressiven Stellung Wieslis gegen Peter Wagner. Wagner hat die Sonderneumen (die

er Hakenneumen nennt) als eine spezifisch St. Galler Eigentümlichkeit bezeichnet und auf griechische Mönche, letzthin aber auf mittelgriechische, d. h. byzantinische Quellen zurückgeführt. Wiesli zeigt (was übrigens Wagner auch wußte), daß sich das Quilisma auch in Laon 239 und Chartres 47 vorfindet. In der absoluten Beschränkung auf St. Gallen ist also Wagners Äußerung unzutreffend, obwohl besonders für Chartres das oben über den Niedergang der Tonalität Gesagte zu bedenken ist. Das hebt aber Wagners These über die byzantinische Herkunft der Sonderneumen nicht auf. Anhand der von Wiesli untersuchten Codices läßt sich zu ihr nichts sagen; darin hat Wiesli recht (S. 330). Hier wäre es tunlich gewesen, die stadtrömische oder Pfarrfassung der Gregorianik (Cod. Vat. lat. 5319) zu befragen. — In der Bibliographie fehlt die Arbeit von Vivell über das Quilisma, die ein Jahr vor der oft zitierten Arbeit von Mocquereau erschienen ist. Ein kleiner Schönheitsfehler der vorzüglichen Arbeit.

Ewald Jammers, Heidelberg

Fred K. Prieberg: Musik in der Sowjetunion. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1965. 400 S.

Die Arbeit vermittelt einen umfassenden Einblick in das sowjetische Musikleben, zumal unter kulturpolitisch-zeitgeschichtlichem Aspekt. Zwischen östlicher und westlicher Blickverengung bezieht der Autor den Standpunkt des „Unparteiischen“, der, nach dem Wort von Stanislaw Jerzy Lec, „nicht unparteiisch ist, sondern immer auf Seiten der Gerechtigkeit steht“. Mit einer imponierenden Fülle an Material ausgerüstet, unterrichtet er den Leser in einer Gründlichkeit, wie sie wohl nötig ist, um Vorurteile und Legenden zu zerstreuen und durch exakte Information zu ersetzen.

Hierzu trägt bei, daß nicht nur traditionelle Aspekte der Musikgeschichte Gegenstand seiner Untersuchungen sind, daß Musik nicht als selbständig betrachtet wird, sondern in ihren Beziehungen zur Technik, zur Gesellschaft und den hier herrschenden ästhetischen Beurteilungen gewissenhaft untersucht wird, daß die Rolle der musikverwaltenden Institutionen und Hierarchien einmal empirisch betrachtet wird. Der Leser erfährt Genaueres über Rundfunkprogramme, Bühnenspielfläche, über die beachtlichen Leistungen der sowjetischen Musikpädagogik,

über den unbewältigten Zivilisationsmechanismus der Schallplatten-, Instrumenten- und Buchproduktion; er erfährt, wie man in sowjetischem Verständnis Volkslieder auch neu dichten und komponieren kann oder wie man Operntexte und Werkdeutungen auf den erwünschten Stand brachte. Und es wird ersichtlich, wieso bestimmte, weniger erwünschte Erscheinungen dann auch weniger Publizität erlangten, und mit welcher Art von Verpflichtungen und Belohnungen der sowjetische Komponist zu rechnen hat. In dieser Ausführlichkeit hat dies noch keine Publikation dargestellt.

Gleichwohl berührt es unangenehm, wenn in ihrem Vorwort (S. 9) eine andere mit dem Hinweis abgewertet wird, sie „zähle nicht“. Karl Laux' *Musik in Rußland und in der Sowjetunion* (Berlin 1958) hat immerhin unter ganz anderen, denen Priebergs nicht vergleichbaren Bedingungen bestimmte liberale Aspekte gegen damals gültige Meinung zu behaupten versucht (vgl. Laux, a. a. O., S. 412 ff., 336 ff.), und auf Laux trifft die Feststellung Priebergs, die Musikbeschlüsse des Zentralkomitees der KPdSU von 1948 hätten ein „zustimmendes bis begeistertes . . . Echo . . . in der sowjetischen Einflußsphäre“ gefunden (S. 207), gerade nicht zu. Andererseits ist auch Prieberg, was notwendige Kritik an überkommenen Wertungen betrifft, von Nachlässigkeiten nicht immer freizusprechen. Wenn er auf S. 12 ausführt: „Kein sowjetischer Musiker ist verschollen, es sei denn in den Lagern des Hitler-Reiches“, dann ist selbst der *Enciklopedičeskij Muzykal'nyj Slovar'* (Moskau 1966, S. 177) bezüglich des Komponisten Nikolaj Sergeevič Žiljaev anderer Meinung: „V 1937 byl nezakonno repressirovan. Reabilitirovan posmertno“ (1937 ungesetzlich unterdrückt. Posthum rehabilitiert). Aleksandr Moisevič Veprik war 1950/51 nachweislich in einem sowjetischen Lager (vgl. V. Bogdanov-Berezovskij: *A. M. Veprik*, Moskau 1964, S. 109). Eine Reihe von Musikern und Musiktheoretikern, deren Name und Werk den Repressionen der Stalinzeit zum Opfer fiel, findet auch bei Prieberg wenig Beachtung: Bolesław Jaworski, Sergej Protopopov, Dimitrij Melkich, Anatolij Drozdov, Viktor Beljaev, Vladimir Deržanovskij oder Nikolaj Roslavec. Sergej Protopopov, der von Prieberg als Komponist kaum in Betracht gezogen wird, entwickelte in seiner II. Klaviersonate (die

bis heute durch die Universal-Edition vertrieben wird) ein eigenwilliges System moderner Tonalität; Roslavec ist für Prieberg „eine jener flüchtigen Erscheinungen, die es auch anderswo in der Musik gibt, verrannt in eine abstruse Idee, kämpferisch die Mode wahrnehmend“ (S. 57), „scheiterte als Komponist“ (S. 58), und seine Werke „blieben erfolglos“ (S. 58).

Hält man dagegen, daß Roslavec (wie auch Arthur Lourié und Efrej Golyšev zur gleichen Zeit, um 1914) dodekaphonische Versuche unternahm und in den 20er Jahren fortsetzte, daß er deshalb (und wegen seines publizistischen Eintretens für Schönberg und Stravinskij) aus Kreisen der „Assoziation Proletarischer Musiker“ attackiert, als „Fäulnisprodukt der bürgerlichen Gesellschaft“ bezeichnet und vor seinem „zersetzenden Einfluß“ gewarnt wurde (*Nikolaj A. Roslavec o sebe i o svoem tvorčestve*, in: *Sovremennaja Muzyka*, V/1924, Moskau 1924, S. 137; Viktor Bjelyj: „Levaja Frazza“ o „Muzykal'noj reakcii“ in: *Muzykal'noe Obrazovanie* 1928/1, Moskau 1928, S. 43 bis 47; Lev Kaltat: *O podlinno-buržuaznoj ideologii gr. Roslavca*, in: *Muzykal'noe Obrazovanie* 1927/3—4, Moskau 1927, S. 32—43, Zitat S. 43), dann muß sein „Erfolglosbleiben“ und „Scheitern“ weniger unbeeinflusst erscheinen.

Als eine unzutreffende Prämisse der Priebergschen Betrachtungsweise muß es erscheinen, daß für ihn Zwölfton- und dodekaphonische Kompositionstechniken etwas originär Westliches darstellen, dessen sich die fortgeschrittenen russischen Musiker erst um 1930 bemächtigten (vgl. S. 338, 341 u. a.). Die Möglichkeit autochthoner russischer Wurzeln und Traditionen der Zwölftontechnik bleibt für ihn außer Betracht, obwohl Laux an Hand des späten Skrjabin (a. a. O., S. 226—231) auf solche hinweist und eine „eigene Technik“ Roslavec' bei Prieberg selbst zitiert wird (S. 339 und S. 57).

Angriffspunkte dieser Art mögen daher rühren, daß die Arbeit mitunter mehr auf politischem, historischem, soziologischem und ästhetischem Informationsmaterial fußt als auf Noten und Partituren. Stilistische Untersuchungen geschehen lediglich am Spätwerk Prokof'evs und an Avantgardisten der jüngeren Generation, und das langt nicht, um die avantgardistischen Bestrebungen der russischen Musik seit 1910 umfassend darzustellen. Philologische Unebenheiten wiegen

nicht so schwer und sollten von einem Fachlektor bei künftigen Auflagen zu beseitigen sein (so taucht im Zuge einer freien Transkription Arthur Lourie auf S. 30 als Lourie, auf S. 31 als Lur'e auf, so daß der unbefangene Leser an seiner Identität zweifeln könnte; Arsenij Avraamov spricht sich nicht Awrajamow, wie auf S. 13 behauptet wird, und der Held von Prokof'evs *Peter und der Wolf* ist nicht „*unschwer als mutiger Komsomolze zu deuten*“, sondern im russischen Text tatsächlich ein „*Pionier Petja*“; einige Titelzitationen wären zu überprüfen).

Eher noch wäre zu bezweifeln, ob die Feststellung: „*Weil Stalin die eine Oper mochte und die andere nicht, änderte er das ganze Musikleben der Sowjetunion*“ (S. 117), den historischen Sachverhalt erschöpft (immerhin hat die konservative *Assoziation Proletarischer Musiker* Grundsätze wie die zur Stalinzeit gültigen schon um 1924 verfochten); und für die Epoche um 1930 erweckt Priebergs Resümee: „*Gruppen und Grüppchen stritten immer bössartiger. Alles zielte auf eine Krisis, auf den großen Eklat*“ (S. 81), den unzutreffenden Eindruck, als habe sich dieser Eklat — der sich seit 1929 mit staatlichen „*Reorganisationen*“ und „*Proletarisierungen*“ der Musikorganisationen, Zeitschriften und Konservatorien anbahnte — gewissermaßen selbständig ergeben.

Hellsichtig und einleuchtend erscheinen Priebergs zeitgeschichtliche Deutungen, so die des „*Sozialistischen Realismus*“ als einer retrovertierten Nachfolge romantischer Hermeneutik im Sinne Hermann Kretzschmars (einschließlich seiner „*Inhaltsästhetik*“ und seiner pädagogischen Bemühung „*in die Breite*“, die die „*viel wichtigere Arbeit in die Höhe*“ beeinträchtigt; S. 367) und der sowjetischen Gesellschaft als einer introvertierten „*closed society*“, der der Zwang zur Kommunikation eine unerwünschte Neuerung nach der anderen aufnötigte, was dann unter dem Anstrich der willentlichen und marxistisch gerechtfertigten Annahme geschehe (S. 319 ff.).

Der besondere Wert von Priebergs Untersuchungen liegt darin, daß sie vom jüngsten modernen Musikschaffen in der Sowjetunion (dessen Publikwerden in der Sowjetunion selbst Zeit braucht) ein ausführliches Bild vermitteln. In Deutschland mindestens ist diese Publikation die erste, die auf Kompo-

nisten wie Edison Denisov, Vitalij Godzjackij, Leonid Grabovskij, Vladimir Guba, Philipp Gerškovič, Heino Jürisalu, Arvo Pärt, Jaan Rääts, Alfred Schnittke, Valentin Silvestrov, Eino Tamberg und Andrej Volkonskij überhaupt aufmerksam machte, die über Versuche mit Musiksynthesegeräten (P. Meščaninov, E. Murzin, N. Nikolskij) und mit elektronischer Musik (Stanislav Krejči und E. Artem'ev) erstmalig berichtete.

In sorgsamem Abwägen geht Prieberg jenem „*Pluralismus*“ nach, der sich zwischen fortschrittsfreundlichen und beharrenden Kräften im sowjetischen Musikleben abzeichnet; der S. 343 f. dargelegte Fall der Kiever Musikwissenschaftlerin Galina Mokreeva gewinnt dabei den Rang einer exemplarischen Dokumentation. Exemplarische Untersuchungen geschehen am Stand der Orgelmusik und des Jazz.

Diese Aspekte machen das Buch namentlich in seinen letzten Kapiteln zu einer fesselnden Lektüre.

Detlef Gojowy, Hildesheim

Karlhanns Berger: Die Funktionsbestimmung der Musik in der Sowjetideologie. Berlin: in Kommission bei Otto Harrasowitz, Wiesbaden 1963 (Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin. Philosophische und soziologische Veröffentlichungen. 4.)

Dies ist wohl die sorgfältigste und aufschlußreichste Untersuchung, die zur sowjetischen Musikideologie und den ihr zugrundeliegenden ästhetischen und kunstpolitischen Prämissen bisher erschienen ist. Karlhanns Berger fußt auf sowjetischen, polnischen und DDR-Quellen der Jahre 1947 bis 1961, jenes Zeitraums also, der besonders durch die Auswirkungen des (im Anhang abgedruckten) Zentralkomitee-Beschlusses der KPdSU vom 10. 2. 1948 zu musikalischen Fragen geprägt wurde, Auswirkungen, welche heute allerdings in der Sowjetunion selbst einer starken Kritik unterliegen und in vielen Ansätzen praktisch überwunden wurden.

Der besondere Wert dieser Untersuchung liegt darin, daß sie — in detailliertem Eingehen auf einzelne Theorien — das widerspruchsvolle Phänomen des sowjetischen Kunst-Konservatismus aufzuhellen vermag, daß sie jene gedanklichen Voraussetzungen enthüllt, unter denen die musikwissenschaftliche Diskussion auch in Deutschland mit-

unter — etwa in der Frage des musikalischen „Inhalts“ — in Zirkelschlüsse und feuilletonistische Begriffsunschärfe gerät. Genau genommen, ist es ja nicht evident, wieso aus dem — als Fortschrittsideologie sich verstehenden — Marxismus-Leninismus in der Sowjetunion und anderswo eine kunstpolitische Pragmatik folgte, die sich die Bekämpfung des musikalischen Fortschritts geradezu zur Hauptaufgabe machte.

Dies näher zu erläutern, leistet die vorliegende Arbeit in eingehenden Untersuchungen, etwa der „Intonationstheorie“ von Boris Asaf'ev (der Idee eines verfügbaren Vorrates musikalischer Emotionsträger, die sich gewissermaßen als Nachfolgerin der Affektenlehre begreifen läßt, ohne daß dies allerdings deutlicher ausgesprochen würde) oder des Einflusses der Stalinschen Linguistikbriefe auf die Musikästhetik, der die Musik zur Sprache in Parallele setzte und ihr damit sachfremde Kategorien aufnötigte (Nationalcharakter, unumstößliche grammatikalische Normen, einen Zwang zur formalen Beharrung und zur außermusikalischen Bedeutungsträgerschaft). Die Arbeit wird auch rationalen, kritisch-liberalen Gegenpositionen in differenzierter Weise gerecht (vgl. etwa S. 61).

Der Geltungsbereich der Untersuchung begrenzt sich nach den zur Verfügung stehenden Quellen auf den Zeitraum der 50er Jahre. Über frühere Perioden der sowjetischen Musikgeschichte (etwa die progressiven 20er Jahre) geben sowjetische Darstellungen der 50er Jahre mitunter nur in stark selektiver Weise Aufschluß. Insofern sind die hierauf bezüglichen Aussagen (S. 34) nur beschränkt stichhaltig, als sie zwar nicht die Wertungen, aber doch die Darstellung jener Quellen übernehmen. Etwa: Die 1932 aufgelöste RAPM (Russische Assoziation Proletarischer Musiker; Vertreter etwa: Lebedinskij, Lev Kaltat, Viktor Belyj) hat seit ihrer Gründung in den 20er Jahren keineswegs eine „Antipathie gegen die Volksmelodik“ (S. 34) vertreten, sondern die musikpolitischen Forderungen der späteren Stalinzeit geradezu vorausgenommen (Monumentalität, „Zugänglichkeit“ der Musik, Orientierung an klassischer Harmonik und klassischen Formen). (Für eine „neuezeitlichere“ Massenmusik plädierte dahingegen die Organisation Revolutionärer Komponisten und Musikschafter = ORKIMD.) Gegen die Forderungen der RAPM wandte

sich seinerzeit in erbitterten publizistischen Gefechten die ASM (Assoziation Zeitgenössischer Musiker, Vertreter neben den meisten namhaften Komponisten u. a. Nikolaj Roslavec, Leonid Sabaneev, Viktor Beljaev und Vladimir Deržanovskij), die ihre musikalische Fortschrittsästhetik durchaus auf marxistische Denkbasis stellte — auch dies ein Umstand, der in späteren sowjetischen Darstellungen und so auch hier übergangen wird. Sie gehörte der Russischen Akademie für Kunstwissenschaften (nicht dem Volkskommissariat für das Bildungswesen, vgl. S. 103) an und war daneben der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik angeschlossen.

In der Darstellung verfolgt Karlhans Berger den praktischen und eindrucksvollen Weg der systemimmanenten Interpretation: er entwickelt — unter gedanklicher Straffung, aber nicht Verkürzung — die untersuchten Theorien aus ihrer eigenen Denkweise und Terminologie. Dies erspart umständliche kritische Kommentare, die der Leser — „gegen den Strom schwimmend“ — zunächst selbst vollziehen muß. In abschließenden Kapitelübersichten werden die sich anknüpfenden kritischen Gesichtspunkte mit Scharfsicht erörtert. Hierbei wäre allerdings mitunter zu wünschen, daß systemimmanente Darstellung kontrollierbarer und augenfälliger von weiterführender kritischer Reflexion getrennt wäre. Der uneingeweihte Leser könnte auf den Gedanken kommen, als seien Folgerungen wie diese: „Unmerklich gleitet der Konsument von der realen Dimension in die propagierte“ (S. 21); „Übereinstimmend hatten . . . alle ästhetischen Arbeiten . . . für die Erziehung des neuen, harmonischen, kommunistischen Menschen als Aufgabe der Kunst plädiert, ohne damit mehr zu meinen, als Erziehung zu Gehorsam und kollektiver Arbeit“ (S. 69); „Die Komposition wird degradiert zum Zusammenspiel mit Teilstücken, die bereits bekannt sein müssen“ (S. 89) oder „Über die Grenzen des Bescheidwissens hinauszugehen, hieße, das Denken der Menschen in Gang zu setzen. Im totalitären System kann aber selbständige Reflexion am wenigsten geduldet werden“ (S. 54) — als seien Folgerungen dieser Art im System der sowjetischen Musikästhetik vorgesehen und doch bewußt in Kauf genommen; zumindest wird nicht hinreichend deutlich, inwieweit sie es tatsächlich sind oder waren, inwieweit Psychologie der Macht also

im ideologischen System tatsächlich offenliegt.

Grundsätzlich haftet einer systemimmanenten Darstellung — neben allen offenkundigen Vorteilen — ein immanenter Nachteil an: sie erfolgt notwendigerweise unhistorisch. Gewisse dargelegte Gedankengänge und Orientierungen erscheinen in dieser Darstellung als sowjet-spezifisch, denen tatsächlich eine allgemeinere Geltung in der europäischen Musikgeschichte zukommt. Das „Volkslied alter und neuer Prägung“ erscheint nicht nur in sozialistisch-realistischen Kompositionsnormen, sondern auch in neueren musikpädagogischen Lehrschriften der Bundesrepublik noch als „Lebensmitte“ (zitiert nach Gottfried Schweitzer, *Der Musikunterricht*, Hannover: Schroedel, um 1960, S. 12), Anschauungen der deutschen Jugendbewegung hierbei gänzlich ausgeklammert. Eine musikalische Inhaltsdeutung, nach der in der Sinfonik positive und negative Gestalten ringen (Berger, S. 53, 54), findet in romantischer Hermeneutik etwa bei Hermann Kretzschmar ihre Parallele (Fred K. Prieberg hat hierauf hingewiesen: *Musik in der Sowjetunion*, Köln 1965, S. 368) und ist in billigeren Konzertführern auch heute noch anzutreffen. Der Vorstellung von der Unantastbarkeit des musikalischen Denkens in Dur und Moll, wie sie Berger für die sowjetische Musiktheorie darlegt (S. 82), und nach der „Kulturgebiete, in denen andere Skalen oder Systeme Verwendung finden, als nicht genügend entwickelt . . . gelten“ (S. 41), entsprechen mitteleuropäische Vorstellungen des frühen 19. Jahrhunderts: noch 1846 erklärt im Vorwort zum Bachschen *Orgelbüchlein* (Orgelwerke Bd. V, Edition Peters Nr. 8660) der Herausgeber, Ferdinand Griepenkerl, mit gleichem Ernst und Selbstbewußtsein die Kirchenentonarten einiger Choralvorspiele zu einem „mißlungenen Versuch aus der ersten Kindheit der Kunst“.

Solchen Parallelen nachzugehen, gehört freilich nicht zu den unmittelbaren Aufgaben der Untersuchung, wengleich das Bild der sowjetischen Musikideologie ohne sie unvollständig wirkt, wengleich es, bei ihrer Berücksichtigung, unreflektiert-traditioneller, „romantischer“ und „bürgerlicher“ erschiene. Daß es so erscheinen kann, wird teilweise von einer Blickverengung verhindert, die diese Arbeit mit vielen westlichen Kommunismus-Analysen teilt: von dem

Grundbestreben, jedwedes Geschehen, jedwede theoretische Äußerung im Sowjetblock möglichst folgerichtig aus marxistisch-leninistischen Grundsätzen herzuleiten und das Sowjetsystem (gemäß seiner Selbstinterpretation) als eine prästabilisierte Harmonie von weltrevolutionärem Entwurf und seiner sinnvollen Ausführung zu sehen. Damit geraten oft andere wichtige Motive aus dem Griff: nichtideologische Interessen der Beharrung und Behauptung, taktische und pragmatische Zielsetzungen, emotionelle Ressentiments und unkontrollierte Traditionen. Überschätzt wird die ideologische Einheitlichkeit, unterstellt eine zielgerichtete Unveränderlichkeit der sowjetischen Wirklichkeit, in der bei näherem Hinsehen (auch in musikalischen Dingen) die Diskrepanz zwischen offizieller Proklamation und tatsächlicher Meinung, zwischen erstrebtem und durchsetzbarem Handeln so erheblich erscheint, daß eine zeitgeschichtliche Betrachtung sie einrechnen müßte.

Symptomatisch für solche Blickverengung erscheint mir eine Terminologie wie „*Schriften im marxistisch-leninistischen Machtbereich*“ (im Literaturverzeichnis S. 120 gebraucht für Veröffentlichungen aus der UdSSR, Polen und der DDR). Abgesehen davon, daß eine alphabetische Ordnung für eine wissenschaftliche Darstellung vielleicht vorzuziehen wäre, abgesehen davon, daß sie eine ungeprüfte Aussage enthält, was besagt sie schon als Oberbegriff, wo wären die verbindenden Merkmale etwa zwischen der sowjetischen Kulturpolitik der Stalinzeit und der freiheitlichen Kunstpolitik in Polen seit 1956? Symptomatisch für solche Blickverengung erscheint ein Urteil wie dieses: „*Die Anti-Dogmatik-Haltung des XX. Parteitages stellt sich heute als ein Schachzug einer politischen Strategie dar, dessen Nebenwirkungen bald eingedämmt wurden*“ (S. 70).

Wer den Gedankengängen des Verfassers hier folgt, der muß die Haltbarkeit und Unauswechselbarkeit des „Sozialistischen Realismus“ allerdings überschätzen, der wird einigermaßen hilflos vor Erscheinungen des heutigen sowjetischen Musiklebens stehen, in denen sich „Nebenwirkungen dieses Schachzugs“ uneingedämmter denn je manifestieren. Die interessante Frage, inwieweit die Kompositionsnormen des sozialistischen Realismus nicht nur verbindliche, sondern auch bestimmende Kraft erlangten (oder in-

wieweit sie verbales Ritual eines isolierten theoretischen Systems blieben), bleibt ununtersucht, mußte es vielleicht im Rahmen dieser Untersuchung bleiben.

In der Sowjetunion wird heute Musik komponiert, die nicht nur jegliche Erinnerung daran desavouiert, daß vor kurzem selbst übermäßige und verminderte Akkorde (wie sie bei Bach schon gewöhnlich sind) für unerwünscht galten (vgl. S. 47, 93). Mehr noch: aufgeführt, publiziert und gutgeheißen wird Musik, die sich von zeitgenössischen westlichen Schöpfungen in technischer Faktur und künstlerischer Zielsetzung eigentlich nicht unterscheidet, die den Beweis antritt, daß die russische Kultur den Konnex zur gemeineuropäischen Kultur — trotz aller Rückschläge seit den 30er Jahren — im stillen nie völlig verloren hat, daß sie ihren bereichernden und avantgardistischen Beitrag hierzu unverändert zu leisten imstande ist. Auch im theoretischen Bereich vollzogen sich Veränderungen. Von „Formalismus“ zu sprechen, den Begriff einer literarisch verstandenen Inhaltlichkeit auf Musik anzuwenden, gehört auch in arrivierten Führungskreisen der sowjetischen Musikpolitik bereits zum schlechten Ton.

Fakten dieser Art könnten geeignet erscheinen, den Wert der Arbeit Karlhanns Bergers — sechs Jahre nach ihrem Erscheinen — zu relativieren. Zu Unrecht: Die gewissenhafte Analyse (überwundener) ideologischer Zustände weist ihr den Rang einer gültigen historischen Untersuchung zu. Zu korrigieren wäre sie in einigen impliziten und expliziten Folgerungen, die auf einer zu engmaschigen, vielleicht zu pessimistischen Betrachtung ihres Gegenstandes beruhen. Detlef Gojowy, Hildesheim

Barbara Garvey Seagrave und Wesley Thomas: *The Songs of the Minnesingers*. Urbana und London: University of Illinois 1966. 232 S.

Der Band ist von größerem, noch bequemem Format und von gutem Papier. Beigefärbt ist das Faksimile einer Seite der Jenaer Liederhandschrift und bei den einzelnen Autoren gegebenenfalls ein Bildnis (Schwarz-Weiß). Es folgt in der Regel eine kurze Skizzierung von Leben und Liedern, danach eine Auswahl jeweils mit Inhaltsangabe des Liedes, englischer Übersetzung in gebundener Form, Wiedergabe der Melo-

die mit Unterlegung des mhd. Textes, abschließend kurze Kommentierung von Melodie und ihrem Zeitfall bzw. der Wiedergabe.

Dieser sowohl für den „general reader“ als auch für den „specialist“ gedachten Anthologie geht eine Einführung in wesentliche allgemeinere und besondere Fragen (z. B. Kultur der Ritterzeit, einheimische Vorgänger, Minnekult; Liedtypen, Tonart, Rhythmus, Überlieferung und Handschriften) auf 25 Seiten voraus — angesichts des Gegenstandes eine recht anspruchsvolle Aufgabe auch für einen versierten Fachmann. Das Problem der einheimischen Vorgeschichte wird mit Skop, Spielmann, Vagant und Marianischem als gelöst betrachtet. Nicht endgültig geklärte Fragen sind auch sonst mehrfach (z. B. Liederblättertheorie) nicht als solche zu erkennen, wichtige Spezialliteratur (z. B. zum Skop) nicht herangezogen. Zu Recht ist das Problem der Selbständigkeit von Einzelstrophen der Spruchdichtung betont, (für den darstellenden Teil zu ihren Gunsten entschieden). Trotz spürbarer Bemühung zeigen sich infolge Verkennung der Schwierigkeit der Aufgabe und der so diffizilen Probleme bei Unkenntnis wichtiger Literatur weitere Unzulänglichkeiten. Die Bedeutung präexistenter Materials für die Melodiebildung bleibt unerwähnt. Minnesang und Spruchdichtung werden nicht als Parallelstränge m. a. Liedkunst gesehen, die Abgrenzung durch schiefe und überfordernde Interpretation von „minnesinger“ verwischt: „include those who used the form and language of the minnesong to treat subjects other than minne“. Aufgenommen sind auch Spervogel, Reinmar von Zweter und Frauenlob. Tannhäuser ein „early realist“, Wizlav von Rügen und Hugo von Montfort unter „dissolution“ sind, wie so Vieles, Vereinfachungen. Friedrich von Hausen ist mit guten Gründen nicht mehr den Frühen zuzuordnen. Das mittelalterliche Lied ist in seiner Offenheit bei Neuverwirklichung nicht erkannt, die Verfasser noch in der Voraussetzung authentischer Fassungen befangen. Wendungen wie „free . . . to his own expressive style and taste“, „free to improvise“ lassen auf Orientierung an Kategorien des 19. Jahrhunderts schließen; bezeichnend auch die Vorstellung „On a minnesong evening a group of knights and ladies would amuse themselves by performing . . . or listening . . .“.

Weniger, aber doch auf ihre Weise, wiegen sachliche Unrichtigkeiten (Beurteilung Barbarossas als eines Gönners, des Archipoeta als des größten Vaganten anstatt *gernden* Hofdichters; Datierung des Münsterer Fragmentes; Provenienz des Virelai); das Fehlen eines Hinweises auf zunehmend bessere Überlieferung in der Spätzeit, das irrierte Konstatieren des Fehlens von „*refrain songs*“ — ein Beispiel bringt die Auswahl selber mit Wolkenstein (Koller) Nr. 82. Wieso der Refrain dort „*by two birds in turn*“ zu singen ist, bleibt unerfindlich. Geht Lehrhaftes nur auf Vorbilder im Kloster zurück? Ist der Ton irgendwann nur „*metrical structure*“? Gibt der Abgesang in jedem Falle „*resolution of the situation*“? Ist das Tagelied gewöhnlich „Wechsel“ (Dialog)? „*Genre objectif*“ Tagelied (Texttyp) und Wechsel (innere Form) finden sich gewiß auch kombiniert, doch sollte der Wechsel besser nicht als Liedtyp eingereiht werden. Auch bei so kurzer Skizzierung mittelalterlicher Tonalität wäre ein Wort über den Plagalis vonnöten gewesen. Ist die Frequenz von Melodien in *a*-Melodik („*äolisch*“) so nennenswert wie diejenige von Melodien in *c*-Melodik? Im Abschnitt über den Rhythmus werden Orientierung früherer Forscher am Zeitfall des Textes und Modaltheorie unkritischer referiert, Melodien z. T. auch — in Nachfolge Gennrichs — modal übertragen, der Viertakter als Maßgabe indessen zu Recht in Frage gestellt, wie dieser Abschnitt überhaupt auf intensiveres Studium schließen läßt. Hier ist den Verfassern — auch bei „*regular rhythmic basis*“ — „*considerable freedom*“ ein „*clue to the performance*“, hier zeigen sie die der mittelalterlichen Monodie adäquate Offenheit, die sich bei ihren Melodiewiedergaben spiegelt, wo gelegentlich mehr als eine Version geboten wird. Bei den anderen Wiedergaben gilt: „*None should be regarded . . . as an exclusive solution to the rhythmic possibilities of the piece.*“ (Näheres, wenn auch sehr kurz, bringen die kleinen Kommentare.) Mit Recht wird rhythmische Relevanz des Wechsels von Virga und Punctum bezweifelt.

Die Melodieübertragungen haben Taktstriche, die nur selten perforiert sind, und Taktangaben, die indessen gelegentlich fehlen („*free rhythm*“ S. 49 und 78). Reimgliedschlüsse sind durch Kommata über dem Notensystem bezeichnet. — Im Folgenden noch einige Feststellungen zur Wiedergabe

von Liedern eines Autors der klassischen und eines der späteren Zeit im darstellenden Teil: Der „goldenen Weise“ Walthers von der Vogelweide ist wie von F. Gennrich „*Friuntlichen lac*“ zugewiesen, außer jenem an Literatur nur C. Bützler (1940) genannt, die Vorbehalte — auch zur Echtheit — und die ablehnenden Stimmen (F. Maurer — G. Birkner, E. Jammers, U. Aarburg) dagegen nicht. „*Unter der linden*“ ist, da ohne Melodie überliefert, so mitgeteilt; B. Kippenbergs zumindest diskutabler Vorschlag einer Kontrafaktur (1962) dagegen nicht. Ebenso fehlt das Wichtigste an Literatur zu „*Si wunder wol gemacht wip*“ mit seiner als direkt bezeugten auch wertvollen Melodie (A. Kellner; E. Jammers: Übertragung „*unmöglich*“). Zum Palästinalied werden zwar drei Versionen geboten — eine von A. Schering nach Forschungsstand von 1931 —, im Übrigen nur Huisman und A. A. Abert zitiert. Es fehlt nicht nur W. H. Brunners wichtige Spezialstudie zur Frage dieser Kontrafaktur (ZfdA 1962; auch sonst ist die für Minnesangsmelodien relevante germanistische Literatur kaum erwähnt, überdies fehlt jede Bezugnahme auf die Melodienauswahl von E. Jammers mit ihrem ebenso breiten wie wertvollen einführenden und erläuternden Teil), sondern auch die meist übernommene Kontrafakturthese H. Husmanns (MF 1953: Jaufre Rudel). Ähnlich unzulängliche Bezugnahme auf vorangehende Forschung auch bei weiteren Tönen Walthers. — Bei Oswald von Wolkenstein (Koller) Nr. 82 wird die Folge *Minima* — *Semibrevis* in Hs. A als „*polyphonic notation*“ überbewertet, die indifferente *aequale* („*suggesting duple rhythm?*“) in B trotz ternärem A als Berechtigung zur Übertragung in teils C, teils  $\frac{6}{4}$  genommen, entsprechend in  $\frac{2}{4}$  bei „*Nuhuss*“, obwohl es ternär notiert ist, und der Text als „daktylisch“ bezeichnet wird. Der „*may mit lieber zal*“ wird nicht Kontrafaktur, sondern „*arrangement*“ der Melodie Jean Vaillants genannt, die Anlehnung Oswalds im Text und weitere Kontrafaktur des frz. Liedes bleiben ohne Erwähnung. Dafür, daß es nur ein kurzer Schritt vom Spätwerk des Tiroler Ritters „*to the uninspired and mechanical productions of meistersingers*“ sei — ohne Zitierung aus der Literatur übernommen —, ist man bis heute den Nachweis schuldig geblieben.

Diese Anthologie mit Einführung und Erläuterungen ist ohne Zweifel mit nicht

geringen Kenntnissen und nicht ungeschickt gearbeitet. Sie steht über dem Niveau eines Volkshochschulkurses und kann somit auch dem anspruchsvolleren „general reader“ Genüge tun, wenngleich mit der Einschränkung, daß ihm die deutsche weltliche Liedkunst des Mittelalters als weit überwiegend problemlos erscheinen muß. Nun gut, der „general reader“ darf auch nicht überfordert werden. Weniger gut aber, daß sie ausdrücklich auch an den „specialist“ adressiert wurde. Dieser — und ebenso der kritisch bemühte Studierende — sieht sich hinter den Stand der Forschung zurückversetzt. Ob die Beigabe einer Schallplatte mit 16 Liedern (Friedrich von Hausen bis Wolkenstein) dafür entschädigt, muß ein jeder selber entscheiden. Christoph Petzsch, München

Theodor Käser: Die Leçon [sic] de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier. Bern: Verlag Paul Haupt (1966). 169 S. und Notenanhang. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 12.)

Im selben Jahr, in dem die amerikanische Studie von R. W. Lowe über *Marc-Antoine Charpentier et les opéras de collège* erschien, legt der schweizerische Musikwissenschaftler Theodor Käser die vorliegende ausgezeichnete Arbeit über den großen französischen Komponisten vor. Sie ist eine gründliche Studie über ein eng begrenztes Gebiet: die musikalische Gattung des figuralen Nacht-offiziums, die im Zeitalter Ludwigs XIV. besonders in Frankreich sehr beliebt war.

In seiner Einleitung gibt der Autor anhand von Zitaten aus zeitgenössischen Quellen einen Überblick über die konzertante Kirchenmusik zur Zeit Charpentiers, vor allem über diejenige, die in der Liturgie der Karwoche ihren Platz hat. Er unterstreicht das Befremdende einer Mode, die Kompositionen und Konzerte in der Kirche gerade in der Zeit anhäuft, in der die Liturgie Stille fordert. Allzu harte Kritik an dieser Mode erscheint jedoch etwas ungerecht und unhistorisch: gibt es etwas Subjektiveres, Veränderlicheres als den musikalischen Ausdruck des Gebets? Am Ende des 17. Jahrhunderts stand dieser Ausdruck auch in Frankreich unter dem Zeichen italienischer Überschwenglichkeit, ohne aber dadurch an subjektiver Wahrheit einzubüßen.

Das erste Kapitel der Arbeit beschreibt den liturgischen Rahmen der Tenebrae: an jedem der drei Tage, Mittwoch, Donnerstag und Freitag, werden drei Nocturnen rezitiert und gesungen. Jede Nocturn besteht aus drei Psalmen und ihrer Antiphon, danach drei Lektionen mit ihren Responsorien. Die Responsorien werden gesungen, nicht psalmodiert. Von den Lektionen erhalten nur diejenigen der ersten Nocturn eine Melodie, die sechs übrigen werden gelesen. Letzteres — vom Autor nicht erwähnt — ist wichtig, denn dadurch wissen wir, daß Charpentier, der sich dem liturgischen Plan fügte, je drei Lektionen für den Karfreitag, den Karndonnerstag und Karfreitag komponiert hat. Einige dieser Lektionen besitzen wir in mehreren Fassungen.

Es folgt die eigentliche Analyse der Lektionen, die der Verfasser in zwei Gruppen teilt: solche für Sopran allein und solche für Alt, zwei Soprane oder zwei Soprane und Alt, jeweils mit Generalbaß. Der Prosodie und dem Verhältnis von sprachlichem und musikalischem Rhythmus bei Charpentier schenkt Käser besondere Beachtung; die Übereinstimmung von Sprachakzent und musikalisch-metrischem Akzent wird ebenso gründlich untersucht wie die Auswahl der mit Vokalisen oder Melismen versehenen Silben. Anschließend werden der melodische Bau der Lektionen, die Textenteilung in kleinen Zellen und zusammengesetzten größeren Phrasen, die Verteilung der Melismen, die steigende oder fallende Melodietendenz größerer Abschnitte, die Ornamentik und der Generalbaß erörtert. Leider scheint es dem Verfasser an Platz gemangelt zu haben, um diese ausgezeichnete Analyse in einen größeren historischen Zusammenhang zu stellen. Sollte man nicht annehmen, daß Charpentier die Kunst (oder besser die Wissenschaft) des Rezitativs, die er so förderte, seinem italienischen Lehrer Carissimi verdankt? Es wäre interessant, den Einfluß des großen Römers auf seinen Schüler auf diesem Gebiet zu erforschen. Dabei sollte andererseits nicht vergessen werden, daß seit dem Konzil von Trient und bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts die Geistlichen sich mit den zahlreichen Reformen des Breviers und der liturgischen Melodien zu beschäftigen hatten — so zum Beispiel auch Ouyard, der kurz vor Charpentier Musikmeister der Sainte-Chapelle war. Über das Verhältnis



zwischen lateinischer Metrik und Gesang wurde damals oft und ausgiebig diskutiert; die zur Diskussion gestellten Punkte betrafen jedoch nicht die Akzentuierung, sondern die Silbenquantität. Es könnte sein, daß Charpentier, der Musiker und Liturgiker war, das musikalische Rezitativ auch durch seine Kenntnisse auf dem Gebiet der Choralmetrik und ihrer Reformen bereichert hätte: das Ergebnis dieser Bemühungen wären die *Leçons de Ténèbres*.

Käsers 3. Kapitel untersucht, nicht ganz so ausführlich, die Lektionen für zwei bis drei Frauenstimmen mit Generalbaß. Es folgt ein Überblick über die verschiedenen Orchesterbesetzungen sowie über die seltenen Hinweise, die der Komponist für die Orgelregistrierung gab. Das Kapitel schließt mit einer kurzen Untersuchung der Fragmente und mit dem Versuch einer Chronologie. Wer sich mit dem Werk Charpentiers beschäftigt hat, weiß, welche Schwierigkeiten sich einer Datierung in den Weg stellen: die einzigen Anhaltspunkte liefern die Rezensionen im *Mercure galant* und, selten, die Namen der Ausführenden am Rand der Manuskripte. Für diejenigen Werke, die entweder bei den Jesuiten oder in der Sainte-Chapelle gesungen wurden, sind nur Vermutungen möglich. Man muß dem Verfasser dafür danken, daß er die Situation mit der gebotenen Vorsicht so dargestellt hat, wie sie nach den Tatsachen ist.

Am Ende der Arbeit stehen kurze Erörterungen über die *Leçons de Ténèbres* der französischen Vorgänger und Zeitgenossen Charpentiers wie Bouzignac, Lambert, Brossard, Couperin und Delalande. Es folgt ein Katalog der Lektionen des 18. Jahrhunderts. Den Anhang bilden 12 Beispiele aus den *Leçons* von Charpentier, Lambert und Brossard. Der Generalbaß ist, offenbar aus musikwissenschaftlichen Skrupeln heraus, nicht ausgesetzt, was man bedauern mag, da die Generalbaßfrage im 2. Kapitel erörtert wird und man hier gern die praktische Auswirkung dieser Untersuchung gesehen hätte.

Einwendungen dieser Art mindern selbstverständlich nicht den Wert der Arbeit. Man möchte hoffen, daß der Verfasser mit gleicher Gründlichkeit und Systematik eine Untersuchung anderer Werke Charpentiers, etwa der *Répons de Ténèbres*, bald folgen läßt. Er würde dadurch in sehr nützlicher Weise dazu beitragen, unsere noch immer

allzu lückenhafte und oberflächliche Kenntnis dieses bedeutenden Komponisten zu vervollständigen. Denise Launay, Paris Deutsche Übersetzung: Simone Wallon

Frank Wohlfahrt: Geschichte der Sinfonie. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski (1966). 203 S.

Zunächst muß gesagt werden, daß der Titel des Buches verfehlt ist: es handelt sich nicht um eine „Geschichte der Sinfonie“, sondern um eine musikalisch-ästhetische Analyse von Werken der großen deutschen Meister, von Haydns Londoner Symphonien (4 von 107), der drei letzten Symphonien Mozarts (von 51), von Beethovens Symphonien, von zwei Sinfonien Schuberts, der 4. Symphonie von Schumann, von Mendelssohns Sommernachtstraummusik, von Brahms, Bruckner und von der „angewandten Sinfonik des Musik-Dramas R. Wagners“.

Das Wesen der Haydnschen Musik wird „als tönendes Spiel der Naturkräfte mit ihrer Einung in ihrem Urheber“ bezeichnet. Derartige philosophierende, aber nichtsagende Charakteristiken füllen das Buch. Der Wunsch, in schöner Sprache eingehende Beschreibungen der Werke ohne Musikbeispiele, statt deren auf die betreffenden Stellen in Eulenburgs kleinen Partituren hingewiesen wird, zu geben, bringt den Verfasser zu merkwürdigen Wortbildungen, wie „Aufschleifer“, „figurativer Durdschwellung seiner melodischen Urfassung“, „koloraturhafte Verwehung“, „Verstrahlung“, „Einschiattung“, „Zertaumeln seiner Energie“, „Achtelfigurenspiel, das . . . in sich selber zerspringt“, „ein akkordlich massierter Aufschrei“, „leicht gewinkelte diatonische Fünftonabwärtsskala“. Auch schon die Kapitelüberschriften „Eroberung des sinfonischen Raumes“, „Das Dramatische als dionysischer Aufschwung“ (Beethoven), „Das Sinfonische als liedgesteigertes Hymnus“ [!] (Schubert), „Die Sinfonie novellistischen und balladischen Einschlags“ (Schumann und Brahms), „Anekdotische Sinfonik“ (Mendelssohn-Bartholdy), „Die Sinfonie als Epos“ (Bruckner) läßt den poetisierenden Grundcharakter dieser „Geschichte“ erkennen. Wie schwer es ist, Musik in Worten zu schildern, weiß jeder, der es versucht. Nimmt man in Kauf, daß der Verfasser hier des Guten zu viel tut, so geben die schwer leslichen Analysen oft ein gutes Bild des

betreffenden Werkes, nur werden dem langatmigen Verfahren nur wenige Leser ernsthafte Folge leisten. Über Einzelheiten zu reden, würde zu viel Raum beanspruchen. Nur ein paar Beispiele: Haydn hat, wie so oft, im IV. Satz der Sinfonie mit dem Paukenwirbel (103) bekanntlich das erste Thema auch als zweites verwendet. Das erste Thema ist aber nicht das zweitaktige, vorausgenommene Hörnermotiv als Kontrapunkt zum Thema und nicht ist das Thema der Kontrapunkt! Haydn ist nicht der erste, der das erste Thema auch anstelle des neuen zweiten gebraucht, dergleichen findet sich schon in der vorausgegangenen italienischen Klaviersonate (vgl. Engel, Kongreßbericht New York 1961, S. 300). Das Hauptthema des ersten Satzes der *Eroica* erscheint zunächst in nicht geschlossener Form, es wird später zweimal in neuer zweiteiliger Form gebracht, die Rhythmik ist mit „synkopischen Einstreuungen“ zu wenig charakterisiert, denn eine rhythmische Folge 1 2—3, 1—2 3 und 1—2 3—1 2—3 (schon T. 30 und später in der höchsten Steigerung T. 250 usf.) ist nicht nur „synkopisch“, sondern weit mehr 2x3 als 3x2, also hemiolisch. Es gibt in der klassischen Literatur kein weiteres Beispiel für eine solche kühne Umgestaltung des für einen ersten Symphoniesatz ungewöhnlichen Dreiertaktes, so wenig wie es ein Beispiel gibt, daß Subdominante und neapolitanischer Sextakkord zusammengefaßt werden mit dem dissonanten *a c e f* (vor der Dominante *H* vor dem dritten Thema). Dies nur ein Beispiel dafür, daß nicht alles Bemerkenswerte gesehen ist. Das Fehlen von Notenbeispielen ist nicht durch Hinweis auf die kleinen Partituren für den Leser zu ersetzen. Bei der IX. Symphonie Beethovens gibt es wohl zwei verschiedene Ausgaben mit verschiedenen Seitenzahlen ohne äußere Kennzeichnung oder Angabe. Noch komplizierter wird die Sprache des Hermeneuten bei Bruckner. Z. B.: „über ihm (dem Orgelpunkt der Siebenten) erwächst nun eine der ergreifendsten Aufschichtungen [!] unserer sinfonischen Literatur“; „Kreisende Violinfiguren umbranden die gewaltige Dreiklangsarchitektur mit mystischer Glut.“; „lichtet sich jäh in einer zart schaukelnden Achtelranke“ und dgl. mehr. Die gute Absicht einer nachfühlenden Darstellung des Verlaufes wird durch diese schematische Darstellungen mit beigegebenen No-

tenbeispielen hätten manche Seite gespart. Wer Zeit und Kraft aufbringt, dem Verfasser zu folgen, wird aber manche Einsicht in die Werke finden. Hans Engel, Marburg

B. M. T e p l o v : *Psychologie des aptitudes musicales*, traduit du russe par J. D e p r u n . Paris: Presses Universitaires de France 1966. 418 S. (Bibliothèque Scientifique Internationale, Section Psychologie.)

Mit den Worten „*l'analyse de l'expérience musicale qu'on trouvera dans les pages qui suivent ne prétend pas épuiser son objet*“ (S. 1) leitet Teplov sein Buch ein. Sofern der Leser dies für Bescheidenheit des Autors hält, wird er enttäuscht, denn es ist kaum eine bessere Charakterisierung der Teplovschen Arbeit möglich als mit diesem Zitat. Ein Werk nämlich, das den Eindruck erweckt, als sei es in den dreißiger Jahren entstanden, das offensichtlich, wie sich aus vier Literaturangaben ablesen läßt, aber erst nach 1960 geschrieben ist, kann — da selbst auf entlegenen Gebieten die Wissenschaft selten völlig stagniert — seinen Gegenstand wohl kaum erschöpfend behandeln. Breit und ausführlich werden seit Jahrzehnten bekannte Fakten der Gehörerscheinungen und -anlagen besprochen, wird auf die Fähigkeiten zum Erfassen und teilweise auch Wiedergeben von Melodik, Harmonik und Rhythmik wie auf die musikalischen Vorstellungen eingegangen. An einigen dieser Fähigkeiten versucht Teplov das zu bestimmen, was sich als roter Faden durch sein Buch hindurchzieht, nämlich der „*sens musical*“. Es handelt sich dabei um ein Phänomen, das — von der eigentlichen musikalischen Hochbegabung, dem „*talent musical*“, unterschieden — wohl so etwas wie eine für den Umgang mit Musik generell notwendige Eigenschaftsbündelung meint. Teplov tut gut daran, daß er schreibt „*élaborer une définition exhaustive du sens musical est . . . impossible*“ (S. 41), da die Kriterien, die seiner Meinung nach den „*sens musical*“ ausmachen, nämlich der „*sens tonal*“, die „*aptitude à la représentation auditive*“ und der „*sens musico-rythmique*“, zwar hinsichtlich mancher Merkmale verbal gut beschreibbar, aber exakter Messung nur schwer zugänglich sind. Als Beispiel sei der „*sens musico-rythmique*“ betrachtet, d. h. „*l'aptitude à ressentir activement la musi-*

que, à éprouver affectivement l'expressivité du rythme musical et à reproduire fidèlement celui-ci" (S. 379). Die beiden ersten Eigenschaften des „sens musico-rythmique“ sind nur der Introspektion zugänglich, lediglich die Güte rhythmischer Reproduktion wäre eindeutig feststellbar, und ob diese wiederum so etwas wie „sens musico-rythmique“ darstellt, bleibt in Anbetracht der zuweilen schwierigen Übertragung von musikalischen Vorstellungen in motorische Aktionen fraglich. Das Zentrum des „sens musical“ konstituiert sich aus „l'aptitude à vibrer affectivement à la musique“ (S. 41). Daß es sich hierbei um ein Kriterium handelt, das der Messung, z. B. physiologischer, zugänglich ist, ist vorstellbar; es ist jedoch nicht vorstellbar, daß dabei eine Standardisierung möglich ist, da die interindividuellen Unterschiede menschlicher Konstitution zu groß sind. Somit entfällt auch dieses Merkmal für eine genaue Bestimmung des „sens musical“.

Von einer Psychologie der musikalischen Fähigkeiten würde man heute erwarten, daß sie 1. empirische Sachverhalte in einem System überschaubar darstellt und 2. für den speziellen Punkt der musikalischen Begabung vorwiegend die Betrachtungsweisen der differentiellen Psychologie benutzt. Im vorliegenden Fall jedoch handelt es sich nur um eine lockere Aneinanderreihung der Erscheinungsweisen musikalischer Phänomene unter fast ausschließlich allgemeinspsychologischem Aspekt. Kein Wunder, daß die wenigen Ansätze zur Beschreibung individueller Unterschiede, die übrigens Teplov sehr am Herzen liegen, meist nur Anekdoten sind. Nicht von jedem Leser des Buches darf aber erwartet werden, daß er sich sehr für Geschichten aus dem Leben von Nelly, Inna, Adik (S. 381–398) u. a. interessiert. Einer Charakterisierung von Individuen durch Merkmalssyndrome, wie sie heute üblich ist, entspricht dies nicht.

Einzelheiten, die beim Lesen des Buches ärgerlich stimmen, bleiben noch anzumerken. Teplov besitzt keine Skrupel, die von verschiedenen Autoren gefundenen Korrelationen zweier Untertests des Seashore-Tests zu mitteln (S. 63), obwohl diese einen range von  $r = 0,08-0,95$  besitzen. Er stellt keinerlei Überlegung über die große Variabilität der Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Tests an, sondern benutzt die mitt-

lere Korrelation sozusagen als den wahren Sachverhalt, obwohl sie keinen Aussagewert besitzt. Mit solchen Methoden läßt sich übrigens Seashores Konzeption, so schlecht sie möglicherweise auch sein mag, kaum gegen die von Rimski-Korsakow ausspielen, ohne daß der Verdacht des Lokalpatriotismus aufkäme. Wenig erfreulich wirkt auch die starke Polemik gegen Révész bzw. gegen dessen Ausführungen über die Zweikomponententheorie der Tonhöhe. Nie gab es Zweifel darüber, daß Révész' Gedanken nicht ohne Vorläufer sind — er selbst weist darauf hin. Jedoch nach Kenntnis seiner Theorie dieselbe aus Bruchstücken früherer Autoren zusammensetzen und Révész den Vorwurf zu machen, man begegne bei ihm „aucune idée féconde“ (S. 91), wirkt unsachlich. (Genauer auf die Teplovsche Diskussion der Zweikomponententheorie einzugehen, würde die Kenntnis der Originalsprache des Buches erfordern.) Richtiger scheint hier die Meinung A. Welleks (*Musikpsychologie und Musikästhetik*, Frankfurt 1963): „unstreitig gebührt Révész das Verdienst, als erster in voller Klarheit und auch terminologisch viel einfacher . . . die Zweierheit der Tonhöhe herausgestellt zu haben“ (S. 31).

Obwohl das vorliegende Buch reich — fast zu reich — an Zitaten ist, vermißt man Hinweise auf wichtige Literatur. So scheint die Auswahl der Untersuchungen, die sich mit der interpretatorischen Abweichung rhythmischer Darbietung befassen, recht willkürlich zu sein. Zumindest ist es unverständlich, daß eine so umfassende Arbeit wie die von E. Schmidt (*Über den Aufbau rhythmischer Gestalten*, Neue Psych. Stud. 14, 2, 1939) unerwähnt bleibt. Grundsätzliche Kritik wäre übrigens auch daran zu üben, daß die Bibliographie hinsichtlich Zeit- und Ortsangaben unvollständig ist.

Helga de la Motte-Haber, Berlin

Arnold Feil: Studien zu Schuberts Rhythmik. München: Wilhelm Fink Verlag 1966. 123 S., 28 S. Notenbeispiele.

Diese Tübinger Habilitationsschrift des Hauptredaktors der Neuen Schubert-Ausgabe verdient volle Beachtung, nicht bloß bei den Freunden Schuberts, sondern auch bei den Musikwissenschaftlern schlechthin; denn folgerichtig durchgeführte und unvoreingenommene Studien zur Rhythmik, sei es bei einem Komponisten, sei es bei einer

rhythmischen Einzelheit, sind selten, und diese Arbeit dringt in die Tiefe der so problematischen musikalischen Rhythmik ein. Feil hat bereits einige Aufsätze über rhythmische Fragen veröffentlicht. Er bekennt sich als Schüler von Georgiades und Gerstenberg und erwähnt wiederholt Ausführungen von ihnen. Er knüpft auch an die grundsätzlichen Erörterungen des Rezensenten über *Takt und Motiv* (AfMw XIX/XX, 1962/63) an und benutzt die Begriffe Takt, Taktgruppierung, Motiv so, wie sie dort klargestellt wurden, — natürlich ohne daß irgendeine Abhängigkeit vorläge. Das Ergebnis dieser Schubert-Studien findet die volle Zustimmung des Rezensenten; daher ist die „Kritik“, d. h. die Unterscheidung der Meinungen von Verfasser und Rezensent schwierig. Der Rezensent stößt sich allenfalls hie und da an Formulierungen bei den Analysen oder bei einigen Begriffsbestimmungen. Das letztere ist wichtiger, und so möge auf diese Begriffe eingegangen werden.

Zunächst aber ein Wort zu den Methoden des Verfassers. Er „studiert“ Fälle auffallender rhythmischer Gestaltung bei Schubert so lange, bis klar wird, was hier an Besonderheiten vorliegt und wie sie zu verstehen sind. Diese Methode der Auswahl der Fragen hat ihre Vorteile: der Verfasser ist frei von vorgefaßter Systematik oder von Vorurteilen über die Stellung Schuberts in der Rhythmusgeschichte. Die Vorteile haben aber natürlich ihre Kehrseite (die der Verfasser auch kennt): er kommt erst allmählich und spät zu systematischen Formulierungen, später als es für den Leser, der doch zwischen den Zeilen liest, nötig wäre, und es wird gleichfalls kaum und nur ungesichert deutlich, daß diese Besonderheiten für Schubert deutlich sind (obwohl der Rezensent daran mit dem Verfasser nicht zweifelt). Mit anderen Worten, diese Studien verlangen nach Fortsetzungen in der Richtung auf die Systematik des rhythmischen Geschehens und die Fixierung der Stellung Schuberts zwischen den Wiener Klassikern und Chopin und Schumann. Der Verfasser wäre für sie wohl ausgerüstet.

Die bei der Beantwortung der Fragen angewendete Methode besteht u. a. darin, „Bewegungen“ zu Hilfe zu nehmen, um durch sie den Sinn der Rhythmen zu finden. Es sind weder die Bewegungen von Becking, die den Personalstil ermitteln sollen, noch

die Dirigierbewegungen, die mehr oder minder an den Takt gebunden sind, sondern Begleitbewegungen, mit denen der Interpretierende oder Hörende den gestalteten Einzelformen nachgehen kann. Auch diese Methode hat ihre Vorteile: unbeeinflußt durch irgendwelche Begriffe erspürt der Verfasser die Zusammenhänge, aber auch das Gegeneinanderwirken der musikalischen Vorgänge. Natürlich bleibt aber jetzt die Prägung der Begriffe etwas im Rückstand.

Als Ergebnis der Arbeit zeigt sich dann, daß es einen Gegensatz zwischen dem „*musikalischen Rhythmus der Takte und (oder) Taktgruppen*“ und dem „*Bewegungsrhythmus*“ geben kann. Was aber ist unter Bewegungsrhythmus im Gegensatz zum musikalischen Rhythmus zu verstehen? Dieser Begriff, wenn er mehr meint als das Hilfsmittel des Interpretierenden, und das soll er im Laufe der Untersuchungen, bedarf der Klärung; denn Rhythmus als Ordnung des Zeitflusses hat schließlich stets mit der sich bewegenden Zeit, d. h. mit einer Bewegung zu tun. Der Verfasser denkt, wenn er von „Bewegungsrhythmik“ spricht, an eine Rhythmik leibhaftiger, körperlicher (etwas tänzerischer) Bewegung, die in melodischen oder motivischen Bewegungen musikalisch kristallisiert und in Gegensatz zu der Rhythmik sowohl des Taktes wie der Taktgruppen treten kann. Diese letzte ist schematisch und zumindest für die in Frage stehende Geschichtsepocher starr, jene ist frei, obwohl beide einander zugeordnet sind. Der Verfasser knüpft hier an die Feststellungen des Rezensenten an, daß das Motiv auf dem Schwerpunkte des Taktes aufgebaut ist. Diese Bindung gilt jedoch offenbar nur für die klassische Zeit, denn es gelingt dem Verfasser an seinen Beispielen zu zeigen, daß Schubert die Motive auch frei verwendet: Sie gewinnen gegenüber der dominierenden Ordnung des Taktes und (oder) der Taktgruppe neue, eigene Schwerpunkte durch Akzente, die etwa auf einem überraschenden *sfz* oder *forte*-Einsatz beruhen, auf unerwarteten harmonischen oder melodischen Wendungen oder einfach auf der Verschiebung des Motivs im rhythmischen Zusammenhang, so daß ein Schwerpunkt plötzlich an anderer Stelle eintritt, als der Hörer erwartet, daß es also in einem anderen Verhältnis zur Takt- oder Taktgruppenordnung erscheint. Der Schwerpunkt kann also innerhalb gewisser Grenzen verlagert

werden. Die Grenzen bestehen vor allem darin, daß der Takt oder die Taktgruppenordnung um so strenger gewahrt werden muß, je freier, je unabhängiger von ihr die motivische Melodie sich gebart, und es scheint tatsächlich, daß diese freiheitlichere Gestaltung der Motive bei Schubert beginnt und bei Chopin und Schumann sich fortentwickelt.

In diesem Sinn — als motivische Bewegung — steht die „Bewegungsrhythmik“ zweifellos der schematischen Bewegung des Taktes, die aber nicht die „musikalische Bewegung“ schlechthin ist, entgegen. In diesem Sinn kann sie auch herangezogen werden, um Bewegungsaussagen oder Bewegungsinhalten gerecht zu werden, und der Verfasser versteht es, von hier aus manche Beziehungen zwischen allgemeinen oder von Dichtungen „in Bewegung gesetzten“ und musikalischen Vorstellungen (auch wenn sie auf instrumentale, textlose Musik gerichtet sind) wahrscheinlich zu machen, um die sich in zu wörtlichem Verfahren z. B. Arnold Schering bemüht hatte.

Es braucht sich dabei nicht nur um ein schlichtes Schreiten oder ein Stolpern oder Stürzen zu handeln; auch das Hasten und Zögern und Schwanken, das als innere Haltung einem Vers oder einem Gedicht zugrunde liegt, die verborgene Rhythmik des dichterischen Werkes kann vom Komponisten zu einer Bewegungsvorstellung umgewandelt werden, die er dann als einen musikalischen Rhythmus — die Schubert dann als eine Umformung oder Störung des normalen Verhältnisses von Motiv und Schema einfängt und dem Hörer vermittelt.

Daß aber der Tanz, die echte körperliche Bewegung, wegen der „Symmetrie“ des menschlichen Körpers und wegen der großen Neigung des menschlichen wie jeden Körpers, eine eingeschlagene Bewegung oder Bewegungsart beizubehalten, viel stärker an einen gleichbleibenden Takt oder eine Takt-paarung gebunden ist, sollte der Verfasser nicht bezweifeln. Eher ist ihm zuzugestehen, daß auch beim Tanz zwischen Takt und Füllung des Taktes durch die Schritte zu trennen ist, womit die Parallelität zwischen Tanz und Musik hergestellt wäre, ohne daß eine Bindung musikalischer Motive an körperliche Bewegungen notwendig wird. Vielmehr handelt es sich bei diesen zunächst nur um Hilfsmittel zur Verdeutlichung von

Bewegungsvorstellungen oder -empfindungen.

Noch eine Kleinigkeit: der Rezensent darf wohl bedauern, daß die Ausdrücke „Metrik“ für die Schwereverhältnisse in Taktgruppen und „symmetrisch“ für paarig benutzt werden, zumal der Verfasser selber gelegentlich zwischen diesen Worten schwankt. Der Terminus „innere Länge“ für den Takt-schwerpunkt geht wohl auf Kirnberger zurück, aber da keine Länge vorliegt, wirkt diese Entlehnung aus dem Bereich der echten Metrik wirklich störend. Gemeint ist „innere Hervorhebung“ oder „aufmerksamere Beachtung“.

Diese Kritik tut dem Verfasser vielleicht Unrecht. Er wollte in erster Linie Studien zu einzelnen Werken Schuberts liefern und in ihnen das Vorfeld für systematischere Arbeiten nur einmal abschreiten. Aber sie möge ihm ein Stachel sein, weiter zu schürfen und zu vollenden. Daneben aber schenkt das Buch durch seine Analysen dem Schubertfreunde eine Fülle von Aufklärungen über reizvolle Stellen im Werke des Meisters.

Ewald Jammers, Heidelberg

Adriaan D. Fokker: Neue Musik mit 31 Tönen. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Wissenschaft 1966. 89 S., ein Photo. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 5.)

Im ersten, anekdotisch-historischen Teil des Büchleins berichtet der Verfasser eine große Zahl von Begebenheiten, die sich um sein jahrzehntelanges Eintreten für die 31-stufige Temperatur des Oktavraums ranken und von früheren Befürwortungen und Theorien anderer Persönlichkeiten. Dieser 20 S. umfassende Teil hat hohen informativen Wert. Man erfährt u. a. auch von ausländischen Freunden dieser Idee und von so gestimmten Orgeln und Cembali. Im systematischen Teil ist dann deren Tastatur beschrieben und photographisch abgebildet.

Dieser systematische Teil umfaßt 54 S. Zunächst ist die übliche Stimmung mit ihren Mängeln skizziert, dann das auf Quint- und Großterzschritten basierende 31stufige System beschrieben. Die vorbildlich klare Sprache, verbunden mit anschaulichen Tabellen, machen das Verfolgen auch verwickelter Gedankengänge leicht, und das gilt für das ganze Buch.

Fokker begnügt sich hier nicht mit Darstellung der akustischen Seite des Systems, sondern gibt auch eine Theorie der Klangbildung, Klangverknüpfung und der Manipulationen, die als Grundtypen in diesem System möglich sind. Kreisspiegelung mit einfachen Koppelungen oder doppelten Bindungen; Kreisspiegelung von primären Vierklängen; achtmalige doppelt gebundene Kreisspiegelung; Kombinationsakkorde; Sequenzen aus verbundenen Additionsdreiklängen; isoharmonische Dreiklänge — diese Auswahl neuer Termini möge einen Eindruck von der Neuartigkeit der Theorie geben, deren Geschlossenheit ebenso wie die des ganzen Systems geradezu ästhetisch erfreut.

Vervollständigt wird die Schrift durch eine Diäsentabelle; durch ein Verzeichnis der in diesem System komponierten Werke mit Namen wie Henk Badings (6), Jan van Dijk (8), Ivan Wyschnegradsky (1) und 12 anderen Namen mit zusammen 25 Werken; schließlich durch ein Schriftenverzeichnis.

Ein Ganzton hat in diesem System 5 Diësen, die Oktave 31. Die Kommata von Terz und Septime sind bedeutend kleiner als in der 12stufigen Temperatur. Die Septime ist hier um ein Sechstelkomma kleiner als die harmonisch reine Septime und klingt wegen dieser Nähe zur Sexte ausgesprochen konsonant. Es ist ein innerhalb tonaler Musik neuartiger Klang, ebenso haben auf der entsprechend gestimmten Orgel die reinen Terzen gewissermaßen stärkere Leuchtkraft, und auch der Melodie stehen mehr Nuancen zur Verfügung.

Die Diskussion wird zunächst die Quint heranziehen müssen, die hier im 31stufigen System um mehr als doppelt soviel von der reinen Quint abweicht, als in der 12stufigen Temperatur — aber schon die dort fehlenden 2 cents können wir gut hören, weil wir Quinten viel schärfer mit dem Ohr kontrollieren können als Terzen und Septimen!

Weiter ist fraglich, ob tonale Musik durch die 31 Stufen an Ausdrucksreichtum so viel gewänne, daß man von „totaler Umwälzung“ oder auch nur von einer bedeutenden Erweiterung sprechen darf. Die Reinheit der Intonation hängt nämlich keineswegs allein von den Verhältnissen der Schwingungszahlen ab. Von den anderen Faktoren seien nur genannt: 1. Die Lautstärke; wird sie größer, erscheint uns dieselbe Frequenz höher. 2. Die unterschiedliche Hörempfin-

dung von akustisch gleichen melischen und harmonischen Intervallen, sogar der Oktave. 3. Vor allem aber verändern Sänger, Streicher und Bläser die Intonation im Dienste des jeweiligen Zusammenhangs um viel größere Werte (z. B. können Leitöne bis zu 30 cents verengt und nur so als „rein“ empfunden werden), als die größten Abweichungen der 12tönigen von der reinen, geschweige denn der 31tönigen von der 12tönigen betragen. (Nebenbei: wie reagiert der Spieler des Tasteninstrumentes auf diesen Zusammenhang? Offenbar durch Agogik und Lautstärkedifferenzierungen, die — weil der Mensch immer Musik als Ganzes hört — Mängel in der Differenzierung der Intonation ausgleichen können.) Die Intonation von Sängern, Streichern und Bläsern würde weder durch das Aufschreiben von 31 Stufen je Oktave noch durch eine temperierte Notation mit de facto nur 12 Zeichen je Oktave gewinnen oder verlieren. Vielmehr hat sie auf die vielfältigen Forderungen dynamisch zu reagieren, weshalb es illusorisch erscheint, so feine Werte, wie sie die 31 Stufen bieten, allein nach Frequenzverhältnissen starr festzulegen.

Die entscheidenden Einwände gegen die 31stufige Temperatur werden aber erkennbar, wenn man das Verständnis von Musik ihrer Apologeten untersucht. Es ist einmal ein primär auf den Klang gerichtetes Verständnis; Musik scheint dem Rezensenten aber nur zum kleinsten Teil klanglicher Genuß, zum größten dagegen dynamischer Prozeß zu sein. Zum anderen sind in der Musik — und nicht nur in der elektronischen — unserer zweiten Jahrhunderthälfte alle Frequenzen fruchtbar geworden, freilich aus einem substantiell anderen Musikdenken heraus, das zu ganz anderen Erscheinungsformen führt. So stellt sich das Problem der Intonation stärker denn je vom gewünschten Klangbild aus, das seltener vom schematischen Modell des an sich „Reinen“, als vom individuellen Farbcharakter her bestimmt ist: „Unreinheiten“ der Intonation werden also mehr oder weniger gezielt komponiert. Da das Konzept Fokkers deutlich an die Ästhetik der tonalen Musik gebunden ist, ist es leicht zu prophezeien, daß die jungen Komponisten von heute, die sich bedenkenlos in die waghalsigsten Abenteuer stürzen, wenn es um ihre Intentionen geht, die Welt der 31stufigen Temperatur nicht aufgreifen werden. Sie haben schon umfassendere Mög-

lichkeiten zur Hand, von denen aus die nur innerhalb tonaler Musik sinnvollen Ideen Fokkers als geringe Verbreiterung längst ausgefahrener und verlassener Geleise erscheinen.

Aber vielleicht können morgen oder übermorgen die Gedanken Fokkers, in andere Zusammenhänge transponiert, neue Bedeutung gewinnen. Kein derartiges Experiment, das sinnvoll, das überhaupt möglich ist, dürfen wir heute zu denken und zu praktizieren unterlassen. Und jedes haben wir zu beobachten und zu achten.

Erhard Karkoschka, Stuttgart

Colin McPhee: *Music in Bali. A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music.* New Haven and London: Yale University Press 1966. XVIII, 430 S.

In dieser eingehenden, groß angelegten Studie stellt Colin McPhee die Musik dar, die er während seines Aufenthalts in Bali 1931—1939 gesammelt hat. Vor allem der Gamelan-Musik widmete er seine Aufmerksamkeit, nimmt sie doch den bedeutendsten Platz im balinesischen Musikleben ein.

Da das Jahr 1930 — wie der Autor berichtet — durch starke musikalische Aktivität und durch einen Stilwandel der balinesischen Musik gekennzeichnet war, verfolgte er vor allem die musikalische Entwicklung seit 1930. Mehrmals reiste er auch nach entlegeneren Ortschaften, untersuchte dort das Instrumentarium älterer Orchester und bemühte sich, die Musik dieser Orchester kennenzulernen und aufzunehmen.

Die Zusammensetzung der verschiedenen Gamelan-Ensembles sowie die einzelnen Instrumente beschrieb bereits Jaap Kunst in *De Toonkunst von Bali*, Weltevrede 1925. Kunst beschäftigte sich auch ausgiebig mit den verschiedenen Tonskalen, Modi und Stimmungen. Ferner teilte er im Anhang seines Buches die Kernmelodien mehrerer Musikstücke mit. Das Buch von McPhee indessen beginnt mit einer kurzen Darlegung der *Music in Balinese life*. Dieser folgt je ein Kapitel über die Musikinstrumente, über die Skalen und Stimmungen sowie über Notation und Terminologie. Sodann wendet sich der Verfasser den einzelnen Typen des Gamelan-Orchesters zu und widmet jedem ein eigenes Kapitel. Jedes dieser Kapitel wird eingeleitet mit Angaben über die Aufgaben des jeweils behandelten Orchester-

typs. Vom Gamelan-Gong, dem größten, bei vollständiger Besetzung etwa 40 Musiker umfassenden Gamelan-Orchester z. B. wird gesagt, daß es nahezu in jedem Dorf vorhanden sei und daß seine feierliche Musik vor allem bei Tempelfesten und großen Zeremonien, aber auch bei dem historischen Maskenspiel *töpèng*, dem Männertanz *baris* und zur Begleitung der Tempeltänze erklingt.

Hervorragender Gegenstand der Untersuchung ist das einem jeden Gamelan-Typ eigene Repertoire. Dies unterscheidet sich oft erheblich — teils infolge der Besetzung — vom Repertoire jedes anderen Gamelan-Typs. Ausgenommen bei kleiner Besetzung, sind stets 4 Instrumentengruppen an der Ausführung eines *gending*, d. i. eines voll ausgebildeten Orchesterstücks aufgrund einer komponierten Kernmelodie (*pōkok*) beteiligt: 1. Die hohen Metallophone oder Flöten und Rebab, welche die Kernmelodie vortragen, 2. Gongspiele (*trompong*, *rèong*), welche die Figuration hinzufügen, 3. große Gongs, die der Periodengliederung dienen sowie 4. die Trommeln, die das Ensemble leiten und zudem Tempo und Dynamik regulieren.

Wo die Musik begleitet, wie bei Tänzen oder beim Schattenspiel, beschreibt der Autor ihre Funktion und macht die Funktions-Beschreibung der Musik-Analyse nutzbar. So etwa berichtet er, daß das Programm eines Schattenspiel-Orchesters (*wayong gendèr*) zu einem Schattenspiel aus drei Abteilungen besteht: 1. Verschiedenen Kompositionen, die vor Beginn des Spiels erklingen, 2. einer Eröffnungs-Musik und 3. einer Reihe von Stücken zur Begleitung der einzelnen Szenen. Jedes Stück der letzten Gruppe hat einen bestimmten, der entsprechenden Szene angepaßten Charakter, und dieser wiederum ist mit einer speziellen Besetzung und orchestralen Satztechnik verbunden. Das von dem Puppenspieler (*dalang*) rezitierte Anfangslied z. B. erhält eine figurierte *gendèr*-Begleitung, während die Musik zu Kampfszenen auf Ostinato-Motiven aufgebaut ist. Hier wie bei allen Analysen sind den Ausführungen zur Demonstration sehr gut gewählte Notenbeispiele beigegeben.

Im letzten Kapitel befaßt sich McPhee mit *Kebyar — the latest style*. Der Kebyar-Stil ist nicht nur eine Weiterentwicklung, sondern auch eine zu abwechslungsreichen Programmen zusammengefaßte Summe verschiedener älterer Stile. Nur am Rande ist

die Gesangsmusik behandelt; der gesungene Vortrag poetischer Texte bedürfte einer eigenen Untersuchung. Sechs Anhänge, u. a. eine Zusammenstellung der wichtigsten Tänze und dramatischen Formen, ein ausgedehntes Glossar, die Notierung einer großen Zahl von Kernmelodien bedeutender Kompositionen, eine ausgewählte Bibliographie und ein reicher Bildteil beschließen das sehr eindrucksvolle Buch. Alle Untersuchungen sind in enger Zusammenarbeit mit balinesischen Musikern durchgeführt. Sie berücksichtigen stets die einheimische Terminologie. Deshalb sind sie für das Verständnis des balinesischen Musikstils von hohem dokumentarischem Wert. Josef Kuckertz, Köln

Stefan Kunze: Schubert. Sinfonie *h*-moll. Unvollendete. München: Fink 1965. 36 S. — Wolfgang Osthoff: Beethoven. Klavierkonzert *c*-moll. München: Fink 1965. 38 S. — Carl Dahlhaus: Brahms. Klavierkonzert *d*-moll. München: Fink 1965. 35 S. — Roswitha Schlötterer-Traimer: Bach. Die Kunst der Fuge. München: Fink 1966. 40 S. — Rudolf Stephan: Mahler. IV. Symphonie *G*-dur. München: Fink 1966. 40 S. (Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte. Hrsg. von Ernst Ludwig Waeltners. 1—5.)

Ernst Ludwig Waeltners Reihe *Meisterwerke der Musik* schließt in der neueren musikwissenschaftlichen Literatur eine fühlbare Lücke: Werkmonographien, wie sie in benachbarten Disziplinen, vor allem der Kunstgeschichte, gang und gäbe sind. Sie wenden sich ebenso an den interessierten Laien wie an den Fachmann, der in den zum Teil ausführlichen Werkanalysen und grundsätzlichen Erwägungen vielfache neue Beobachtungen und Erkenntnisse findet. Jedes der dem Rezensenten vorliegenden Hefte 1—5 der Reihe gibt, neben geschickt ausgewählten Bilddokumenten und Notenbeispielen, eine eingehende Entstehungs- und Aufführungsgeschichte, eine nach Sätzen bzw. Teilen aufgegliederte, sukzessiv vorgehende Werkbeschreibung, eine Sammlung illustrierender Dokumente und Texte, ein spezielles Literaturverzeichnis und eine Motiv- und Thementabelle. Entsprechend dem jeweiligen Gegenstand finden sich darüber hinaus in Roswitha Schlötterer-Traimers *Bach. Die Kunst der Fuge* detaillierte Hinweise auf die besondere Problematik des

Werkes, vor allem seine Zweckbestimmung, seine zyklische Gestalt und seine Aufführungsweise, in Stefan Kunzes *Schubert. Sinfonie h-moll* Ausblicke auf Schuberts Sinfonieschaffen überhaupt, speziell der Versuch, Schuberts „Unvollendete“ gegenüber der klassischen wie seiner eigenen Sinfonik abzugrenzen. Wolfgang Osthoff und Carl Dahlhaus ergänzen ihre Analysen um geschichtliche Hinweise auf den Konzertbegriff bzw. die Problematik der Konzertform im Stadium von Beethovens *c*-moll- und Brahms' *d*-moll-Konzert.

Die Verfasser haben sich durchweg ihre Aufgabe nicht leicht gemacht und versucht, möglichst subtile und umfassende Werkbeschreibungen zu geben, die nicht nur Bekanntes wiederholen, sondern vielfache neue Ausblicke gewähren. Ein Schwerpunkt liegt naheliegender Weise auf der Aufdeckung von Motiven und Themen sowie ihrer konstruktiven Verarbeitung. Dabei trägt Rudolf Stephan viel Klärendes zur Aufhellung der komplizierten Struktur in Gustav Mahlers IV. Symphonie bei. Wolfgang Osthoff untersucht eingehend die Rolle der motivischen Bestandteile des Hauptthemas im 1. Satz von Beethovens *c*-moll-Klavierkonzert und weist mit überzeugenden Argumenten an Hand einer von Beethoven nachträglich komponierten Kadenz die beginnende konstruktive Rolle der Kadenz im Satzganzen nach. Eine scharfe personalstilistische Beleuchtung erfährt Brahms' *d*-moll-Konzert durch Carl Dahlhaus, der in einer didaktisch klug angelegten Analyse den individuellen Gestalten der Brahmschen thematischen Gebilde und ihrer speziellen Funktion im Konzertsatz nachgeht. Stefan Kunze versteht neben wertvollen Hinweisen auf Tonartencharakteristik, Orchesterklang und Harmonik, in das Wesen Schubertscher Melodik und die motivischen Zusammenhänge der „Unvollendeten“ einzuführen. Bei Roswitha Schlötterer-Traimer liegt der Nachdruck dem Gegenstand entsprechend auf einer gelungenen zusammenfassenden Einführung in Bachs Fugentechnik, weshalb die Einzelbesprechungen etwas kürzer ausgefallen sind.

Nach dem erfreulichen Auftakt wird man dem Erscheinen der weiteren Hefte der verdienstvollen Reihe mit Interesse entgegenzusehen.

Hermann Beck, Regensburg



John W. Downey: *La musique populaire dans l'œuvre de Béla Bartók*. Paris: Centre de documentation universitaire (1964). 467 S. (Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris. 5.)

Es ist eine bekannte Tatsache, daß Bartóks Tätigkeit als Sammler und Erforscher osteuropäischer und arabischer Volksmusik auch für den Komponisten Bartók von entscheidender Bedeutung war. In seiner kurzen Selbstbiographie von 1921 hat er sogar selbst auf die entscheidenden Impulse hingewiesen, die ihm seine Entdeckung der ungarischen Bauernmusik für das kompositorische Schaffen gegeben hat. Denn es erschloß sich ihm dort eine völlig neue musikalische Wirklichkeit, die ihm half, abseits der abgebrauchten Dur-Moll-Tonalität, andere melodische und klangliche Bezugsmöglichkeiten zu finden. Da die Einflüsse der Folklore nicht nur koloristisches Beiwerk einiger Kompositionen, sondern wesentlicher Bestandteil seiner Musiksprache sind, wird eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Bartóks Komposition auch diese Seite einbeziehen müssen. Der Amerikaner John W. Downey hat es sich in seiner französisch geschriebenen Dissertation zur Aufgabe gemacht, diese Einflüsse greifbar zu machen. Obwohl das Manuskript erst sieben Jahre nach Fertigstellung — unverändert — gedruckt wurde, ist die Arbeit in der Zwischenzeit nicht durch neu erscheinende Literatur überholt worden.

Das Buch besteht aus zwei Hauptteilen: Der erste befaßt sich mit der Volksmusik selbst, der zweite behandelt Bartóks Einbeziehen von Volksmusik in die Komposition. Im ersten Teil kann sich Downey sozusagen auf authentisches Material berufen, nämlich auf Bartóks eigene Abhandlungen und vor allem auf seine schriftlichen Aufzeichnungen der Melodien. Das schwierige Problem, wieweit die Volksmusik, die ja an sich nur im Erklingen existiert, mit dem in Notenschrift Aufgezeichneten überhaupt identisch ist, darf also von vornherein ausgeklammert werden. Der Verfasser gibt zuerst einen Überblick über das von Bartók verwendete und in seinem Buch *Das ungarische Volkslied* erläuterte System der Ordnung und Klassifizierung der Melodien und referiert dann anhand von Bartóks Schriften über die Volksmusik der einzelnen Länder und Gebiete (Ungarn, Rumänien, Slowakei, Araber von Biskra, Ukraine, Bul-

garien, Serbo-Kroatien, Türkei). Dieser ganze Abschnitt bietet also zwar nichts Neues, vermittelt aber auf bequeme Weise die für den zweiten Teil nötige Information.

Im zweiten, zentralen Hauptteil des Buches werden nun sämtliche Kompositionen Bartóks auf Elemente aus der Volksmusik hin untersucht und zwar chronologisch in den einzelnen Werkgruppen. Es zeigen sich dabei in der Art und Weise, wie die Folklore in die Komposition einbezogen wird, sehr verschieden geartete Abstufungen: Besonders in seiner frühen Zeit verwendet Bartók häufig originale Volksmelodien, die er zu selbständigen kleinen Stücken ausarbeitet, etwa zum Satz einer Sonatine oder zu einem kurzen Klavierstück. Oder aber die Melodien sind von Bartók aus dem Geist der Volksmusik nachgeschaffen, wobei er übrigens charakteristische Elemente verschiedener folkloristischer Bereiche auch miteinander verbindet. Dabei entsprechen beispielsweise die zeilenmäßig bedingte metrische Gliederung, rhythmische Wendungen und vielleicht typische Intervallschritte, der Struktur gewisser Volkslieder, während etwa die Töne der Melodie nicht einer der Volksmusik eigenen Skala angehören, sondern, wie Downey es nennt, die Chromatik einbeziehen. Schließlich gibt es — und zwar gerade in Bartóks bedeutendsten Kompositionen — eine Stufe so völliger Absorbierung der Volksmusik, daß konkrete Zusammenhänge kaum mehr oder nur noch in einzelnen Punkten greifbar gemacht werden können, obwohl die Folklore als Quelle der Inspiration jederzeit spürbar bleibt.

Die Einflüsse aus der Volksmusik auf die Melodiebildung in den Werken Bartóks nachzuweisen und zu konkretisieren, ist dem Verfasser überzeugend gelungen. Dabei erwies sich sein Vorgehen, Werk für Werk durchzugehen und die Melodien jeweils auf Zeilenstrukturen, Zäsuren, Skalen etc. zu untersuchen, das ja an sich auf die Dauer ziemlich starr und ermüdend wirkt, vielleicht in anderer Hinsicht wiederum als vorteilhaft: Man kann dadurch den im Laufe von Bartóks Leben immer mehr verfeinerten Prozeß der völligen Absorbierung der Volksmusik in den einzelnen Werkgruppen beobachten und bekommt allmählich, auch über handgreifliche Merkmale hinaus, ein Gespür für die folkloristischen Hintergründe.

Immer aber zentrieren sich Downeys Untersuchungen auf die Dimension des Me-

lodischen. Beschränkt sich aber, so fragt man unwillkürlich, die Auswirkung eines so lebensbestimmenden Impulses, wie es die Volksmusik für Bartók zweifelsohne war, wirklich nur auf die Verwendung von Melodien oder kurzen melodischen Wendungen, oder hat nicht vielmehr die Volksmusik auch einen entscheidenden Einfluß auf das ganze Satzgefüge, auf die Komposition als Ganzes? Freilich wird dann der Sachverhalt viel schwieriger und hintergründiger. Diese Frage nach dem vollen Umfang der Bedeutung der Volksmusik für die Komposition wird aber leider nicht gestellt, bestenfalls bei Besprechung einiger Klavierstücke flüchtig angedeutet.

Lästig bei Benutzung des Buches sind viele kleine Ungenauigkeiten bei Seitenangaben, Beispielhinweisen, Übersetzungen von Zitaten etc.

Roswitha Schlötterer-Traimer, München

Franz Lorenz: Die Musikerfamilie Benda. Franz Benda und seine Nachkommen. Berlin: Verlag Walter de Gruyter 1967. 189 S. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Preussischer Kulturbesitz.)

Wenn ein direkter Nachkomme eines friderizianischen Konzertmeisters in unseren Tagen weltweite Reisen als Dirigent eines Kammerorchesters unternimmt, ist man geneigt, darin eine ungebrochene Tradition zu sehen und freut sich, wenn es jemand unternimmt, die Schicksale einer solchen Familie darzustellen. Der Weg von Frantisek Benda, den Friedrich der Große mit Brüdern und Eltern nach Potsdam geholt hat, bis zu Hans von Benda ist freilich nicht immer in musikalischen Bahnen verlaufen, das „von“ erhielt bezeichnenderweise nicht der große Adagio-Spieler und gesuchte Lehrer, sondern ein Verwaltungsbeamter im 19. Jahrhundert.

Der von vielen Dokumenten gestützte Bericht ergibt ein fesselndes Kultur- und Sittenbild der Zeit. Männer wie Quantz, Reichardt (der Schwiegersohn Franz Bendas), Goethe, Schleiermacher spielten im Erlebnis-kreis der Bendas eine Rolle, und in unserem Jahrhundert gehörten u. a. Paul Ernst und der im zweiten Weltkrieg gefallene Komponist Edmund von Bork zur weiteren Familie. Von besonderem Reiz ist der Abdruck der Autobiographie Franz Bendas, die bisher nur an schwer zugänglicher Stelle publiziert war.

Relativ wenig sagt Lorenz zur Musik: zu Carl Bendas *Bemerkungen über Spiel und Vortrag des Adagio* hätte man gern auch einige Notenbeispiele gesehen, und die literarischen Belege über die Wertschätzung von Franz Bendas Musik sagen wenig aus, wenn man dem Leser kein analytisches Material bietet. Auf S. X des Buches sind übrigens ein II. Band — wohl Georg Benda und seinen Nachkommen gewidmet — und als III. Band ein Thematischer Katalog angekündigt. Walter Kolneder, Karlsruhe

Philip Barford: The Keyboard Music of C. P. E. Bach, considered in relation to his musical aesthetic and the rise of the sonata principle. London: Barrie and Rockliff 1965. 186 S.

Die wissenschaftliche Würdigung des Klavierkomponisten C. P. E. Bach ist seit langem überfällig. Daß der erste Versuch einer Gesamtdarstellung von angelsächsischer und nicht von deutscher Seite unternommen wurde, erregt Aufmerksamkeit. Philip Barford, graduiert in Philosophie und Musik, seit 1950 Tutor in Music an der Universität von Liverpool, legt mit dieser Studie seine erste selbständige Schrift vor, deren äußere Erscheinungsform sich bester englischer Buchtradition anschließt. Das Werk ist sorgfältig auf Kartonpapier gedruckt und mit nicht weniger als 184 sauber gestochenen Notenbeispielen ausgestattet; es enthält im Anhang zusätzlich noch drei bisher unveröffentlichte Fugen (Wotquenne 119/2, 4, 6).

In der Stoffeinteilung und -bewältigung bildet die Klaviersonate den eigentlichen Schwerpunkt. Alle wesentlichen Sammlungen, angefangen von den *Preussischen* bis zu den letzten für *Kenner und Liebhaber* werden ausführlich behandelt, während weniger bedeutende nur summarisch erwähnt sind. Von den Fantasien erhält nur die in *Es-dur* eine genauere Darstellung. Die Rondos werden in einem eigenen Kapitel analysiert. Die partielle Auswahl besonders gewichtiger Werke ist legitim und zeigt von vornherein eine gewisse Wertung. Nicht ganz verständlich in diesem Rahmen ist die kurze Erwähnung der 108 *Geistlichen Gesänge*, nur weil sie obligat vom Klavier begleitet sind. Mit gleichem Recht hätten dann auch die Klavierduos und -trios herangezogen werden können. Gravierender ist jedoch die Tatsache, daß Barford den für eine umfassende Würdigung des Klaviermeisters Bach so bedeutungs-

vollen Komplex der Klavierkonzerte überhaupt nicht berührt. Da von den Konzerten bisher nur wenige Neudrucke vorliegen, wären freilich dem Verfasser umfangreiche Quellenstudien in Deutschland nicht erspart geblieben. Das Bild, das Barford von dem Klavierschaffen Bachs entwirft, bleibt deshalb notgedrungen einseitig auf die unbeleitete Literatur beschränkt.

In seiner Untersuchung, der grundsätzliche Betrachtungen über das musikalische Kunstwerk, seine Wirkung und Wertung, voranzugehen, stellt der Verfasser Bach ästhetisch in den Anfang einer neuen Epoche, in der der Künstler sein Schaffen mehr und mehr individuell formt und bereichert. Die neuen, von Barford beobachteten Phänomene werden mit Begriffen wie „galant“, „empfindsam“ und „Sturm und Drang“ nicht immer eindeutig umschrieben und dabei auch manche Theoretiker der Zeit zitiert. Die Wiedergabe von Bachs eigenen Ansichten im *Versuch* hätte man sich lieber nach dem deutschen Original gewünscht und nicht nach der englischen Übersetzung von Mitchell. Besonders gelungen sind die Kapitel über die Improvisation, die Fantasie und das Rondo. In den Fantasien hebt Barford mit Recht die Bedeutung der harmonischen Entwicklung hervor, während er in den Rondos, deren Hauptwerke er eingehender behandelt, ein vielschichtiges Experimentierfeld Bachs erkennt. Schließlich verdient auch die Erörterung der Instrumentenfrage im 3. Kapitel (S. 22–25) Beachtung.

Problematischer erscheint Barfords Auseinandersetzung mit dem Sonatenprinzip. Trotz der behutsamen Interpretation der „Sonatenform“ um 1750 ist der Verfasser noch immer im Schema eines festen Formbegriffs befangen, das allenfalls für Beethovens erste Schaffensperiode Anspruch auf Gültigkeit besitzen kann. Wie sehr er spätere Formprinzipien bereits bei Bach zu erkennen glaubt, zeigt der Satz: „*There is nothing revolutionary about the first movement of Beethoven's first pianoforte sonata — at any rate from the standpoint of form — which had not been anticipated in, say, the fourth 'Prussian' sonata of Bach*“ (S. 50). Das ganze 6. Kapitel über „Bach und die Sonate“ geht von der falschen Voraussetzung aus, das 18. Jahrhundert habe bereits die ternäre Gliederung als verbindlich betrachtet. Vielmehr hielt die klassische Musiktheorie bis Heinrich Christoph Koch konse-

quent an der binären Einteilung des ersten Sonatensatzes fest. Das ständige Suchen nach dem zweiten Thema, bei Bach ohnehin nur vereinzelt als motivischer Gegensatz ausgeprägt, führt Barfords Analysen schon im ersten Satz der ersten *Preußischen Sonate* (S. 59/60) und später an vielen anderen Stellen auf Abwege, denn der vielzitierte Themendualismus bleibt für die formale Konstellation dieser Zeit sekundär und ist nur ein Mittel zur Erzielung der Mannigfaltigkeit, nicht aber wesentliches Element eines dialektischen Formprozesses. Alle diese Probleme hat jüngst Fred Ritzel in seiner Studie *Die Entwicklung der 'Sonatenform' im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden 1968) detailliert erörtert, nachdem William S. Newman bereits 1946 in einem Aufsatz in den *Papers of the American Musicological Society* und in seinem Buch *The Sonata in the Classic Era* (Chapel Hill 1963) das wissenschaftliche Terrain abgesteckt hatte. Newmans genannte Schriften blieben dem Verfasser leider unbekannt.

Barfords Kenntnis der deutschen Sekundärliteratur endet im Jahre 1938. In welcher Disziplin könnte es sich der Verfasser einer ernstzunehmenden wissenschaftlichen Untersuchung erlauben, die bereits vorhandenen Forschungsergebnisse souverän zu negieren? Eben diesen Vorwurf kann man Barford leider nicht ersparen, wenn man sieht, daß er sich mit den vielen Arbeiten der Neuzeit an keiner Stelle auseinandersetzt. Von den zahlreichen, speziell seinen Gegenstand betreffenden Dissertationen seit 1950, deren Existenz dem Verfasser offensichtlich unbekannt blieb, sind zu nennen: E. Randebrok, *Studie zur Klaviersonate C. Ph. E. Bachs*, Münster 1953; E. Beurmann, *Die Klaviersonate C. Ph. E. Bachs*, Göttingen 1953 (Auszug im Archiv für Musikwissenschaft XIII/1956); W. Müller, *Das Ausdrucksproblem in der Klaviermusik C. Ph. E. Bachs*, Saarbrücken 1959; H. Jurisch, *Prinzipien der Dynamik im Klavierwerk Ph. E. Bachs*, Tübingen 1959; R. Wyler, *Form- und Stiluntersuchungen zum ersten Satz der Klaviersonaten C. Ph. E. Bachs*, Zürich 1960. Ferner fehlt die Auswertung des Aufsatzes von K. v. Fischer, *C. Ph. E. Bachs Variationswerke*, in: *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* V/1952. Schließlich glaubt auch der Unterzeichnete, in seinem Buch *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit* (Leip-

zig und Wiesbaden 1954) sowie in seinem Aufsatz *Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1735—1763*, in: *Die Musikforschung* X/1957, einige vielleicht nicht gänzlich belanglose Details zu dem von Barford untersuchten Thema beigezeichnet zu haben. Daß darüber hinaus manche andere neuere Arbeit zum weiteren Problemkreis hätte befragt werden müssen, sei nur am Rande vermerkt.

Der Gesamteindruck der Schrift ist deshalb zwiespältig: auf der einen Seite gründliche und oft auch ergebnisreiche Analysen einzelner Werke, auf der anderen erhebliche Mängel in der wissenschaftlichen Methode. Da Barford sich auf die Behandlung der Kompositionen für Klavier solo beschränkt hat, konnte er die Leistung und Bedeutung C. Ph. E. Bachs nur auf einem Teilgebiet umreißen. Die große monographische Behandlung der Klavierwerke Bachs steht also immer noch aus.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Wilhelm Furtwängler: Briefe. Hrsg. von Frank Thiess. Wiesbaden: Verlag F. A. Brockhaus 1964. 327 S.

Die Briefe geben ein vielfältiges Bild des Menschen und Künstlers, von den reizenden Briefchen des 8- bis 14jährigen an die Großmutter, in denen sich „... keimhaft schon das Wesen des schöpferischen Menschen andeutet...“, bis zu den knappen Zeilen, während der Krankheit im November 1954, wenige Wochen vor dem Tode geschrieben. Es ist nicht das Bild des gefeierten Dirigenten, das dem Leser vor Augen geführt wird; vielmehr der Leidensweg eines Menschen, dessen Leben nicht seine wahre Erfüllung fand. Frank Thiess, der die 300 Briefe auswählte, bekennt, daß das ideale Ziel: die geistige Entwicklung Furtwänglers fortlaufend darzustellen, nur teilweise erreicht werden konnte, weil die Zahl der vorhandenen bzw. erhaltenen Briefe aus den verschiedenen Lebensabschnitten sehr ungleich ist. Ergänzende Kommentare und gelegentliche Stellungnahme des Herausgebers im Anhang sind wichtig zum Verständnis mancher persönlicher und kulturpolitischer Situationen. Über Jahre gepflegte Korrespondenz mit nahen Freunden sowie mit bedeutenden Persönlichkeiten der Zeit, oft „... zwischen fester Entschlossenheit und taktvoller Rücksicht bewegte Auseinandersetzungen...“

geben Einblick in Wesen und Stellung des großen Dirigenten im europäischen Musikleben. Drei Fragenkomplexe zeichnen sich vor allem ab.

Hätte sich Furtwängler, nur drei Jahre älter als Ansermet, ein Jahr jünger als Klemperer, im heutigen Musikleben behaupten können? Er beobachtete die kulturelle Entwicklung mit tiefer Besorgnis um die Zukunft der Musik. Es sei „... so etwas wie eine Inflation der großen Musik eingetreten...“, und es sei fraglich, ob eine Musik als die Musik unserer Zeit angesprochen werden könne, die doch dem Menschen dieser Zeit — außer einer ganz geringen Zahl von Hörern — völlig fern liege. In den Briefen über das von Emil Preetorius herausgegebene Sammelwerk *Die Künste im Zeitalter der Technik* wird deutlich, wie sehr sich Furtwängler gegen den „Terrorismus des Massendenkens“ auflehnt. „Ich nehme es auf mich, als belangloser Reactionär verlacht zu werden von Leuten, die das lebendige Leben ihren Konstruktionen zum Opfer bringen.“ Von Strawinsky meint er, daß er überschätzt werde und sieht darin eine Gefahr. Die Zwölftontechnik lehnt er ab, weil sie gegen elementarste Gesetze musikalischer Sinnlichkeit verstoße. Da Furtwängler durchaus nicht sein Ohr vor der modernen Musik verschloß — sein Eintreten für Hindemith ist bekannt; die Namen Schönbergs, Bartóks und mancher junger Komponisten standen auf seinen Programmen — sind seine Urteile um so deutlicheres Zeugnis dafür, daß seine Welt eben die der Klassik und Romantik war.

Die Jahre nach 1945, als Furtwängler das Auftreten in Deutschland verboten war und in den USA gehässig entstellte Bilder seiner politischen Haltung verbreitet wurden, waren bitter. Thiess spricht von dem „peinlichen und ungerechten Mißverständnis, mit dem man sein Verhalten während der nationalsozialistischen Diktatur beurteilte“, und bemüht sich, reichliches Briefmaterial vorzulegen, aus dem eindeutig die untadelhafte Haltung Furtwänglers hervorgeht. Schmähungen, wie sie ihm anlässlich der Einladung als Gastdirigent nach Chicago angetan wurden, insbesondere wenn sie aus dem Munde eines Toscanini kamen, dergleichen die kränkende Anmaßung im Verhalten Thomas Manns mußten ihn tief verletzen. Demgegenüber mag treue Freundschaft von Männern wie Menuhin, Bruno

Walter, Max Reinhardt und vor allen andern Boleslav Barlog tröstlich gewesen sein.

Zu der tiefen Depression, die aus vielen Briefen spricht, hat neben äußeren Widerständen der lebenslängliche innere Konflikt geführt. Furtwängler wollte in erster Linie Komponist sein. Daß er als solcher nicht anerkannt wurde, erzeugte eine wahrhaft tragische Spannung. Wie ein roter Faden zieht sich durch die Briefe die Klage über mangelnde Ruhe zu schöpferischer Arbeit: *„Ich zähle die Tage, bis das Dirigieren — der Pflicht- und Berufsteil — zu Ende ist und ich an meine Arbeit kann“* . . . *„die für die Zukunft vielleicht mehr bedeutet, — meine kompositorische Tätigkeit.“* Thiess weist darauf hin, daß Furtwängler, als er 35jährig Leiter des Gewandhaus-Orchesters und der Berliner Philharmoniker wurde, keine Freude darüber äußerte. Aus wirtschaftlichen Gründen hat er die Dirigentenlaufbahn einschlagen müssen, für ihn bedeutete es ein Opfer. *„Verzicht steht heute in Riesenlettern über meinem Leben“* schreibt der 60jährige und urteilt über seine Doppeltätigkeit: *„Für mich ist es keine Frage, was . . . mir wichtiger erscheint; trotzdem sind 100 Gründe, die es . . . immer wieder wünschenswert erscheinen lassen, als Dirigent tätig zu sein“*. Er war sich über seinen Rang als Dirigent durchaus im klaren und sah den wahren Grund seines Erfolges jenseits von Technik, da *„. . . wo es gilt, die tiefere Wesenheit großer Werke festzuhalten“*. Doch interessierte ihn das Dirigententum an sich weniger als die Musik, der es diene. Die entscheidendsten Fragen gründeten tiefer als die seiner Stellung in der Welt, *„. . . sie hingen vielleicht mit meinen Kompositionen . . . zusammen“*. So ist die Qual (in einem Satz an Curt Riess) zu verstehen: *„Es wird mir verzweifelt schwer, die Erkenntnis dessen, was ich hätte werden können, und was in Wirklichkeit geworden ist, anzunehmen!“*

Vergleicht man eine Mitteilung an Curtius 1945: *„. . . Ich habe eine neue Sinfonie (die Zweite!) in Partitur fertig geschrieben und denke, daß man nach meinem Tode sich einmal mit diesem Werk auseinandersetzen wird . . .“* mit den Zeilen aus einem der letzten Briefe (19. 10. 54), nach einer Auf-führung dieser gleichen Sinfonie: *„. . . Es ist mir ganz klar, daß wenn ich heute sterbe, meine Kompositionen mit mir verschwinden*

*werden, während das sachlich, wie ich wirklich sagen kann, nicht gerechtfertigt ist“* — so begreift man die ganze Tragik dieses großen Künstlerlebens.

Cornelia Schröder, Berlin

Jacobus Kloppers: Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zur Bestimmung von stilgerechten Prinzipien. Diss. phil. Frankfurt am Main 1965/66 (Dissertationsdruck). 390 S.

Der Verfasser klärt zunächst den Begriff der stilgerechten Interpretation, um anschließend die gefundenen Prinzipien auf die Wiedergabe der Bachschen Orgelwerke anzuwenden. Da das Notenbild — so Kloppers — mehrdeutig ist, muß es gedeutet werden; solche Deutung darf aber nicht zur Umdeutung werden. Sie muß vielmehr versuchen, die Konzeption des Komponisten zu erfassen und in Klang umzusetzen. In diesem Zusammenhang spricht der Verfasser immer wieder und mit Nachdruck vom „Gehalt“ der Musik, *„der sich im Notenbild verbirgt“*, was ihm ganz besonders zu danken ist, ebenso wie seine Gründlichkeit und Umsicht, mit der er sich im weiteren Verlauf seiner Arbeit einer ganzen Reihe von Spezialstudien zuwendet wie über das Assimilierungsbestreben des Spätbarock, über die spezifische Auffassung von der Musik im Barock überhaupt, ganz ausführlich über die musikalische Rhetorik, über die idiomatische Angleichung im Spätbarock, über Bachs Transkriptionstechnik, über die stilistische Entwicklung innerhalb des Bachschen Orgelschaffens, über das Instrument zur Zeit des Spätbarock und über die damalige Art, es zu spielen. Bei seinen Erwägungen zur Rhetorik kommt der Verfasser zu dem Schluß, daß Bach den rhetorischen Figuren immer einen allgemeinen Affektgehalt überordnet und zwar, was Kloppers besonders betont, jeweils einen im vorliegenden Stück. Dazu kommt, daß Bachs eigene Entwicklung vom hochbarocken Kontraststil zum spätbarocken der Verschmelzung führt. Von hier aus beurteilt der Verfasser mit besonderer Ausführlichkeit die Frage des Klavierwechsels innerhalb eines Stücks und stellt dabei mit Recht fest, daß eine dadurch bedingte klangliche Aufspaltung eines Werks gehaltlich bedingt und strukturell gesichert sein muß. Dies präzisiert er des näheren dahin, daß ihm Klavierwechsel nur dann geboten und erlaubt zu

sein scheint, wenn es sich um den Wechsel von Takt, Tempo, Dynamik oder Stil und um dialogische Formungen handelt. Danach sei Klavierwechsel gerechtfertigt bei Stücken wie dem Präludium in *D*-dur BWV 532 (Peters IV, 3), der Fantasie in *g*-moll BWV 542 (Peters II, 4) und dem Präludium in *d*-moll BWV 538 (Peters III, 3), nicht aber bei Werken, deren Architektur von derjenigen inspiriert ist, die wir in den Konzerten eines Vivaldi antreffen, wie es etwa beim Präludium in *c*-moll BWV 546 (Peters II, 6) der Fall ist. Hier hält der Verfasser es für angebracht, auf „*sprunghafte Dynamik zugunsten von organischem Anwachsen und Abnehmen zu verzichten*“, genauer gesagt, das Werk mit gleichbleibender Registrierung und ohne Klavierwechsel vorzutragen; nur so, so Kloppers, könne die innere Geschlossenheit gewahrt werden, wobei die psychologische Entfaltung durch stilgemäße Anwendung der in Anschlag, Agogik und Artikulation gegebenen Mittel ihren Ausdruck zu finden habe, Mittel, mit denen die klimaxartige Steigerung nachzuzeichnen sei. Abwechslung in der Dynamik sei schon durch die kompositorischen Mittel gegeben, klangliche Mannigfaltigkeit durch bei der mitteltönigen Temperatur gegebene Tonartencharakteristik. Obwohl der Verfasser die enge Verwandtschaft zwischen der Architektur solcher Bachschen Werke mit Vivaldis Konzertsätzen durchaus sieht und anerkennt, lehnt er einen solcher Architektur entsprechenden Klavierwechsel beim Vortrag einschlägiger Bachscher Stücke ab. In diesem Punkt wird ihm mancher wohl nicht folgen wollen, denn Kloppers' Feststellung von der Einheit des Affektgehalts gilt ja genau so für den ersten Satz des von Bach auf die Orgel übertragenen Konzerts in *a*-moll von Vivaldi, und weder der Komponist noch sein „Intavolator“ scheuen sich vor dem Wechsel zwischen Tutti und Soli bzw. Oberwerk und Rückpositiv. Gewiß verdient der Verfasser volle Zustimmung, wenn er verlangt, daß ein Klavierwechsel zu verwerfen ist, bei dem die melodischen Linien gewaltsam unterbrochen werden müssen, und wenn er feststellt, daß die Beibehaltung der Registrierung für ein Stück im Einklang steht mit der uns aus den Besetzungen der Vokal- und Instrumentalwerke Bachs bekannten Grundidee, jeweils einen Satz ohne Veränderung der Besetzung im Ganzen durchzuführen, zumal der Spieler

Bachscher Orgelmusik kaum je eine Hand frei hat zum Ziehen oder Abstoßen von Registern und ein Registrant damals nicht üblich war. Es dürften jedoch die verschiedenen Charaktere der einzelnen Klaviere nicht anders zu bewerten sein als die verschiedenen Farben eines Werkes der bildenden Kunst, und Kloppers' ins Schwarze treffende Beobachtung, daß die Linie der Emotion, des Affekts nicht mit dem Hin und Her der architektonischen Gliederung wechselt, führt ja gerade zu der völlig parallelen Feststellung, daß die klimaxartigen Steigerungen auch durch den klanglichen Wechsel hindurchgehen. Von dieser Erkenntnis liegt die andere, ebenso richtige nicht mehr weit ab, daß die musikalische Aussage gerade durch die Gestaltung der Relationen zwischen Struktur und Klangcharakteren eine Dimension und damit an Perspektive gewinnt, was — im Gegensatz zu Kloppers' diesbezüglicher These — Bach selbst in seinen größeren Werken geradezu beispielhaft praktiziert. Im übrigen wird Kloppers' Argument, daß beim Klavierwechsel die Pedalregistrierung geändert werden müsse, durch Bachs Präludium *d*-moll BWV 538 (Peters III, 3) gegenstandslos, und zu seiner Angabe, die Manualkoppeln hätten während des Spiels nicht gezogen oder abgestoßen werden können, braucht nur bemerkt zu werden, daß die Instrumente Gottfried Silbermanns es erlauben, während des Spiels auf Brustwerk oder Oberpositiv die betreffende Koppel ein- oder auszuschalten ohne auch nur einen Finger von der Klaviatur zu nehmen. Dagegen verdienen Kloppers' eingehende Ausführungen über Bachs Orgelideal volle Beachtung. Kloppers hat völlig recht, wenn er feststellt, daß keiner der historischen Typen spezifisch für Bach in Anspruch genommen werden kann. Rein historisch ist zu berichtigen, daß die Streicher und die Einzelliquoten nicht erst im Spätbarock eingeführt wurden, sondern schon seit dem 16. Jahrhundert im süddeutschen bzw. niederländischen Raum bekannt und im 17. Jahrhundert durch die Familie Compenius nach Mitteldeutschland eingeführt worden waren. Um so mehr hat Kloppers recht, wenn er nachweist, daß die Bachschen Tendenzen, die u. a. die Monumentalität des Gesamtklangs und den Streicherklang der eng mensurierten Gedeckten, konischen und zylindrischen Grundlabialen betonen, mit denen des romantischen Orgelbaus trotz

äußerer Analogien wenig gemeinsam haben. Der Wert des Klopperschen Buches liegt darin beschlossen, daß es gerade den verantwortungsbewußten Interpreten auf die Fülle der einschlägigen Gesichtspunkte hinweist und die Probleme von da aus in sorgfältiger Gründlichkeit bearbeitet.

Hans Klotz, Köln

Johannes Pröger: Mozarts Verhältnis zur Orgel und zur Orgelkomposition. Berlin: Verlag Merseburger 1965. 27 S.

Der zunächst in der Festschrift zur Einweihung des Nordpfalzgyrnasiums Kirchheimbolanden erschienene Aufsatz liegt nun als Sonderdruck vor. Er bildet die historische Fundierung der in den beiden Orgelbänden (s. die folgende Rezension) vorgelegten Ergebnisse.

Mit beiden Publikationen faßt Pröger ein heißes Eisen der Mozartforschung an. Ausgehend von Untersuchungen Hanns Dennerleins (*Der unbekanntte Mozart — Die Welt seiner Klavierwerke*, Leipzig 1951, 2<sup>1955</sup>), namentlich von seiner Forderung des klangtechnischen Experiments, hat er in mehrjährigen Versuchen die als kritisch bezeichneten Klavierwerke unter spieltechnischen und klangkritischen Aspekten auf Orgeln in Kirchheimbolanden (Stumm), St. Cajetan/Salzburg (Egedacher) und Fügen im Zillertal (Orgel aus dem Damenstift in Hall) erprobt und auf ihren orgelmäßigen Charakter hin untersucht. In der Unterscheidung dreier Grade der „Orgelhaftigkeit“ folgt er Dennerlein, der „primäre“ Werke (ausschließlich der Orgel zugehörige Kompositionen) von „ambivalenten“ (auf Tasteninstrumenten jeglicher Art zu spielende Kompositionen) und „von der Orgel inspirierten Werken, die jedoch aus ‚äußerem Anlaß‘ für ein stellvertretendes Instrument niedergeschrieben wurden“ unterscheidet. Gegen die Unterstellung einer „Bearbeitung“ im üblichen Sinne verwahrt sich Pröger mit der Bemerkung: „Ich glaube deshalb in diesen und ähnlichen Fällen eine behutsame Rekonstruktion des vermutlich ursprünglichen Orgeltextes wagen zu dürfen. Mit der Unsitte der ‚Bearbeitung‘ orgelfremder Werke hat dieses Verfahren nichts zu tun“ (11).

Die biographischen Angaben beschränken sich auf ein für das Verständnis der Problematik notwendiges Maß und dienen dazu, ein Bild von Mozart als Orgelspieler zu

zeichnen. Sie legen dar, daß die Orgel in Mozarts Leben eine wichtige Rolle gespielt hat, daß Mozart nach allem als ein bedeutender — Pröger sagt, „als der größte Orgelspieler und -kenner der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ (4) — zu gelten habe. Die Darstellung ist angenehm knapp; störend sind allerdings Satzunterbrechungen durch überlange Zitate wie auf Seite 26. (Druckfehler: S. 12, richtig: 2<sup>1/2</sup> Jahre; S. 15: KV 628a, richtig: 528a; S. 15, Fußnote 23, richtig: Bd. I; S. 20, 13. Zeile: „der“ statt „die“.)

Die an sich verdienstvollen Untersuchungen bleiben in ihren Ergebnissen dennoch unbefriedigend, da bei der eifrigen, ja übereifrigen Suche nach „verkannten“ Orgelwerken die gebotene methodische Vorsicht außer acht gerät. Da es hierbei um prinzipielle Fragen der Mozartforschung geht, fordert die Kritik strenge Maßstäbe. Ist bereits mit dem Begriff der „Orgelhaftigkeit“ der methodische Rahmen gefährlich weit gespannt, so vernachlässigen die aus dem Klangexperiment gezogenen Konsequenzen eine Reihe wesentlicher Gesichtspunkte. Schwankend wird der Boden vor allem dort, wo der Bereich biographischer Fakten und historischer Tatbestände verlassen und durch Mutmaßungen ersetzt wird, die nicht belegt werden können.

Wissenschaftlich einwandfreie Ergebnisse sind nur dann zu erwarten, wenn es gelingt, stichhaltige Kriterien der Unterscheidbarkeit von Klavier- und Orgelstil herauszuarbeiten, oder wenn nachgewiesen werden könnte, daß beide damals bis zur Quasi-Identität einander angenähert waren. Von beiden Möglichkeiten scheint Dennerlein — und Pröger folgt ihm — stillschweigend Gebrauch zu machen, ohne jedoch zuvor methodisch Klarheit erreicht zu haben. Das Klangexperiment wird überbewertet, und zwar so, daß philologische, aus der Quellenlage herzuleitende Kriterien mehr oder weniger unberücksichtigt bleiben.

Die Gleichung „fugenmäßig = orgelmäßig“ kann in dieser Ausweitung nicht unwidersprochen bleiben. Formulierungen wie die folgenden sind für die wissenschaftliche Beweisführung unbrauchbar: „Es bedarf heute wohl kaum einer Rechtfertigung unseres Versuchs mehr, das großartige Werk“ — gemeint ist KV 394/383a — „für die Orgel zu gewinnen“. Oder im Falle von KV 399/385i, wo „es nur noch des Klangexperiments

bedurfte, um auch dieses Werk der Orgel zurückzugewinnen“ (24). Dennerleins Vermutung, daß Mozart für seine Orgelkompositionen keine Abnehmer gefunden habe, führt zu einer Art „Tarnungstheorie“; sie soll beweisen, daß Mozart wohl Orgelwerke geschrieben, sie aber als Klavierwerke „getarnt“ habe, um sie besser „absetzen“ zu können. Auch die Theorie der „Ersatzinstrumente“, die besagt, daß Mozart manche der fraglichen Stücke in Ermangelung einer Orgel für „häusliche Ersatzinstrumente“ notiert habe, bleibt vage. Konkrete Beweise vermißt man auch, wenn mit vielen Mutmaßungen „nachzuweisen“ gesucht wird, daß ein im Juli 1778 in Paris entstandenes „capriccio für Klavier“ (KV 395/300g) der „Niederschlag“ einer ebenfalls mutmaßlichen Orgelimprovisation vom Januar des gleichen Jahres in Mannheim oder Kirchheimbolanden sei.

Bei den frühen Stücken bis zum „Venezianer Allegro“, KV 72a, lohnt es sich im Grunde genommen nicht, um Orgel oder Klavier zu streiten — was ja auch Dennerlein mit „ambivalent“ andeutet —, man kann sie auf mancherlei Instrumenten ausgeführt denken. In anderen Stücken treten aber mit den dynamischen Angaben, die sich auf der Orgel in den meisten Fällen nicht realisieren lassen, ferner mit grifftechnischen und Stilproblemen, Datierungsfragen und Fragen der Primärquellen Kriterien hinzu, die mehrfach eher gegen die „Orgelhaftigkeit“ als gegen die „Klaviergerechtigkeit“ sprechen. Die Anmerkung: „Dynamische Zeichen gelten nicht für die Orgel“, wie sie für das Adagio, KV 540, gegeben wird, wirft ein zweifelhaftes Licht auf Arbeitsweise und Quellenrespektierung. Unter allen Transkriptionen ist die des Andante, KV 402/385e, am wenigsten zu entschuldigen. Verdienstvoll ist es zweifellos, die gleich wundersame wie rätselhafte „Strahover Improvisation“, KV 528a, der Praxis zu erschließen. Der Ergänzungsversuch mag auf Widerstand stoßen, doch wer wollte es besser machen?

Die historisch-kritische Methode verlangt, daß man sich zuerst der Quellen versichere. Hier sind aber nach dem gegenwärtigen Stand der Mozartforschung bei weitem noch nicht alle Möglichkeiten erschöpft. Die von W. Plath auf dem Salzburger Kongreß 1964 umrissene Situation, wonach die „extensive“ Quellenforschung ihr Pensum etwa zu zwei Dritteln erfüllt habe, die „intensive“ aber erst am Anfang stehe, räumt die Möglich-

keit von „Überraschungen“ ein, die hier kaum bedacht werden. Geht aber die Unterscheidung zwischen sicherem Wissen und bedingter Hypothese verloren, so wird ein zweifelhafter Weg betreten.

Keinesfalls ist die Frage, wie sich Orgel- und Klavierstil Mozarts sauber scheiden lassen, auf dem Wege des Klangexperimentes zu beantworten. Mag der empirische „Beweis“ erbracht werden, daß eine Komposition auf der Orgel klanglich auch oder womöglich noch besser „befriedigt“ als auf einem anderen Tasteninstrument, so besagt das wenig. Prögers Orgelbände liefern daher nicht eigentlich wissenschaftliche Einsichten, sondern sind Versuche. Das gleiche gilt für die Plattenaufnahmen zum „Orgel-Mozart“ (Pröger-Bauer, Schwann AMS 24 und 24 STE). Damit bleibt er der Wissenschaft die zwingende Beweisführung für die Authentizität der „vermutlich ursprünglichen“ Orgeltexte schuldig.

Dennerleins seit langem angekündigter Textband *Mozart und die Orgel*, der die Quellen, Abbildungen und Orgeldispositionen enthalten soll, steht bis heute aus. Vielleicht bringt er Klärungen, vielleicht auch eine gewisse „Entschärfung“ des genannten Problems. Neben der Bedeutung der Fragestellung selbst sind vorläufig die „Nebenergebnisse“ des Verfassers positiv zu bewerten: der Leser gewinnt tiefere Einsichten in die Vortragsweise Mozartscher Musik und wird darauf aufmerksam gemacht, daß sich manche Orgeln aus Mozarts Zeit in ungutem Zustand befinden — es gilt, sie zu retten. Albert Palm, Schramberg

Johannes Pröger: Mozart auf der Orgel. Bd. I und II. Berlin: Verlag Merseburger (1959) und (1958). 80 und 72 S.

Die Vorworte zu beiden Bänden schrieb Hanns Dennerlein. Band I, *Kleinere Stücke*, bringt aus dem Londoner Skizzenbuch (1764/65) acht Stücke, von denen KV 15g als „unzweifelhaft für die Orgel geschrieben“ beurteilt wird; die „kantablen Andantesätze“ KV 15o, q, ii, mm, die „Charakterstücke“ KV 15r und u sowie die Gigue KV 15z gelten als „ambivalent“, d. h. gleicherweise für Orgel wie für Klavier denkbar. Für die „Abbrüviatur“-Gestalt von KV 15g werden zwei „Auflösungsvorschläge“ gegeben, der eine von Dennerlein, der andere vom Herausgeber. Während ersterer nahe am originalen Text bleibt, formt Pröger ihn



zu einer kleinen französischen Ouvertüre um. Als Stücke „im galanten Stil“ folgen das „Veroneser Allegro“ KV 72a und die konzertante Kirchensonate KV 336/336d. Die „freien Formen“ sind durch das *Capriccio* KV 395/300g, die *Introduktion* KV 396/385f und die *Fantasie* KV 397/385g vertreten. Unter den sogenannten „späten Werken“ erscheint neben dem *Adagio in h*, KV 540, und der Leipziger *Gigue* in G, KV 574, eine Rekonstruktion und Ergänzung der „Strahover Improvisation“, KV 528a, welche die von A. Ebert 1910 (*Die Musik*, X/2) veröffentlichte Niederschrift des Paters Norbert Lehmann auswertet.

Die „ambivalenten“ Stücke des Londoner Skizzenbuchs entziehen sich der Entscheidung, ob sie ursprünglich für Orgel oder Klavier geschrieben wurden; die Frage stellt sich lediglich bei KV 15g (zum Prinzipiellen siehe die vorausgehende Rezension zu J. Pröger, *Mozarts Verhältnis zur Orgel und zur Orgelkomposition*, 1965). Prögers Auflösungsvorschlag ist historisch wie sachlich kaum gerechtfertigt. In KV 15o wäre anstelle der Emendation T. 17 dem Originaltext der Vorzug zu geben, da hier die Parallele zu T. 14/15 (nicht zu 1/2) maßgebend ist. Ein zwingender Grund dafür, daß sich dieses *Andante* auf der Orgel „authentischer“ darstellen lasse als auf dem Klavier, ist nicht zu erkennen. Dies gilt auch für KV 15q, bei dem besonders die Neukomposition der Takte 23 ff. anfechtbar erscheint. In KV 15z läßt sich der Wegfall der originalen Takte 36 und 60 vom Klanglichen her kaum rechtfertigen.

Zu KV 395/300g ist, wie die Editionsleitung der NMA (W. Plath) mitteilt, das Autograph jüngst wieder zum Vorschein gekommen. Es bestätigt die originale Dynamik der Takte 23 ff., die weder cembalono noch orgelgemäß, sondern eindeutig klaviergemäß ist. Daß sich Mozart nichts dabei gedacht haben sollte, ist schlechterdings undenkbar. Schwerlich „orgelhaft“ ist auch das Arpeggio der Takte 1 und 27 ff., desgleichen die Oktavgriffolge in den Takten 17, 23 ff., 46 f., die ausgesprochen klavieristisch sind. Die Emendation in Takt 7w leuchtet ebenso wenig ein: Mozart notiert die letzte Note  $\frac{1}{2}E$  nicht ohne Grund als einzelnes (ungebalktes) Achtel. Die Änderung der originalen Notierung in T. 47e erscheint überflüssig.

Das Autograph zu KV 396/385f läßt keinen vernünftigen Zweifel zu, daß die bewußten 5 Takte einen Violinpart andeuten (nicht aber ein zweites Orgelmanual), die typischen Violin-Begleitfloskeln und die Dynamik sind zu deutlich. An Dennerleins Argumentation fällt auf, daß im *Unbekannten Mozart* der Hinweis, es könnte sich evtl. um ein Orgelstück handeln, noch fehlt. Erst im Vorwort der Orgelbände spricht er es als „primäres“ Orgelwerk an. Die Frage, ob Sonatensatz oder Fugeneinleitung, tritt gegenüber der Primärfrage, ob Orgel- oder Klavierwerk, in den Hintergrund. Vage ist die Beweisführung bei der *d*-moll-Fantasie, KV 397/385g, in der die Schwierigkeit, welche das *f*“ bereitet, mit Bezug auf KV 395/300g abgestützt wird, dessen angeblicher „Orgelcharakter“ jedoch ebenso unerwiesen bleibt. Da das Autograph fehlt, fällt die Entscheidung nahezu ganz in den Bereich des Geschmacks.

KV 540 ist laut Mozarts eigenhändigem Verzeichnis „Ein *Adagio* für das Klavier allein. in *H mol*“. Über die auf der Orgel nicht realisierbare Akzentdynamik setzt sich der Herausgeber mit der Anmerkung hinweg: „Dynamische Zeichen gelten nicht für die Orgel.“ Im Vorwort wird die Orgelzuweisung als Versuch bezeichnet, „der kaum der Rechtfertigung bedarf“. KV 574, „Eine kleine *Gigue* für das Klavier. in das Stammbuch des Hr: Engel. kurfürst: Sächsischem Hoforganisten in Leipzig“, beschließt als „unzweifelhafte Orgelkomposition“ den I. Band. Daß ein Stammbucheintrag für einen Organisten allein darum ein Orgelstück sei, ist wissenschaftlich kaum ein Argument.

Band II enthält fünf *Introduktionen* und *Fugen*. Überall dort, wo der Tastenbereich der Orgel überschritten wird, erfolgt eine „*Adaptation*“. Das Sonatenfragment KV 402/385e hat der Herausgeber, Dennerleins Analyse im *Unbekannten Mozart* folgend, im Sinne einer „*Zweithemenfuge*“ zu Ende geführt. Die unglückliche Terminologie — man meint doch wohl nicht im Ernst eine Doppelfuge damit? — wird von Dennerlein noch weitergetrieben, der (S. 178) von einer „*regelrechten Tripelfuge*“ spricht. Von KV 312/189i und KV 401/375e, die als *Introduktion* und *Fuge* zusammengefaßt sind, kann die *Fuge* als wirkliches Orgelstück gelten. Bei der Datierung folgt Dennerlein Köchel mit 1782. Das Autograph ist jedoch nach neuesten Prüfungsbefunden W. Plaths

früher, nämlich in der Salzburger Zeit um 1773 entstanden, wodurch Dennerleins „Zyklustheorie“ hinfällig wird. Wie uns W. Plath dazu mitteilt, hat es unmittelbar an der Schriftgrenze Mozart/Stadler den Anschein, daß die Angabe „ped.“, allerdings ohne die entsprechende Pedalnote, noch von Mozarts Hand stammt.

Für KV 402/385e ist zwar das Autograph verschollen, doch existiert ein Faksimile der ersten Seite des Andante (34 Takte), aus dem die Instrumentenangabe „Violino“ und „Cembalo“ hervorgeht. Ganz abgesehen von den floskelhaften, violinmäßigen Spielfiguren in der Oberstimme des Andante ist also schwer einzusehen, weshalb es „nicht unter die Violinsonaten“ zu rechnen sei, wie Dennerlein möchte. Während die Fuge eine Transkription für die Orgel verträgt, ist sie beim Andante kaum möglich. Schließlich wäre die Frage, ob Prögers Neukomposition (T. 58 ff.) der Stadlerschen Ergänzung vorzuziehen sei, einer eigenen Diskussion wert. Terminologisch unglücklich ist es, mit Dennerlein von einer „Zweithemenfuge“ zu sprechen oder gar von „einer Art Tripelfuge“, wie Pröger es tut (23).

Um KV 546/426 — „Ein kurzes Adagio, à 2 Violini, Viola e Basso, zu einer Fuge, welche ich schon lange für 2 Klaviere geschrieben habe“ (Mozart-Verz. 88) — als vierhändige Orgelfuge nachzuweisen, werden Schubert und Lachner bemüht, die 1823 eine vierhändige Fuge auf der Orgel gespielt haben.

Für den ausübenden Organisten, der sich den Orgelbänden zuwendet, bergen die spärlichen Ausführungsanweisungen, wie sie das Nachwort enthält, die Gefahr des „Danebengreifens“ vor allem dort, wo keine „Mozart-Orgel“ zur Verfügung steht.

Albert Palm, Schramberg

Ein Tütsche Musica 1491. Festgabe der Literarischen Gesellschaft zur Feier ihrer 500. Sitzung, herausgegeben von Arnold Geering. 1. Teil: Faksimile, 2. Teil: Transkription und Kommentar. Bern: Verlag Herbert Lang (1964). (68), XVI und 68 S. (Schriften der Literarischen Gesellschaft Bern. IX.)

Mit dieser Publikation wird ein Dokument zugänglich gemacht, das — abgesehen von den althochdeutschen Schriften Notker Labeos — zu den frühesten Zeugnissen in der Tradition deutschsprachiger Musiklehren

zählen dürfte. Nachdem der Traktat erstmals 1954 von Antoine-E. Cherbuliez beschrieben und hinsichtlich seiner Herkunft identifiziert worden war, lenkte Arnold Geering 1962 erneut das Interesse der Forschung auf ihn (Festschrift Karl Gustav Fellerer, S. 178—182; vgl. auch Kurt von Fischer in MGG I, Sp. 1766). Die vorliegende Ausgabe bietet nunmehr das Manuskript selbst in einer großartig gelungenen, mehrfarbigen Faksimile-Reproduktion, verbunden mit einem Übertragungs- und Kommentarband. Der Gedanke, die Drucklegung im Rahmen der Berner Literarischen Gesellschaft zu veranstalten, lag zweifellos nahe, da hier eine bedeutsame Quelle zur spätmittelalterlichen Musikgeschichte der Stadt Bern greifbar wird (heutiger Aufbewahrungsort: Burgerbibliothek Bern, Mss. Hist. Helv. LI. 76). Bei dem offensichtlich nach einer lateinischen Vorlage gearbeiteten Traktat handelt es sich um ein Elementarlehrbuch der mehrstimmigen Musik, entsprechend seinem lateinischen und deutschen Titel: *Musica pro cantu figurativo — Tütsche Musica des figurirten gsangs*. Dem ersten Teil über musiktheoretische Grundbegriffe folgt eine umfassende Erläuterung der weißen Mensuralnotation (leider nicht vollständig erhalten). Besonders interessant ist, daß der Text an mehreren Stellen das Metier der Instrumentalisten (konkret: Pfeifer) berührt, was Geering mit Recht zu dem Schluß veranlaßt, der Autor „wende sich nicht oder zum mindesten nicht ausschließlich an die Sängerknaben der Berner Kollegiatskirche, sondern an die Stadtpfeifer“ (a. a. O., S. 180). Als mutmaßlicher Verfasser gilt Bartholomäus Götfreid Frank, Kantor und Chorherr am St. Vinzenzstift in Bern († 1522).

Für die Transkription des Textes in Band 2 wurde vom Herausgeber „zur erleichterten Lesung“ eine sinnvoll vereinfachende Schreibweise gewählt. Wesentliche Hilfe bietet auch die zeilengetreue Wiedergabe der Manuskriptseiten, ferner die sorgfältig angelegte Kommentierung einzelner Worte und Redewendungen. Demgegenüber unterliefen dem Herausgeber in Verbindung mit den lateinischen Stellen einige z. T. recht gravierende Lese- bzw. Editionsfehler. — Die Zugabe der Berner Stadtpfeifer-Ordonnanz von 1572 am Schluß des Bandes stellt eine willkommene Bereicherung dar.

Corrigenda: S. 1 Z. 2 (= 1/2) des Titels ist zu lesen „lingua vulgari“ statt „lingua

volgari“, Z. 3 „formare“ statt „formae“; 8/8 „Cantium iniciales“ statt „Cantium iniciales“. — Randbemerkungen: 18/2 „genera“ statt „signa“; 18/7 und 26/3 „maxima“ statt „maximam“ (dazu Anm.: „maxiam Hs.“ bzw. „maxiam Hs.“); 19/9 „brevis“ (moderne Transkription!) statt „brevis“; 20/13–14 „semiminima“ statt „semi minima“; 23/2–3 „ligatura“ statt „liga tura“; 23/4 „Nota quod“ statt „Nonquam“; 23/7 „genera notarum“ statt „genera notae“; 27/3–4 „Semibrevis“ statt „Semibrevis“ („s“ am Ende des Wortes ist im Ms. gestrichen!); 37/2 „habetur“ statt „habentur“; 46/6 „habetur“ statt „habent“; 49/13 „prolocionis“ statt „prolocionem“ (dazu Anm.: „prolocionem Hs.“); 52/8–9 „pleno circulo“ statt „pleno semicirculo“ (vgl. im deutschen Text: „... ist ein ganzer ring . . .“).

Karl-Werner Gümpel, Freiburg i. Br.

Johann Joachim Quantz: On Playing the Flute. A complete translation with an introduction and notes by Edward R. Reilly. London: Faber and Faber 1966. 365 S.

Wie stark heute das Interesse vieler Liebhaber, Künstler und Wissenschaftler für die Musik des ausklingenden Spätbarock und deren Aufführungspraxis ist, bekundet sich auch in der Zahl der Neuausgaben und Faksimiledrucke der großen Instrumental- und Vokalschulen aus dieser nicht zuletzt auf didaktischem Gebiet so überaus fruchtbaren Epoche. Und so, wie schon damals die musikalische Welt an diesem herbstlichen Segen in der jeweiligen Landessprache teilzuhaben wünschte (z. B. Tosi: englisch, deutsch; Geminiani: englisch, französisch, deutsch; Quantz: französisch, holländisch, italienisch, englisch nur die Hauptstücke XIII und XV; Leopold Mozart: französisch, holländisch, später russisch), so erscheinen auch heute wieder Übersetzungen der großen Lehrbücher jener Zeit und zwar vor allem in englischer Sprache (Mozart 1948, Carl Philipp Emanuel Bach 1949), wie sich ja gerade die amerikanische und englische Musikforschung seit Jahren verschiedener aufführungspraktischer Probleme im besonderen angenommen hat (u. a. Babitz, Boyden, Dart, Donington, Mendel, Neumann).

Die Reihe solcher Übertragungen wird jetzt fortgesetzt mit einer englischen Ausgabe des *Versuchs einer Anweisung die*

Flöte traversiere zu spielen von Johann Joachim Quantz (Berlin 1752), eines Werkes also, das — die eigentliche Flötenlehre sozusagen nur als Anlaß benutzend — in einzigartiger Weise die damalige europäische Musik- und Musizierkultur widerspiegelt. Die aus einer unveröffentlichten Dissertation (Ann Arbor 1958) hervorgegangene Arbeit erweist sich nicht nur als eine ausgezeichnete Textübertragung, sondern mit ihrer 31 Seiten umfassenden Einführung, den zahlreichen, den Text kommentierenden Anmerkungen und der beigefügten Bibliographie darüber hinaus als ein wertvoller Beitrag zum ohnehin nicht sehr reichhaltigen Quantz-Schrifttum.

In der *Introduction* schildert Edward R. Reilly die Wirkung des in seinen Grundzügen kurz beschriebenen und in den Zusammenhang mit seinen Vor- und Nachfahren gestellten Lehrwerkes auf die damalige wie auf die heutige Zeit; er berichtet über das Leben des großen Musikers und Pädagogen und verzeichnet sorgfältig dessen auf den verschiedenen, durch alle wichtigen Musikländer Europas führenden Reisen gewonnene Erfahrungen samt den damit verbundenen Einflüssen auf Interpretations- und Kompositionsstil. In letzterem Zusammenhange weist der Verfasser auf die offensichtliche Diskrepanz hin zwischen der Bedeutung des Komponisten Quantz zu seiner Zeit, die allein schon durch die fälschlich unter seinem Namen veröffentlichten Flötendrucke belegt wird, und der heutzutage demgegenüber sehr viel geringeren Einschätzung seiner Werke, die Reilly außer auf die bisher nicht ausreichende Erforschung der Materie einmal auf die oft nur durch einen Zufall bestimmte und damit nicht repräsentative Auswahl und zum anderen auf die nur geringe Zahl und teilweise mangelhafte Qualität der heute zur Verfügung stehenden Neudrucke zurückführt; dieser Übelstand ist deswegen besonders zu beklagen, weil die Kompositionen ja die praktische Erläuterung des Lehrbuches darstellen. Reilly versucht auch das durch Burney überlieferte und recht unvollständige Bild von Quantz nach der menschlichen Seite hin abzurunden und dessen nähere Lebensumstände während der Potsdamer Zeit ein wenig aufzuhellen.

Vor dem eigentlichen Textteil, auf den die im Original in einem gesonderten Tafelanhang gedruckten Beispiele verteilt wurden, erläu-

tert Reilly noch die speziellen Schwierigkeiten dieser Übersetzung, zu der er nicht nur die von Quantz selbst redigierte französische, sondern auch die zeitgenössische holländische Ausgabe zum Vergleich mit herangezogen hat; er konnte auf diese Weise verschiedene Fehler des deutschen Textes bereinigen und überdies einige Irrtümer aufdecken, die Quantz unterlaufen waren. Zahl und Größe der Probleme eines solchen Unterfangens werden deutlich, wenn man sich einmal klarmacht, daß sich ja auch schon für den heutigen deutschen, mit dem Sprachgebrauch der Zeit nicht vertrauten Leser bei manchen Stellen gewisse Verständnisschwierigkeiten ergeben (wie etwa bei dem in der Affektenlehre zentralen Begriff der „*Leidenschaften*“ oder schon bei ganz einfachen Worten wie „*gemein*“ und „*schlecht*“); und hierzu gesellen sich nun noch die generellen und die speziellen Probleme einer jeden Übersetzung (wie in diesem Falle etwa beim „*Zungenstoß*“, XXXVIII). In Anbetracht dieser im Grunde nicht lösbaren doppelten Problematik der Übertragung eines älteren Werkes in eine andere Sprache kann und darf es keine Rolle spielen, ob für jede mehr oder minder unwesentliche Einzelheit nun wirklich der bestmögliche Ausdruck gefunden worden ist — ob beispielsweise der Begriff „*Current-jungen*“ mit „*street boys*“ (353, vgl. 339) sinnentsprechend wiedergegeben wird oder nicht. Es dürfte sich jedoch empfehlen, bei einer neuen Auflage die auf die Aussprache des *i* hinweisende Anmerkung auf S. 71 bereits auf S. 56 nach „... *the vowels u or i* . . .“ einzufügen.

Abschließend ist festzustellen, daß mit diesem ebenso gut hergestellten wie ausgestatteten Buche nicht nur die erste vollständige, sondern zugleich auch eine der großen Vorlage würdige Übertragung der Quantz-Schule ins Englische vorliegt.

Hans-Peter Schmitz, Berlin

The Fleury Play of Herod, edited by Terence Bailey. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies 1965. 72 S.

Die Zahl von Neudrucken liturgischer Spiele des Mittelalters mit Noten ist verhältnismäßig gering; um so begrüßenswerter ist eine Veröffentlichung wie die vorliegende. Der *Ordo ad representandum Herodem* von Fleury liegt zwar bereits in E. de Coussemakers Standardwerk *Drames liturgiques du*

*moyen-âge* von 1860 vor, bei der Seltenheit dieser alten Schrift ist er aber einem breiteren Publikum dadurch kaum zugänglicher. Die Ausgabe von Terence Bailey wendet sich an den Laien. Die Einleitung verzichtet auf jeden wissenschaftlichen Apparat und stellt klar und übersichtlich Umwelt und Herkunft, Anlage und Aufführungspraxis von Text und Musik dar. (Bei der Rolle der Musik wäre noch auf die sicherlich eingefügten selbständigen Instrumentalsätze zu verweisen.) Dann folgt zunächst der lateinische Text mit den Noten, darauf derselbe Text noch einmal zur Verdeutlichung der Versformen mit gegenübergestellter englischer Übersetzung. Die Notation ist, wie in anderen Veröffentlichungen dieser Art, in gleichmäßigen Achteln übertragen, Ligaturen werden durch Balken angedeutet. Nur die volkstümlichen Strophen des Gesprächs zwischen Herodes und seinem Sohn hat der Herausgeber, notationsmäßig inkonsequent, mensural wiedergegeben. Dadurch wird zwar das Bild verfälscht, der latente Rhythmus der Stelle aber, der sie aus ihrer Umgebung heraushebt, auch einem unbefangenen Leser deutlich gemacht. Alles in allem ist die kleine, ansprechend mit einem Faksimile ausgestattete Ausgabe gerade dieses vielseitigen, bewegten Spiels gut geeignet, dem Liebhaber einen Eindruck von dieser farbigen Kunst des Mittelalters zu vermitteln.

Anna Amalie Abert, Kiel

Anonymus: Missa III super L'homme armé. Gulielmus Faugues: Missa Vinnus vina. Trient: Societas Universalis Sanctae Ceciliae 1965. 26 und 30 S. (Monumenta Polyphoniae Liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae. Series I, Ordinarium Missae. Tomus II/3 und Tomus IV/1.)

Die Besprechung einer wissenschaftlichen Edition, der vorläufig jegliches einführende oder erklärende Wort fehlt, mag zunächst voreilig anmuten: der Rezensent bewegt sich auf unsicherem Boden, wenn er nicht selbst die Voraussetzungen der Edition eruiert; jede speziellere Kritik kann ins Leere treffen und sich später als überflüssig erweisen. Wenn wir trotzdem ein Unfertiges vorstellen, so in der Hauptsache, weil seit den ersten Lieferungen im Jahre 1948 nun doch der Zeitpunkt gekommen ist, an dem die Herausgeber die bisher vorgelegten Teile durch einen kritischen Bericht völlig benutzbar machen sollten.

Offenbar enthielten die ersten Lieferungen einen Begleittext, der über Plan und Editionsrichtlinien des Unternehmens orientierte (vgl. Bukofzer in MQ 35/1949, 334 bis 340. Ein Exemplar der Grundsätze, nach denen die 1946 gegründete Societas vorzugehen beschlossen hat, verdanke ich der freundlichen Vermittlung von Herrn Friedrich Suck, Kassel). Danach streben die *Monumenta* einen hohen Grad von Wissenschaftlichkeit an, indem sie der Quelle so genau wie möglich folgen. Schlüssel, Notenwerte und Proportionszeichen bleiben unverändert; darüber hinaus begegnen im Druckbild aber auch Eigenheiten der Mensuralnotation, die nur dem Eingeweihten verständlich sind: Schwärzung der Noten, die „altera“ bei Breven, Semibreven und Minimen, der *punctus divisionis* und die perfekte Geltung von Semibrevis und Brevis in entsprechend dreizeitigen Mensuren (vgl. III/3, S. 5, Kyrie II und Gloria). Die Textierung folgt ebenfalls streng der Vorlage, selbst dort, wo eine Zuordnung der Silben naheliegend oder die Ergänzung eines lückenhaften Textes möglich wäre. Die Enthaltsamkeit der Herausgeber erstreckt sich endlich auch auf die Akzidentien.

Die Edition ist also absichtsvoll „unpraktisch“. Ihr ausschließlich wissenschaftlicher Charakter wird dadurch gerechtfertigt, daß zugleich, als *Documenta Polyphoniae Liturgicae*, eine Reihe erscheint, die der Praxis dienen soll. Um so mehr bedürfen die *Monumenta* des kritischen Apparates, dessen Zusammenwirken mit dem esoterischen Notentext der Ausgabe erst zu ihrer beabsichtigten Wirkung verhelfen kann. Der grundsätzlich einleuchtende Plan, das kritische Material erst für Gruppen von Bänden gesammelt zu publizieren, erscheint angesichts der Zeiträume, mit denen man dabei rechnen muß, doch etwas ungeschickt. Vielleicht ließe sich ein Kompromiß in Gestalt eines Begleitwortes finden, das den Benutzer mit den wichtigsten Voraussetzungen bekannt macht.

Die *Missa super L'homme armé* läßt sich als die dritte jenes bemerkenswerten Zyklus von sechs Messen aus der Handschrift Neapel, Bibl. Naz. VI-E. 40 identifizieren, über den Plamenac und nach ihm Gombosi Einzelheiten mitteilen (vgl. ZfMw 10, 609 ff. und 11, 376 ff. Die noch ungedruckte Dissertation von Judith Cohen: *Die sechs anonymen L'homme-armé-Messen* . . . ,

Zürich 1963, war mir nicht zugänglich.). Die vorliegende Messe baut sich auf dem Abschnitt „*doibt on doubter, doibt on doubter*“ auf. Ein Kanon in Distichen erläutert das Verfahren, nach dem dieser Passus in gerader und krebsgängiger Bewegung wiederholt und versetzt werden muß, um den Cantus firmus der ganzen Messe erstehen zu lassen. Der Notenband schickt in übersichtlicher Form Kanon und Resolutio sowie die weiteren Dispositionen des so gewonnenen Cantus firmus und der cantus-firmus-freien Teile voraus. (In der *Resolutio Canonis* ist die Pause am Schluß der Abschnitte 2 und 4 zu streichen.) Jedem Ordinariumsteil dient der Cantus firmus in drei Größenordnungen, und zwar in jeder einmal: im Gloria z. B. dem *Et in terra, Qui tollis* und *Cum Sancto Spiritu*. Da seine jeweilige Gestalt den Umfang des Satzes bestimmt, kommen etwa *Kyrie II, Cum Sancto Spiritu, Et exspecto, Osanna II* und *Dona nobis pacem* auf die gleiche Zahl von Mensuren. Den Ausgleich für die textreichen Ordinariumsteile schaffen eingestreute Duos wie *Domine Fili, Et incarnatus* u. a. Schon bei oberflächlichem Vergleich zeigt sich, daß der anonyme Meister bei den gleichartigen Cantus-firmus-Abschnitten einfache Wiederholungen vermieden, aber doch auch nicht alle Möglichkeiten erschöpft hat (vgl. *Kyrie I, Et in terra, Patrem, Sanctus* und *Agnus I*, jeweils 9 ff.). Eingehende Untersuchungen dürften allerdings dadurch behindert werden, daß gelegentlich Stimmen fehlen. Vollständig ist allein das Gloria.

Bei der *Missa Vinnus vina* vermißt man den Kommentar besonders, weil jene Quelle, die wir eruieren konnten: Rom, Bibl. Vat., Cap. Sixt. 51, das Werk nicht ausdrücklich mit dem Namen Faugues' verbindet. Vielmehr zählen es Haberl (*Musikkatalog*, 84, Nr. 7) und Llorens (*Capellae Sixtinae Codices*, 103, Nr. 8) übereinstimmend zu den anonymen Kompositionen. In der Quelle geht allerdings eine Kopie der *Missa la basse danse* von Faugues voraus (vgl. G. C. Schuetze, jr.: *Corrigenda to . . . III. An Introduction to Faugues*, [4–5]). Falls der Herausgeber nicht eine andere, signierte Abschrift zur Hand hatte — Konkordanzen zu suchen, fühlte sich der Rezensent nicht verpflichtet —, darf man die Argumentation zugunsten Faugues' mit Interesse erwarten. Auch die Frage nach dem merkwürdig aus-

schnitthaften Cantus firmus „*Vinnus vina*“ harrt einer Antwort. So mag die Besprechung refrainartig mit der Bitte schließen, die für den Wissenschaftler gedachte Edition mit Hilfe eines Kommentars aus ihrem derzeitigen unbefriedigenden Dasein zu erlösen.

Martin Just, Würzburg

Archivium Musicae Metropolitanum Mediolanense. Vol. 1–5, 9 bis 12. Milano: Veneranda Fabbrica del Duomo (1958–1964).

Das ebenso ehrgeizige wie monumentale und dankenswerte Unternehmen der Fabbrica del Duomo in Mailand, die sogenannten „Gafurius-Codices“ des Mailänder Doms in einer wissenschaftlichen Edition zugänglich zu machen, ist bisher allzu wenig beachtet worden, obwohl bis 1964 bereits eine stattliche Zahl von Bänden vorlag. Ein Hinweis auf diejenigen Bände, die zur Rezension zur Verfügung gestellt wurden, mag daher nicht unwillkommen sein — nicht nur für Wissenschaftler, sondern auch für die Praxis, der hier eine Fülle teilweise außerordentlich qualitativvoller Kompositionen der Josquinzeit in zuverlässigen Editionen in die Hand gegeben wird. Allerdings scheint es nicht einfach zu sein, die vorliegenden Bände über den Musikalienhandel überhaupt zu beziehen; die Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano scheint, durchdrungen von ihrer Aufgabe („*Appartiene a noi, prima che agli stranieri, divulgare i tesori dell'arte onde si onora il nostro patrimonio ideale*“), auf Publizität ihres Unternehmens wenig Wert zu legen und verstand sich erst nach längerem Zögern dazu, Rezensionsexemplare abzugeben.

Die Ausgabe, die unter der Gesamtleitung des Mailänder Domkapellmeisters Luciano Migliavacca (unter Mitwirkung von Angelo Ciceri und Eugenio Consonni) steht, ist nach Komponisten gegliedert, obwohl sie sich auf den Inhalt der drei vollständig erhaltenen Codices 2267–2269 („librone 1–3“) des Domarchivs beschränkt. Das ist bei einer Denkmäler-, keiner Komponisten-Edition zweifellos kein glückliches Ordnungsprinzip, zumal keiner der vorliegenden Bände eine genaue Beschreibung, Inhaltsangabe und Würdigung der drei Quellen enthält, für die doch hier — über Jeppesens Aufsatz in *Acta musicologica* III, 1931 hinaus, der die eigentliche Wiederentdeckung der Handschriften bedeutete —

eine fast einmalige Gelegenheit gewesen wäre. Andererseits ermöglicht diese Ordnung wenigstens bei einem Komponisten, für dessen Schaffen die Handschriften fast die einzige Quelle sind, einen guten Gesamtüberblick: bei Gafurius selbst. Ihm sind die ersten fünf Bände der Ausgabe gewidmet.

Band 1–3 (hrsg. von Amerigo Bortono; X und 74, XII und 137, XV und 146 S.) enthalten die Messen des Gafurius aus den Codices 2267 und 2268, das heißt alle überlieferten Ordinariuskompositionen des Meisters, eine davon (*Missa sexti toni irregularis*) sogar zweimal, weil sie in verschiedenen Fassungen in beiden Quellen steht (ausgerechnet hier also, wo es vernünftiger gewesen wäre, beide Fassungen zusammenzuziehen, eine Überlagerung der Ordnung nach Komponisten und Werken durch eine Ordnung nach der Quellenlage). Der Kommentar des Herausgebers zu jedem einzelnen Werk ist dankenswert ausführlich, weist Vorlagen nach und beschäftigt sich vor allem mit kirchentonalen Problemen und mit der eigentümlichen quasi-cantus-firmus-Technik der meisten dieser Messen. Dagegen sind die eingestreuten stilkritischen und ästhetischen Bemerkungen teilweise recht unverbindlich (die *Missa de Carneval* ist „*dedicata — lo fa presumere il titolo — alla domenica che precede le Ceneri; cioè all'ultima prima della Quaresima; si spiega dunque il suo carattere particolarmente arioso e spigliato*“), wie überhaupt ein systematischer Kommentar nicht angestrebt zu sein scheint. So erklärt sich wohl auch, daß bei der sehr ausführlichen Diskussion der cantus-firmus-Technik der *Missa De tous biens pleine* nicht einmal erwähnt wird, woher der cantus firmus stammt.

Band 4 (hrsg. von Fabio Fano; VI und 87 S.) enthält die elf Magnificat-Kompositionen, die unter dem Namen Gafurius in den Codices 2267 und 2269 überliefert sind. Etwas unglücklich, aber wohl als Rücksichtnahme auf die Praxis zu erklären ist hier das Verfahren, die strophische Textierung in einigen Werken (also die Unterteilung je zweier Texte — etwa „*Et exultavit . . .*“ und „*Esurientes . . .*“; „*Quia fecit . . .*“ und „*Sicut locutus est . . .*“ — unter je einen Satz) aufzulösen (also die Sätze der Komposition mit je nur einem ihrer Texte in der liturgischen Reihenfolge mehrfach abzudrucken). Der Kommentar des Herausgebers beschränkt sich im wesent-

lichen auf textkritische Details. — Band 5 (hrsg. von Luciano Migliavacca; IX und 136 S.) bringt sämtliche Gafurius-Motetten der Mailänder Quellen, glücklicherweise in der Reihenfolge der Handschriften selbst, so daß die nachweisbar oder vermutlich als Zyklen gedachten Motettengruppen erkennbar bleiben. Um so merkwürdiger ist es, daß die liturgischen Stellenangaben des Motettenzyklus „*Salve mater salvatoris*“ (loco *Introitus* usw.) aus dem Notentext ins Vorwort des Bandes verbannt worden sind. Daß die Klangzusatznoten einiger Motettenschlüsse ebenfalls aus dem Notentext in den Kommentar gewandert sind, ist offenbar das Ergebnis eines Strebens nach „Normalisierung“ des Notentextes im Sinne des Palestrinastils — eine Manipulation, die in einer wissenschaftlichen Ausgabe eigentlich nichts zu suchen hat. Ein gewisser Mangel an historischem Verständnis zeigt sich in diesem Textdetail ebenso wie in den stilkritischen Bemerkungen des Vorworts, die unverbindlich bleiben, weil der Stil des Komponisten und der an den Motetten angeblich abzulesene Prozeß der „*maturazione*“ nicht in den Rahmen des Zeitstils und der Besonderheiten des „Mailänder Stils“ gestellt werden. Vorwort und Kritischer Bericht verzichten auch auf einen konsequenten Nachweis der liturgischen Orte, Texte und *cantus firmi* (bzw. *cantus firmus*-Bruchstücke), sind aber sonst philologisch zuverlässig und ergiebig.

Von den restlichen Bänden der Ausgabe ist der historisch wichtigste, wenn auch nicht ästhetisch reizvollste wohl der Band 9 (hrsg. von Luciano Migliavacca; IX und 133 S.), der anonyme Lamentationen, Antiphonen, Sequenzen und Hymnen aus dem Mailänder Repertoire enthält. Interessant sind hier vor allem, neben der kleinen Hymnengruppe, die den Codex 2269 eröffnet, die *Lamentationes* und eine *Oratio Jeremiae*, eine Allerheiligen-Litanei und ein breit angelegtes „*Stabat mater*“ (die beiden letzteren vor allem interessant durch ihre bemerkenswert sichere Disposition großer Textmengen und ihre fortgeschrittene „rhetorische“ Haltung). Der Kritische Bericht dieses Bandes ist erfreulicherweise etwas ausführlicher und geht auf liturgische Fragen und lokale Besonderheiten der komponierten Textfassungen ein; auch hier aber sind merkwürdigerweise Klangzusatznoten ein-

zelner Stimmen in den Kritischen Bericht verbannt.

Band 10 (hrsg. von Fabio Fano; XXXI und 140 S.) bringt vier in Mailand überlieferte Messen Heinrich Isaacs: *La bassadanza (La spagna)*, *Quant j'ay au cueur*, *Chargé de deuil* und die vierstimmige Messe *Wohlauf Gesell von hinnen*. In Anlehnung an den ambrosianischen Ritus fehlen den beiden ersten Messen in der Mailänder Überlieferung Kyrie und Agnus Dei, der dritten Messe das Kyrie. Der Herausgeber hat diese Sätze nach Petruccis *Misse Henrici Izac* (1506) hinzugefügt, Fehler der Mailänder Überlieferung in den übrigen Sätzen gemäß Petruccis Fassung eliminiert, die teilweise beträchtlichen Varianten des Druckes verzeichnet und damit eine zuverlässige und in ihrer Stellung zu den Quellen nachprüfbar Ausgabe vorgelegt, die vier der bedeutendsten und schönsten Messen Isaacs erstmals vollständig zugänglich macht.

Wie dieser Band ein Vorgriff auf die geplante und hoffentlich bald beginnende, dringend notwendige Isaac-Gesamtausgabe ist, so ist Band 11 (Gaspar van Werbeke: *Messe e Mottetti*, hrsg. von Giampiero Tintori; XII und 147 S.) ein Vorgriff auf die im Rahmen des *Corpus Mensurabilis Musicae* geplante Gesamtausgabe der Werke Gaspars van Weerbeke. Er umfaßt sämtliche Werke Gaspars aus den Mailänder Quellen: drei Marienmotetten, drei Motettenzyklen loco *Missae* und die Messe *Ave regina caelorum*. Im Gegensatz zum Isaac-Band ist hier die weitere Überlieferung der Werke nicht berücksichtigt. Die Tendenz, nicht-italienische Sekundärliteratur nicht zur Kenntnis zu nehmen und damit der selbstauferlegten Verpflichtung („*Appartiene a noi, prima che agli stranieri . . .*“) eine eigentümliche Wendung zu geben, setzt sich in diesem Band darin fort, daß die Gaspar-Studien Gerhard Crolls mit keinem Wort erwähnt werden. Leider ist der Band selbst in der Beschreibung der Mailänder Quellen nicht zuverlässig (S. III heißt es zum Motettenzyklus „*Ave mundi domina*“: „*L'indice originale precisa: Messa di Gaspar sostituita da otto Mottetti.*“ Natürlich sagt der lateinische „*Indice originale*“ des Codex 2269 nichts dergleichen, sondern faßt lediglich Gaspars wie alle anderen Motettenzyklen in einer eigenen Spalte unter der Überschrift *Motetti missales consequentes* zusammen).

Band 12 der Reihe, offenbar der jüngste bisher erschienene, ist ebenfalls einem der „kleineren“ Niederländer gewidmet (Johannes Martini: Magnificat e Messe, hrsg. von Benvenuto Disertori; IX und 98 S.). Er umfaßt ein Magnificat octavi toni, die Messen *Coda pavon*, *Ma bouche rit* und *Io ne tengo quanto te*. Dankenswerterweise sind den Messen Vergleichs- bzw. Vorlagen-sätze beigegeben, und ein Anhang bringt weitere Zugaben aus nicht-Mailänder Quellen; leider aber werden die Messen nicht wie im Isaac-Band nach anderen Quellen komplettiert, sondern in der Mailänder Kurzfassung (ohne Kyrie und Agnus Dei) abgedruckt. Wer sich ein zutreffendes Bild von den Werken machen will, ist also doch nach wie vor auf eigene Quellenarbeit angewiesen.

Man wird der Mailänder Fabbrica del Duomo ohne Einschränkung dankbar dafür sein müssen, daß sie wenigstens einen erheblichen Ausschnitt aus dem Repertoire der drei erhaltenen Chorbücher der *Ara Gafurius* zugänglich gemacht hat; man wird aber bedauern, daß der großen und mühevollen Arbeit offenbar kein konsequenter Plan zugrunde gelegen hat und daß so weder ein Bild der drei Handschriften als einer fast einzigartigen Repertoiresammlung noch ein ganz zuverlässiges Bild vom Anteil einzelner Komponisten an diesem Repertoire entstanden ist. Immerhin hat die Ausgabe ein Fundament gelegt, auf dem weitere Untersuchungen mit der nötigen Vorsicht werden weiterbauen können. Der Notentext der Ausgabe ist, nach Stichproben zu urteilen, zuverlässig und weitgehend fehlerfrei, die Editionsgrundsätze entsprechen im wesentlichen den heute üblichen, und Stich und Ausstattung der Bände sind ansehnlich.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Franz Berwald: Sämtliche Werke. Band 11: Streichquartette. Hrsg. von Nils Castegren, Lars Frydén, Erling Lomnäs. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. XXI, 143 S. (Monumenta Musicae Svecicae)

Daß eine Berwald-Gesamtausgabe zu den dringenderen musikwissenschaftlichen Aufgaben der Gegenwart gehört, mag manchem Leser dieser Zeitschrift nicht unmittelbar einleuchten. Um so geschickter war es, die jetzt unter dem Patronat der Königlich Schwedischen Musikakademie anlaufende

Ausgabe mit einem Band Kammermusik zu eröffnen, denn vor allem hier und in den Orchesterwerken, besonders in den Symphonien der 40er Jahre, scheint die historische und ästhetische Bedeutung des Komponisten zu liegen.

Der vorliegende Band enthält die drei Streichquartette in g-moll (1818), a-moll (1849) und Es-dur (1849), also ein Frühwerk aus der Stockholmer Jugendzeit und zwei Werke aus den Jahren nach der Berliner und Wiener Zeit und nach den großen Symphonien. Ein viertes Quartett scheint existiert zu haben, ist aber verschollen und vielleicht von Berwald selbst vernichtet worden; für seine ehemalige Existenz und seine Datierung auf 1818 spricht außer den im Vorwort der Ausgabe beigebrachten Dokumenten und Argumenten auch die Beobachtung, daß Berwald zu den Komponisten gehört, die wie Beethoven häufig nicht Einzelwerke, sondern Werkpaare in einer Gattung komponierten (2. und 3. Quartett Ende Oktober und Anfang November 1849, Symphonien g-moll und D-dur 1841/42, C-dur und Es-dur 1845, Violin-Konzert und Doppel-Konzert 1820).

Die drei Quartette sind, bei allen deutlichen Anklängen an wechselnde Vorbilder, originelle und bedeutende Werke, wenngleich ihnen die verblüffende Absonderlichkeit der Symphonien fehlt — es ist bezeichnend für die Kraft der Gattungstradition des Streichquartetts, daß das exzentrische Komponieren „gegen den Strich“ hier weit weniger deutlich hervortritt als in den Orchesterwerken. Das g-moll-Quartett bewegt sich etwa auf der Stilebene Spohrs. Der kammermusikalische Satz ist so meisterhaft und die Harmonik so originell, daß man kaum an ein Jugendwerk denken würde, und höchstens die relativ konventionelle Melodik und unkonzentrierte Themenfülle des ersten Satzes und die formal sorglose Ausbreitung aller konventionellen Rondo-Elemente (virtuose Episoden für die 1. Violine, Fugati, Orgelpunkte) im Finale wirken noch unfertig.

In den beiden späten Quartetten ist das stilistische Vorbild nicht mehr Spohr, sondern Mendelssohn. Beide Werke hängen nicht nur chronologisch, sondern auch thematisch eng miteinander zusammen; formal nehmen sie (wie die Symphonien) das Experimentieren mit der zyklischen Form auf, das um die Jahrhundertmitte für die Instrumentalkomponisten in der Luft lag. Das a-moll-



Quartett läßt die vier üblichen Sätze pausenlos ineinander übergehen und verzahnt sie teilweise auch motivisch; in der thematischen Substanz ist es schwächer als das Schwesterwerk, dafür im weitgehend kontrapunktischen Satz außerordentlich dicht und kammermusikalisch. Das *Es-dur*-Werk, im Klang und Satz stärker orchestral, bildet den viersätzigen Zyklus zu axial-symmetrischer Einsätzigkeit in fünf Abschnitten um (Introduction in Form einer Kadenz — Sonatensatz-Allegro — Adagio — Scherzo ohne Trio — Adagio-Anfang wiederholt — Allegro verkürzt wiederholt) und ist auch in der Substanz sicherlich das bedeutendste und originellste der drei Werke.

Die Ausgabe ist philologisch einwandfrei und folgt im äußeren Bild wie in den Editionsgrundsätzen den großen Gesamtausgaben. Umständlich und wohl auch unnötig, außerdem platzraubend ist die Zweisprachigkeit aller Textteile einschließlich des Kritischen Berichts — hier sollte man sich für die weiteren Bände der Ausgabe, der man im übrigen einen guten Start bescheinigen kann und einen guten Fortgang wünschen möchte, auf nur eine der wissenschaftlichen Weltsprachen beschränken.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

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

Die Position des Antonius Romanus (= „*de Roma*“), der im Jahre 1420 als „*magister cantus*“ und 1425 als „*cantor S. Marci*“ genannt wird, ist namentlich im Hinblick auf die Entwicklung des Niederländerstils genau beschrieben worden (Korte). Nicht zuletzt deshalb darf eine Ausgabe auf besonderes Interesse rechnen. Überdies lassen — relativ seltener Fall — die drei repräsentativsten Werke durch ihre Verknüpfung mit Staatsereignissen Datierungen zu: Die Motette „*Ducalis sedes — Stirps Mocenigo*“ wurde 1414 zur Dogenwahl des Tommaso Mocenigo geschrieben, die Motette „*Carminibus festos — O requies populi*“ mit hoher Wahrscheinlichkeit für eine Prozession im Jahre 1423 und „*Aurea flammigeri*“ bei Gelegenheit eines Staatsbesuches im Jahre 1432. Außer diesen Kompositionen sind ein Gloria-Credo-Satzpaar, ein weiteres

Gloria und der cantus einer ballata bekannt. Der stilistische Ambitus reicht von isorhythmischen Ordnungen (*Carminibus — O requies*) bis zu ersten, aus den Frühwerken der Dufay-Generation bekannten Anläufen zu einer Verklammerung verschiedener Meßsätze, gleiche Tempusfolge und Entsprechungen in den Satzanfängen, von der als subtilior der Kombination unterschiedlicher Mensuren (*Aurea flammigeri*, T. 59 ff.) bis zu einer homogenen Disposition der Stimmen, zumal in den Meßsätzen, die sich am Klangideal der Fauxbourdonzeit orientiert.

Eine solche Musik des Übergangs stellt dem Herausgeber besondere Aufgaben: Die Geltungsbereiche verschiedener, oft widerstreitender Regeln überschneiden sich (Handhabung der Dissonanz, der Akzidentien usw.), so daß beispielsweise die klare Unterscheidung erlaubter Reibungen von Fehlern des Schreibers, die zu Emendationen zwingen, oft nicht möglich ist. Offenbar unterliegt der dreistimmige Satz des Gloria-Credo-Paars strengeren Regeln als die Vierstimmigkeit der Motetten, die demgegenüber mit Umständlichkeiten der Stimmführung, zahlreichen frei einsetzenden Dissonanzen, Oktaven und Quinten etc. unbewältigt wirkt.

Leider läßt die Ausgabe die hiermit in besonderem Maße gebotene Sorgfalt vermissen. Der falsche Purismus, den Text so darstellen zu wollen, wie die Quelle ihn bietet, zeigt sich in seiner Absurdität und als Methode, den vom Stoff gestellten Fragen auszuweichen. Es fehlt die Textkritik; die Bemerkungen des Herausgebers beschränken sich auf Textlesung, Vorzeichen, Mensurzeichen und in wenigen Fällen die Lesung der Ligaturen. Dies kursorische Verfahren wird begünstigt durch den Umstand, daß für jedes Stück jeweils nur eine Quelle vorliegt, ein Vergleich also, der sich wenigstens mit den eindeutigen Schreibfehlern hätte befassen müssen, entfiel. Der Raum verbietet ein vollständiges Zitat aller Unstimmigkeiten: Eindeutige Fehler (u. a. S. 1, T. 16; S. 3, T. 35; S. 10, T. 65; S. 19, T. 107; S. 24, T. 130/131) stehen neben Widersprüchen, die sich aus der Teilvorzeichnung und dem Verzicht auf jegliche Ergänzung von Akzidentien ergeben (S. 2, T. 29; S. 6, T. 83; S. 12, T. 104; S. 19, T. 115 etc.), nicht zu reden von wie auch immer zu handhabenden Rücksichten auf *mi contra fa* usw.

So ist auf den Text kein Verlaß, was angesichts seiner besonderen Problematik (als

Beispiel ist „*Ducalis sedes — Stirps Moenigo*“ als Nr. 30 in Scherings Musikgeschichte in Beispielen leicht erreichbar) besonders schwer wiegt. Die Werte sind nicht verkürzt, die originalen Schlüssel beibehalten, auch die Mensuren, so daß bei dem in der italienischen Motette jener Zeit häufigen Fall verschiedener Vorzeichnung für Ober- und Unterstimmen übereinanderstehende gleiche Werte verschiedene Zeitdauern symbolisieren; auch darin führt die Kombination der modernen Partitur mit einer möglichst originalen Notierungsweise der Stimme zum Paradox. Kleinere Mängel sind ungenaues Übereinanderstehen der Werte, gerade in rhythmisch komplizierten Partien, plötzliche Vergrößerung des Mensurtaktes (S. 19), im Vorwort das Fehlen von Hinweisen auf frühere Veröffentlichungen der Stücke. Eine Ausgabe, wie sie nicht sein sollte.

Peter Gülke, Potsdam

Ottaviano Petrucci: *Canti B* numero cinquanta, Venice, 1502. Edited by Helen Hewitt. With an Introduction by Edward E. Lowinsky. Texts edited and annotated by Morton W. Briggs, translated by Norman B. Spector. Chicago—London: The University of Chicago Press (1967). XIX, 242 S. (Monuments of Renaissance Music. II.)

Helen Hewitts Ausgabe der *Canti B* war als Ergänzung zu ihrer mustergültigen und längst unentbehrlich (leider auch selten) gewordenen Ausgabe des *Odhecaton* schon Anfang der vierziger Jahre geplant und vorbereitet. In der lange erwarteten, nun endlich vorliegenden Version unterscheidet sie sich allerdings sehr wesentlich von der *Odhecaton*-Edition — im ganzen durchaus vorteilhaft. Geblieben sind die bewährte philologische Akribie der Herausgeberin, ihr Spürsinn bei der Konkordanzensuche, ihre umfassende Kenntnis der musikalisch-literarischen Formen der weltlichen Musik der Josquinzeit und ihrer Probleme. Dagegen ist der kritische Apparat verändert und vorteilhaft vereinfacht. Die wesentlichen Lesarten der *Canti B* selbst und solche Konkordanz-Lesarten, die zum Verständnis der Werke beitragen, erscheinen in Fußnoten beim Notentext, während auf ein extensives Lesartenverzeichnis aller Konkordanzen verzichtet wird — mit Recht, da es in erster Linie um die kritische Edition dieser einen Quelle, nicht um eine umfassend quellen-

kritische Edition ihrer einzelnen Kompositionen geht. Bedauern mag man höchstens, daß offenbar kein Versuch gemacht worden ist, Stammbäume für einzelne häufig überlieferte Werke aufzustellen, die vielleicht Schlüsse auf Petruccis direkte oder indirekte Quellen erlauben könnten.

Der Akzent des gleichwohl umfangreichen Kommentars liegt dementsprechend nicht auf philologischen Details des Notentextes, sondern auf der ausführlichen Diskussion der Überlieferung der Werke (mit weitestgehend vollständigen Konkordanzverzeichnissen), verwandter Kompositionen (mit sehr wertvollen Listen solcher Werke), der Texte und der musikalischen Struktur der Sätze. Der Ertrag dieses fortlaufenden Kommentars ist sehr reich; die Methode sollte Schule machen, zumal sie uns von der Unsitte kommentarloser, praktisch unbewältigter Lesartenhäufung (einer Art musikwissenschaftlicher Fliegenbeinzählmethode) erlösen könnte. Ebenfalls Schule machen sollte das hier exemplarisch fruchtbare Verfahren, zur philologischen Erarbeitung und Interpretation der literarischen Texte Hilfe von romanistischer Seite einzuholen. Schließlich dienen die soweit wie möglich und stilistisch vertretbar durchgeführte „sangbare“ Textierung der Werke (die in Petruccis Druck, abgesehen von Nr. 2, nur mit Incipits versehen sind) und die im Kommentar gegebenen, sehr eleganten und witzigen englischen Übersetzungen einer durchaus begrüßenswerten „Popularisierung“ der Ausgabe für die Praxis.

Die Einleitung Lowinskys beschäftigt sich vor allem mit dem Problem der Textierung, mit sehr beherzigenswerten, zugleich praxisnahen und philologisch exakten Argumenten; ferner mit dem Problem der *musica ficta*, mit einer geistvollen, aber musikalisch nicht zwingend notwendigen Interpretation von Brumels „*Noé, noé*“ (offenbar ein Weihnachtslied in der Tradition der französischen *noëls*, dessen hier chromatisch-modulatorisch gedeutete Refrain-Sequenz, vermutlich auf den Text „*noël, Noël*“ zu singen, solchen interpretatorischen Aufwand auch vom Text her kaum plausibel erscheinen läßt und das im Notentext der Ausgabe denn auch mit „konventioneller“ Akzidentien-Ergänzung gedruckt ist); schließlich mit der stilistischen Spannweite des Repertoires der *Canti B*, mit einer verblüffenden und bestechenden Interpretation von Josquins rätselhaftem „*L'hom-*

me armé“-Kanon als Schlußpointe. Alles in allem: eine mustergültige, durch Einleitung und Kommentar überaus anregende, im Notentext vorbildlich zuverlässige Edition, die zudem ungewöhnlich schön gestochen und gedruckt und mit einer großen Zahl prachtvoller Abbildungen versehen ist, „which will aid the scholar as well as delight the eye“ (S. XVI). Die so überaus verdienstvolle Reihe der *Monuments of Renaissance Music*, die ganz im Zeichen der Einfallfülle und Energie ihres General Editor steht, hat nach dem verheißungsvollen Beginn mit der *Musica Nova* hier eine ebenbürtige, in der Ausstattung noch prächtigere Fortsetzung gefunden. Es ist besonders erfreulich, daß unter den geplanten Bänden der Reihe auch *Petrucis Canti C* und eine Neuausgabe der *Odhecaton*-Edition Helen Hewitts angezeigt sind. Man darf dem Unternehmen nachdrücklich einen guten und schnellen Fortgang wünschen.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Lodovico Viadana: *Cento Concerti Ecclesiastici*, opera XII, 1602. Parte I: *Concerti a una voce con l'organo*. Hrsg. von Claudio Gallico. Mantua: Istituto Carlo d'Arco und Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1964. 134 S., 2 Faks. (*Monumenti Musicali Mantovani*, Vol. I: *Opere di Lodovico Viadana*, Ser. I, *Musica vocale sacra*, No 1.)

„Eine Gesamtausgabe in Partitur von Viadanas op. XII (samt Fortsetzungen) mit gut ausgearbeitetem Generalbaß tut der Musikgeschichte Not“ schrieb Hugo Leichtentritt 1909 (in der von ihm bearbeiteten 3. Auflage des 4. Bandes von Ambros' *Geschichte der Musik*). Nördlich der Alpen galt Lodovico Viadana im 17. und 18. Jahrhundert als „Erfinder des Generalbasses“. Diese Tatsache war dem Unternehmen einer Gesamtausgabe bis in die jüngste Zeit eher hinderlich als nützlich, denn in musikhistorischen Abhandlungen war es seit Kiese-wetters (höchst anfechtbaren) Untersuchungen über die Herkunft des Generalbasses üblich geworden, Viadana seinen Ruhm streitig zu machen und nebenbei festzustellen, auch seine Musik halte hinsichtlich ihrer Modernität den Vergleich mit gleichzeitig entstandenen weltlichen Werken der „echten“ Monodisten nicht aus. Daran änderten auch gutgemeinte Rehabilitierungsversuche (Haberl, Leichtentritt, Max Schnei-

der) nichts, und nach Friedrich Blumes massiver Kritik (*Das monodische Prinzip* . . ., 1925) wurde es in Deutschland still um Viadana. In einem verbreiteten musikgeschichtlichen Kompendium (K. H. Wörner) taucht sein Name sogar nur noch am Rande auf. Die Auswahl der in Neuausgaben zugänglichen Stücke ist in vieler Hinsicht zufällig und ungenügend, da die besten und musikalisch anspruchendsten der *Concerti* unediert blieben.

Gegebener Anlaß für das Erscheinen des vorliegenden ersten Bandes einer vollständigen Ausgabe der *Concerti Ecclesiastici* war das Viadana-Gedenkjahr 1964 (seit Parazzi wurde 1564 als Geburtsjahr angenommen; nach Mompellio, Artikel *Viadana* in MGG XIII, ist allerdings 1560 wahrscheinlicher). Die Edition ist zugleich der Eröffnungsband einer geplanten Denkmälerreihe *Monumenti Musicali Mantovani*. Überblickt man die Menge und die Qualität des für die Reihe in Aussicht genommenen Materials (Werke von Striggio, Rossi, Baccusi, Ripa, Farina, daneben Jachet von Mantua und Gastoldi), so erscheint das Unternehmen sehr vielversprechend. Und von Viadanas Werken sind es ja nicht allein die *Cento Concerti Ecclesiastici* von 1602, die Aufmerksamkeit verdienen. Unter den in 26 erhaltenen Individualdrucken und in Sammelwerken überlieferten Kompositionen sind freilich manche kirchliche „Gebrauchsmusik“, aber auch zahlreiche bedeutende Werke, die ein beredtes Zeugnis für die Kraft des musikalischen Umbruchs vom Anfang des 17. Jahrhunderts ablegen. Man darf nur nicht in den (naheliegenden) Irrtum verfallen, die *Concerti* für eine Solostimme und Generalbaß, die in dem ersten Band der neuen Edition vorliegen, seien die wesentlichen, reformatorischen Werke Viadanas; jedenfalls ist er wohl kaum ihretwegen zu seinem wohlbekannten Ruhm gekommen. Wichtiger sind die vierstimmigen *Concerti* in „reduzierter Zweichörigkeit“ als Übergangsstufe zum Triosatz und die dreistimmigen *Concerti* im Triosatz, in denen eine umwälzende neue Kompositionstechnik — der Generalbaßsatz — auftritt. Seine Kriterien (vgl. *Mf. XVIII*, S. 320) lassen sich zwar auch in den Solo-*Concerti* nachweisen, doch nicht ohne weiteres aus ihnen ableiten, da sich das Neue hier hinter einer quasi-motettischen Anlage weitgehend verbirgt.

Eine ausführliche Beschreibung der Musik Viadanas und einen Bericht über die bei der Vorbereitung der Edition gewonnenen Erfahrungen gab Claudio Gallico in seinem Aufsatz *L'arte dei „Cento Concerti Ecclesiastici“ di Lodovico Viadana* (Quaderni della Rassegna Musicale Nr. 3, 1965). Gallico ging — relativ unbelastet von dem wissenschaftlichen Meinungsstreit um Priorität und Wert der „Erfindung“ — primär von der musikalischen Substanz aus und machte keinen Hehl aus seiner Bewunderung für Viadana („*Tres pueri . . . è una bella e viva pagina di musica . . . ; Cum appropinquaret . . . : una pagina intensamente ispirata*“). Ein derartig subjektives Engagement wäre in Deutschland nach der Diskussion über Viadanas historische Rolle kaum die geeignete Voraussetzung für einen Viadana-Herausgeber gewesen (aber Gallico gibt auch konkrete Begründungen für die Qualitäten von Viadanas Musik).

In vieler Hinsicht ist diese Ausgabe als vorbildlich zu bezeichnen. Der typographischen Gestaltung und der äußeren Aufmachung ist viel Sorgfalt (und finanzieller Aufwand!) gewidmet; der Notenstich (der Druckerei Valdona in Verona) ist — bis auf einige allzu deutlich sichtbare Fehlerkorrekturen — hervorragend, vor allem die Trennung der originalen Generalbaßstimme und der kleingestochenen und dennoch gut leserlichen Aussetzung ist hervorzuheben. Die Editionsgrundsätze sind wohlüberlegt und, ebenso wie die Bearbeitung des Orgelparts, nicht dem geläufigen Klischee verhaftet. Die wichtigsten Probleme, die eine Edition von Musik aus dem 17. Jahrhundert aufwirft, sind hier auf eine befriedigende und nachahmenswerte Weise gelöst.

Daß die originalen Notenwerte nicht nur im geraden, sondern auch im ungeraden (dreizeitigen) Takt beibehalten wurden, muß als mutiger Schritt bezeichnet werden. Wer die richtige Temporelation von geradem und ungeradem Takt einmal erfaßt und praktisch erprobt hat, wird eine Verkürzung der Notenwerte nicht nur als unnötige Veränderung des Originals, sondern geradezu als eine Verunklarung der Verhältnisse empfinden. Die Rückbesinnung auf die Originalnotation ist daher unbedingt als ein Fortschritt in der Editionspraxis zu bewerten. Andererseits sollten klare Anweisungen für den praktischen Musiker gegeben werden, der die großen Noten der Proportio sesquial-

tera oft im Sinne eines langsam auszuführenden Tempos mißversteht.

Gallico schreibt im Vorwort (S. 13): „Der Herausgeber ist übrigens davon überzeugt, daß die Proportionsverhältnisse zwischen binären und ternären Zeiten in ein und demselben Stück nicht immer auf gleiche und strenge Weise geregelt werden können, wie es die ältere Theorie gemäß den arithmetischen Beziehungen fordern würde, die durch die Mensurzeichen angegeben werden. Er empfiehlt, daß man das richtige Tempo von Mal zu Mal von der natürlichen, vom Ausdruck bestimmten Deklamation abnehmen und die Abschnitte mit verschiedenem Rhythmus untereinander auf elastische und delikate Weise verbinden soll, und zwar so, daß der Übergang vom einen zum anderen fließend vor sich geht, ohne Störungen im Gleichgewicht und ohne daß die Regelmäßigkeit und die richtige Aussprache des Textes verletzt werden.“ Als Beispiele, aus denen die Relation zwischen den Zeitmaßen des geraden und des ungeraden Taktes hervorgehe (durch die Deklamation), führt Gallico das Concerto Nr. 46, T. 45 und das Concerto Nr. 81 an. In diesen Concerti sollen drei Semibreven des  $\textcircled{3}$ -Taktes die gleiche Zeit bekommen wie eine Semibrevis des  $\textcircled{1}$ -Taktes. Jedoch gerade aus diesen (und anderen) Beispielen ergibt sich ein anderes Verhältnis: die gleichen Textsilben, die im dreizeitigen Takt auf Semibreven deklamiert sind, werden nach dem Taktwechsel auf Semiminimae deklamiert. Eine Semibrevis (ganze Note) des  $\textcircled{3}$ -Taktes ist daher so schnell auszuführen wie eine Semiminima (Viertelnote) des  $\textcircled{1}$ -Taktes. Diese, der rechnerischen Proportion widersprechende Art der Ausführung des dreizeitigen Taktes ist auch bei Gabrieli und Monteverdi nachgewiesen und hängt eng mit der Sprachdeklamation zusammen. Es ist anzunehmen, daß sie für die meisten Stellen im dreizeitigen Takt bei Viadana und seinen moderner orientierten Zeitgenossen anzuwenden ist. Der hemiolische Großtakt, der innerhalb des dreizeitigen Taktes eine Verlangsamung der Schlagzeit bedeutet, leitet nahtlos in den geraden Takt über (die Brevis der Hemiola ist so schnell zu schlagen wie die halbe Note im geraden Takt). Leider sind hemiolische Bildungen, die im taktstichlosen Stimmbuch leicht zu sehen, aber in der Partitur mit regelmäßig nach drei Semibreven gesetzten Taktstrichen von den

Ausführenden oft nicht schnell genug erkannt werden können (Nr. 6, T. 81/82; Nr. 24, T. 22/23), von Gallico nicht besonders kenntlich gemacht — außer an den Stellen, wo im Originaldruck schwarze Noten (Color) auftreten.

Die im Originaldruck als *Alto* bezeichnete und gewöhnlich im Altschlüssel notierte Stimme hat Gallico in den oktavierten Violinschlüssel übertragen. Auch diese in der Editionspraxis bislang ungebräuchliche Maßnahme ist als besonders positive Errungenschaft hervorzuheben. Um 1600 wurde der Altus im Vokalensemble stets von männlichen Sängern ausgeführt, die (wie wir heute sagen würden) die Tenorstimmhöhe besaßen. Es ist daher unhistorisch, sie im normalen Violinschlüssel zu notieren und von einer weiblichen Altstimme ausführen zu lassen, zumal der Ambitus für die weibliche Altstimme meist ziemlich tief liegt (im übrigen bewirken die vielen Hilfslinien eine erhebliche Veränderung des Notenbilds). Gallico gibt eine nützliche Übersicht (S. 19) über die Umfänge der einzelnen Stücke und stellt im Vorwort fest, daß *Canto*, *Alto* und *Tenore* in ihrem Ambitus nicht mit den modernen Stimmgattungen Sopran, Alt, Tenor, sondern mit Mezzosopran/Alt, (hoher) Tenor und Tenor/Bariton gleichzusetzen sind.

In allen übrigen Punkten folgt die Ausgabe den heute üblichen Editionsgrundsätzen. Abweichungen gegenüber dem Originaldruck (Gallico folgt im Notentext der 4. Auflage von 1605) konnte ich nicht feststellen, aber leider zahlreiche kleinere Druckfehler (S. 19 muß der letzte Schlüssel ein Baßschlüssel sein; in Nr. 5 ist die Taktzählung fehlerhaft; in Nr. 13, T. 55 muß die letzte Note ein Viertel sein; in Nr. 15, T. 26 dissoniert *fis*<sup>1</sup> des Orgelparts; in Nr. 32, T. 31 fehlen Noten usw.).

Im Kritischen Bericht sind einige Fehler aufgezählt, die offenbar in dem von Gallico benutzten Bologneser Exemplar des *Basso pro Organo* der 4. Auflage stehen, aber in dem mir vorliegenden Augsburger Exemplar der gleichen Auflage nicht auftreten. Es ist daher zu vermuten, daß die beiden Exemplare verschiedene Korrekturzustände darstellen. Bei der Vorbereitung des 2. Bands wäre dem Rechnung zu tragen. Unphilologisch ist leider die Textedition der Vorrede. Daß *v* am Wortanfang (*vna*) in *u* transkribiert wird, *u* im Wortinneren (*de-*

*uono*) dagegen stehen blieb, mag unerheblich scheinen. Wenn der von Gallico gebotene Text dem Exemplar der 1. Auflage folgt (dies scheint aus dem einleitenden Satz hervorzugehen), so hätte er die Abweichungen des Textes der 4. Auflage aufzählen oder wenigstens vermerken müssen, daß es kleine Abweichungen gibt. Neben orthographischen Kleinigkeiten (*Un Organo* — *vn'Organo*; *ai contrapunti* — *a' contrapunti*; *accomodati* — *accommodati* usw.) stehen Fälle, die deutliche Abweichungen darstellen: *à Cinque*, *à Sei*, *Sette*, & *anche à Otto* — *à Sei*, *à Sette* . . . ; *che stauano per udire* — *ad udire*; *di haverle all'ultimo ritrovato* — *hauerlo*; *ho usata particolare diligenza* — *diligenza particolare*; *di non lasciare pausare in essi* — *pausate* (vgl. auch die von Cl. Sartori, *Bibliografia* . . . , S. 112 f. gebotene Textfassung). Daß somit die Vorrede wieder einmal in einem Text vorliegt, der nicht ganz unbedenklich zitiert werden kann (die vielbenutzte Fassung von Max Schneider ist äußerst fehlerhaft), muß bedauert werden.

Gallicos Aussetzung des Generalbasses ist dem Duktus der komponierten Stimmen hervorragend angepaßt. Besonders die Bearbeitungen von Nr. 5 (*Decantabat populus*) und von Nr. 18 (*Non turbetur*) können als Beispiel dafür dienen, wie die Aussetzung eines „motettischen Generalbasses“ (um diesen Ausdruck von H. H. Eggebrecht zu gebrauchen) aussehen sollte. Die Aufgabe besteht hier nicht darin, passende Akkordfolgen als harmonische Ausfüllung des zweistimmigen Satzes zu finden, sondern eine Begleitung zu spielen, die sich in etwa am klanglichen Ergebnis der Intavolierung eines mehrstimmigen Satzes orientiert, die also aus Stimmen oder mindestens Stimmbruchstücken besteht. Der Unterzeichnete hat in seiner Dissertation 1964 (*Anfänge des Generalbaßsatzes in den Cento Concerti Ecclesiastici von Lodovico Viadana*) die Gründe aufgezählt, die für ein derart stimmiges Generalbaßspiel in der Zeit um und nach 1600 sprechen. Daß Gallico in seiner Behandlung des Orgelparts völlig unabhängig das gleiche Prinzip fand (in einigen Fällen sehen sich unsere Aussetzungen sehr ähnlich!), war daher eine erfreuliche Bestätigung für beide Teile.

Stilfremde Elemente in Gallicos Aussetzungen sind lediglich einige altertümliche Versionen der Diskant-Klausel (Nr. 9, T. 24; Nr. 16, T. 45; Nr. 32, T. 19, 28 u. 38;

Nr. 33, T. 22). Seine Begleitung ist flüssig, enthält gute (z. B. Nr. 6, T. 8–10; Nr. 18, T. 40 ff.), aber nicht zu viele kontrapunktische Einzelheiten (die im allgemeinen doch nicht hörbar werden). Insgesamt sind seine Orgelparte neutraler und zurückhaltender als die von mir ausgearbeiteten, was aber hier als ein Vorteil angesehen werden muß, da sich die Ausgabe an einen größeren Käuferkreis wendet. Unabhängig davon, daß Viadanas Concerti wahrscheinlich für kleine oder für nachhallarme Räume bestimmt waren, mußte Gallico mit den Kirchenraumverhältnissen und den Orgeln von heute rechnen. Doch sollte trotz der Stimmigkeit des Orgelparts das Vorbild der zeitgenössischen Intavolierungspraxis beachtet werden: zu häufig sind bei Gallico Töne ohne Notwendigkeit doppelt notiert (Nr. 1, T. 9; Nr. 6, T. 19 usw.). Außerdem fehlen öfters Vorzeichen (Nr. 2, T. 19; Nr. 13, T. 43/44; Nr. 27, T. 36 usw.) oder Klauseln (S. 42, 2. System; Nr. 18, T. 20; Nr. 21, T. 25; Nr. 25, T. 11 u. T. 13; Nr. 25, T. 45 u. 46), auch einige vermeidbare Härten blieben stehen (Nr. 2, T. 20; Nr. 9, T. 40; Nr. 10, T. 6; Nr. 11, T. 15/16; Nr. 12, T. 11–13 u. 23; Nr. 15, T. 25/26; Nr. 33, T. 41–55). Quintparallelen beim Generalbaßspiel werden von Viadana geduldet; dennoch sollten in einer schriftlichen Ausarbeitung des Orgelparts offene, nicht durch Stimmkreuzung gerechtfertigte Parallelen vermieden werden (Nr. 11, T. 8), ebenso wie häufige verdeckte Parallelen (oder gar „Hornquinten“; vgl. Nr. 18, T. 12), das Hineinspringen in Quinten (Nr. 18, T. 12/13) oder Fortschreitungen, die wie Parallelen klingen (Nr. 9, T. 17; Nr. 19, T. 21).

Insgesamt beweist die Aussetzung Gallicos jedoch soviel historisches Bewußtsein und soviel Einfühlungsvermögen in Viadanas persönliche Schreibart, daß die Kritik an Einzelheiten demgegenüber zurückzutreten hat. Für zukünftige Bände zu wünschen wäre allerdings größere philologische Akribie. Noch dringlicher aber erscheint es mir, daß die Ausgabe wirklich fortgesetzt wird, daß in fernerer Zukunft die Stücke auch in Einzelausgaben zugänglich gemacht werden, daß der Bärenreiter-Verlag (der den gesamten Vertrieb außerhalb Italiens übernommen hat), das Vorwort des Herausgebers in deutscher und englischer Übersetzung beifügt. Eine in großem Stil geplante und angekündigte Denkmälerreihe gereicht dem Heraus-

geber und den gemeinsam arbeitenden Verlagen erst dann zum Ruhm, wenn sie auch durchgeführt wird!

Helmut Haack, Mainz

Vingt Chansons de la Renaissance française, recueillis et transcrits par Yves Giraud. (Les Contamines-Montjoie: Selbstverlag des Herausgebers 1966.) XX, 89, (3) S.

Das kleine, aber sehr schön ausgestattete, vorzüglich gedruckte und gestochene Heft bringt zwanzig Chansons von Certon, Clemens non Papa (3), Dambert, des Fruz, Hedin, Jannequin (4), Jacotin, Le Heurteur, Lheritier, Mahier, Passereau (2), Renes, Sanserre und Jacquet van Berchem, die meisten bisher unveröffentlicht. Die Einheit der Ausgabe beruht nicht nur auf der bekannten Stileinheit der französischen Chanson in ihrer Blütezeit — und insofern bietet das Heft nichts Neues —, sondern vor allem auf der erotischen Offenherzigkeit der Texte („certes, on y appelle les choses par leur nom, ou bien l'on a recours à quelque transposition ingénieuse“, S. V) — und insofern ist das Studium der kleinen Stücke einigermaßen amüsant, wenngleich die unermüdlige Begeisterung, mit der hier das eine Thema variiert wird, ihre ermüdenden und fast infantilen Züge hat.

Das Interesse des Herausgebers liegt offenbar vor allem bei den Texten; der Quellenbericht verzeichnet auch parallele Vertonungen und macht auf thematisch verwandte Gedichte der Zeit und auf motivgeschichtliche Verbindungen aufmerksam, dagegen fehlt ein musikalisches Lesartenverzeichnis. Der Notentext ist recht klein gestochen, aber gut lesbar und offenbar zuverlässig; leider fehlen Angaben über originale Schlüssel, Mensurzeichen und Verkürzung der Notewerte, und die Zusammenbalkung syllabisch deklamierender 8telnoten zu regelmäßigen Zweier- und Vierergruppen dürfte für die Praxis nicht sehr günstig sein. Die Ergänzung von Akzidenzien in Klauseln ist nicht ganz konsequent (etwa S. 28–31 gegenüber S. 47–50; ein hübsches, vom Herausgeber nicht gelöstes Problem bietet S. 67, T. 23), mit der Tendenz zu übergroßer Zurückhaltung (was natürlich besser als das Gegenteil ist). Trotz solcher kleiner Schönheitsfehler aber macht es Vergnügen, die kleine Sammlung zu benutzen, vor allem da sie echte musikalische „Perlen“ enthält, wie Lheritiers

„Jan, petit Jan“, in dem — was auch in der französischen Chanson nicht eben häufig ist — der Wortwitz vollkommen in musikalischen Witz umgesetzt erscheint.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Oeuvres du Vieux Gautier. Édition et transcription par André Souris. Introduction historique et étude des concordances par Monique Rollin. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1966. XXXVIII und 111 S. (Corpus des Luthistes Français.)

Die Kompositionen des berühmten Lautenisten Ennemond Gautier (Gaultier), Sieur de Nèves, erscheinen in keiner Lautentabulatur unter seinem Vornamen Ennemond, sondern meist unter dem Beinamen *Vieux Gautier* (V. Gautier, V. G.), selten unter der Bezeichnung *Gautier de Lyon*, da er in der Umgebung von Lyon, wahrscheinlich in Villette bei Vienne in der Dauphiné um 1575 geboren wurde. Die wichtigsten Dokumente über das Leben Ennemonds, der in den Diensten der Königinmutter Maria von Medici stand, wurden von André Tessier ermittelt (*Ennemond Gaultier, sieur de Nève*, in: *Mélanges de Musicologie offerts à Lionel de La Laurencie*, Paris 1933). In der historischen Einleitung bringt Monique Rollin eine Biographie mit Würdigung.

Aus dem Verzeichnis der Konkordanzien geht hervor, daß die Urheberschaft des Vieux Gautier nicht immer sicher ist, da mitunter dasselbe Stück in verschiedenen Handschriften auch seinem Vetter Denis Gaultier, der in den Tabulaturen *Jeune Gaultier* oder *Gautier de Paris* genannt wird, oder anderen Lautenisten wie Bocquet, Dufaut, Mercure zugeschrieben wird. In vielen Tabulaturen sind die Sätze Ennemonds und Denis' nur *Gaultier* (*Gautier*) gezeichnet. A. Tessier (*La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier* I u. II, Paris 1932/33) nimmt die Nrn. 11, 19, 20, 21, 27, 31, 36, 48 für Denis Gaultier in Anspruch. Nr. 25 ist mit Nr. 35 der *Oeuvres de Dufaut* (hrsg. von A. Souris u. M. Rollin, Paris 1965) identisch. Es fällt auf, daß nur Sätze in der Lautenstimmung *A d f a d' f'*, die nach Thomas Mace um 1635 aufkam, *Vieux Gautier* signiert sind. Sicher hat er aber schon vor diesem Datum für die Laute geschrieben. Es werden sich daher unter den nur *Gautier* gezeichneten Stücken, die für die alte Lautenstimmung („vieil ton“) oder die „accords

*nouveaux*“ geschrieben sind, auch Kompositionen Ennemonds befinden. *Gautier* gezeichnete Sätze in alter Lautenstimmung enthalten außer den in der Anm. 48, S. XV, angeführten noch folgende Tabulaturen: J. D. Mylius, *Thesaurus Gratiarum*, Frankfurt a. M. 1622; Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. 40165; Stadtbibliothek Danzig Ms. 4022; Nationalmuseum Prag IV G 18 und XIII B 237.

Das Verzeichnis der Konkordanzien läßt sich ergänzen: Basel F IX 53, Bl. 30' ohne Titel, anon.: zu Nr. 66, Bl. 31'—32 *Gigue de Gautier*: zu Nr. 62; Berlin Mus. Ms. 40593, S. 34—35 *Allemande Gautier*: zu Nr. 11, S. 36—37 *Courante du Gautier*: zu Nr. 36; Berlin Mus. Ms. 40600, Bl. 10'—11 ohne Titel, anon.: zu Nr. 27, Bl. 61'—62 *Courante Gautier*: zu Nr. 29; Berlin Mus. Ms. 40601, Bl. 192'—193 *Courante*, anon.: zu Nr. 32; Berlin Mus. Ms. 40626, Bl. 43' *Courante de Gautié*: zu Nr. 13; Berlin Mus. Ms. 40633, Bl. 29' *Courante de Mr. Gautier*: zu Nr. 19; Kremsmünster L 78, Bl. 37' *Courante*, anon.: zu Nr. 19; Oxford G 618, S. 112—113 *Courante de Gautier de P.*: zu Nr. 15; Nationalmuseum Prag IV E 36, S. 151—152 *La belle homicide Courante de Mr. Gautier*: zu Nr. 19; Universitätsbibliothek Prag (ehemals Raudnitz) II Kk 80, S. 18—19 *Courante de Gautier*: zu Nr. 29, S. 74—75 *Courante de Gautier*: zu Nr. 31, S. 76—77 *Sarabande du V. Gautier*: zu Nr. 46, S. 78—79 *Gigue d' Angleterre du V. Gautier*: zu Nr. 56, S. 80—83 *Courante du V. Gautier mit Double*: zu Nr. 39; Rostock Mus. saec. XVII 18. 54, S. 17 *Sarabande de Mons. Gautier*: zu Nr. 38, S. 24—25 *Le Testament de Mons. Gautier*: zu Nr. 57, S. 26—27 *Courante de Gautier*: zu Nr. 66, S. 41 *Courante V.G.*: zu Nr. 27, S. 210 *Courante V.G.*: zu Nr. 20, S. 261 *Courante G*: zu Nr. 24, S. 276—277 *Courant Gautier*: zu Nr. 32, S. 277—278 *Courante de Gautier*: zu Nr. 40, S. 312—313 *Courante de G. de Paris*: zu Nr. 34, S. 348 *Courante de Gautier*: zu Nr. 19, S. 351—352 *Courante de Gautier*: zu Nr. 22, S. 362 *Courante de Gautier*: zu Nr. 31; Läröverks Bibliotek Kalmar 4a, Klavierbuch in deutscher Orgel-Tabulatur, Bl. 16'—17 *Courante la belle Homicide*, anon.: zu Nr. 19, Bl. 61'—62 *Courante d'Immortelle*, anon.: zu Nr. 66; Kgl. Bibliotek Stockholm Cod. holm. S. 176, Klavierbuch in deutscher Orgel-Tabulatur, Bl. 4'—5 *L'Immortelle Courante d. V. Gau-*

tier: zu Nr. 66, Bl. 5'—6 *Le Canon Courante du Gautier*: zu Nr. 20, Bl. 10'—11 *La Belle Homicide Courant du Gautier*: zu Nr. 19. In der Neuausgabe sind folgende zwei Sätze nicht vertreten: Rostock XVII 18. 54, S. 40 *Allemande V. G., d-moll*; UB Prag II Kk 80, S. 54—55 *Gigue du V. Gautier, A-dur* (Konkordanz Oxford G 617, S. 118—119 *Gigue, anon.*).

In der *Table des Sigles* wären einige Irrtümer zu berichtigen: Krems. L 77 und Krems. L 79: beide Tabulaturen wieder in der Stiftsbibliothek Kremsmünster. — Petit Boucquet: „ohne Ort“ statt „Rostock“. — „Roud. II Kk 80“ statt „Roud. KK 82“. II Kk 80 und II Kk 84 jetzt auf der UB Prag. — Schwanberg: Das Original besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Signatur  $\frac{7763}{92}$ . — Schwerin II: „Ms 641“ statt „Ms 640“. — V. de Montbuysson: „Berlin“ ist zu streichen. — Vienne 17706 II: „Ms 17706“ statt „Ms 17706 II“.

Die Neuausgabe enthält 64 Solostücke für Laute, 3 Stücke mit *Contrepartie* (2. Lautenstimme), 6 Übertragungen in gewöhnlicher Notenschrift von Perrine (*Pieces de Luth en Musique*, Paris, Privileg vom 9. März 1680) sowie 12 Bearbeitungen für Klavier (aus BN Paris Rés. 89<sup>ter</sup>). Die 2. Lautenstimme wurde wohl später von anderen Lautenisten hinzugefügt. Die am häufigsten vorkommenden Sätze sind *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Canarie*, *Gigue*. Die Tänze *Vieux Gautiers* stammen aus 18 Tabulaturen. Sie sind in vielen Handschriften nach Tonarten angeordnet, bilden aber für sich allein meist keine geschlossenen Suiten, sondern öfters mit Sätzen Denis Gaultiers oder anderer Lautenisten. Aus diesem Grunde sind wohl in der Neuausgabe die Sätze nach Tanzgattungen angeordnet. Da von zahlreichen Sätzen Konkordanzen vorliegen, wäre es folgerichtig gewesen, innerhalb einer Gattung die Tänze nach Tonarten anzuordnen.

Die Veröffentlichung der Kompositionen *Vieux Gautiers* ist sehr zu begrüßen, da seine Kompositions- und Spielart auch von anderen Lautenisten, selbst bedeutenden wie Jacques Gallot, Du But, Dufaut übernommen wurde. Die Anfänge des „gebrochenen Stils“ lassen sich zwar bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts zurückverfolgen (z. B. Robert Ballard 1611, 1614), doch brachte Ennemond Gautier diesen Stil zur eigentlichen Ausbildung. Nach A. Souris besteht eine

Eigentümlichkeit dieses Stils „dans l'exploitation délibérée d'une subtile et passagère confusion entre l'harmonie et la mélodie, autrement dit, dans la pédalisation momentanée de certains sons constitutifs de la ligne mélodique“. Die Dauer der *pédalisation* könne in vielen Fällen genau notiert werden, in anderen würde eine allzu genaue Notation die Rechtschreibung zu sehr verwickeln, in noch anderen hänge sie ab vom Geschmack des Interpreten für ein mehr oder weniger lineares Spiel. Es muß aber noch berücksichtigt werden, ob die Lautentechnik ein Aushalten von Tönen (*prolongation*) erlaubt. Souris betont, daß zweideutige Stellen ihn zu Kompromißlösungen gezwungen hätten, „sacrifiant selon les cas tantôt la pédalisation, tantôt, mais plus rarement, le profil mélodique, au profit d'une présentation aussi claire que possible de la structure globale“. Perrines Übertragungen, die ältesten, die wir kennen, können als Vorbilder dienen für eine sinngemäße Übertragung mehrdeutiger Stellen der Lautentabulaturen.

Die Neuausgabe bringt erfreulicherweise auch die Tabulatur. In der Übertragung sind die Tabulaturzeichen für die Verzierungen unverändert beibehalten, nur das Komma (*virgule*) oder der kleine Bogen rechts neben einem Buchstaben (a᠑) ist nach dem Vorbild A. Tessiers durch das Zeichen des Pralltrillers  $\approx$  ersetzt. Nach den Spielanweisungen der zeitgenössischen Lautenisten soll aber bei diesem Zeichen der Vorschlag von oben ausgeführt werden, wenn ein kleinerer Notenwert (Achtel, Sechzehntel) über dem Tabulaturbuchstaben steht, sonst ein kürzerer bzw. längerer Triller, beginnend mit oberem Hilfsston. Das Zeichen der Separation oder Brechung, der kleine schräge Strich zwischen übereinanderstehenden Buchstaben, fand in der Übertragung keine Berücksichtigung. Da das Brechen von zwei- und mehrstimmigen Akkorden aber ein charakteristisches Merkmal des neufranzösischen Lautenstils ist, hätte er aus der Tabulatur übernommen werden können, wenn man das Arpeggiozeichen vermeiden wollte. In manchen Konkordanzen ist an den entsprechenden Stellen die Brechung ausgeschrieben. Die in den Tabulaturen vorkommenden Spielzeichen und Verzierungen werden in einer Übersicht erklärt.

Die Übertragung der Tabulatur kann man als sorgfältig bezeichnen, wenn auch einige Versehen unterlaufen sind. Abgesehen von



kleineren, wären folgende zu berichtigen: S. 16, System 2, 1. Akkord des 2. Teils: *a* punktierte Halbe fehlt; S. 21, System 4, 3. Takt, 4. Viertel: *g* fehlt; S. 25, System 2, Takt 3: *h* statt *gis*; S. 48, System 1, Takt 2, 1. Akkord: *es* punktierte Halbe fehlt; S. 55, System 2, 1. Akkord des 2. Teils: *h* fehlt; S. 71, System 1, Takt 1, 1. Akkord: *fis* Halbe statt *cis*; S. 72, System 2, Takt 7, 1. Akkord: *h* statt *dis*' (der Tabulaturbuchstabe *g* gehört zum 4. Chor); S. 91, System 4, Takt 2: *b* punktierte Halbe fehlt.

Hans Radke, Darmstadt

Georg Philipp Telemann: Forty-Eight Chorale Preludes. Edited by Alan Thaler. New Haven: A—R Editions, Inc. 1965. 101 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. II.)

Während Tr. Fedtke ein jüngst in Itzehoe/Holstein aufgefundenes Exemplar der Druckveröffentlichung von Telemanns *Fugierende und veraendernde Choraale* (Hamburg 1734—1735) seiner kürzlich erschienenen Ausgabe zugrundelegte (G. Ph. Telemann, *Orgelwerke* Bd. I, BVK 1964), diente Alan Thaler eine gut lesbare, zeitgenössische Abschrift als Vorlage (Staatsbibliothek Berlin Mus. ms. 21790, z. Z. Berlin-Dahlem, Stiftung Preußischer Kulturbesitz). Für eine künftige, alle (in Brüssel und London) noch erhaltenen Quellen exakt auswertende Ausgabe (vgl. M. Ruhnke, *Mf* XVIII, 1965, 413 f.) ist auch die von Fedtke und Thaler nicht erfaßte, in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig befindliche Kopie (Ms. S. 13) aus dem Besitz des Bachschülers Johann Nicolaus Mempel (1713—47), seit 1740 Kantor in Apolda (BJ XL, 1953, 10), heranzuziehen.

Im Unterschied zur Ausgabe Fedtkes, der sich aus praktischen Erwägungen zur Transponierung einiger Stücke entschloß, „um den Choralbearbeitungen eine größere Verwendungsmöglichkeit zu sichern“, und sich in einigen Fällen dadurch genötigt sah, „den originalen Notentext (durch Oktavversetzung) geringfügig zu ändern“, hielt sich Thaler enger an die von ihm benutzte Quelle. Ein spieltechnisch übersichtliches, der heutigen Schreibweise angepaßtes Notenbild wurde von ihm durch erklärte Modernisierungen geschaffen, indem er den Sopran durch den Violinschlüssel ersetzte, Versetzungszeichen („accidentals“) nach der heutigen Praxis einfügte und wegließ, in den

Tricinien die Verteilung der Stimmen übersichtlicher als in der Vorlage gestaltete, die Behalsung der Noten sinnvoll regulierte, Takt-Verkürzungen unter Angabe der originalen Werte in Nr. 3, 16, 19, 20, 45 und einige als solche gekennzeichnete Ergänzungen im Notentext vornahm. Trotz sorgfältiger Ausführung — auch in drucktechnischer Hinsicht — sind aber geringfügige Fehler anzumerken (Nr., Taktzahl): 13, 39 letzte Achtelnote lies *A* statt *G*; 22, 34 lies



statt *GHAG*; 26, 12 letzte Achtelnote lies *a* statt *f*; 30, 3 *gis* statt *g*; 39, 34 *g'* statt *h'* in der Choralmelodie; 46, 6 stets *c'*, nicht *cis*'.

Für eine wertende Einschätzung der 48 Choralvorspiele Telemanns ist die von Thaler im Vorwort erwähnte pädagogische Absicht („they suggest teaching-pieces“) nachdrücklich zu unterstreichen; hatte doch Telemann bereits in Leipzig ein Organistenamt an der Neukirche bekleidet (1704—05) und war später in Hamburg nach Ausweis eigener Briefe mit Schülergutachten und einiger St. Jakobi-Protokolle (von 1727 und 1759) ein geschätzter Prüfer bei Organistenproben (vgl. M. Schneider, *DDT* Bd. 28, S. XLIV; W. Menke, *Vokalwerk*, Anhang, S. 91 f.). Dieser Tätigkeit verdankt die Sammlung sicherlich ihre Entstehung und Veröffentlichung, in der Telemann an praktischen Beispielen von je 24 zwei- und dreistimmigen Choralbearbeitungen systematisch deren unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten demonstrierte, um „den Lernenden ein Muster an die Hand zu geben“, wie es im Vorwort seiner gedruckten Sammlung *XX Kleine Fugen so wohl auf der Orgel als auf dem Claviere zu spielen* (1731) von diesen hieß. In den Tricinien werden die Choralzeilen mit Vorimitationen beider Begleitstimmen eingeleitet, die dann den Affekt- und Symbolgehalt der Melodien und einzelner Textworte durch entsprechende Harmonisierung (dissonante Intervalle, chromatische Quartzüge u. a.) ausdeuten. Die Bicinien tragen die Choralzeilen ebenfalls abschnittsweise vor, erhalten aber bei häufig ostinat durchgeführten Begleitfiguren den für sie typischen „Einheitsablauf“; in der kontrapunktischen Begleit- bzw. Gegenstimme sind wiederholt malende Einflüsse stilisierter Tanzmusik (Gigue, Siciliano u. a.) spürbar.

Wie in anderen Sammelwerken war Telemann aus rationellen Gründen bestrebt, auf einer Druckseite jeweils ein Stück unterzubringen. Grundsätzlich ist daher auch hier zum Vergleich nicht (nur) an J. S. Bachs Choralvorspiele, sondern an entsprechende Werke J. Pachelbels, J. G. Walthers und anderer Zeitgenossen zu erinnern, die den pädagogischen Wert der Sammlung Telemanns lobten (L. Chr. Mizler, *Mus. Bibl.* III, 3, 1747, S. 529) und an einigen Vorspielen deren melodische Ausführung rühmten (J. Mattheson, *Vollk. Cap.* 1739, S. 156). In ihrer „*kunstvollen Schlichtheit*“ (Fedtke) werden Telemanns Choralvorspiele den Wünschen der jüngeren Generation entsprochen haben, wie sie später D. G. Türk in seinem Lehrwerk (*Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, Halle 1787) beschrieb.

Günter Fleischhauer, Halle

Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonie in G („Neue Lambacher Sinfonie“). Hrsg. von Anna Amalie Abert. 2. durchgesehene Aufl. Kassel: Nagels Verlag 1967. Partitur. 27 S. (Nagels Musik-Archiv. 217.)

Die hier erstmals veröffentlichte Sinfonie hat ihre interessante Vorgeschichte: Zu Beginn des Jahres 1769 schenkte Leopold Mozart und der dreizehnjährige Wolfgang Amadé der Benediktinerabtei Lambach das handschriftliche Stimmenmaterial zu zwei Sinfonien, von denen eine laut Titel „*Sigre Leopoldo Mozart*“, die andere „*Sigre Wolfgango Mozart*“ zugeschrieben ist. Die letztgenannte Sinfonie wurde erstmals 1923 von Wilhelm Fischer im *Mozart-Jahrbuch I* (München: Drei Masken Verl.) publiziert und ist unter der Nummer 45a (Anh. 221) in das Köchelverzeichnis eingereiht worden. Anna Amalie Abert hat nun W. A. Mozarts Autorschaft an diesem Werk auf Grund stilistischer Befunde stark bezweifelt. Gleichzeitig bezeichnete sie die Leopold Mozart zugeordnete Sinfonie als stilistisch weit über dem Niveau von dessen übriger Sinfonieproduktion stehend (*Stilistischer Befund und Quellenlage. Zu Mozarts Lambacher Sinfonie KV Anh. 221 = 45a*, in: *Festschrift Hans Engel zum Siebzigsten Geburtstag*, hrsg. von Horst Heussner, Kassel u. a. 1964, S. 43 ff.; *Methoden der Mozartforschung*, in: *Mozart-Jahrbuch 1964*, Salzburg 1965, S. 22 ff.). Die mit Wolfgang Namen versehene Sinfonie deutet nach ihren Untersuchungen auf Leopold Mozart

als Komponisten während sich das Leopold zugeschriebene Werk ohne Schwierigkeiten in das Schaffen des Sohnes einordnen läßt. Ergebnis der Feststellungen ist die Annahme, daß der Kopist, von dessen Hand beide Manuskripte stammen, irrtümlich die Namen verwechselt hat. Dieser Schreiber ist der neueren Mozartforschung kein Unbekannter. Er arbeitete häufig für die Mozarts und muß in Salzburg, wahrscheinlich bei der Hofmusik, tätig gewesen sein. Ergänzend zu den Ausführungen Anna Amalie Aberts sei bemerkt, daß es sich um den nach Walter Senn (*Die Mozart-Überlieferung im Stift Heilig Kreuz zu Augsburg*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 62/63, 1962, *Neues Augsburger Mozartbuch*, Augsburg 1962, S. 333 f.) als „*Kopist Heilig Kreuz B*“ benannten Schreiber handelt. Der Rezensent hat darauf im Zusammenhang mit anderen Abschriften desselben Kopisten hingewiesen. (Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum, 15. Jg., H. 1/2, Februar 1967, S. 5). Wer die vorliegende 2. Auflage der Partitur der „*Neuen Lambacher Sinfonie*“ aufmerksam studiert, kann sich den Argumenten für die Echtheit des Werkes nicht verschließen. Als weitere Stütze für die Zuschreibung an W. A. Mozart könnten noch die Oktavierungen der Violinen im *Andante un poco Allegretto* und im Trio des Menuetts angeführt werden. Solche Abschnitte erscheinen erstmals (staccato) im Finale der Sinfonie KV 43 (Herbst 1767) und dann (in kantabler Stimmführung) im Finale der Sinfonie KV 73 (vor dem 25. 4. 1770). Die „*Neue Lambacher Sinfonie*“ liegt dazwischen. Von Leopold Mozart ist bisher kein Beispiel dieser Instrumentierungspraxis bekannt. In der neu veröffentlichten Sinfonie fällt auch die um einen Grad selbständigere Behandlung der Oboen auf.

Die hier wiedergewonnene Mozartsinfonie ist eine willkommene Bereicherung für das Repertoire der Kammerorchester. So ist ihre Publizierung gerade in Nagels Musik-Archiv sehr zu begrüßen. Die Mozartforschung verdankt der Herausgeberin einen wertvollen Beitrag zur Ergänzung des Mozartschen Jugendschaffens. Die zur Wiederentdeckung führende Methode zeigt, daß in der musikwissenschaftlichen Forschung der Gegenwart neben der exakten wissenschaftlich-philologischen Betrachtungs-

weise auch die notwendigerweise subjektivere künstlerisch-stilkritische Untersuchung nach wie vor ihre Bedeutung besitzt.

Robert Münster, München

Johann Christian Bach: *Temistocle. Drame per musica in tre atti di Pietro Metastasio. Revisione di Edward O. D. Downes e H. C. Robbins Landon fatto dopo gli manoscritti in Darmstadt, Berlin e Washington. Deutsche Übertragung: Karl Heinz Füssl, Helmut Wagner. Riduzione per canto e pianoforte (Karl Heinz Füssl). Wien: Universal Edition 1965. XV und 427 Seiten.*

Eine Oper von Johann Christian Bach im Neudruck erscheint als großes Geschenk für die Musikforschung. Steht es doch auf dem Gebiet dieser Gattung mit Ausgaben wegen des Umfangs der einzelnen Werke besonders schlecht. Sie verlangen in den Denkmälerreihen, wenn man sie vollständig veröffentlicht, fast stets Doppelbände und sind für die Praxis nur nach umfangreichen Bearbeitungen zu brauchen. Ganz besonders ungünstig liegen die Verhältnisse für die italienische Oper des 18. Jahrhunderts, deren Neuausgaben man, von einigen Gesamtausgaben abgesehen, an den Fingern einer Hand herzählen kann. Was bedeuten, am Operschaffen J. A. Hasses gemessen, der eine veröffentlichte *Arminio*, was N. Jommellis *Fetonte* und die Bruchstücke aus Opern T. Traettas angesichts des Gesamttopus dieser und anderer Meister?

Aus Johann Christian Bachs dramatischem Werk waren bisher nur einzelne Arien neugedruckt. Um so intensiver wird sich die Forschung nun mit der vorliegenden Oper beschäftigen, die als für Mannheim geschriebenes Spätwerk einen Höhepunkt im Schaffen des Komponisten darstellt. Sie enthält nicht nur musikalisch bedeutende und charakteristische Gesänge, wie z. B. *Aspasia's Arie* Nr. 2, sondern auch dramatisch hervorragende Szenen, so vor allem das 2. und 3. Finale mit ihrem Wechsel von Akkompagnati, Arien und Ensembles. Ein stichhaltiges Urteil freilich kann man auf Grund der Veröffentlichung nicht über sie fällen, da die Herausgeber sie nach dem Brauch des 18. Jahrhunderts umgestaltet und ein Bachsches Pasticcio daraus gemacht haben: Von den insgesamt 19 Nummern stammen 9 sowie die Ouvertüre und die Sinfonia zum 2. Akt, also rund die Hälfte aller

Sätze, aus anderen Werken des Meisters. Davon dienen laut Vorwort die Ouvertüre und vier Arien als Ersatz für die ursprünglichen, nach Meinung der Herausgeber schwächeren Nummern der Oper, und die originalen, von Christian Cannabich und Carlo Giuseppe Toeschi komponierten Ballettsätze im 3. Akt wurden durch solche Christian Bachs ersetzt. Die übrigen fünf Stücke sind chorische und instrumentale Zusätze an inhaltlich hervorragenden Stellen — besonders wirkungsvoll der Chor Nr. 6 mit seinen fugierten Abschnitten und der dramatisch aufgelockerte Chor Nr. 13.

So ist das gesamte Werk zweifellos eindrucksvoll, vielleicht bei geschickter Inszenierung sogar für eine moderne Aufführung geeignet — das Vorwort gibt wertvolle Anregungen dazu —, nur die Hoffnung auf die Bekanntschaft mit einer authentischen Oper Christian Bachs erfüllt es leider nicht, denn die eingefügten bzw. ersetzten Nummern stammen aus frühen wie späten Werken des Meisters. Das Ganze stellt also einen Querschnitt durch sein Schaffen unter besonderer Betonung des französischen Einflusses dar, der erst in seiner letzten Oper, dem für Paris geschriebenen *Amadis de Gaule* zutage tritt.

Ein Nachteil dieser nicht wissenschaftlich, aber praktisch gut brauchbaren Ausgabe ist die Übersetzung, die an Ungenauigkeit und Fragwürdigkeit der Ausdrucksweise (S. 25/26: „Salzge Angst hieß mich's fassen und überließ mich all den törichten Wellen“; S. 42: „das erstickt meine Pulse“; S. 175: „ich war Bürger vor ich liebte“) über das hinausgeht, was man Übersetzungen an Freiheiten einräumen muß und kann.

Anna Amalie Abert, Kiel

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Dansk Aarbog for musikforskning 1966 bis 67. Under redaktion of Nils Schiørring og Søren Sørensen. København: Dansk selskab for musikforskning 1968. 186 S.

Hermann Abert: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen

Altertums. 2. Auflage mit einem Geleitwort von Heinrich Hüschen. Tutzing: Hans Schneider — Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1968. X, 168 S.

Theodor W. Adorno: Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1968). 144 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 15.)

Ludwig van Beethoven / Wolfgang Schneiderhan: Kadenzen zum Violinkonzert op. 61. Übertragen nach Beethovens Originalkadenzen zur Klavierfassung des Konzerts. München—Duisburg: G. Henle Verlag [1968]. 27 S.

J. van Biezen: The Middle Byzantine Kanon-Notation of Manuscript H. A Palaeographic Study with a Transcription of the Melodies of 13 Kanons and a Trio-dion. Bilthoven: A. B. Creyghton 1968. 141 S., 1 Taf.

Breitkopf & Härtel 1719—1969. Ein historischer Überblick zum Jubiläum verfaßt von Rudolf Elvers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1968. 29 S., 5 Taf.

Antonio de Cabezón: Gesamtausgabe der Werke. I. Duos, Kyries, Variations & Finales. Hrsg. von Charles Jacobs. Brooklyn: The Institute of Mediaeval Music (1967). (IV), 81 S. (Gesamtausgaben. IV/1.)

Jacques Chailley: Musique et ésotérisme, „La flûte enchantée“, Opéra maçonnique. Essai d'explication du livret et de la musique. Paris: Editions Robert Lafont 1968. 343 S., 16 Taf.

Imogen Fellingner: Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1968. 559 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 10.)

Hubert-Gabriel Hammer: Die Allelujagesänge in der Choralüberlieferung der Abtei Altenberg. Beitrag zur Geschichte des Zisterzienserchorals. Köln: Arno Volk-Verlag 1968. 251 S.

Charles Jacobs: Tempo Notation in Renaissance Spain. Brooklyn: Institute of Mediaeval Music (1964). 121 S. (Wissenschaftliche Abhandlungen. 8.)

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Für das Staatliche Institut für Musikforschung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und die Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients hrsg. von Fritz Bose. Band 3. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1967. 147 S., 1 Taf., 1 Schallplatte.

Werken van Josquin des Prés. Uitgegeven door A. Smijers †. Vier en vijftigste Aflevering: Wereldlijke Werken, Bundel V. Verzorgd door M. Antnowicz en W. Elders. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1968. XV, 41 S.

Herfrid Kier: Raphael Georg Kiesewetter (1773—1850). Wegbereiter des musikalischen Historismus. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1968. 270 S., 1 Taf. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 13.)

Günter Kleinen: Experimentelle Studien zum musikalischen Ausdruck. Hamburg: Dissertationsdruck 1968. 132 S.

Heinrich Kralik: Gustav Mahler. Hrsg. und eingeleitet von Friedrich Heller. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1968). 72 S., 4 Taf. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 14.)

Erhard Marschner: Familie Gluck in Oberkreibitz, Schönfeld (1722—1727). Sonderdruck aus: Unser Niederland, 20. Jahrg., Nr. 247. Stuttgart 1968. S. 149/50.

Oscar Mischiati: L'organo della Chiesa del Carmine di Lugo di Romagna. Bologna: Casa editrice Prof. Riccardo Patron 1968. 60 S., 5 Taf. (Biblioteca di cultura organaria e organistica. I.)

Hugo Moser — Joseph Müller-Blattau: Deutsche Lieder des Mittelalters von Walther von der Vogelweide bis zum Lochamer Liederbuch. Texte und Melodien. Stuttgart: Ernst Klett Verlag (1968). XII, 359 S.

Joseph Müller-Blattau: Geschichte der Musik in Ost- und Westpreussen. Zweite, ergänzte und mit 15 Abbildungen versehene Auflage. Wolfenbüttel-Zürich: Mösel Verlag (1968). 180 S., 8 Taf.

Național și Universal în Muzică. Lucrările sesiunii științifice a cadrelor didactice (10.—12. Mai 1967). București: Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu“ 1967. 248 S.

Johann Christoph Ritter: Drei Sonaten für Cembalo. Nach der Erstausgabe von 1751 herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Erwin R. Jacobi. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1968). (IV), 25 S., 3 Faks.

Erich Schenk: Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1967 (1968). 168 S., 1 Taf. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge. Band 7.)

Harald Schieckel: Die Oboisten im oldenburgischen Infanteriekorps 1783 bis 1800. Sonderdruck aus: Genealogie, Band 9, 17. Jahrgang, 1968. S. 377—379. (Aufsatzreihe Musikgeschichte und Genealogie. XVI.)

Leo Schrade: Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik. Zweite, ergänzte Auflage, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hans Joachim Marx. Tutzing: Hans Schneider 1968. 128 S.

Bonaventura Somma a cura di Emidio Mucci. Rom: Edizioni de Santis 1968. 88 S., 2 Taf.

Studien zur klevischen Musik- und Liturgiegeschichte. Unter Mitarbeit von Gottfried Göller, Friedrich Gorissen, Michael Härting, Karl Kemper, Gerhard Pietzsch, M. A. Vente hrsg. von Walter Gieseler. Köln: Arno-Volk-Verlag 1968. 151 S., 5 Taf. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 75.)

G(eorg) Ph(ilipp) Telemann: Konzert C-Dur für vier Violinen. Nach dem Urtext hrsg. von Manfred Fechner. Leipzig: Edition Peters (1967). 11 S. (Partitur)

G(eorg) Ph(ilipp) Telemann: Konzert G-Dur für vier Violinen. Nach dem Urtext hrsg. von Manfred Fechner. Leipzig: Edition Peters (1967). 10 S. (Partitur)

The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400. Vol. II. Italy. Edited by Pieter Fischer. München—Duis-

burg: G. Henle Verlag (1968). 148 S. (Répertoire internationale des sources musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik. B III<sup>2</sup>.)

Hermann Ullrich: Julius Bittner. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1968). 80 S., 4 Taf. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 13.)

Alexander Weinmann: Verzeichnis der Musikalien des Verlages Joseph Eder — Jeremias Bermann. (Wien:) Universal Edition (1968). XIV, 78 S., 1 Taf. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2. Folge 12.)

Hans Winterberger: Das Kammerorchester des Bruckner-Konservatoriums 1958—1968. Linz: Bruckner-Konservatorium des Landes Oberösterreich 1968. 24 S., 1 Taf.

Christoph Wolff: Der Stile Antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH. 1968. VIII, 227 S. (davon 6 Taf.) (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band VI.)

Muzikološki Zbornik. Musicological Annual (hrs. von Dragotin Cvetko). Vol. IV, 1968. Ljubljana: (Oddelek za muzikologijo filozofske fakultete) 1968. 155 S.

## Mitteilungen

Die Jahrestagung 1969 der Gesellschaft für Musikforschung wird vom 2. bis 4. Oktober in Augsburg stattfinden. Eine Einladung mit der Tagesordnung der Mitgliederversammlung und dem Beiprogramm ergeht rechtzeitig an alle Mitglieder.

Die 20. Jahreskonferenz des International Folk Music Council ist für die Zeit vom 6.—13. August 1969 vorgesehen. Als Tagungsort wurde Edinburgh bestimmt.

Dr. Lutz Trimpert, Frankfurt a. M., ist am 10. Januar 1969 im Alter von 33 Jahren verstorben.

Professor Dr. Paul Nettl, Detroit, feierte am 10. Januar 1969 seinen 80. Geburtstag.

Dr. Dr. h. c. Günther Henle feierte am 3. Februar in Duisburg seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Walter Senn, Innsbruck, feierte am 11. Januar 1969 seinen 65. Geburtstag.

Professor Dr. Franz Böskén, Mainz, feierte am 27. Februar 1969 seinen 60. Geburtstag.

Am 27. Januar feierte das Verlagshaus Breitkopf & Härtel sein 250jähriges Bestehen.

Professor Dr. Ludwig Finscher, Frankfurt a. M., ist zum wirkenden Mitglied der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich ernannt worden.

Dr. Ursula Kirkendale, Durham/North Carolina, erhielt auf dem Jahreskongreß 1968 der American Musicological Society den Alfred Einstein Award 1968 für ihren Aufsatz *The Ruspoli Documents on Handel* (JAMS 1967).

Dozent Dr. Lars Ulrich Abraham, Münster/Westf., hat zum Sommersemester 1969 einen Ruf auf die Professur für Musikgeschichte an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg i. Br. angenommen.

Dozent Dr. Ernst Apfel, Saarbrücken, wurde mit Wirkung vom 18. Februar 1969 zum apl. Professor ernannt.

Professor Dr. Friedrich Blume hat im Oktober 1968 Vorträge und Seminare an zehn Universitäten in den Vereinigten Staaten und Canada gehalten. Für 1969 ist er eingeladen, für vier Monate eine Gastprofessur an der Graduate School der New York City University wahrzunehmen und zwei Monate Vorträge an verschiedenen Hochschulen und Universitäten in Japan zu halten.

Dozent Dr. Helmut Hücke, Frankfurt a. M., hat für das Studienjahr 1969/70 eine Einladung als Visiting Associate Professor an die Brandeis University in Waltham (Mass.), USA, angenommen.

Das Institut für Jazz an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Graz veranstaltet vom 16. bis 20. April 1969 eine musikwissenschaftliche Tagung mit dem Generalthema „Musikwissenschaft und Jazz“.

Der Verlag Doblinger, Wien, bringt eine wissenschaftlich-praktische Gesamtausgabe der Werke Torellis heraus. Editionsleiter ist Professor Dr. Walter Kolneder, Karlsruhe.

Das vorliegende Heft konnte dankenswerterweise wiederum mit Hilfe eines Zuschusses des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin um 28 Seiten erweitert werden.

Diesem Heft der „Musikforschung“ liegt die Jahresrechnung 1969 bei (nur für Mitglieder, die ihren Beitrag noch nicht gezahlt haben). Der Schatzmeister der Gesellschaft für Musikforschung bittet um baldige Überweisung der Beiträge.

Einbanddecken für die „Musikforschung“, Jahrgang 1968, werden wie stets auf Vorbestellung angefertigt. Sie kosten DM 3.—. Bestellungen bitte an den Bärenreiter-Verlag, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35.

#### Suchanzeige

Das ehemalige Kgl. Akademische Institut für Kirchenmusik in Charlottenburg besaß einige Kammermusik-Handschriften von Johann Pachelbel, die in MGG X, Spalte 546—547 aufgeführt sind und von Gustav Beckmann in seinem Aufsatz *Johann Pachelbel als Kammerkomponist* (AfMw I, 1918/19, S. 267—274) beschrieben wurden. Diese Handschriften sind vernichtet; Beckmann erwähnt jedoch (S. 267, Anm. 3), daß er Kopien von der Hand Max Seifferts benutzte. Im Seiffert-Nachlaß sind diese Kopien nicht zu ermitteln. Sind andere Kopien gemacht worden und noch verfügbar? Von besonderem Interesse sind die *Sonata a Violino solo e Cembalo obbligato* und die *Aria con Variationi a 1 Violino e 2 Violen da Gamba*. Informationen erbittet Dr. Gloria Rose, 819 North Linn Street, Iowa City, Iowa 52240, U.S.A.

Professor Robert Freeman bereitet einen Thematischen Katalog der Kadenzen zu den Konzerten von Wolfgang Amadeus Mozart vor. Er bittet um Hinweise auf derartige Kadenzen, unabhängig davon, wer diese komponiert hat. Entsprechende Mitteilungen sind an folgende Adresse zu richten: Professor Robert Freeman, 14 N—230, Department of Music, M.I.T., Cambridge, Mass. 02139.