

Der *sumer von triere* bei Friedrich von Hausen

VON MARTIN VOGEL, BONN

In *Des Minnesangs Frühling* (47, 38) vergleicht Friedrich von Hausen die Dame, die ihn abwies, mit einem *sumer von triere*. Die Strophe lautet in der von Richard Kienast¹ vorgelegten Fassung und Übersetzung:

„Nieman darf mir wenden daz zunstaete,
ob ich die hazze die ich dâ minnet ê.
swie ich si geflêhet oder gebaete,
sô tuot si rehte als sis niht verstê.
mich dunket wie ir wort gelîche gê
rehte als es der *sumer von triere* taete.
ich waere ein gouch, ob ich ir tumpheit haete
für guot: ez engeschilt mir niemer mê.“

Übersetzung: „Niemand braucht mir das als Unbeständigkeit auszulegen, wenn ich der feind bin, die ich einmal geliebt habe. Wie immer ich flehend oder bittend um sie geworben habe, so tut sie gerade so, als verstehe sie das gar nicht. Mich dünkt, sie kann überhaupt immer nur einen Ton von sich geben, ganz so wie es der *sumer* tun würde von *triere*. Ich wäre ja ein Narr, wollte ich zu ihrer Dummheit auch noch ja sagen: das wird mir nie passieren.“

Wie ist das Wort *sumer* hier zu verstehen? Nach den mittelhochdeutschen Wörterbüchern kann es Sommer, Korb, Getreidemaß oder Pauke bedeuten². Moriz Haupt, der erste Herausgeber, hielt sich zurück und gab zu, daß er die Stelle nicht zu erklären wisse³. In den hundert Jahren nach Haupt und Lachmann war man weniger zurückhaltend und legte verschiedenste Deutungen vor. Hermann Patzig⁴ gab gleich deren drei:

- beim Winteraustreiben in Trier sei ein Darsteller des Sommers durch besonders drastisches Spiel aufgefallen;
- es habe damals in Trier eine berühmte mächtige Trommel gegeben, deren beständig wiederholte Töne als Worte doch nichts wert gewesen seien;
- es sei ein Bienenkorb gemeint gewesen; *triere* stehe für *trien*, *trene*, *tren* „Drohne“; Hausens Geliebte spreche ihr „*ich versteh nicht*“ wie die verkrüppelte Arbeitsbiene es tue, die die gesunden, geschlechtsreifen, aber für das Honigsammeln unbrauchbaren Drohnen in der Drohnenschlacht hinauswerfe oder, wenn sie Aufnahme forderten, abwehre.

Deutungen dieser Art machen es verständlich, daß Hausens *scheltliet* schließlich auch unter seinen Deutern Scheltworte auslöste. Kienast zürnte: Was über den *sumer von triere* zusammenphantasiert worden sei, lege doch ein recht bedenkliches Zeugnis ab für den Betrieb einer Wissenschaft, die kritiklos ins Blaue schweife⁵.

¹ R. Kienast, *Hausens „Scheltliet“* (MF 47, 33) und „*der sumer von triere*“, in: Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst, Jahrgang 1961, Nr. 3, 42 f.

² G. F. Benecke / W. Müller / F. Zarncke, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, II 2, 730f; M. Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, II 1295 ff.

³ *Des Minnesangs Frühling*, hrsg. von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Leipzig 1857, 252. Auf die Interpretationsschwierigkeiten beim *sumer von triere* wurde ich durch Helmut Tervooren aufmerksam gemacht.

⁴ H. Patzig, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 65, 1928, 143.

⁵ R. Kienast, a. a. O., 58 f.

Die neueren Deutungen liegen auf der Linie, die durch Eduard Kück vorgezeichnet wurde. Kück deutete *sumer* als Hohlmaß: „Die Holde — brummt wie ein Trierer *Simmer*“⁶. Die Deutungen, die Carl v. Kraus und Richard Kienast vortrugen, stimmen mit Kück immerhin in den zwei Punkten überein, daß bei *sumer* dasselbe Wort vorliege, das auch das Getreidemaß (*simmer*) bezeichne⁷, und daß die weitere Ausdeutung in dem akustisch-musikalischen Bereich liege, in den Kück — „die Holde brummt wie ein *Simmer*“ — bereits vorgedrungen war: das eintönige *nein* der Dame werde mit der Eintönigkeit eines Musikinstruments verglichen⁸. Um welches Musikinstrument sollte es sich aber gehandelt haben? v. Kraus dachte an die Heerpauke: Hausen habe sagen wollen, „daß mein flehendes Lied — (die Handschriften haben *ir wort*)⁹ — *ihr an den Ohren vorbeigeht wie es die Pauke tun würde*“¹⁰. Kienast verwarf die Pauke: Die Dame müsse hochgradig taub gewesen sein, wenn sie durch diese „Symphonie mit dem Paukenschlag“ nicht aus ihrem leichten Konzertschlummer aufgeschreckt worden sei¹¹. Nach Kienast war mit dem *sumer von triere* nicht die Pauke oder Trommel, sondern die Maultrommel gemeint. Damit wird aber die in zwei Punkten erzielte Übereinstimmung wieder in Frage gestellt. Mit einem Getreidemaß hat die Maultrommel nicht eben viel zu tun, und „eintönig“ ist sie auch nicht. Je nach der Backen-, Zungen- oder Lippenstellung des Maultrommelspielers erklingt der eine oder andere Ton einer Teiltonreihe, wie sie von der „Trompetenskala“ der Blasinstrumente her bekannt ist. Auf größeren Instrumenten, die über den 8. Teilton hinausgehen, lassen sich auch Melodien ausführen. Die Maultrommel ist also nicht „eintöniger“, als es die Naturhörner und Fanfaren sind.

Die Instrumentenkunde kennt jedoch Blasinstrumente, die tatsächlich immer nur den gleichen Ton hervorbringen. Die Sackpfeife hat neben den Melodiepfeifen, die mit Grifflöchern ausgestattet sind, auch grifflochlose Bordunpfeifen, die in Deutschland *Stimmer* oder *Summer* genannt wurden. Das *Musikalische Conversations-Lexikon* von Mendel und Reißmann gibt unter dem Stichwort *Summer* die Auskunft: „*Sumer* oder *Bourdon* hieß an Sackpfeifen (*Dudelsack*) die nur in einem Tone fortsummende Pfeife; an alten Geigen (*Rebec*, *Rebebe*) und Lauten die neben dem Griffbrett liegenden tiefsten Saiten, die nicht gegriffen wurden, sondern deren unveränderter Ton mit der Melodie zugleich erklang. Auch *Summpfeife* und *Summe* wurden beim *Dudelsack* diese Pfeifen genannt“¹². Liegt hier nicht die Lösung? Friedrich von Hausen könnte sehr wohl die gleichförmig abweisenden Worte seiner Dame mit dem Bordunton der Sackpfeife verglichen haben. Ein solcher Vergleich war keineswegs abwegig oder ungewöhnlich. Rabelais bediente sich ebenfalls dieses Bildes und verglich eine *femme criarde et mal plaisante* mit dem kreischenden Klang der *cornemuse*¹³.

⁶ E. Kück, in: *Anzeiger für deutsches Altertum* 28, 1902, 295.

⁷ C. v. Kraus, *Des Minnesangs Frühling. Untersuchungen*, Leipzig 1939, 153; R. Kienast, a. a. O., 51.

⁸ R. Kienast, a. a. O., 50.

⁹ R. Kienast, a. a. O., 51.

¹⁰ C. v. Kraus, a. a. O., 153.

¹¹ R. Kienast, a. a. O., 51 f.

¹² H. Mendel / A. Reißmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Berlin 1882.

¹³ Tiers livre, chap. XLVI.

Der hier gegebenen Deutung scheint entgegenzustehen, daß das Zeitwort *summen* erst seit dem Spätmittelalter bezeugt¹⁴ und zudem ohne Etymologie ist. Es gilt als „lautmalende Bildung“¹⁵, womit sich der Musikforscher, der der Herkunft solcher Schallworte nachgeht, nicht zufrieden geben kann. Die Bedenken, die sich aus dem späten Auftreten von *summen* ergeben, wären ausgeräumt, wenn sich herausstellte, daß *summen* von *sumer* abgeleitet wäre und der *sumer von triere* in der Bedeutung „Sackpfeife“ in enger Beziehung zu dem vielfach belegten mhd. *sumer, sumber* „Geflecht, Korb, Bienenkorb, Getreidemaß, Pauke“ steht. Sackpfeife und Korb scheinen sich auszuschließen; zur Pauke stellt sich ein Zusammenhang über die Tierhaut her, die sowohl zur Herstellung der Pauke als auch der Sackpfeife benötigt wird. Aus der Bedeutung „Pauke“ ergibt sich, daß das Bedeutungszentrum von *sumer, sumber*¹⁶ nicht beim Flechtwerk, sondern beim Hohlkörper lag. *Sumer* meinte den aus der Tierhaut gefertigten Lederschlauch und übertrug sich daher auf den vollen Bauch des Menschen, auf den Dickwanst. „*Ut ipsae solae ventres distendant suos, dass sy allein ire beuch füllind wie ein sackpfeiff oder dass sy sich spannind wie ein sumber oder böucken*“¹⁷. Hierher gehört auch die Neidhart von Reuenthal zugeschriebene Strophe: „*Die wil ich die klingen um mine siten trage, sô darf mir durch min sumber niemen stechen nieht*“¹⁸. *Semper* heißt im Drautal noch heute der Bauch oder Kropf; in der Wetterau bezeichnet *sömber* den dicken, hervorstehenden Leib¹⁹.

Auch die Bedeutung „Bienenkorb“ meinte zunächst nicht das Geflecht, sondern den Hohlkörper, in dem die Bienen *summen*²⁰. Der Imker erkannte am Summton des Bienenstocks, wann mit dem Ausschwärmen zu rechnen wäre: „*Der Imp lôt hüt noch, er sumberet wie wild*“²¹. *Sumbern* bezeichnet den intensiven Dauerton, den Bordunton, der für den Bienenstock charakteristisch ist. Entsprechend gehören auch zu der Wortsippe *bur(d)*, der das von Mendel und Reißmann parallel mit *Summer* gebrauchte *Bourdon* angehört, einerseits Ausdrücke für Bienenschwarm und schwirrendes Insekt, andererseits aber auch Ausdrücke für den Hohlraum, für Lederschlauch, Tierblase, Wanst und Bauch: dauph. *bordeïri* „Fleischfliege“, Bresse *bourdiaïne* bergam. *bordò* „Maikäfer“, prov. *bourdoun* „Drohne“, afrz. *bourdon* „Ohrenausen“, frz. *bourdon* „Hummel“, *bourdonner* „summen (auch Melodien)“²², Kanton Vaud *bourdz*, *bourdzu* „dicker Bauch, Wanst, Bauch eines Tieres“²³, rum. *burduf* „die ganze Haut eines Tieres, in die etwas gefüllt wird,

¹⁴ Deutsches Wörterbuch, X 4, 1070.

¹⁵ F. Kluge / W. Mitzka, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin 1967²⁰, 764.

¹⁶ H. Paul / W. Mitzka, *Mittelhochdeutsche Grammatik*, Tübingen 1963¹⁹, 112: „Spätmhd. wird statt —m— auch mb geschrieben, was aus ausl. Stimmabsatz oder als Gleitlaut zwischen m + (e)r stammt: *lamb* ‚lahm‘, *sumber* = *sumer* ‚Sommer‘. Mhd. —mb— ist zunächst inlautend im Nhd. zu —mm— geworden (Assimilation)“.

¹⁷ *Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache*, Frauenfeld 1881 ff., VII, 987.

¹⁸ *Die Lieder Neidharts*, hrsg. von E. Wiebner, Tübingen 1968³, 130 f.

¹⁹ *Deutsches Wörterbuch*, X 1, 568; J. A. Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch*, Band 2, München 1877², 284. Das Deutsche Wörterbuch sagt von *semper*: „das wort ist wahrscheinlich eine nebenform zu *simmer*, älter *sumber*, m. und n., geflecht, korb, getreidemasz, handtrommel, pauke“ (X 1, 568).

²⁰ Vgl. limous. *bourrial* „hohler Baumstamm“, afrz. *bourrion* südfz. *burru* „Bienenstock“ (der Waldbienen, die sich in einem Baumloch eingenistet haben), afrz. *born* südfz. *borna* „Bienenkorb“, sav. *burnala* „kleine Höhle“, prov. *bournado* „ausgehöhlt, hohl“, wallon. *boré* „aushöhlen, aufblasen“. (W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1935³, Nr. 1220a und 1411a; E. Richter, *Die Bedeutungsgeschichte der romanischen Wortsippe „bur(d)“*, in: Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften in Wien 156. 5, 1908, 70. Landschaftsabkürzungen nach Meyer-Lübke).

²¹ *Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache*, VII, 988.

²² E. Richter, a. a. O., 98 und 100.

²³ *Glossaire des patois de la Suisse romande*. Paris 1924 ff., II 648.

meistens Wein“²⁴, poln. *burdziuk* „Schlauch“²⁵, russ. *burdjuk* „lederner Wasserschlauch, auch Weinschlauch“, aderbeidschanisch *burduk* „Weinschlauch“²⁶. Unser Wort *sumer* wurde für die Töne oder Geräusche in einem Hohlraum verwendet und dementsprechend auch auf den menschlichen Leib und seine Geräusche angewandt: „Der buch wirt in der windigkeit härter und tönnet einem *summer glydi*“²⁷. *Sumbern* bezeichnete schließlich das Brummen und Murren eines unzufriedenen Menschen. In der Schweiz sagte man: „er weiss Nüt als z'*summeren*“²⁸. In der Steiermark verstand man unter einem *semperer* einen Menschen, der unaufhörlich klagt, jammert und raunzt²⁹. In Tirol nannte man eine geschwätzige und flatterhafte Weibsperson eine *summer*³⁰. Auch diese Nebenbedeutung kann Friedrich von Hausen zu seiner Wortwahl bestimmt haben.

Hausen spricht von einem *sumer von triere*. Über die Bedeutung „Getreidemaß“ ergibt sich ein Zugang zu dem Zusatz *von triere*. Da die Lebenshaltung damals vom Kornpreis abhing, drückte das Kornmaß die Währung aus. Für Nürnberg galt 1427: „18 *sumer korn ein gulden werung*, 30 *summer habern 1 gulden werung*“³¹. 1432 war der Kornpreis um ein Vielfaches gestiegen: „da galt 1 *summer korns 3 fl.*“ (23, 14). 1437 war die Teuerung so groß, „das man ein *summer korns nit kunt finden umb 4 gulden*“ (26, 3). *Sumer* bezeichnete das geeichte Maß: „Dú gaebest dinen kouf mit *máze* oder mit *wáge* oder mit *summerin* oder mit *eln*“³². Der *sumer* wurde von Ort zu Ort verschieden festgelegt. „Das Bamberger *Summer* hält 4 Vierling oder Metz“³³. Daß auch Trier den *sumer* festgelegt hatte, geht aus den dortigen Weistümern hervor. Sabershausen 1537: „item einen *faschbruck* (?) van zweien *penningen* in *trierschem*, item ein halb *Binger molder habern* in *trierschem*, ein *soemern*, das sall das pferd haben vur . . . foeder“³⁴; Coenen 1508: „in der mülle soll ein *molterfaß* seyn so groß, das der XV ein *triersch sümmern thun*“³⁵. Es gab also einen *trierschen summer*; wie Richard Kienast aber hervorhob, ist der *sumer von triere* aus grammatischen Gründen nicht einfach mit diesem *trierschen summer* gleichzusetzen³⁶. Friedrich von Hausen meinte eben nicht nur das geeichte Hohlmaß, sondern den in Trier üblichen, als Hohlmaß dienenden Ledersack, der sich, mit Luft gefüllt, auch zur Hervorbringung von Tönen verwenden ließ.

Daß Hohlmaß, Lederschlauch und Sackpfeife zusammengehörten und mit dem gleichen Wort benannt wurden, läßt sich durch mlat. *chorus* belegen: nach dem Glossar des Jacob Twinger von Königshofen (um 1390) bedeutete *chorus* „*sagpffife* oder *kor* oder *dantz vel mensura XXX modiorum · s. onus cameli*“³⁷. Im Dardanus-

²⁴ E. Richter, a. a. O., 28.

²⁵ J. Hubschmid, *Schlächte und Fässer*, Bern 1955, 139.

²⁶ M. Vasmer, *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Band 1, Heidelberg 1953, 147.

²⁷ J. Rueff, *Ein schön lustig trostbüchle von den empfangnissen und geburten der menschen*, Zürich 1554 (zitiert nach dem Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache, VII, 987).

²⁸ Ebenda, VII, 988.

²⁹ Th. Unger / F. Khull, *Steirischer Wortschatz*, Graz 1903, 593.

³⁰ J. B. Schöpf, *Tirolisches Idiotikon*, Innsbruck 1866, 729.

³¹ *Die Chroniken der deutschen Städte*, Band 2, Leipzig 1864, 16, 12.

³² F. Pfeiffer, *Berthold von Regensburg*, Band 1, Wien 1862, 148, 27.

³³ J. A. Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch*, II, 283.

³⁴ J. Grimm, *Weisthümer*, Göttingen 1840–1869, VI, 483.

³⁵ J. Grimm, *Weisthümer*, II, 86.

³⁶ R. Kienast, a. a. O., 56. Kienast bezieht von *triere* nicht auf die Stadt Trier, sondern auf mhd. *triel* „Maul“.

³⁷ F. X. Mathias, *Königshofen als Choralist*, phil. Diss. Straßburg 1903, 183. In römischer Zeit rechnete der Scheffel (modius) zu 8,754 Litern.

brief wird *chorus* als ein Balginstrument beschrieben: „*Chorus quoque pellis simplex est cum duabus cicutis aereis et per primam inspiratur, per secundam vocem emittit*“³⁸. *Chorus* war ein „Platerspiel“ (plater = Blase); sein Name ist zu lat. *corium* „Fell, Haut“ zu stellen, was nun auch die Bedeutung „Kamellast“ erklärt. Der aus der Tierhaut gefertigte Ledersack faßte die Menge, die ein Kamel tragen konnte; er diente daher als Hohlmaß. Entsprechend war auch der *sumer* die Mengeneinheit, die ein Saumtier tragen konnte. Im Lateinischen ist *summārium* eine Inhaltsbezeichnung, und lat. *summārius* bedeutet „Packsattel, Lasttier, Packesel“³⁹. Eine Parallele bietet wieder die Wortsippe *bur(d)*, zu der ebenfalls Ausdrücke für Saumtier, Packsattel und Hohlmaß gehören: lat. *burdo -onis* gr. βουρδών „Maulesel“⁴⁰, siz. *burduni* Anjou *bourdin* „Esel“⁴¹, afrz. *bordon, bourdon* „Maulesel“, langued., gask. *bardoun, bardou* „Maultier“⁴², frz. *bardot* „Maultier“, prov. *barda* „großer Sattel“, it. *barda* frz. *barde* „Reitkissen“, sp. pg. *albarda* „Saumsattel“⁴³; frz. *borderée* bezeichnete ein Kubikmaß, *bardeau* ein Maß für Heu; gr. βουρδώνιον σίτου entsprach einer Menge von zwölf Scheffeln (modii)⁴⁴; ahd. *burden* wurde ebenfalls in der Bedeutung von „mensura“ gebraucht⁴⁵. *Burdo* und *summarius*, mit dem meines Erachtens unser Wort *sumer* zusammenhängt, bezeichneten den „Bürdenträger“, bezeichneten das Saumtier und seine Bürde. *Burdo* läßt sich weit in das Altertum und in den Orient zurückverfolgen⁴⁶, *summarius* desgleichen.

Solange es Saumtiere gab, wurden Packlast und Hohlmaß nach dem Lasttier benannt. Das in englischen Wörterbüchern geführte biblische Hohlmaß *homer* geht über hebr. *hōmaer* auf akkadisch *imēru* „Esel, Hohlmaß“ zurück⁴⁷. Šumerisch *anšu* „Esel“, mit dem wahrscheinlich lat. *asinus* zusammenhängt⁴⁸, hatte im Assyrischen ebenfalls beide Bedeutungen⁴⁹. Das Ugaritische hat *hmr* für „Esel“ und für „Trockenmaß“⁵⁰. In den Wirtschaftstexten der mesopotamischen Hochkulturen werden Lieferungen von „10 Esel Wein“, „200 Esel Öl“ oder „1/2 Esel Blei“ erwähnt⁵¹. Auf altgriechischen Ostraka (Tonscherben) finden sich Anweisungen auf 7 1/2 oder 8 1/2 Esel (ὄνουσ ὀκτώ ἡμισυ)⁵². Lat. *onus* „Last, Bürde, Fracht“ wird

³⁸ R. Hammerstein, *Instrumenta Hieronymi*, in: Archiv für Musikwissenschaft 16, 1959, 131.

³⁹ K. E. Georges, *Ausführliches Lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Basel 1951⁰, 2923; A. Walde / J. B. Hofmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Band 2, Heidelberg 1954, 630.

⁴⁰ Im Edikt des Diokletian vom Jahre 301 (VII, 17; XI, 4; XIV, 10).

⁴¹ W. v. Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Band 1, Tübingen 1948², 633.

⁴² F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Band 1, Paris 1881, 688a; J. Brüch, in: Zeitschrift für romanische Philologie 55, 1935, 644.

⁴³ W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, 955.

⁴⁴ E. Richter, a. a. O., 72.

⁴⁵ „in eadem mensuram, quae vulgariter burden vocatur“ (E. G. Graff, *Althochdeutscher Sprachschatz*, III, 163).

⁴⁶ Wie schon 1837 Graff vermutete (*Althochdeutscher Sprachschatz*, III, 163), geht *burdo* auf die Wurzel *bher- zurück, zu der auch got. *hairan* lat. *fero* gr. φερω skr. *bhāṛati* „tragen“ gehören. Skt. *bhāṛati* (3. Pers. Sing. Praes.) heißt „tragen“ (auch im Sinne von „am Körper tragen“), „bringen“ (auch im Sinne von „hervorbringen“), „wachsen lassen“ (von Haar, Bart und Nägeln), ertragen, schwanger oder trächtig sein, pflegen, nähren, (den Bauch) füllen, (die Stimme) erheben, (einen Ton) erzeugen“ (M. Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary*, Oxford 1960, 764, col. 3).

⁴⁷ W. W. Skeat, *An Etymological Dictionary of the English Language*, Oxford 1956, 275; A. Deimel, *Akkadisch-Sumerisches Glossar*, Rom 1937, 176.

⁴⁸ O. Schrader, *Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde*, Band 1, Berlin 1917—1923², 271 f.; A. Emout / A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris 1959⁴, 51.

⁴⁹ A. Deimel, *Šumerisch-Akkadisches Glossar*, Rom 1934, 16.

⁵⁰ J. Aistleitner, *Wörterbuch der ugaritischen Sprache*, in: Berichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse 106, 3, 1963, 104.

⁵¹ *The Assyrian Dictionary* 7, 1960, 113 f.

⁵² L. Amundsen, *Greek Ostraca in the University of Michigan Collection*, Ann Arbor 1935, 111.

vielfach zu gr. ὄνος „Esel“ gestellt⁵³. Der Damaszener *kantār*, ein Kubikmaß, das z. B. für eine Eselladung Holzkohle gebraucht wurde⁵⁴, geht auf gr. κἀνθῶν, κἀνθήλιος „Esel, Lasttier“ zurück. Ngr. γομάρι meint auf Kreta die Last, auf dem Festland den Esel⁵⁵. Henri Grégoires Feststellung, daß in nahezu allen Sprachen die Ausdrücke für Packsattel und Last mit Esel oder Saumtier zusammenhängen⁵⁶, trifft auch für mhd. *soum*⁵⁷ zu. Es bedeutet zunächst das Saumtier, sodann die Last des Saumtiers, „Last, besonders insofern sie zum Fortschaffen auf dem Rücken eines Tieres eingerichtet ist“⁵⁸, und schließlich eine Maßbestimmung, „ursprünglich so viel wie ein Saumtier tragen kann“⁵⁹. Es kann daher nicht verwundern, daß auch *sumer*, das unter anderem „Hohlmaß“ bedeutet, schon durch lat. *summarius* „Lasttier, Packsattel“ mit Esel und Maultier zusammenhängt. Da die Packsättel häufig aus einem Gestell bestanden, an dem links und rechts vom Tier ein Korb befestigt war, und da als Trockenmaß der Korb den Tierschlauch ersetzen konnte, fügt sich nun auch *sumer* in der Bedeutung „Geflecht, Korb“ in die hier gegebene Ableitung ein.

Steuern und Abgaben wurden vielfach in Naturalien entrichtet, nach Saumtierlasten bemessen und mit Saumtieren „eingetrieben“. *Sümmer* hieß der Beitreibungsbeamte⁶⁰, *sumer* hieß die „Pauschalabgabe an Getreide, mit welcher die Anwohner einer Brücke sich alljährlich vom Brückenzoll befreien“⁶¹. In der Schweiz wird *ersumbern* für das Eintreiben des Zinses gebraucht: „Der lezt Maitag häd-mich endlin ersumberet, sagt jemand, der viel zu zinsen hatte an diesem Tage“⁶². *Ersumbern* ist aber auch in der Bedeutung „verprügeln“ bezeugt⁶³, was an das gewalttätige Eintreiben ausständiger Zahlungen erinnert. Im übrigen gehörte die „Tracht Prügel“ zum Los des Esels. Das Saumtier wurde mit Prügeln angetrieben. Der Treiber schlug auf das Tier ein oder schlug, wenn das Tier so beladen war, daß er es nicht treffen konnte, auf Sattel und Ladung. Das antike Sprichwort *qui asinum non potest, stratum caedit*⁶⁴ ist auch im Deutschen dem Wortsinn nach bekannt: man schlägt den Sack und meint den Esel. Man schlägt den *sumer*. Eine Parallele liegt bei dem Wort *malter* vor, das nicht nur „Getreide- oder Holzmaß“ bezeichnete, sondern im Sachsenspiegel auch für „Schläge“ gebraucht wurde: „sô wettet he des küniges malder. daz sint zwêne und drîzig slege mit einer grünen eichenen gerten“⁶⁵.

Die Verbindung Saumtier-Sack-Prügel wurde nun dadurch noch besonders eng, daß der Ledersack aus der Haut des Saumtiers gefertigt wurde. In der äsopischen Fabel vom Esel und dem Maultier (C. F. Aes. 192) bittet der Esel, der unter seiner Last zusammenzubrechen droht, das größere und stärkere Maultier, ihm einen Teil der

⁵³ So schon A. Fick, *Vergleichendes Wörterbuch der Indogermanischen Sprachen*, Teil 1, Göttingen 18904, 15.

⁵⁴ J. G. Wetzstein, in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 11, 1857, 499.

⁵⁵ G. N. Hatzidakis, in: *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung* 34, 1895, 129.

⁵⁶ „Dans toutes les langues ou à peu près, les mots qui signifient ‘bât’ et ‘charge’ en arrivent à désigner l’âne ou le cheval de somme et réciproquement“ (H. Grégoire, in: *Byzantion* 13, 1938, 290).

⁵⁷ Benecke/Müller/Zarncke, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, II, 2, 473; M. Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, II, 1060.

⁵⁸ J. A. Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch*, II², 279 s. v. säum.

⁵⁹ M. Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, II, 1060.

⁶⁰ *Deutsches Wörterbuch*, X 4, 1078.

⁶¹ *Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache*, VII, 976.

⁶² *Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache*, VII, 988.

⁶³ Ebenda.

⁶⁴ Petron. 45.8. Bei den antiken Autoren halte ich mich an die Abkürzungen des Lexikons der Alten Welt, Zürich 1965, 3439–3464.

⁶⁵ *Deutsches Wörterbuch*, VI, 1511 f.

Last abzunehmen. Das Maultier weigert sich, muß dann aber nach dem Tode des Esels nicht nur die ganze Last, sondern auch noch die Haut des Esels, den aus dem Eselsbalg gefertigten Ledersack, tragen. Die Eselshaut war hinreichend groß und galt als besonders stark; sie wurde in diesen Eigenschaften allerdings von der Maultierhaut noch übertroffen. „Maultierhäute sind wegen ihrer Größe und besonderen Stärke sehr beliebt“⁶⁶. Die Saumtiere trugen also buchstäblich ihre Haut zu Markt. Sie mußten es sich gefallen lassen, daß ihnen schon zu Lebzeiten das Fell durch Prügel gegerbt wurde. Nach ihrem Tode diente ihr Fell dann als Pauke. Äsop erzählt: „Bettelpriester hatten einen Esel, dem sie während der Wanderung ihr Gepäck aufzuladen pflegten. Als der schließlich infolge der Überanstrengung tot zusammenbrach, zogen sie ihm die Haut ab und verfertigten aus ihr die Pauken, mit denen sie die Leute herbeizulocken pflegten. Einmal begegneten ihnen andere Bettelpriester und fragten sie, wo denn ihr Esel hingekommen sei. ‚O, der ist tot‘, antworteten sie, ‚aber er erhält jetzt noch mehr Prügel, als er in seinem ganzen Leben bekommen hat“⁶⁷. Auch im Mittelalter, selbst noch in der Neuzeit wurden die Trommeln vornehmlich mit Eselshaut bezogen⁶⁸.

Leere Wein- oder Wasserschläuche brauchte man nur aufzublasen, um sie als Pauken zu benutzen: „schluogend sie uf mit drochnen sümpperen“⁶⁹. Das „Deutsche Wörterbuch“ suchte den *trockenen sumer* als „Trommelschlag ohne Pfeifenbegleitung“ zu verstehen. Gemeint ist jedoch der trockene Lederschlauch, der sonst zur Aufbewahrung von Flüssigkeiten diente. Den aufgeblasenen Tierschlauch konnte man dann auch als Blasebalg benutzen und zur Sackpfeife ergänzen. Rum. *burduf* in der Bedeutung „Schlauch, Weinschlauch“ war bereits genannt worden; auf den Tierschlauch verweist mit größter Deutlichkeit die Redewendung *a lega pc. burduf* „jemanden knebeln, ihm die Arme (und Beine) fest zusammenbinden, wie man die Fußlöcher einer als Schlauch zu verwendenden Tierhaut zubindet“⁷⁰; *burduf* hieß schließlich auch der Windsack der Sackpfeife. Der Name des Blasebals übertrug sich auf das ganze Instrument: champ. *bordon* pg. *bordão* engl. *burdoun* walis. *byrdon* Berner Jura *beugeune* (g = rd) „Sackpfeife“⁷¹. Der Name des Ganzen übertrug sich wiederum auf den anderen Teil; das Blasrohr der Sackpfeife wurde nach der Sackpfeife benannt: afrz. *bordon* nfrz. *bourdon* „tuyau de cornemuse“⁷², engl. *bourdon*, *burden* „Schnarrwerk der Orgel, Baßpfeife beim Dudelsack“⁷³. Auf die Wortsippe *bur(d)* ist immer wieder zu verweisen, da sie einen echten Parallellfall zu *sumer/summarius* darstellt⁷⁴. *Sumer* machte den gleichen Bedeutungswandel durch wie *burdo*: vom Saumtier über den Tierbalg, Lederschlauch, Blasebalg, Dudelsack bis zur Bordunpfeife und den für die Sackpfeife charakteristischen Dauertönen.

66 A. Wagner / J. Paessler, *Handbuch für die gesamte Gerberei und Lederindustrie*, Leipzig 1925, 774.

67 C. F. Aes. 173; in der Übersetzung von A. Hausrath (*Aesopische Fabeln*, München 1944, 103).

68 H. Steinhöwel, *Äsop*, hrsg. von H. Österley, Tübingen 1873, 166; A. Wagner / J. Paessler, *Handbuch für die gesamte Gerberei*, 1177; H. Pöschke, *Das Leben der Haustiere*, Glogau 1864, 142: „In Paraguay schlachtet man den Esel seiner Haut wegen, die sehr hart und federkräftig ist, und aus der Stebe, Trommeln, Schuhe verfertigt werden“.

69 *Deutsches Wörterbuch*, X 4, 1062; so schon früher das *Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache*, VII, 987.

70 H. Tiktin, *Rumänisch-deutsches Wörterbuch*, Bukarest 1903, 243.

71 E. Richter, a. a. O., 86.

72 W. v. Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, I, 632.

73 G. Schad, *Musik und Musikausdrücke in der mittellenglischen Literatur*, phil. Diss. Giessen 1911, 89.

74 Auch bei der Wortsippe *bur(d)* wurde der enge Zusammenhang zwischen Saumtier, Schlauch und Dudelsack nicht erkannt. Elise Richter rechnete daher in ihrer Abhandlung über *Die Bedeutungsgeschichte der romanischen Wortsippe „bur(d)“* ihr Thema zu jenen „morastigen Forschungsgebieten“, bei denen man nicht selten in Gefahr sei, bis über die Knöchel im Schlamm der Ungewißheit zu versinken (a. a. O. 1).

Die enge Verbindung zwischen Esel und Sackpfeife erklärt sich noch aus einem weiteren Umstand. Nicht nur, daß man aus der Haut des Esels den Windsack fertigte, aus seinen Knochen stellte man die Pfeifen her. Sie galten als die besten: „So man das marck auß der Esel bain nympt / darauß werden vor all anderen die besten pfeiffen / die gepffiffen / wie sy aller Nachtigallen gesang / und aller lauten hall übertreffen“⁷⁵. Auch diese Ansicht läßt sich bis in das griechische Altertum zurückverfolgen⁷⁶. Uralt ist ferner die Anschauung, daß die Knochenflöte die Stimme des betreffenden Tieres hören läßt⁷⁷. Bei *bourdon* „Sackpfeife“ war es die Stimme des Esels. *Burdo* und seine Weiterbildungen bezeichneten nicht nur den Maulesel, sondern auch das Maultier⁷⁸, zuweilen auch den Esel⁷⁹, auf den die Maultierzucht stets wieder zurückkommen mußte, da Maultier und Maulesel fast immer unfruchtbar sind. Das Maultier schreit wie ein Esel⁸⁰. Frz. *faux-bourdon* meinte *faux burdonis*, die Stimme des Esels⁸¹. Im Lateinischen heißt *faux* „Stimme“ oder „Kehle“.

Esel können einen entsetzlichen Lärm aufführen. In Steinhöwels „Äsop“ (um 1480) laufen vor dem Schreien des Esels alle Tiere weg, und selbst der Löwe meinte: „*poterat et me terrere vox tua, si non scirem asinum te esse*“⁸². Vor dem Geschrei der Esel, die von Dionysos, Hephaistos und den Satyrn geritten wurden, flüchteten selbst die Giganten⁸³. In Brehms „Tierleben“ heißt es: „Sobald eine Eselin ihre Stimme hören läßt, — weldi ein Aufruhr unter der gesamten Eseelei! Der nächststehende Hengst brüllt sofort aus Leibeskräften los. Ein zweiter, dritter, vierter, zehnter fällt ein: endlich brüllen alle, alle, alle, und man möchte taub oder halb verrückt werden über ihre Ausdauer“⁸⁴. Ausdauer und Lautstärke sind auch für die Sackpfeife bezeugt. Chaucer (1340—1400) beschreibt den *burdoun* als „*full strong*“;

75 H. C. Agrippa von Nettesheim, *Laus Asini*, Lyon 1629; von Sebastian Francken verteutsch, o. O. u. J., 5. 76 Plut. sept. sap. conv. 5; Plin. nat. XI 215, XVI 172; M. Vogel, *Der Schlauch des Marsyas*, in: Rheinisches Museum für Philologie 107, 1964, 52.

77 Walter Wiora erläuterte an frühesten Pfeifen- und Flötenfunden, „was es in der prä-totemistischen Glaubenswelt bedeutet haben muß, wenn ein Zauberer aus Knochen, also Stücken von Tieren, Töne hervorbrachte. Mußten sie nicht wie die ‚Stimme‘ der betreffenden Tierart oder eines in ihr wirkenden Geistes erscheinen?“ (in: Svensk Tidskrift för Musikforskning 43, 1961, 390).

78 Corp. gloss. lat. II 324, 56: ἡμίονος ἐξ ἵππου θηλίας καὶ ὄνου „mulus uurdo“. Die Vulgata übersetzt (2 [4] Reg. 5, 17) hebr. *pēred* „Maultier“ mit *burdo*. An neueren Bildungen: frz. *bardot* it. *bardotto* langued., gask. *bardoun*, *bardou* „Maultier“ (s. S. 153).

79 Siz. *burduni* Anjou *bourdin* Aunus, Deux-Sèvres *bardou* Deux-Sèvres *bardin* „Esel“ (E. Rolland, *Faune populaire de la France*, Band 4, Paris 1881, 207; W. v. Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, I, 633).

80 Aus Zuschriften an die Tierärztliche Rundschau (18, 1912, 333): „Die Stimme des Maultiers ist nicht wie das Wiehern des Pferdes, sondern läßt die väterliche Abstammung des Esels erkennen . . . Das Maultier erinnert durch seine Stimme an seinen Vater“. Otto Antonius, der sich um die Erforschung der vor- und frühgeschichtlichen Haustierzucht verdient machte, berichtete in einem seiner letzten Aufsätze: „Es war mir schon immer aufgefallen, daß ich weder an einem Maultier noch an einem Maulesel — trotz der gegenteiligen Angaben in der Literatur! — jemals eine Stimm-Außerung, die an das Wiehern des Pferdes erinnert hätte, gehört habe. Alle F1-Bastarde von Pferd und Esel, die ich schreien gehört habe, taten dies mehr oder minder deutlich eselartig, bei einer Maultierstute, die ich gut in Erinnerung habe, klang dieses Röhren durch vollkommenes Fehlen der hellen Einleitungstöne sogar übertrieben eselartig und erinnerte an das tiefgrunzende Gebrüll des Grévyzebrahengstes“ (in: Neue Ergebnisse und Probleme der Zoologie, Leipzig 1950, 32 f.).

Antonius hatte bereits in einer früheren Veröffentlichung das „tiefe, laute, grunzende Gebrüll“ der Eselbastarde mit dem Gebrüll des Grévy-Zebra verglichen. „Am häufigsten habe ich noch eine merkwürdige Lautkombination gehört, die wie ein tiefes grunzendes Wiehern einsetzte und gegen das Ende hin immer mehr in ein richtiges Eselröhren überging“ (O. Antonius, in: Jahrbuch für wissenschaftliche und praktische Tierzucht 14, 1921, 54 f.). Es bliebe zu überlegen, ob nicht gerade diese tieferen Grunztöne als für das Maultier charakteristisch angesehen wurden und *faux burdonis* ursprünglich nicht die Stimme des Esels, sondern die des Eselbastards meinte.

81 M. Vogel, *Musica falsa und falso bordone*, in: Festschrift Walter Wiora, Kassel 1967, 170—176.

82 H. Steinhöwel, *Äsop*, 184.

83 Eratosth. kat. 11.

84 A. Brehm, *Die Säugetiere*, Band 3, Leipzig und Wien 19154, 661.

er sei noch auf 400 m zu hören⁸⁵. Das gleiche gilt von den Borduninstrumenten, die noch heute auf dem Balkan und im Orient geblasen werden; sie werden als ohrenbetäubend beschrieben⁸⁶. Das von *sumer* abgeleitete *summen* war daher zunächst synonym mit „dröhnen“ und „brausen“⁸⁷. Bei Hans Folz (1496) bezeichnet *summen* die höchstmögliche Lautstärke⁸⁸, bei Christian Friedrich Weichmann (1721) den Donner der Geschütze⁸⁹, bei Otto Ludwig (1856) das tiefe Dröhnen des beginnenden Sturmes⁹⁰. Oswald von Wolkenstein gebrauchte das Wort für den Wasserfall („*das ist ain wasser sumpfern von hohen klippen gross*“) und für die Sturmglocken („*derselben sturmgloggen schal jaucht mich mit irem sumpfern*“⁹¹). Durch die Zuordnung zum Dauerton des Bienenstocks und der schwirrenden Insekten verengte sich die Wortbedeutung schließlich zu dem, was heute allgemein unter *summen* verstanden wird. Die Einengung auf den leisen Schwirrtton scheint sich aber erst spät herausgebildet zu haben; die heutige Bedeutung „summen“ ist nicht in allen Mundarten, die *sumer* haben, vertreten⁹².

Die Lautstärke trat hinter der Kennzeichnung „Dauerton“ zurück. Die Einförmigkeit, Eintönigkeit dieser Borduntöne führte in der Wortsippe *bur(d)* zu Wortbildungen, die von „Refrain“ bis „Langeweile“ und „Belästigung“ reichen: prov. *bordos*, *bordonetz* „eine Versart, qui forme une espèce de refrain“, breton. *bardel* „eine Art Refrain, auch Tanz“, sp. *bordon* „vers intercalaire, vers répété à la fin de chaque couplet“, pg. *arrimarse aos burdões* „im Gespräch oft auf dasselbe zurückkommen“, engl. *burden* „Refrain“, enthalten in dem Sprichwort „this is always the burden of his song“, *to burden* „langweilen, belästigen“⁹³. Entsprechend meint auch *sempern* „in ermüdend gleichmäßiger Weise viel reden“⁹⁴. Auch diese Nebenbedeutung mag Friedrich von Hausens Wortwahl beeinflusst haben.

Lang anhaltende Borduntöne gehören zum Klangideal des Mittelmeerraumes und des Orients. Al Akfānī († 1348) leitete aus dem Umstand, daß sich der Sänger hin und wieder unterbrechen muß, um Atem zu holen, die Notwendigkeit der Musikinstrumente her⁹⁵. Doppelaulos, Sackpfeife, Orgel, Drehleier haben denn auch ihren Ursprung im Nahen Osten. Es kann daher nicht verwundern, das Wort *sumer* unter den orientalischen Borduninstrumenten wiederzufinden. Arab. *zaimr* pl. *zumūr* bezeichnet eine Doppelrohrblattschalmee⁹⁶, *zumūra* heißt die Doppelklarinetten, bei der neben der Grifflochpfeife noch eine Bordunpfeife miterklingt,

⁸⁵ G. Chaucer, *Reves Tale*, 245 f.

⁸⁶ „Alles wird im dröhnendsten Fortissimo geblasen“ (P. Brömse, *Flöten, Schalmeyen und Sackpfeifen Südslawiens*, Wien 1937, 65).

⁸⁷ *Deutsches Wörterbuch*, X 4, 1071.

⁸⁸ „So alle dundersdleg und plizzen, was ir ye wart und werden pis der welt zu end, wart nie erschröcklichers gehort allß so die stim der fier horn werden sumen“ (*Die Meisterlieder des Hans Folz*, hrsg. von A. L. Mayer, Berlin 1908, V 70–73).

⁸⁹ C. F. Weichmann, *Poesie der Niedersachsen*, Hamburg 1721, 1, 66.

⁹⁰ O. Ludwig, *Zwischen Himmel und Erde*, Frankfurt/Main 1856, 287.

⁹¹ Oswald von Wolkenstein, *Die Gedichte*, hrsg. von J. Schatz, Göttingen 1904, 155 und 259 = 19, 106 und 23, 89 der Ausgabe von K. K. Klein (Tübingen 1962).

⁹² *Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache*, VII, 974.

⁹³ G. Kastner, *Parémiologie musicale de la langue française*, Paris (um 1850), 297 f und 508; E. Richter, a. a. O., 87 f.

⁹⁴ Th. Unger / F. Khull, *Steirischer Wortschatz*, 593.

⁹⁵ E. Wiedemann, in: *Sitzungsberichte der physikalisch-medizinischen Sozietät in Erlangen* 54, 1922, 17 f und 20.

⁹⁶ R. Dozy, *Supplément aux dictionnaires arabes*, Band 1, Leiden 1881, 602; C. Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, 428.

bzw. bei der zwei Pfeifen leicht gegeneinander verstimmt sind. Arab. *zummāra* kommt unserem Wort *sumer* sehr nahe. Das *a* der zweiten Silbe ist lang, die Betonung liegt aber auf der ersten Silbe. Das anlautende *z*, das arabische *Zāy*, entspricht im Deutschen dem stimmhaften *s*, wie es bei *sehr* oder eben auch bei *summen* gesprochen wird. Der zweite Radikale (*m*) des Stammworts *zmr* ist hier verdoppelt, wie ja auch innerhalb der Wortgruppe *sumer/summarius* eine Verdoppelung des *m* vorkommt. Das Wort *zummāra* wurde auch für die Sackpfeife gebraucht. In den Reisebeschreibungen von Niebuhr und Lane heißt die Sackpfeife *sumāra el kürbe* bzw. *zummārah bi-soan*⁹⁷. Bocthor gibt das arabische Wort für „musette“ nur unvokalisiert wieder, so daß die Umschrift *zamāra*, *zimāra* oder *zumāra* lauten könnte⁹⁸. Pedro de Alcalá (1505) hat neben „*çanpoña*, pl. *zummār*“ auch noch „*gargavero*, *zummāra*, pl. *zummār*“, woraus Dozy schloß, daß *zummāra* eben in Anspielung auf die Sackpfeife auch „Schlund, Kehle, Luftröhre“ heißen konnte, „*c'est-à-dire gorge, gosier, ou trachée-artère, canal communiquant du larynx aux bronches, et servant au passage de l'air pendant l'aspiration et l'expiration*“⁹⁹. In diesem Zusammenhang ist von Bedeutung, daß das berühmte I-A des Esels eben durch den Wechsel von Aspiration und Expiration zustande kommt.

Das arabische Lexikon von Lane weist unter *zmr* folgende musikalische Ausdrücke und Redewendungen aus: *zamara* „he piped, or played upon (lit. sang in) a reed; he blew in a *mizmār*“, *zimāra* „the act of piping, or playing upon the reed“, *zammār* „piper“, *zauimar*, *zamūr* „playing, or a player“, *mizmār* „a musical reed, or pipe“. Von einem, der gut singen konnte, sagte man: „*verily thou hast been gifted with a pipe like that of David himself*“. *Mazāmūr Dāwūd* hießen die Psalmen Davids¹⁰⁰. Schon im Hebräischen und Aramäischen stand *zmr* für die Verherrlichung durch Gesang und instrumentales Spiel¹⁰¹. *Zmr* in der Bedeutung „singen“ ist gemeinsemitisch¹⁰² und läßt sich bis in das Altbabylonische zurückverfolgen. Das „Assyrian Dictionary“ hat folgende Formen: *zamāru* „song, literary composition to be sung with or without instrumental accompaniment“, *zamāru*, *zummuru* „to sing“, *zammāru* „singer“, *zimru* „song“, *zumāru* „refrain or burden of a song“¹⁰³. Ass. *zumāru* in der Bedeutung „Refrain“ drückt bereits die Gleichförmigkeit aus, auf die es Friedrich von Hausen bei seiner Wortwahl ankam.

Einen versteckten Hinweis auf den Esel enthält auch die semitische Wortgruppe *zmr*. Im Hebräischen meint *zmr* nicht nur „musizieren, ein Lied singen, ein Instrument spielen, Gott durch Gesang und Spiel verherrlichen“, sondern hat auch die Bedeutung „abkneifen, v. Abputzen der Reben, schneiteln“¹⁰⁴. Nach antiker Überlieferung lehrte der Esel die Menschen das Beschneiden des Weinstocks. Zu Nauplia war ein Esel in den Felsen gehauen; als Begründung gaben die Einwohner an, ein Esel habe einst eine Weinrebe abgefressen und den Menschen dadurch gezeigt, daß

⁹⁷ C. Niebuhr, *Reisebeschreibung nach Arabien und anderen umliegenden Ländern*, Band 1, Kopenhagen 1774, 180, Tafel XXVI; E. W. Lane, *Sitten und Gebräuche der heutigen Egypter*, Band 2, Leipzig o. J. (1852) 197 f.

⁹⁸ E. Bocthor, *Dictionnaire français-arabe*, Band 2, Paris 1829, 79.

⁹⁹ R. Dozy, a. a. O., I, 602.

¹⁰⁰ E. W. Lane, *An Arabic-English Lexicon*, Teil I, 3, London 1867, 1250 f.

¹⁰¹ W. Gesenius, *Hebräisches und aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament*, Berlin 1949¹⁷, 201.

¹⁰² K. Brockelmann, *Kurzgefaßte vergleichende Grammatik der semitischen Sprachen*, Berlin 1908, 51.

¹⁰³ *The Assyrian Dictionary* 21, 1961, 35, 39, 119, 154.

¹⁰⁴ W. Gesenius, *Hebräisches und aramäisches Handwörterbuch*, 201.

sie, um bessere Erträge zu erzielen, den Weinstock beschneiden müßten¹⁰⁵. Das Griechische hat für den veredelten Weinstock das Wort ἡμερίς, das offenbar auf akk. *imēru* aram. *hmārā* hebr. *hmōr* „Esel“ zurückgeht. Geht aber nicht vielleicht auch *sumer* auf *imēru* zurück? Es stellte sich mir schon seit langem die Frage, ob nicht lat. *summarius*, ngr. γομάρι und arab. *himār* verwandt sind. Ein weiteres Verdachtsmoment lag für mich darin, daß das Lateinische für „Saumtier“ drei ähnliche Wörter hat: *summarius*, *saumarius* und *sagmarius*, zu denen noch die mittellateinischen Formen *sugmarius*, *salmarius*, *samarius*, *samerius*, *som(m)arius*, *som(m)erius* und *sum(m)erius* hinzukommen (Du Cange VII 268 ff.). *Summarius*, das seit Cicero (49 v. Chr.) belegt ist¹⁰⁶, gilt als vulgäre Nebenform von *saumarius*¹⁰⁷. Andererseits nimmt man an, daß sich aus lat. *sagma* „Packsattel“ über vulg. lat. *sauma*¹⁰⁸ im Französischen afrz. *some* frz. *somme*, im Deutschen ahd. *soum* mhd. *soum*, *saum(e)*, *sām*, *sēm*, *sôm*, *sûm* entwickelte¹⁰⁹. Im Mittelhochdeutschen ist *saume* wiederum gleichbedeutend mit *summe*, das ich zu *sumer/summarius* stellen würde: „der geb von einer summe oder saume ein halben vierdunc, und zwelf tüecher machen ein summe“¹¹⁰.

Die Schwierigkeiten, die sich hier auftun, liegen nicht zuletzt darin begründet, daß der Esel eines der ältesten Haustiere ist¹¹¹ und eben in seiner Funktion als Transporttier alle Grenzen überschritt; und mit dem Esel kam der Treiber; und da der Esel aus Afrika stammt und über den Vorderen Orient nach Europa kam, sind bei der Etymologie der Esel- und Maultiernamen die Lautgesetze aller Sprachen des östlichen Mittelmeerraumes innerhalb der letzten drei- bis viertausend Jahre mit im Spiel. Zudem genügte schon ein Saumtier oder ein Zuchtessel, um die zu Esel und Maultier gehörenden Ausdrücke einzuschleppen; es bedurfte nicht erst größerer Völkerbewegungen. Glücklicherweise zeigt sich jedoch bei einigen dieser Wörter eine starke Konstanz des Lautbestandes. Das in Bayern noch in jüngster Zeit für das Saumtier und seinen Treiber gebrauchte Wort *säumer*¹¹² ist der Lautung nach von dem schon im alten Sumer gebrauchten altakkadischen Ausdruck *ša imērišu*, *ša imēri* „Eseltreiber“¹¹³ nicht weit entfernt¹¹⁴. *Ša* oder *šu* heißt „derjenige welcher, einer der“¹¹⁵, *ša imēri* ist also „der mit dem Esel“. Die akkadische Grammatik kennt die Zusammenziehung (Krasis) von Auslaut- und Anlautvokal zweier benach-

¹⁰⁵ Paus. II 38, 3.

¹⁰⁶ Cic. Att. 10, 1, 3.

¹⁰⁷ A. Walde / J. B. Hofmann, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Band 2, Heidelberg 1954, 630.

¹⁰⁸ Isid. orig. 20, 16, 5: „*sagma*, quae corrupte vulgo *salma* (Var. *sauma*) dicitur“. Bei *sagma* „tritt an Stelle des g der homorgane Vokal u, der ja gemäß der bei seiner Bildung mit in Betracht kommenden Lippenfähigkeit zugleich dem m verwandt ist“ (W. Meyer-Lübke, *Einführung in das Studium der romanischen Sprachwissenschaft*, Heidelberg 1920⁸, 170).

¹⁰⁹ Benecke/Müller/Zarncke, II, 2, 473; Lexer, II, 1060.

¹¹⁰ Benecke/Müller/Zarncke, II, 2, 473.

¹¹¹ In Ägypten soll es den Hausesel schon in prädynastischer Zeit gegeben haben (M. Hilzheimer, *Natürliche Rassengeschichte der Haussäugetiere*, Berlin 1926, 135; L. Keimer, in: *Bibliotheca Orientalis* 11, 1954, 165). Unter den Tonfigurichen von Tepe Hissar II (3. Jahrtausend) ist als einziger Equide der Esel vertreten; der Tepe Hissar liegt am Fuße des nordiranischen Gebirgsrandes (E. F. Schmidt, *Excavations at Tepe Hissar — Damghan*, Philadelphia 1937, Tafel XXVII/H 1741; F. Hančar, *Das Pferd in prähistorischer und früher historischer Zeit*, Wien 1956, 462 f.).

¹¹² J. A. Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch*, II², 279 f.: *säumer* „lasttragendes Tier; Person, die ein solches Tier hält und damit arbeitet, zuweilen wohl selbst dessen Stelle vertritt“, *säumen*, *säumen* „durch lasttragende Tiere fortschaffen“; die Ritter etc. „ließen sich säumen Waffen und Gewand“.

¹¹³ *The Assyrian Dictionary*, 7, 1960, 115.

¹¹⁴ Auch andere sumerische Wörter kamen fast unverändert ins Deutsche, das Wort für „Kalk“ zum Beispiel: šum. *kalga*, babil. *kalakku*, lat. *calx* (E. Weidner, in: *Glotta* 4, 1913, 303).

¹¹⁵ C. Bezold, *Babylonisch-Assyrisches Glossar*, Heidelberg 1926, 259.

barter Wörter¹¹⁶. In dem Ausdruck *Sū-ilī* „Der der Götter“ wird das oben erwähnte *šu* „derjenige welcher“ mit einem ebenfalls mit *i* anlautenden Wort zu *Sūlī* verschmolzen¹¹⁷. Entsprechend konnte auch *šu-* oder *ša-imēri* zu *sumer* werden. Andererseits weist das „Assyrian Dictionary“ neben *imēru* auch die aspirierte Form *himāru* aus. Das semitische *h* entspricht dem rauhen deutschen *ch* in *Bach*. Aus der Verbindung von *ša* und *himāru* könnte lat. *sagmarius* entstanden sein. Für gr. σαγμάριον „Saumtier, Packsattel“ ist wiederum auch die Form σαμάριον belegt¹¹⁸. Die Vielfalt der Möglichkeiten, die sich aus der hier vorgeschlagenen Ableitung ergeben, würde auch die Vielfalt der Wortformen erklären, die sich für Saumtier, Treiber und Packsattel in den verschiedenen Sprachen herausbildeten: sl. bulg. kroat. *samar* serb. *samar*, *somar* ung. *szamár*¹¹⁹ zig. *samaris*¹²⁰ osmanisch *sémér* russ. *sumá*¹²¹ rum. *segmariu*¹²² gr. γομάριον alb. *magár* bulg. *magare* rum. *măgar* (durch Metathesis aus γομάρ)¹²³ berberisch *tagmart*, *taimart*, *θαιμάρθ*, *haimārθ*¹²⁴ vegliotisch *samur*, *samir* it. *somaro* frz. *sommier* prov. *saumier* sp. *somero*¹²⁵, engl. *somer*, *summer*, *sumpter*¹²⁶ mhd. *soumaere*, *sōumaere*, *soumière* soumer, söumer, *soumâr*, *seumer*, *sēmer*, *sāmer*¹²⁷ *somer*, *sömer*¹²⁸ bayer. *säumer*¹²⁹ tirol. *sāmer*¹³⁰.

Das altakkadische *ša imēišu* ist auch als Ortsbezeichnung überliefert. In Elam (Südpersien) hieß eine Stadt *Ša-imērē* „Stadt der Esel“¹³¹. „Eselstadt“ hieß aber auch das wichtige Damaskus¹³², dessen reich bewässerte Oasenkultur den semitischen Völkern stets als das Paradies auf Erden vorkam und das bis in jüngste Zeit der Ausgangspunkt der nach Mesopotamien aufbrechenden Karawanen war. In den neuassyrischen Texten wird Damaskus entweder *Ša-imērišu* oder nur einfach *Imērišu* genannt¹³³. Daß beide Formen nebeneinander gebraucht wurden, ist für unser Thema nicht unwichtig: neben die Wortformen auf *i*, *h* und *h* traten also schon frühzeitig mit *s(š)* anlautende Formen, die gleiche Bedeutung hatten und alternativ gebraucht wurden. Von Bedeutung ist auch, daß bereits akkad. *imēru*

116 W. v. Soden, *Grundriß der akkadischen Grammatik*, Rom 1952, 18: „Die Verbindung des Auslautvokales eines Wortes mit dem Anlautvokal des nächsten kommt in der Schrift nur selten zum Ausdruck, dürfte in der Aussprache aber wesentlich häufiger vorgekommen sein“.

117 Ebenda.

118 E. A. Sophocles, *Greek Lexikon of the Roman and Byzantine Periods*, Boston 1870, 976.

119 F. v. Miklosich, in: *Denkschriften der Wiener Akademie der Wissenschaften*, philosophisch-historische Klasse 15, 1867, 124.

120 S. A. Wolf, *Großes Wörterbuch der Zigeunersprache*, Mannheim 1960, 201.

121 T. Korsch, in: *Archiv für slavische Philologie* 9, 1886, 667.

122 F. v. Miklosich, a. a. O., 124.

123 G. Meyer, *Etymologisches Wörterbuch der albanesischen Sprache*, Straßburg 1891, 253; H. Grégoire, in: *Byzantion* 13, 1938, 288 f.

124 H. Schuchardt, in: *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien*, philosophisch-historische Klasse 188, 4, 1918, 41.

125 W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Nr. 7512.

126 W. W. Skeat, *An Etymological Dictionary of the English Language*, 616.

127 Benecke/Müller/Zarncke, II, 2, 474; Lexer, II, 1061.

128 *Das große Ämterbuch des Deutschen Ordens*, hrsg. von W. Ziesemer, Danzig 1921, 78 und 319.

129 J. A. Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch*, III, 247.

130 J. B. Schöpf, *Tirolisches Idiotikon*, 579.

131 „Ville des ânes“ (V. Scheil, *Textes Élamites-Anzanites*, quatrième série (= Délégation en Perse, Mémoires 11) Paris 1911, Seite 42, Nr. 14; *The Assyrian Dictionary*, 7, 1960, 115).

132 P. Haupt, *Die „Eselstadt“ Damaskus*, in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 69, 1915, 168–172. Ich vermute, daß auch die Sumerer ihren Namen dem Esel verdankten, daß nämlich die Sumerer es waren, die den Esel nach Mesopotamien brachten und damit die Verhältnisse und Lebensbedingungen grundlegend veränderten.

133 „In Neo-Assyrian documents, however, these orthodox writings alternate with *Ša-imerišu* and *Imerišu*“ (E. A. Speiser, in: *Journal of the American Oriental Society* 71, 1951, 257).

nicht nur „Esel“ und „Hohlmaß“, sondern auch „Teil des Lungenflügels“ hieß¹³⁴. Esel und Windsack gehörten schon in frühester Zeit zusammen. Ich führe mithin mhd. *sumer* auf ein Wort zurück, das ungefähr die gleichen Bedeutungen hatte, die Friedrich von Hausen mit seinem *sumer von triere* gemeint haben wird. Daß Hausen auch auf den Esel anspielt, braucht in einem *scheltliet* nicht zu verwundern; zudem spricht er eine Zeile später von der *tumpheit* der Dame. Als Schimpfwort ist die hier behandelte Wortgruppe für den französischen Sprachraum belegt: Franche-Comté *sôme* Waadt *chouma* „vieille ânesse (injure)“, *tschouma*, *ciouma* Chenit *souma* „vieille fille“, Thônes, Bozel, Montricher *sómä* „femme stupide“, Dauphiné *soma* „femme ignorante et niaise“¹³⁵.

Da der Esel aus Afrika stammt, ist er heißes und trockenes Klima gewöhnt. Im kalten und feuchten Mittel- und Osteuropa fühlt er sich nicht wohl. Er „läßt die Ohren hängen“ und ist störrisch und träge, was vielfach als Dummheit ausgelegt wird¹³⁶. Im Orient gilt der Esel dagegen als ein temperamentvolles und kluges Tier¹³⁷. Von einer abschätzigen Bewertung des Esels sollte sich freihalten, wer die kulturellen Zusammenhänge verstehen will, die sich aus der Züchtung und Zähmung der ersten Lasttiere und der ersten Gespanne¹³⁸ ergaben. Ihm fehlte sonst auch das rechte Verständnis für die merkwürdige Tatsache, daß wichtige Fachausdrücke der Musik, insbesondere die bekanntesten Sackpfeifennamen, offensichtlich mit Esel und Maultier zusammenhängen. Frz. *musette* „Dudelsack, Freßsack der Pferde“ läßt sich über venez. *muso* „Esel“, alban. *muşk* „Maultier“ bis nach Kleinasien zurückverfolgen¹³⁹; nach Anakreon (fr. 35 Bergk) erfanden die kleinasiatischen Myser die Maultierzucht. Das weitverbreitete *ghaidā*, *gaita* „Sackpfeife“¹⁴⁰ weist ebenfalls nach Kleinasien: ngr. γάϊδαρος Kappadozien γαιδούρι türk. *gaizār* „Esel“¹⁴¹. Nhd. *Dudelsack* ist zu poln. *dúdlā* „Höhlung eines Baumes, hohler Baum“ *dudy* „Sackpfeife“, *dudlic* „Sackpfeife spielen“¹⁴² zu stellen; *Duldul* hieß das Maultier der islamischen Welt, das Maultier des Propheten Mohammed bzw. des Kalifen Ali¹⁴³. Gr. κἀνθων, κἀνθήλιος „Lastesel“ war schon auf Seite 154 erwähnt worden; mit ihm hängt wahrscheinlich lat. *cantare* zusammen. Von *fauxbourdon* und *faux burdonis* „Stimme des Esels“ war ebenfalls schon die Rede. Mhd. *sumer* ist nur ein Glied in einer Traditionskette, die bis zu den frühen Hochkulturen des alten Orients zurückreicht.

134 Zum Beispiel in der Redewendung „if the ‚donkey‘ of the right lung is split off one finger(-length)“ (*The Assyrian Dictionary*, 7, 1960, 115).

135 W. v. Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 11, 1964, 63.

136 A. Brehm, *Die Säugetiere*, III, 657.

137 F. v. Schwarz, *Turkestan*, Freiburg i. B. 1900, 377.

138 Die ersten schnellen Wagen der mesopotamischen Herrscher waren nicht mit Pferden, sondern mit Halbeseln und Eseln bespannt (F. Hančar, *Das Pferd in prähistorischer und früher historischer Zeit*, Tafeln XVIII, XXII f.).

139 G. Meyer, in: *Indogermanische Forschungen* 1, 1892, 323.

140 C. Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, 150 a, 157 a.

141 G. Meyer, in: *Indogermanische Forschungen* 1, 1892, 320; G. N. Hatzidakis, in: *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung* 34, 1895, 134; R. M. Dawkins, *Modern Greek in Asia Minor*, Cambridge 1916, 590.

142 M. Vasmer, *Russisches etymologisches Wörterbuch*, I, 378; S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Band 1, Lwów 1854, 554 f.

143 *The Encyclopaedia of Islam*, 2, 1965, 624.

Die erste Symphonie e-moll von Hermann Goetz

VON ROBERT MÜNSTER, MÜNCHEN

„Den Nachlaß von Hermann Goetz umgibt kein Geheimnis mehr“¹. Diese Feststellung Paul Siebers in seinem Bericht über den musikalischen Nachlaß des Komponisten trifft durchaus zu, soweit sie die erhaltenen Manuskripte in der Zentralbibliothek Zürich betrifft. Und doch blieb ein wichtiges Werk von Goetz von Rätselfäden umwoben: seine erste Symphonie aus den Jahren 1865/66. Die bekannte Symphonie F-dur (1873) hatte bereits eine Vorgängerin.

Seit dem Frühjahr 1863 wirkte Hermann Goetz als Nachfolger Theodor Kirchners in Winterthur als Stadtpfarrorganist und Klavierlehrer. Hier lernte er bald die junge Malerin Laura Wirth kennen und lieben. Nach Überwindung vieler innerer und äußerer Hindernisse konnte er sie schließlich 1868 als Gattin heimführen. In die Jahre vor der Hochzeit fiel nun auch die Entstehung der e-moll-Symphonie als Ausdruck der Stimmungen jener Zeit. Goetz äußert sich darüber ausführlich am 27. Mai 1867 an seine Braut:

„Ich kann mich kaum auf eine liebere, freundlichere Zeit besinnen, als auf den Winter 1865—1866. Ich war damals wirklich recht gesund, ich hatte Dich kennen und lieben gelernt; daneben arbeitete ich fleißig und mit Glück an mehreren Werken, namentlich an einem, ziemlich großen und sehr effektvollen Werk, das, wie ich mit gutem Grunde annehmen durfte, meinen Namen in die Oeffentlichkeit und mir Ehre und Anerkennung bringen sollte. Das ist ja seitdem in viel besserer Weise eingetroffen, und wird wohl noch hübscher werden. Genug, damals traf es nicht ein, und was mich noch tiefer kränkte, meine Hoffnungen scheiterten an nichts, als an der Gleichgültigkeit und Nachlässigkeit einiger hochmütiger Musiker. In derselben Zeit wünschte ich die langersehnte Reise in meine Heimat zu machen, der Ausbruch des Krieges vereitelte auch dies. Meine Stimmung war damals recht trübe; jahrelange Bestrebungen hatten zu keinem Resultate geführt. Die anstrengendsten, opferfreudigsten, rein auf das Ideal gerichteten Arbeiten hatten meiner einsamen, von aller Welt verlassenen Lage nicht abgeholfen. Und wie viele Hindernisse und Schwierigkeiten sah ich noch vor mir sich aufstürmen, und dennoch, keinen Augenblick gab ich meine Lebenszwecke auf, im Gegenteil, selbst mein Lebensglück verlor ich nicht aus dem Auge, und trotz allem, was ich Trübes erfahren, und Trübes voraussehen konnte, das Berner Oberland und mein getreuer Lebensmut brachten mich bald wieder herauf. Genau in jener Zeit nahm mein liebes Vaterland meine Aufmerksamkeit mehr als je in Anspruch. Ein trauriger Bruderkrieg, der, wie er auch ausfiel, das arme Volk immer weiter von Glück und Freiheit entfernen mußte, die traurige Verblendung im Volke selbst, der Mangel an genialen, freiheitlichen Führern, alle die Kraftlosigkeit und Großtuererei, alle die Misere ging mir stark im Kopfe herum und von Herzen hätte ich gewünscht, auch nur das Kleinste tun zu können, was meinem Volke hätte nützlich werden können; aber es bedurfte nur geringer Ueberlegung, um mich meiner gänzlichen Ohnmacht zu überführen. Da aber weiß ich nicht wie es kam, wurde mir eine eigentümliche Aehnlichkeit zwischen meinem Schicksal und dem meines Volkes allmählich klar. Ich hatte mit so viel Mühseligkeiten zu kämpfen, und ich sah voraus, daß es stets so bleiben würde; dennoch fühlte ich die Unmöglichkeit, mich jemals dadurch entmutigen zu lassen. Wie weit war auch mein

¹ P. Sieber, Der Nachlaß von Hermann Goetz in der Zentralbibliothek Zürich, in: Neue Zürcher Zeitung 1940, Nr. 1798.

Volk von den Zielen freiheitlicher, echt menschlicher Entwicklung entfernt, und wie manches Patriotenherz mochte bereits die Hoffnung auf bessere Zeiten aufgegeben haben. Aber das durfte nicht sein; jeder, auch der Schwächste, also auch ich, sollte in seiner Weise beitragen zu den großen Zielen, und so entstand der Gedanke in mir, ein Werk zu schreiben, das treue Rechenschaft ablegen sollte von meinen Erfahrungen und Bestrebungen, von meinem Elend und von meiner rastlosen Hoffnung, und damit zugleich meinem Volke oder doch den Besten daraus den Weg wieder in Erinnerung zu bringen, wo es schließlich zum Besseren gehen müßte. Und so entstand meine Symphonie. Seltsame Erinnerungen aus der Kinderzeit, bald schmerzliche, klagende Akzente, dann entschlossener Kampf; ein unscheinbares, sehnsüchtiges Thema ringt sich immer kühner empor, um nach seinem höchsten Aufschwunge endlich still und leise zu verlöschen. So denke ich mir mein Künstlerleben; wie aber über mein Leben hinaus die große Aufgabe viel edlerer und heiligerer Männer immer weiter muß gefördert werden, bis sie schließlich zu Sieg und Glück führen muß, das steht alles in jener Symphonie und so wahr und eindringlich, als es möglich war. Dennoch versteht es sich ganz von selbst, daß eben diese tieferen Beziehungen niemals von irgend einem Publikum klar können verstanden werden. Die Musik ist Sache des Gefühls und wenn nur Wenige es durchfühlen, was ich gewollt und sich gestärkt fühlen, so ist mein Zweck erreicht.“².

Goetz schrieb die Symphonie zum größten Teil in Richisau im Klöntal (Schweiz), wo er seit Juli 1866, wie schon im Vorjahr, zur Erholung von seinem Lungenleiden weilte. Der Platz, wo er dort in freier Natur zu komponieren pflegte, wurde in einer hübschen Radierung von unbekannter Hand festgehalten. Das Bild fand sich im Nachlaß des Goetz-Freundes Ernst Frank (Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung). Endgültig abgeschlossen wurde das Werk zu Beginn des Jahres 1867. Am 29. Januar hatte Hans von Bülow in einer Triosoiree zu Basel das Klaviertrio op. 1 von Goetz zu Gehör gebracht. Nach dessen erfolgreicher Aufnahme erhielt der Komponist den Antrag, noch in demselben Winter seine neue Symphonie ebenfalls in Basel aufführen zu lassen³.

Kurz zuvor hatte Bülow einen Briefwechsel zwischen Goetz und Joachim Raff in die Wege geleitet, um durch des letzteren Fürsprache seinem einstigen Schüler zu einem Verleger zu verhelfen. Er selbst stellte Raff in einem Brief vom 6. Dezember 1866 den gerade sechszwanzigjährigen Hermann Goetz vor:

„[...] Wenn Du einmal wirklich einen Moment übrig hättest, so wäre ich Dir dankbar, Du gestattetst Herrn H. G. Götz aus Königsberg, derzeit Organist in Winterthur, Dir einmal einige seiner Arbeiten zu unterbreiten [...]“⁴.

Von einer bereitwilligen Antwort an Bülow unterrichtet, wandte sich Goetz am 13. Februar selbst mit einem Brief an Raff. Darin findet nun auch die Symphonie Erwähnung:

Verehrtester Herr Raff.

Als ich vor kurzem einige Tage in Basel war, theilte mir Hr. von Bülow die freundlichen Worte in einem Briefe an ihn mit, die sich auf mich bezogen: daß Sie nämlich, falls ich Ihnen einige meiner Kompositionen schicken würde, sie gern durchsehen und etwas für dieselben thun wollten, falls sie es nämlich verdienten. Das letztere freilich ist mir zur Zeit

² Zitiert nach B. Weigl, *Hermann Goetz*, in: *Neue Musikzeitung* 28, 1907, S. 96.

³ E. Kreuzhage, *Hermann Goetz*, Leipzig 1916, S. 54. Dieser grundlegenden Monographie sind auch die weiteren Angaben zur Biographie des Komponisten entnommen.

⁴ H. v. Bülow, *Briefe und Schriften*. Hrsg. v. Marie Bülow, Bd. 5, Leipzig 1900, S. 160 f.

noch ein Buch mit sieben Siegeln, und auch der hartnäckigste Fleiß, das reinste ideale Streben haben doch nur da ein gewisses Verdienst, wo die Natur von vornherein den Gewerbeschein ausgestellt hat. Diese Probe aber bei mir machen zu lassen, dazu wünschte ich mir Niemand lieber, als gerade Sie.

Freilich das Beste, was ich bis jetzt geschrieben, zugleich das Neueste, eine Symphonie für großes Orchester, kann ich diesmal nicht beilegen; sie soll den 3.^{ten} März in einem Abonnementskonzert in Basel aufgeführt werden, und zwei Abschreiber kopieren augenblicklich an der mitten entzwei geschnittenen Partitur [...] ⁵.

Goetz sandte an Raff sein Klaviertrio g-moll (op. 1), das Märchen („Es liegt so abendstill der See“ für Männerchor, Tenorsolo und Orchester op. 11) und die vierhändige Klaviersonate in g-moll (op. 17). Sein Brief enthält noch interessante Ausführungen über das Chorwerk und schließt mit einer kurzen Selbstbiographie.

Raffs Antwort ist nicht erhalten, doch sie war durchaus erfreulich für Goetz, der schon am 20. Februar in einem zweiten Brief schreibt:

Obleich mitten im Korrigieren der Orchesterstimmen meiner Symphonie und obwohl ich weiß, daß auch Sie sehr beschäftigt sind, erlauben Sie mir nur wenige Worte des freudigen Dankes für Ihren eben erhaltenen Brief [...] ⁵.

Am 22. Februar wird die Symphonie Raff auch von Bülow brieflich empfohlen:

„[...] Deine Herzengüte, die zu allem Zeit findet, habe ich im Punkte Goetz wieder einmal recht bewundern müssen. NB. Seine Sinfonie ist bedeutend interessanter und tüchtiger [als die schon zuvor an Raff gesandten Kompositionen]. Er konnte sie Dir nicht ein-senden, da die Stimmen zur Aufführung in Basel (3. März) ausgeschrieben werden [...]“ ⁶.

Am 1. März brachten die „Basler Nachrichten“ eine ausführliche Ankündigung der bevorstehenden Uraufführung der Symphonie im 9. Abonnementskonzert der Concertgesellschaft Basel.

„— * Das am nächsten Sonntag stattfindende neunte Abonnementskonzert wird uns als interessante Novität die eben kürzlich vollendete Sinfonie eines in Winterthur lebenden sehr talentvollen jungen Componisten, Hermann Götz aus Königsberg, zu Gehör bringen. Wer Gelegenheit hatte, in der vorletzten Bülow'schen Kammermusikoire [sic!] das schöne Trio von Götz zu hören, das sich eben so sehr durch gediegene Formvollendung als durch den Reichthum und die Innigkeit der melodischen Motive auszeichnet, und daher allgemeinen Beifall ertete, der wird sich gewiß über die Bereitwilligkeit freuen, mit welcher die Concertdirektion dem jungen Künstler die Aufführung seines ersten grösseren Orchesterwerkes ermöglichte, welches, wie schon die Dienstagsprobe bewiesen hat, ein eminentes tonschöpferisches Talent beurkundet.“ ⁷.

Die Aufführung am 3. März wurde ein schöner Erfolg des Komponisten, der sein Werk selbst dirigierte. Eine recht anerkennende Rezension erschien in den „Basler Nachrichten“ vom 5. März:

„— * Das neunte Abonnements-Concert brachte, — ein bei uns seltener Fall — ein Manuscriptwerk, die soeben vollendete Sinfonie von Herm. Götz, Organisten in Winterthur. Nachdem vor einigen Tagen in diesen Blättern auf die interessante Erscheinung ist aufmerksam gemacht worden, geziemt es sich auch einige Worte über den Erfolg

⁵ Original in der Bayerischen Staatsbibliothek, Handschriftenabt., Raffiana I.

⁶ H. v. Bülow, a. a. O., S. 176.

⁷ Basler Nachrichten, Nr. 51, Freitag, 1. März 1867 (anonym).

*Sinfonie in E-moll von H. Goetz,
arrangiert für Pianof. zu 4 Händen*

Ad. larg. mos.

Erste Seite des autographen Arrangements der Symphonie e-moll
von Hermann Goetz.
(Bayerische Staatsbibliothek München)

des Werkes zu berichten. Durch die kleinern Proben aus den Leistungen des jungen Componisten, welche vor einigen Wochen zu Gehör gebracht worden waren, konnte man mit allem Recht gespannt sein, wie sich derselbe auf dem Felde der Sinfonie bewegen werde. Es ist eben kein kleiner Schritt auch von den ausgeführten Formen der Kammermusik bis zu der alle Kräfte umfassenden Sinfonie; nur zu leicht kommt bei der letztern ein Missverhältnis zwischen den aufgewandten Mitteln und dem mit denselben zum Ausdruck gebrachten Stoff, dem musikalischen Inhalt zu Tage. Wir können nun unsern Eindruck (denn weiter als bis zu einem noch etwas allgemeinen Eindruck sind wir durch die in Folge vieler Unterbrechungen sehr zerstückte Vorführung in einer Probe und durch einmalige Aufführung noch nicht gekommen) kurz dahin zusammen fassen, dass die Hochachtung, welche uns schon die kleinern Werke des Componisten für seine Begabung und sein Streben eingeflößt hatten, noch bedeutend erhöht worden ist durch diese gediegene Arbeit. Wenn man an den Erfolg denkt, den eine letztes Jahr gebrachte Novität (Aberts Columbus) in Deutschland gehabt hat, so kann man, wenn anders nur die Qualität für den Erfolg entscheidend ist, dem Werke von H. Götz noch einen ganz anderen vorausagen, besonders wenn der Componist, der nun die Wirkung seines Werkes gehört hat, in Einzelheiten noch etwas Feile anlegt.

Unser Publikum, das sonst namentlich bei Orchesterwerken mit seinem Beifall äusserst zurückhält und schon manches hervorragende Werke [sic!] bei der ersten Aufführung lautlos vorübergehen liess, bewies seine Theilnahme durch mehrmaligen Beifall, ja — ein sozusagen unerhörter Fall — durch Hervorruf des Componisten. Mag auch der Umstand, dass der Componist sein Werk selbst dirigierte, hiezu beigetragen haben, so kann man doch sagen, dass die Sinfonie von H. Götz in Basel entschiedenem Erfolg gehabt hat und der junge Componist nun auch bei unserm grössern Publikum aufs vorteilhafteste accreditirt ist.

Wir können aber unsern Bericht nicht schliessen, ohne auch dem Orchester die gebührende Anerkennung auszusprechen. Das Werk ist nicht ohne bedeutende Schwierigkeit, so dass die Aufführung, die nach bloß drei Proben in manchen Theilen sehr durchsichtig und fein zu nennen war, ein schönes Zeugniß für die Leistungsfähigkeit des Orchesters ablegte.

Mit einiger Genugthuung kann es uns auch erfüllen, dass dem im Kanton Zürich lebenden Componisten zuerst in Basel die verdiente Anerkennung und die erste Aufführung seines ersten grössern Werkes geworden ist.“⁸.

Einen Monat später berichtet Goetz selbst über die Uraufführung:

Winterthur d. 7. April

Verehrtester Herr Raff,

Verzeihen Sie, wenn ich wieder brieflich vor Ihnen erscheine. Zunächst habe ich Ihnen schon lange mittheilen wollen, daß die Symphonie, von der ich Ihnen schrieb, schon vor einem Monat, den 3.^{ten} März einen sehr glücklichen, unerwartet günstigen Erfolg gehabt hat. Ich dirigierte das Werk selbst, und obgleich ich die Musiker in den Proben durch Studieren einzelner Stellen, viele Wiederholungen etc. tüchtig angestrengt hatte, brachten sie mir schon in den Proben eine Beifallsbezeugung nach der andern und hätte ich mir gar keinen liebevolleren hingebenden Eifer bei der Ausführung wünschen können. Vielleicht hat Ihnen Hr. von Bilow etwas von seinem Urtheile über das Werk geschrieben, das, wie ich glaube, recht günstig gewesen ist! (N. B. Gerne schickte ich Ihnen die Partitur sogleich

⁸ Ebda., Nr. 54, 5. März 1867 (anonym). Die Vermittlung der beiden Berichte und des Programms der Uraufführung verdanke ich Herrn Dr. Hans-Peter Schanzlin, Universitätsbibliothek Basel. Der Programmzettel (UB Basel, Sammlung Refardt) enthält folgende Werkfolge: 1. Abtheilung: Sinfonie in E-moll (zum ersten Mal) . . . Hermann Götz. — Concert-Arie (op. 94) . . . Mendelssohn. — 2. Abtheilung: Octett (op. 166) . . . F. Schubert. — Gretchen am Spinnrad . . . F. Schubert. — Liebeswünsche . . . Schmidt. — Ouverture zu „Freischütz“ . . . C. M. v. Weber. Die Konzertarie und die beiden Lieder sang Frau Burger-Weber, Sängerin am Stadttheater Freiburg i. Br.

mit, aber ich schrieb soeben an Reinecke wegen einer Aufführung in Leipzig, und sie könnte dort verlangt werden.)

Zwei Punkte sind es nun doch, wegen denen ich heute an Sie schreiben wollte, und ich bitte um Verzeihung für die Ungeniertheit, mit der ich es thue.

Über jene Aufführung der Symphonie sind einige Rezensionen eingelaufen, die ich wünschte, demjenigen Verleger zukommen zu lassen, den Sie für mein Trio und die 4 h. Sonate in Aussicht genommen hatten. Fast möchte ich nämlich jetzt glauben, daß die Herausgabe von Kompositionen wie jene beiden für den Verleger kaum noch ein so sehr gewagtes Unternehmen sein kann [...]“⁹.

Im Juni reist Goetz nach München, um dort den *Lohengrin* unter Bülows Leitung zu sehen. Anschließend besucht er Raff in Wiesbaden. Auf der Weiterfahrt in seine Heimatstadt Königsberg spricht er auch bei Verlegern in Leipzig vor. Trotz einer Empfehlung Ruffs bleiben die Fühlungen ohne Erfolg. Lediglich Breitkopf und Härtel erklären sich bereit, das Klaviertrio zwar ohne Honorar, aber gegen Lieferung von Musikalien im Werte von 30 bis 40 Rheintaler zu drucken. Die auf die Reise mitgenommene Symphonie scheint Goetz beim Gewandhauskapellmeister Carl Reinecke gelassen zu haben. Wieder nach Winterthur zurückgekehrt schreibt er dazu an Raff:

„Von der Symphonie weiß ich noch nichts Sicheres, David kennt sie noch nicht, und von dem hängt mehr ab als von Reinecke, der sie, glaube ich, befürworten wird [...]“⁹.

Goetz berichtet auch von seiner Arbeit an einem neuen Klavierkonzert¹⁰, das er gerne im Gewandhaus spielen würde: „[...] es würde, glaube ich, mehr gefallen als die Symphonie“.

Die von Goetz erhoffte Aufführung der Symphonie in Leipzig kam nicht zustande. Nach längerem Warten erhielt er das Werk zurück mit dem Bescheid, es „eigne sich nicht für Konzerte“. In den folgenden Jahren findet dann die e-moll-Symphonie kaum Erwähnung. Nur in einem Brief vom 31. Januar [1869] an Paul Heyse beruft sich Goetz nochmals auf das Urteil Hans von Bülows¹¹. Damals lag ihm aber mehr noch als seine Instrumentalwerke die gerade in Entstehung befindliche Oper *Der Widerspenstigen Zähmung* am Herzen.

1868 vermählte sich Goetz mit Laura Wirth in Winterthur. Zwei Jahre später, im Oktober 1870 übersiedelte er nach Zürich. Längere Zeit pendelte er nun wöchentlich zwischen Zürich und Winterthur, bis ihm sein fortschreitendes Lungenleiden den Organistendienst unmöglich machte. Vom Winter 1871/72 an war Goetz nun ganz auf die Erträgnisse seiner Musiklehrstunden und seiner Kritikertätigkeit in Zürich angewiesen¹².

Noch vor dem Umzug nach Zürich hatte sich die Gelegenheit geboten, die 1. Symphonie in der Zürcher Tonhalle zu Gehör zu bringen. Die Aufführung fand — wiederum unter der Leitung des Komponisten¹³ — im 3. Abonnementskonzert

⁹ Bayerische Staatsbibliothek, Handschriften-Abt., Raffiana I.

¹⁰ Klavierkonzert B-dur op. 18, veröffentlicht 1880 von Ernst Frank.

¹¹ Bayerische Staatsbibliothek, Heyse-Archiv VI.

¹² In den Konzertsaisons 1871/72 und 1872/73 schrieb Goetz Konzertrezensionen für die Neue Zürcher Zeitung. Bisher nicht bekannt ist, daß er auch als Musikreferent für das Musikalische Wochenblatt (Dezember 1871 bis Februar 1874) und die Allgemeine Musikalische Zeitung (April 1870, wahrscheinlich auch später) tätig war. Er verwendete dazu z. T. seine Besprechungen aus der NZZ und zeichnete die Beiträge mit „H-z“.

¹³ Dirigent war nicht, wie nach Kreuzhage (S. 62) zu vermuten wäre, der damals erkrankte Friedrich Hegar.

am 8. Februar 1870 statt. Dem Konzertbericht der Neuen Zürcher Zeitung zufolge scheint das Werk diesmal weniger Beifall gefunden zu haben.

-e- Das dritte Abonnementskonzert wurde ausnahmsweise mit der Symphonie eröffnet, und zwar mit Recht. Ein richtiges Gefühl sagte der leitenden Kommission, daß nach den übrigen Nummern des reichhaltigen Programms eine Symphonie wie diese zu wenig Effekt gemacht haben würde. Dieselbe ist überhaupt nicht dazu angethan, zumal bei nur einmaligem Anhören, das Konzertpublikum in Ekstase zu versetzen. Es handelt sich um eine Symphonie aus neuerer Zeit, entstanden in unserem engern Vaterland, komponirt von Herrn Hermann Götz aus Königsberg, Nachfolger Kirchners als Musikdirektor in Winterthur. Eine solche Novität (die Symphonie wurde unsers Wissens in der Schweiz erst einmal, in Basel ausgeführt), erheischt eine eingehende Besprechung, und sie ist einer solchen werth. Leute, die sie nur am Konzertabend gehört haben und nicht sehr musikalisch sind, werden mit ihrem Urtheil schnell fertig sein, es wird lauten: langweilig! wir haben auch manche solche Stimmen vernommen. Allein dieses Urtheil ohne Weiteres zu unterschreiben, wäre höchst ungerathen. Wer die Symphonie mehrmals gehört und Einsicht in die Partitur gehabt hat, wird in seinem Urtheil andere Saiten aufziehen; er wird Herrn Götz das Zeugniß geben, daß seine Symphonie ein Werk ist, das von enormem Fleiß, von gründlicher Kenntniß der Gesetze der Instrumentation und von großem Geschick in der Durchführung der Motive zeugt. Und in dieser Beziehung müssen wir diese Komposition entschieden bedeutend nennen. Nach dieser aus voller Ueberzeugung ausgesprochenen Anerkennung wird es der Komponist der öffentlichen Kritik nicht verübeln, wenn sie auch die Mängel seines Werkes unverhohlen aufdeckt. Diese sind: erstlich zu große Breite, namentlich im ersten Satz, gar zu erschöpfende und zu oft wiederholte Durchführung der einzelnen Grundgedanken; zweitens Mangel an hervortretenden eigentlich melodischen Stellen, und drittens, auch wieder besonders im ersten Satz viel zu viel Tempowechsel. Diesen Mängeln ist es gewiß einzig zuzuschreiben, daß man beim einmaligen Hören nicht mehr hingerissen wird. Das Orchester hat sich mit rühmenswürdiger Hingebung in die großentheils sehr schwierige Komposition hineingearbeitet, und auch das spricht dafür, daß dieselbe alle Anerkennung verdient. Nach den Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann u. A. ist es immerhin ein kühnes Wagstück, eine Symphonie zu schreiben und neben den Anforderungen der Kunst auch denen zu genügen, die außer dem Kunststreichen das Angenehme, Herzergreifende beanspruchen. Wir hoffen, daß bei einem zweiten Versuche des Komponisten dieses letztere Element mehr zur Geltung kommen werde; dann kann er sich getrost den besten Komponisten der Neuzeit beizählen¹⁴.

Diese zweite Aufführung der Symphonie sollte zugleich die letzte gewesen sein. Zu Lebzeiten des Komponisten findet das Werk nun keine Erwähnung mehr. Nach Kreuzhages Mitteilung¹⁵ konnte sich Goetz nicht zu einer Umarbeitung entschließen, die ihm vor allem im zweiten Satz erforderlich erschienen war. Als nach seinem Tod am 3. Dezember 1876 Ernst Frank¹⁶, der selbstlose Freund, von der Witwe um die Ordnung des Nachlasses gebeten worden war, fand er darin u. a. auch das Manuskript der Symphonie in e-moll vor. In Erfüllung des letzten Wunsches des Sterbenden galt die erste Arbeit Franks der Vollendung der Oper *Francesca*, von welcher Goetz die ersten beiden Akte in Partitur, den dritten Akt und Teile der Ouverture aber nur in Skizzen hinterlassen hatte. Schon am 23. März

¹⁴ Neue Zürcher Zeitung, Nr. 74, 10. Februar 1870 (anonym). Derselbe Rezensent verfaßte wohl auch die Besprechung im Musikalischen Wochenblatt (1. Jg., 18. 2. 1870, S. 125/126).

¹⁵ A. a. O., S. 50.

¹⁶ Ernst Frank (1847—1889), seit 1872 Hofkapellmeister in Mannheim, hatte am 11. Oktober 1874 die Oper *Der Widerspenstigen Zähmung* von Goetz uraufgeführt. Von da an waren beide durch eine herzliche Freundschaft verbunden. Eine Würdigung Franks befindet sich in Vorbereitung (Vgl. Anm. 26).

1877 war der dritte Akt fertig in Partitur gesetzt. Brahms, von Goetz als letzte Instanz für die Begutachtung der Vollendung genannt, gab seine Zustimmung, und am 30. September desselben Jahres konnte das schöne, heute leider ganz vergessene Werk in Mannheim unter Hofkapellmeister Frank zur ersten Aufführung gelangen.

Schon vorher hatte sich Frank auch der übrigen im Nachlaß befindlichen Werke seines toten Freundes angenommen. Noch im Dezember 1876 war er nach Zürich gereist, um selbst eine Sichtung der Manuskripte vornehmen zu können. Es scheint, daß er den musikalischen Nachlaß dann zur genaueren Durcharbeitung mit nach Mannheim genommen hat. Carl Gurckhaus, der Inhaber des Musikverlages Kistner in Leipzig, hatte sich schon im Dezember Frank gegenüber an der Drucklegung der nachgelassenen Werke interessiert gezeigt. In seinem Verlag waren mit einer Ausnahme alle seit November 1875 von Goetz veröffentlichten Kompositionen, beginnend mit der Ernst Frank gewidmeten [2.] Symphonie *F*-dur op. 9, erschienen. Auch Rieter-Biedermann, der 1868 die *Rispetti* op. 4 und 1872 die beiden Klavier-sonatinen op. 8 herausgegeben hatte, meldete sich Anfang Januar als Interessent¹⁷.

Am 18. Mai 1877 schreibt Frank an Brahms, mit dem er schon im April während eines Aufenthalts in Wien Fragen zum Nachlaß und zur Ergänzung der Oper *Francesca* besprochen hatte:

Lieber Freund

Darf ich Dich um Deinen Rath bitten? Hälst [sic!] Du folgende Vertragspunkte für acceptabel: Kistner erhält das Verlagsrecht der Oper *Francesca* für alle Länder. Ebenso druckt er 9 Nummern aus dem Nachlaß [...] Es bleibt dann hauptsächlich noch eine Sinfonie ungedruckt, über die ich sehr zweifelhaft bin, ob sie veröffentlicht werden soll. Das behalte ich mir aber vor, Dich um Deinen freundlichen Rath zu fragen. [...] ¹⁸.

Brahms antwortet noch im gleichen Monat, ohne die Sinfonie zu erwähnen¹⁹. Auch in den späteren Briefen zwischen Brahms und Frank ist davon nicht mehr die Rede. Vielleicht war das Werk noch Gegenstand einer Erörterung gelegentlich eines Zusammentreffens der Freunde. Brahms dürfte sich — wie schon bei der Oper *Francesca* — ganz auf Franks Urteil verlassen haben. Er selbst pflegte ja äußerste Zurückhaltung zu üben, wenn es darum ging, Werturteile zu fällen²⁰.

Zwei Jahre später taucht die 1. Symphonie noch einmal in einem an Laura Goetz gerichteten Brief Franks auf. Auch zu diesem Zeitpunkt ist sich Frank noch nicht im klaren über das Werk:

Frankfurt, 4. Mai 1879

Verehrteste Frau

Da wäre der Nachlaß wieder in Ihren Händen! Ich habe nichts zurückbehalten als:

1) E moll-Sinfonie u. die darauf bezüglichen Dinge

(Skizzen u. Anfang des Arrangements)

¹⁷ Zentralbibliothek Zürich, Briefe von Ernst Frank an Laura Goetz 22. 12. 1876 u. 14. 1. 1877, Ms. Z. XII 144, fol. 3 u. 6.

¹⁸ A. Einstein, *Briefe von Brahms an Ernst Frank*, in: ZfMW IV, 1922, S. 399. Frank ließ neben der Oper aus dem Nachlaß folgende Werke von Goetz drucken: Psalm op. 14, Frühlingsouvertüre op. 15, Klavierquintett op. 16, Vierhändige Klaviersonate op. 17 (1878), 6 Lieder op. 19, 4 Männerchöre op. 20 (1879), Klavierkonzert op. 18, 7 gemischte Chöre op. 21 (1880) sowie das im Brief nicht genannte Violinkonzert op. 22 (1880). Die zuerst vorgesehenen „Klavierstücke“ blieben ungedruckt.

¹⁹ Ebda., S. 401.

²⁰ Vgl. ebda., S. 402 (Brahms an Ed. Hanslick über Franks Verhältnis zu Goetz).

2) Clavierconcert in Es (2 Exemplare der Partitur)

3) Violinconcert (Part. u. Auszug)

Über diese drei Nummern bin ich zweifelhaft, besonders das Violinconcert gefällt mir immer besser [...] Über die E-moll-Sinfonie bin ich am allerunklarsten. Soviel sieht man, daß Götz allerlei Umarbeitungen vorhatte. Ob er sie wohl in der Ferne veröffentlicht hätte? [...]"²¹.

Damals gelangten also Partitur, Skizzen und der Anfang eines nicht näher bezeichneten Arrangements der Sinfonie wieder zurück in die Hände der Witwe. Zu einer Veröffentlichung des Werkes sollte es nicht mehr kommen.

Von April bis Juni 1876 erschien im Musikalischen Wochenblatt eine Biographie von Hermann Goetz und eine Besprechung der Oper *Der Widerspenstigen Zähmung* aus der Feder von Ernst Frank. Daran schlossen sich — was Kreuzhage entgangen ist — nach mehrmonatiger Pause im Dezember drei Fortsetzungen über die gedruckten Vokal- und Instrumentalwerke op. 1 bis op. 11 einschließlich der 2. Symphonie F-dur. Besprechungen der damals schon erschienenen Werke op. 12 und 13 waren noch vorgesehen. Im letzten Beitrag, erschienen am 15. 12., gedenkt Frank des wenige Tage zuvor verstorbenen Freundes und bemerkt dann: „Es findet sich vielleicht später Gelegenheit, von Dem zu reden, was Götz Ungedrucktes und Unvollendetes hinterlassen hat . . .“ Leider ist dies nicht geschehen. Der von Frank in den Jahren 1882 und 1883 mehrfach geäußerte Vorschlag, Laura Goetz möge ein Lebensbild des Komponisten herausgeben und Joseph Viktor Widmann oder ihn damit betrauen, wurde stets von der Witwe abgelehnt. Sie schrieb zwar „[...] wenn einmal irgend einer zu seiner Biographie berufen sein soll, so kann es zweifellos kein anderer sein, als Sie, sein lieber treuer Frank [...]“, begründete aber dann ihre ablehnende Haltung:

„[...] Sind wir einverstanden auch darin, daß die Welt gar nichts von ihm zu wissen braucht, bis seine Musik ihr ein lieber Besitz geworden ist? —

Achte Liebe hat etwas vom Sonnenschein — sie vergoldet das Leben allüberall wo sie hineinscheint — und wo sie fehlt, da fallen die Schatten. Das steht in Hermanns Opern ganz deutlich, und dort sollen es die Leute lesen! [...]“²².

Wie die Antwort Franks beweist, war dieser keineswegs mit einer solchen Einstellung einverstanden. Gegen den Willen der Witwe aber wollte er das Vorhaben allein nicht ausführen.

Die Partitur der e-moll-Symphonie wurde weiterhin im Nachlaß verwahrt. Als Bruno Weigl 1907 seinen Artikel über Hermann Goetz in der Neuen Musikzeitung veröffentlichte, scheint sie sich noch bei der Witwe befunden zu haben. Weigl erwähnt sie als ein noch ungedrucktes Werk, über welches ihm ein eigenes Urteil fehle. Auch Steiner behandelt sie in seiner Biographie von Hermann Goetz nicht näher²³. In der noch zu Lebzeiten der Witwe erschienenen grundlegenden Arbeit von Kreuzhage aber finden wir den knappen Hinweis „[...] das Manuskript schlummerte bis zu seinem [Goetz'] Tode unter anderen ungedruckten Sachen im Pulte und ist in späteren Jahren vernichtet worden“²³. In einer Abschrift des bereits zitierten

²¹ Zentralbibliothek Zürich, Ms. Z. XII 144, fol. 12.

²² Ebda., fol. 20, unvollständig erhaltener Brief von Laura Goetz an Ernst Frank [Frühjahr 1882].

²³ A. Steiner, *Hermann Goetz*, in: Neujahrsblatt der Allg. Musik-Gesellschaft in Zürich, Zürich 1907, S. 14.

Briefes von Goetz an Joachim Raff vom 13. Februar 1867 in der Bayerischen Staatsbibliothek findet sich nun folgende Bleistiftnotiz zur der hier genannten „Symphonie für großes Orchester“ von der Hand des Briefkopisten: „Symphonie F-Dur op. [Zahl fehlt], die erste u letzte, die Götz geschrieben“. Dieser (unzutreffende) Vermerk wurde von anderer Hand (Helene Raff?) gestrichen und wie folgt berichtigt: „Symphonie E-moll, Manuskript ist später von Frau Laura Goetz vernichtet [worden]“²⁴.

Diese Bemerkung klingt zunächst wenig glaubhaft. Das Ehepaar Goetz hatte eine sehr glückliche Ehe geführt. Nur der aufopfernden Pflege der Gattin war es zuzuschreiben, daß der Komponist seiner schweren Erkrankung nicht schon früher erlag und die Werke nach *Der Widerspenstigen Zähmung* noch schaffen konnte. Widmann, der Textdichter der Oper und Freund, hat einen bisher nicht beachteten, erschütternden Bericht hinterlassen, unter welchen Bedingungen Goetz in seinen letzten sechs Jahren leben mußte. Darin bezeugt er: „Sie waren beide ein Paar, das wie die Heiligen des Himmels lebte. Er, unendlich groß im Leiden, . . . Sie in der grenzenlosen, treuen Hingebung im Hüten und Hegen dieses hinfälligen Lebens!“²⁵. Ernst Frank spricht von Laura Goetz in einem Brief an Brahms vom 10. Januar 1877: „Das ist ein Engel, kein irdisches Wesen! Und doch welche Kraft des Willens bei aller Idealität! Ich wünschte, du kenntest diese Frau; [. . .]“²⁶.

All die physischen und psychischen Anspannungen der letzten Jahre hatten stärkste Belastungen für die überaus feinfühligke Frau gebracht. Vor allem die Monate und Wochen im Ringen des Sterbenskranken um die Vollendung der Oper *Francesca* prägten sich ihrer Erinnerung unauslöschlich ein. Der Komponist und mit ihm auch seine Frau sahen in dieser Oper das Hauptwerk und das künstlerische Vermächtnis für die Nachwelt. „[. . .] Aber was auch kommt, ich fühle, daß die Vollendung meiner *Francesca* das Wichtigste ist, was ich hier noch zu thun habe.“²⁷, so hatte Goetz schon im Mai 1876 an Hermann Levi geschrieben.

Wie aus ihren Briefen zu entnehmen ist, sah die Witwe deshalb auch nach dem Tode von Hermann Goetz ihre wesentlichste Aufgabe darin, dem Verständnis und einem dauernden Erfolg der zweiten Oper die Wege zu bereiten. Die erste hatte sich ja schon mit der Mannheimer Uraufführung durchgesetzt.

Ernst Frank hob das Werk noch 1877 in Mannheim aus der Taufe und brachte es als preußischer Hofkapellmeister auch 1882 in Hannover auf die Bühne. Weitere Aufführungen erfolgten in Leipzig (1881) und Schwerin (1882). Trotz seiner großen Schönheiten aber konnte sich das feinsinnige, verinnerlichte Werk keines bleibenden Erfolges erfreuen. Schon Frank erkannte, daß die von ihm so sehr geschätzte *Francesca* kein Werk für das breite Theaterpublikum war:

„[. . .] Man ist von der *Francesca* wieder so tief ergriffen gewesen, wie von wenig Werken — ich habe Ausbrüche von Bewunderung bei den gebildeten Menschen in dem Grade selten gesehen. Es ist aber auch ein Werk nur für gute und gebildete Seelen! [. . .]“²⁸.

²⁴ Bayerische Staatsbibliothek, Handschriften-Abt., Raffiana I.

²⁵ J. V. Widmann, *Hermann Goetz*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 73, 1877, S. 41 f.

²⁶ R. Münster, *Johannes Brahms und Ernst Frank*, in Vorbereitung.

²⁷ Tübingen, Depot der Staatsbibliothek (vgl. Auktionskatalog Stargardt Nr. 576, 1966, Nr. 567). Identifizierung des Adressaten durch den Verfasser.

²⁸ Zentralbibliothek Zürich, Frank an Laura Goetz, Mannheim [Mitte November 1877], Ms. Z. XII, fol. 10.

Frank hatte selbst noch eine Umarbeitung des dritten Aktes geplant, doch eine 1887 zum Ausbruch gelangte Geisteskrankheit ließ ihn diesen Vorsatz nicht mehr verwirklichen. Zwei Jahre später versuchte Laura Goetz in Zusammenarbeit mit dem jungen Wiener Musiker Robert Gound die Oper durch eine Straffung des 3. Aktes zu retten. Doch auch diese 1893 gedruckte Fassung kam seit der Karlsruher Erstaufführung unter Felix Mottl (1891) nur sehr selten (zuletzt wohl während der dreißiger Jahre durch die Initiative von Helmut Grohe im Sender München) zur Wiedergabe.

Bei Laura Goetz traten neben der *Francesca* in den Jahren nach 1880 alle anderen Werke ihres Mannes immer mehr in den Hintergrund des Interesses. Die alleinige Konzentrierung auf diese Oper führte schließlich dazu, daß sich diese in ihrer Vorstellungswelt geradezu personifizierte. Als Friedrich Hegar die Absicht äußert, das in seinem Besitz befindliche Streichquartett *B-dur* (1865) von Goetz zu veröffentlichen, erhält er von der Witwe folgenden Brief:

Winterthur d[en] 24. Mai [18]85

Lieber Herr Hegar.

*Wenn seine Francesca nichts ist — was ist dann etwas? Wenn Sie wüßten wie ich erst kürzlich meine Königsberger angefragt habe, ob ich nicht dem Verleger die Täuschung zurückzubezahlen im Stand wäre, die er sich in meines Mannes Francesca gekauft hat — so würden Sie wohl nicht für dieses Quartett an Druck denken. Ach, wenigstens Ruhe für das, was nicht Lebenskraft genug besitzt [...]*²⁹.

Oskar Grohe, Mitglied des Mannheimer Theaterkomitees, bittet zu Beginn des Jahres 1880 Laura Goetz brieflich um die von Hermann Goetz wenige Tage vor seinem Tod auf Wunsch der Sängerin Minnie Hauck gegen seine künstlerische Überzeugung nachkomponierte Einlage zum Schluß der *Widerspenstigen*. Sein Wunsch wird nicht erfüllt: „[...] das Vermächtniß war nicht dieses unwesentliche Stück, nach dem Sie verlangten, sondern seine Francesca“³⁰. Und am 20. November 1889 schreibt ihm die Witwe: „Das Werk ‚Francesca‘ braucht viel Liebe bis es klingt. — Hermann ist daran gestorben. ‚Franc[esca]‘ war: ‚une harpe vivante attachée à son cœur.‘ Frank ist gefolgt — ich werde bald nicht mehr sein. Da bin ich allen dankbar, von denen ich fühle, sie lieben das verlassene Waisenkind ‚Francesca‘“³⁰. Der Brief gibt uns auch Aufschluß über eine erhebliche Verschlechterung des Gesundheitszustandes von Laura Goetz: „[...] seit unserem frühern Verkehr habe ich einen Schlaganfall erlitten und sehe mit so kranken Nerven nur noch wenig Zeit vor mir liegen.“

Schon um 1885 mußten Freunde bei Laura Goetz eine geradezu krankhafte Überempfindlichkeit feststellen. Widmann schreibt am 28. August 1885 in einem Brief an Ernst Frank:

„Diese Frau ist von grosser seelischer Tiefe: sie äußert oft wunderbar richtige und auch ergreifend schöne Gedanken. Aber dabei hat sie ein so krankhaft gewordenes Zartgefühl, dass ich mir neben ihr immer wie ein Metzger vorkomme und oft an den Wänden hätte

²⁹ Universitätsbibliothek Basel, Nachlaß Friedrich Hegar, A III. Die „Königsberger“ sind die Verwandten des aus Königsberg stammenden Hermann Goetz.

³⁰ Herrn Helmut Grohe, München, sei an dieser Stelle für die freundliche Erlaubnis der Einsichtnahme in die Briefe herzlich gedankt.

hinauflaufen mögen vor innerer Ungeduld. Ueber die ‚Francesca‘ kann man mit ihr nicht reden“³¹.

Der wechselvolle Ablauf der in den neunziger Jahren nun ausbrechenden Nerven- und Gemütskrankheit läßt sich deutlich aus dem Briefwechsel zwischen Joseph Victor Widmann und Ricarda Huch ablesen.

Huch an Widmann (Zürich, 21. 9. 1894):

„... Bei der Frau Götz muß der Wahnsinn nun bald hell ausbrechen...“

Huch an Widmann (Zürich, 9. 10. 1894):

„[...] Nun hat sich dies unselige Weib Samstag vor 8 Tagen aus Liebe zu mir in den See gestürzt, wurde allerdings herausgezogen und lebt [...]“ „Es ist ja offenbar, daß sie irrsinnig ist, und ich sehe nicht ein, warum sie nicht in irgend eine nette Anstalt kann.“

Widmann an Huch (Bern, 11. 10. 1894):

„[...] ich ärgere mich zu sehr, weil sie diesen Irrsinn sich systematisch gezüchtet hat“³².

Bald nach dem Selbstmordversuch wurde Laura Goetz in die Nervenheilanstalt Königsfelden gebracht. Dort scheint sich ihr Zustand wieder gebessert zu haben. Widmann schreibt am 22. 8. 1896 an Ricarda Huch: „Wie selten kommt es vor, daß man sich aus einem Zustand, wie er bei Frau Götz eingetreten war, wieder erholt und herausreißt!“³³. Laura Goetz konnte Königsfelden wieder verlassen, doch die Besserung ihres Gesundheitszustandes war nicht von Dauer.

„Sie ist halt ganz krank im Hirn“³⁴, äußert sich Widmann am Himmelfahrtstag 1899. Im November desselben Jahres besucht er die Witwe und ihre am 30. November 1869 geborene einzige Tochter Margarethe Goetz in München. Laura Goetz hatte schon 1894 die Wahnidee, ein nicht existierendes Kind von Ricarda Huch annehmen zu wollen. Jetzt, in München, erwartet sie wieder dieses Mädchen, welches sie Widmann gegenüber zeitweise mit der *Francesca* identifiziert. Widmann nennt sie in einem Brief vom 10. Februar 1900 „halb wahnsinnig“³⁵.

Die krankhaft gewordene Einstellung, aus dem Schaffen ihres Mannes nur noch die Oper *Francesca* gelten zu lassen, hatte sich im Laufe der Jahre immer mehr im Bewußtsein von Laura Goetz festgesetzt. Nach 1900 führte dies dazu, daß in ihren Augen nicht „Ruhe für das, was nicht Lebenskraft genug besitzt“, sondern Vernichtung der von ihr nicht als vollwertig anerkannten Werke das einzige Mittel sei, um *Francesca* zum Leben zu erwecken. Dem Eingreifen der Tochter Margarethe ist es zu verdanken, daß dieses Vorhaben nur zum geringen Teil verwirklicht werden konnte. Leider ging aber doch Musik von Hermann Goetz auf diese Weise für immer verloren. Über den Umfang des Verlustes fehlen sichere Unterlagen. Fest steht jedenfalls, daß die Originalpartitur — und wohl auch die Einzelstimmen der Aufführungen von 1867 und 1870 — sowie die Skizzen der Symphonie *e-moll* durch Laura Goetz vernichtet worden sind. Wahrscheinlich ist damals auch die schon erwähnte, heute nicht mehr vorhandene Einlage zur Schlußszene der *Widerpenstigen* verloren gegangen.

³¹ Burgerbibliothek Bern, Nachlaß Joseph Viktor Widmann (Depot der Schweizerischen Schillerstiftung).

³² J. V. Widmann. *Briefwechsel mit Henriette Feuerbach und Ricarda Huch*, Zürich—Stuttgart 1965, S. 264 ff.

³³ Ebda., S. 325.

³⁴ Ebda., S. 355.

³⁵ Ebda., S. 364.

Über den Zeitpunkt der Vernichtung der Symphonie besteht keine Gewißheit. Kreuzhage³⁶ erwähnt, daß das Werk nach dem Tode des Komponisten „in späteren Jahren“ vernichtet worden sei, teilt aber verständlicherweise keine Einzelheiten darüber mit. Laura Goetz, der er seine Monographie widmete, war zum Zeitpunkt des Erscheinens derselben (1916) noch am Leben. Damals befand sich der noch vorhandene Teil des Nachlasses von Hermann Goetz seit wenigen Jahren in der Stadtbibliothek Zürich. Im darauffolgenden Jahr ist die Witwe des Komponisten dann im Alter von zweiundsiebzig Jahren verstorben. 1923 übergab Margarethe Goetz den Nachlaß ihres Vaters endgültig der Zentralbibliothek Zürich als Rechtsnachfolgerin der Stadtbibliothek Zürich³⁷.

In der im Nachlaß befindlichen, von Ernst Frank angelegten und systematisch geordneten Mappe mit Fragmenten und Skizzen findet sich heute nichts, was zur Symphonie e-moll Bezug hat. Wie stand es nun mit dem Verbleib des im Februar 1867 für die Uraufführung in Basel hergestellten und wohl auch 1870 in Zürich wiederverwendeten Stimmenmaterials? Diesbezügliche Anfragen bei der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel und der Tonhalle-Gesellschaft Zürich und die daraufhin dort vorgenommenen Nachforschungen blieben ohne Erfolg. Goetz hat das gesamte Notenmaterial sicherlich nach den Aufführungen wieder an sich genommen, da es sich bei der Symphonie um ein unveröffentlichtes Werk gehandelt hat, das er u. U. auch nochmals bearbeiten wollte. So müssen neben der Partitur auch die Skizzen und die Stimmenabschriften der 1. Symphonie als verloren gelten.

Ernst Frank erwähnt nun in seinem Brief an Laura Goetz vom 4. Mai 1879 noch einen „Anfang des Arrangements“ der Symphonie, den er damals mit der Partitur und den Skizzen noch zurückbehalten habe. Dieses Manuskript konnte jetzt in Franks Nachlaß, der 1921 der Bayerischen Staatsbibliothek übergeben worden war, aufgefunden werden. Das von Hermann Goetz eigenhändig geschriebene Fragment trägt die Bezeichnung *Sinfonie in Emoll von H. Goetz, arrangirt für Pianof. zu 4 Händen*. Laura Goetz scheint es Frank als Erinnerungsstück geschenkt zu haben³⁸.

Der Auszug umfaßt fünf Einzelblätter mit neun vollständig beschriebenen Blättern auf zwölfzeiligem Notenpapier im Hochformat 34 x 26 cm. Vorhanden sind vom ersten Satz die Einleitung „*Sehr langsam*“ (E-dur, 3/4) mit 44 Takten sowie 120 Takte des Hauptteiles „*Schnell und heftig erregt*“ (e-moll, c). Mit der neunten Seite bricht das Fragment ab. Eine Fortsetzung davon dürfte nicht existiert haben, denn die Rückseite von Blatt 5 (= S. 10) ist nicht mehr beschrieben. Goetz muß also diese Bearbeitung unvollendet liegen gelassen haben.

Das Fragment zeigt deutlich, daß der erste Satz der 1. Symphonie bedeutend breiter angelegt war wie der Kopfsatz der 2. Symphonie F-dur. Eine langsame Einleitung findet sich in dem späteren Werk nicht, wohl aber in anderen Instrumental-

³⁶ Kreuzhage, a. a. O., S. 50.

³⁷ Margarethe Goetz, die als feinsinnige Zeichnerin und Illustratorin tätig war, ist am 28. September 1952 in Zürich im Alter von 82 Jahren verstorben. (Freundliche Mitteilung von Herrn Theodor Feli, Verwaltung des Städtischen Pfrundhauses St. Leonhard in Zürich.)

³⁸ Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Mss. 6696. Die übrigen, von Ernst Frank im Brief an Laura Goetz vom 4. 5. 1879 als zurückbehalten erwähnten Manuskripte von Hermann Goetz, eine Transkription des Liedes *Ein Frühlingstraum* (op. 19, Nr. 4) und das Lied „*Wüßt ich gewiß, daß er mein Liebster*“ (op. 4, Nr. 1), scheinen nicht erhalten zu sein.

kompositionen von Goetz. Schon der erste Satz des ersten größeren Jugendwerkes, der ungedruckten Sonate *D*-dur zu vier Händen (1856), wird durch ein *Largo* eingeleitet. Mehr zum Vergleich geeignet infolge ihrer zeitlichen Nähe ist aber die als op. 17 posthum veröffentlichte Sonate für Pianoforte zu vier Händen in *g*-moll. Goetz schrieb sie in zeitlicher Nähe zur Symphonie im Winter 1865/66 in Winterthur. Im ersten Satz geht dem Hauptteil („*Sehr lebhaft*“, 6/8) eine Einleitung („*Langsam*“, 4/4) von 24 Takten voraus. Auch der erste Satz des im Sommer 1867 entstandenen Klavierkonzertes *B*-dur op. 18 weist eine Einleitung („*Mäßig bewegt*“, 4/4) auf. Das angeschlagene Grundtempo wird hier allerdings im Hauptteil beibehalten, der sich gewissermaßen aus dem vorausgehenden Abschnitt entwickelt.

Die Einleitung zur 1. Symphonie übertrifft in der Ausdehnung alle anderen vergleichbaren Instrumentalsätze des Komponisten. Desgleichen dürfte auch der ganze erste Satz der ausgedehnteste im Schaffen Goetz' gewesen sein. Mit den erhaltenen 120 Takten des Hauptteiles ist die Exposition des ersten Satzes noch nicht abgeschlossen, das Seitenthema scheint erst mit Takt 104 erreicht zu sein, falls die dann folgenden 16 Takte nicht erst als eine Überleitung dazu aufzufassen sind. Es darf angenommen werden, daß der gesamte Satz wohl um 400 oder mehr Takte umfaßte. Zum Vergleich seien hier die Schemata der Kopfsätze der Sinfonie op. 9, der vierhändigen Sonate op. 17 und des Klavierkonzertes op. 18 wiedergegeben:

op. 9 <i>F</i> -dur	Exposition Allegro moderato $\frac{3}{4}$ 114 T. (Seitenthema <i>A</i> -dur T. 38 ff.)	Durchführung und Reprise 267 T.
op. 17 Einleitung <i>g</i> -moll Langsam <i>c</i> 24 T.	Exposition 100 T. (Seitenthema <i>B</i> -dur T. 89 ff.)	Durchführung und Reprise Sehr lebhaft $\frac{6}{8}$ 186 T.
op. 18 Einleitung <i>B</i> -dur Mäßig bewegt 37 T.	1. Teil 4/4 113 T. (Seitenthema <i>F</i> -dur T. 57 ff.)	2. Teil (mit Durchführung) 133 T.

Wenngleich die Symphonie *e*-moll noch nicht auf der Höhe der 2. Symphonie stand, ist doch ihr weitgehender Verlust sehr zu bedauern. Das aufgewühlte, von leidenschaftlichen Spannungen erfüllte Werk hat kein Gegenstück im Schaffen des Komponisten. Lediglich der erste Satz des bedeutenden Klavierquintetts op. 16 oder die von Ernst Frank vollendete Ouvertüre zur Oper *Francesca* kommen ihm stimmungsmäßig am nächsten.

Im eingangs zitierten Brief vom 21. Mai 1867 hat Hermann Goetz auf die selbstbiographischen Züge der Symphonie hingewiesen. Die „selige(n) Erinnerungen aus der Zeit“, die in den einleitenden Takten nachzuklingen scheinen³⁹, werden bald verdrängt. Schon melden sich „bald schmerzliche, klagende Akzente“. Mit dem Beginn des schnellen Hauptteiles kommt es zum „entschlossenen Kampf“ (T. 1–104). Dieser durch dramatisches Ringen und tragische Stimmung charakterisierte Abschnitt ist im wesentlichen aus drei Motiven (a, b und c) gestaltet:

The image shows a musical score for piano with three motifs labeled a, b, and c. Motif 'a' is a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line. Motif 'b' is a melodic line in the treble clef with a rising contour. Motif 'c' is a melodic line in the treble clef with a falling contour. The tempo is marked 'Schnell und heftig erregt'.

Mit T. 104 setzt eine neue Entwicklung ein: „ein unscheinbares sehnsüchtiges Thema ringt sich immer kühner empor, um nach seinem höchsten Aufschwung endlich still und leise zu verlöschen. So denke ich mir mein Künstlerleben . . .“

The image shows a musical score for piano with a new development of a theme marked 'pp' (pianissimo). The theme is a melodic line in the treble clef that rises and then falls.

Schon nach Takt 120 bricht das Manuskript ab. Die Fortführung bleibt uns verborgen. Wir wissen auch nicht, aus wie vielen Sätzen die Symphonie bestand. Wahrscheinlich war sie, wie die Sonate op. 17, dreisätzig.

Die 1. Symphonie von Hermann Goetz ist verloren, erhalten aber sind die übrigen Werke des Komponisten. Manches davon, unter den Orchesterwerken vor allem die 2. Symphonie und das Klavierkonzert B-dur, würde heute neue Beachtung verdienen. Möge der Hinweis auf die Geschichte der e-moll-Symphonie die Aufmerksamkeit auch auf das zu Unrecht vernachlässigte Vermächtnis von Hermann Goetz lenken helfen⁴⁰.

³⁹ Vgl. Tafel (Faksimile der 1. Seite des Autographs nach S. 164).

⁴⁰ Für wertvolle Hinweise zu vorliegendem Beitrag bin ich Herrn Musikdirektor Walther Reinhart, Eglisau, sehr zu Dank verpflichtet.

*Der Begriff der Kanalkapazität und seine Anwendung auf das Klangfarbenhören**

VON VOLKER RAHLFS, MÜNCHEN

Die zunehmende Vervollkommnung elektro-akustischer Apparaturen sowie die fortgeschrittene psychometrische Methodik haben in den letzten 20 Jahren wieder eine verstärkte Tätigkeit auf dem Gebiet der Erforschung der Hörwahrnehmung ausgelöst. Im Gegensatz zu den Arbeiten der 20er Jahre, etwa von Carl Stumpf¹ und Erich Schumann², in denen die quantitativ-experimentelle Methodik mehr auf die physikalischen Aspekte der Wahrnehmung beschränkt war, wird heute mehr und mehr auch die Wahrnehmung, insbesondere die dimensionale Struktur der Wahrnehmung, exakt-quantitativ untersucht. So wurden mit einer Reihe von mehrdimensionalen Skalierungsverfahren die verschiedensten Reize untersucht: Sonar-Gerät-Geräusche³, musikalische Klänge⁴, speziell Klarinetten-Klänge⁵, schließlich auch komplexe synthetische Klänge⁶. Das Problem des Klangfarben-Erkennens wurde in den letzten Jahren in drei amerikanischen Arbeiten untersucht, varianzanalytisch von Berger⁷, quantitativ über Verwechslungsmatrizen von Saldanha und Corso⁸, schließlich auch von einer Forschungsgruppe im Elektronik-Forschungslaboratorium des MIT⁹. In dem vorliegenden Aufsatz soll der aus der Nachrichtentechnik entlehnte Begriff der Kanalkapazität auf die Klangfarbenwahrnehmung angewendet werden.

Der Begriff der Kanalkapazität und die informationstheoretischen Grundlagen

Garner und Hake haben 1951 die menschliche Wahrnehmung als ein Kommunikationssystem betrachtet, wobei gegebene Reize als Input und Reaktionen als Output interpretiert wurden¹⁰. Im einfachsten Falle ergibt sich damit eine bivariate Wahrscheinlichkeitsverteilung, bei der die Reize die eine Variable, die Reaktionen die andere Variable darstellen. Der Zusammenhang zwischen den Eingangs- und Ausgangs-Variablen, quantifiziert als „kontingente Ungewißheit“ mit Hilfe des bekannten Wiener-Shannon-Maßes der Informationstheorie, kann hierbei als „über-

* Diese Arbeit wurde mit Unterstützung der Thyssen-Stiftung im Studio für elektronische Musik, München, gefertigt.

¹ C. Stumpf, *Die Sprachlaute*, Berlin 1926.

² E. Schumann, *Die Physik der Klangfarben*, Habil.-Schr. Berlin 1929.

³ L. N. Solomon, *Navy Electronics Laboratory Report 443* (1953); ferner: derselbe, *Semantic approach to the perception of complex sounds*, J. Acoust. Soc. Amer. 30 (1958) 421—425.

⁴ V. Rahlfs, *Psychometrische Untersuchungen zur Wahrnehmung musikalischer Klänge*, Diss. Hamburg 1966.

⁵ E. Jost, *Akustische und psychometrische Untersuchungen an Klarinettenklängen*, Diss. Hamburg 1967.

⁶ R. W. Peters, *Research on psychological parameters of sound*, ASTIA Document 240 814, WADD TR 60—249.

⁷ K. W. Berger, *Some factors in the recognition of timbre*, J. Acoust. Soc. Amer. 36 (1964) 1888—1891.

⁸ E. L. Saldanha und J. F. Corso, *Timbre cues and the identification of musical instruments*, J. Acoust. Soc. Amer. 36 (1964) 2021—2026.

⁹ M. Clark, Jr., D. Luce, R. Abrams, H. Schlossberg und J. Rome, *Preliminary experiments on the aural significance of parts of tones of orchestral instruments and on choral tones*, J. Audio Eng. Soc. 11 (1963) 45—54.

¹⁰ W. R. Garner und H. W. Hake, *The amount of information in absolute judgments*, Psychol. Rev. 58 (1951) 446—459.

tragene Information“ („*transmitted information*“) bezeichnet werden und ist ein Maß für die Erkennungsfähigkeit des wahrnehmenden Subjektes.

Nach dem Vorgehen von Garner und Hake wurden die Identifizierungsmöglichkeiten auf sehr vielen Dimensionen der Wahrnehmung untersucht. Allgemein ergab sich: Bei steigendem Reizangebot steigt der übertragene Informationsbetrag zunächst an (mehr Reize werden richtig identifiziert), erreicht aber schon recht bald einen für jede Dimension charakteristischen Höchstwert (das zusätzliche Informationsangebot führt zu Verwechslungen). Dieser Höchstwert definiert die Kanalkapazität des betreffenden Wahrnehmungssystems. Da das Maß für die übertragene Information nicht von einem bestimmten Maßsystem abhängt, lassen sich die Kanalkapazitäten verschiedener Dimensionen und auch Sinnesgebiete gut vergleichen. Es zeigt sich, daß auf einer Dimension gewöhnlich nur 5 bis 9 Reize richtig identifiziert werden („*Seven plus or minus two*“¹¹). Am meisten Reize werden vom Gesichtssinn identifiziert (3,25 bit \approx 10 Reize bei der Lage von Punkten¹², 3,1 bit \approx 8 Reize bei Farben¹³), weniger auf dem akustischen Kanal (2,2 bit \approx 5 Töne bei der Tonhöhe¹⁴, 2,3 bit bei der Lautheit¹⁵), noch weniger durch den hautmechanischen Kanal und den Geschmackssinn.

Bei Experimenten mit mehrdimensionalen Reizen zeigte sich, daß die Kanalkapazität zwar mit jeder zusätzlichen Dimension ansteigt, daß aber dieser Anstieg nicht ganz den Betrag umfaßt, den diese Dimension für sich genommen aufweist.

Die Kanalkapazität des Gehörsinns

An Sinusschwingungen wurde 1953 von I. Pollack die Kanalkapazität auf dem Frequenzkontinuum ermittelt¹⁶. Es ergab sich ein Betrag von 2,2 bit, entsprechend etwa 5 Tönen. Diese Zahl erschien, gemessen an dem, was man vernünftigerweise bei der Wahrnehmung von Sprach- und Musikklängen erwarten durfte, erstaunlich niedrig. Garner ermittelte im selben Jahr für Lautstärke an Sinusschwingungen einen T(S,R)-Wert von 2,1 bits¹⁷. Entsprechend den Ergebnissen auf anderen Gebieten konnte Pollack nachweisen, daß die übertragene Information T ansteigt, wenn man neue Dimensionen hinzunimmt¹⁸. Bei Tonhöhe und Lautheit ergab sich ein T(S,R) von 3,1 bit, was etwa 10 Reizen entspricht. Pollack und Ficks kamen durch Verwendung von insgesamt sechs verschiedenen Reizdimensionen auf 7,9 bits, was etwa 240 Reizen entspricht¹⁹. Sie variierten Frequenz, Lautheit, Unterbrechungsgeschwindigkeit, prozentuale Zeit „ein“, Gesamtdauer, Richtung im Raum.

11 G. A. Miller, *The magical number seven, plus or minus two: some limits on our capacity for processing information*, *Psychol. Rev.* 63 (1956) 81–97.

12 H. W. Hake und W. R. Garner, *The effect of presenting various numbers of discrete steps on scale reading accuracy*, *J. exp. Psychol.* 67 (1954) 1–14. W. J. McGill, *Multivariate information transmission*, *Psychometrika* 19 (1954) 97–116.

13 A. Chapanis und R. M. Halsey, *Absolute judgments of spectrum colors*, *J. Psychol.* 42 (1956) 99–103.

14 I. Pollack, *The information of elementary auditory displays*, *J. Acoust. Soc. Amer.* 24 (1952) 745–749; derselbe, *The information of elementary auditory displays*, II, *J. Acoust. Soc. Amer.* 25 (1953) 765–769.

15 W. R. Garner, *An informational analysis of absolute judgments of loudness*, *J. exp. Psychol.* 46 (1953) 373–380.

16 Vgl. Anmerkung 14.

17 W. R. Garner, ebenda.

18 I. Pollack, *The information of elementary auditory displays*, II, *J. Acoust. Soc. Amer.* 25 (1953) 765–769.

19 I. Pollack und L. Ficks, *Information of multidimensional auditory displays*, *J. Acoust. Soc. Amer.* 26 (1954) 155–158.

Die bekannten Untersuchungen zur Bestimmung der Kanalkapazität der Hörwahrnehmung bedienen sich vorzugsweise der leicht manipulierbaren Sinusschwingungen. Lediglich von R. W. Peters wurden in neuerer Zeit komplexe Schallereignisse untersucht, die mit Musikinstrumentenklängen zu vergleichen sind: Das Reizmaterial bestand aus „Multitönen“, die im Laboratorium aus verschiedenen Sinusschwingungen aufgebaut worden waren²⁰. Aus den Ergebnissen der Untersuchung folgerte jedoch der Autor, daß die informationstheoretische Methodik eher für Reizsysteme geeignet ist, welche dem wahrnehmenden Subjekt schon bekannt sind, wie etwa die Sprache²¹.

In der vorliegenden Arbeit soll ein bekanntes System, nämlich Klänge von Musikinstrumenten, informationstheoretisch untersucht werden. Langes Einüben der Benennung erübrigt sich damit. Indessen hat man es dabei — wie später noch deutlich wird — mit Schwierigkeiten eigener Art zu tun: Die Wahrnehmungs-Dimensionen können nicht mehr so vollkommen kontrolliert werden wie bei Sinusschwingungen.

Experimentelle Methodik

Die Auswertung einer von K. W. Berger veröffentlichten Verwechslungsmatrix²² für Blasinstrumentenklänge ergab einen Wert $T(S, R)$ von 1,81 bit, was einer vollkommenen Identifikation von drei bis vier Klängen entspricht. Daher durfte ein Angebot von 10 verschiedenen Reizen als ausreichend für die Bestimmung der Kanalkapazität angesehen werden. Es wurden zehn möglichst verschiedene Musikinstrumente ausgewählt, die einen konstanten Klang abgeben können: Geige, Saxophon, Oboe, Posaune, Klarinette, Horn, Fagott, Trompete, Akkordeon, Flöte. Es war geboten, Lautheit, Tonhöhe und Dauer möglichst konstant zu halten, damit nicht zusätzliche Anhalte zur Identifizierung hereinkommen. Die Lautheit war einigermaßen gut zu kontrollieren. Bekanntlich hängt sie bei komplexen Schwingungen vor allem von der Produktionsstärke ab²³. Die Klänge wurden deshalb in den gewohnten musikalischen Kategorien forte, piano und mezzoforte produziert und mit etwa gleicher Intensität vom Tonband reproduziert. Innerhalb einer musikalischen Lautstärkekategorie schwanken die Pegel in einem Bereich von 10 dB. Die einzelnen Klänge sind zwischen drei und 4 Sekunden lang. Es wurde nicht versucht, hier durch Tonbandschnitte gleiche Dauer zu erreichen, da dabei nur der Klang verfälscht worden wäre.

Schwieriger war die Tonhöhe zu kontrollieren: Nach neueren Untersuchungen hängt der Tonhöhereindruck, der sich bei einer sogenannten Absolutbeurteilung von Klängen einstellt, nicht nur vom Grundton, sondern auch vom Spektrum ab²⁴. Er ist — musikalisch gesprochen — hoch mit der Lage auf dem Instrument korre-

²⁰ R. W. Peters, *Research on psychological parameters of sounds*, ASTIA Document 240 814, WADD TR 60—249.

²¹ R. W. Peters, ebenda, S. 22.

²² K. W. Berger, ebenda, S. 1889.

²³ Vgl. hierzu H. P. Reinecke, *Über den doppelten Sinn des Lautheitsbegriffes beim musikalischen Hören*, Diss. Hamburg 1953 (Ms.); ferner: P. Ladefoged, *The perception of speech*, Proc. Symp. on Mechanization of Thought Processes, National Physical Laboratory Teddington, England, Nov. 24—27, 1958.

²⁴ V. Rahlfs, *Psychometrische Untersuchungen zur Wahrnehmung musikalischer Klänge*, Diss. Hamburg 1966, vgl. S. 88 f.

liert²⁵. Der Tonhöheindruck wird deshalb gerade bei gleicher musikalischer Tonhöhe stark variieren. Hinzu kommt eine andere Schwierigkeit beim Experimentieren mit Musikinstrumenten. Die Klangfarbe ist in den verschiedenen Lagen sehr unterschiedlich und überdies, wenn man alle Instrumente denselben Ton spielen läßt (etwa das eingestrichene *e*), sind einige Instrumente gerade im uncharakteristischen Bereich²⁶.

Es wurden insgesamt sechs verschiedene Test-Tonbänder präpariert:

1. Klänge im eingestrichenen *e*, forte, 2. Klänge in tiefer Lage, forte, 3. Klänge in tiefer Lage, piano, 4. Klänge in hoher Lage, forte, 5. Klänge in hoher Lage, piano und 6. Fünftön-Folge, mezzoforte, in jeweils typischer Lage der Instrumente.

Jeder dieser sechs Blöcke enthielt die 10 Instrumenten-Klänge in zufälliger Reihenfolge, jedoch mit zwei Einschränkungen: Jeder Klang sollte genau achtmal gespielt werden und es sollte nicht derselbe Klang unmittelbar aufeinander folgen²⁷. Entsprechend den Prinzipien der Absolut-Beurteilung lag zwischen den Klängen eine Pause von 15 sec. Zu Beginn der Identifikation bekamen die Versuchspersonen jeden Klang zweimal mit Namen vorgestellt, so daß eine Test-Sitzung alles in allem etwa 35 Minuten in Anspruch nahm.

Als Versuchspersonen dienten Studenten der Musikwissenschaft und Soziologie, außerdem Oberstufen-Klassen (17–20 Jahre) von Münchener Mädchen-Gymnasien²⁸. Die Testsitzungen fanden im sogenannten Musikraum des Studio für elektronische Musik, einem „trockenen“ Aufnahmerraum mit einem Volumen von ca. 117 m³, statt. Die Wiedergabeapparatur bestand aus einem Telefunken-Magnetophongerät M 5 (Vollspur), 2 Siemens-10-Watt-Tischverstärkern 6 S Ela 2427c und 2 Isophon Lautsprecherboxen, Druckstrahler-Kombination G 3037. Nach subjektiver Einschätzung wurden die Verstärker derart geregelt, daß etwa die gleiche Schall-Intensität wie bei der Aufnahme herrschte. In einer Gemeinschaftssitzung kreuzte jeder Teilnehmer in einem Vier-Seiten-Testbogen eines der vorgedruckten 10 Instrumente bzw. eine Unsicherheits-Kategorie an.

Resultate der Untersuchung

Es wurde zunächst für jede Versuchsperson durch Auszählen der Reiz-Reaktions-Kategorien eine Verwechslungsmatrix erstellt²⁹. Die über eine bestimmte Stichprobe von Klängen und Versuchspersonen hinweg kumulierten Matrizen, die als Unterlagen für die Berechnung der Kanalkapazität dienten, seien hier mit angeben, für den Fall, daß irgend jemand die Verwechslungsmatrizen noch in einer anderen Art als der informationstheoretischen auswerten möchte.

²⁵ Ebenda, S. 85.

²⁶ Aus diesem Grunde bevorzugte schon C. Stumpf bei seinen Identifikationsexperimenten unterschiedliche Tonhöhen. Man vergleiche dazu auch seine diesbezügliche Anmerkung auf Seite 375 in: *Die Sprachlaute*, Berlin 1926.

²⁷ Durch ein Versehen macht Block 4 und 5 eine Ausnahme, das Saxophon erscheint hier nur 7 bzw. 6 mal, ein bzw. zwei andere Instrumente dafür 9 mal. Für die informationstheoretische Analyse dürfte das ziemlich belanglos sein.

²⁸ Ich möchte mich an dieser Stelle für das Entgegenkommen der Münchener Schulbehörde bedanken, insbesondere für die Unterstützung durch Herrn Stadtschulrat Dr. Fingerle.

²⁹ Sämtliche Auszählungen und T-Wert-Berechnungen erfolgten elektronisch mit Hilfe des Telefunken-Rechners TR 4, welcher der Bayerischen Akademie der Wissenschaften durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellt wird.

Tabelle 1

		Reaktion										
		Ak	Fl	Ob	Sa	Fa	Ho	Po	Kl	Ge	Tr	?
	Akkordeon	108	0	0	2	0	0	0	1	0	0	1
	Flöte	0	111	0	0	1	0	0	0	0	0	0
	Oboe	0	5	105	0	2	0	0	0	0	0	0
	Saxophon	0	0	0	85	20	1	0	6	0	0	0
	Fagott	0	0	1	13	96	1	0	1	0	0	0
Reiz	Horn	0	0	0	0	0	108	4	0	0	0	0
	Posaune	0	0	0	3	0	2	98	0	0	9	0
	Klarinette	0	0	0	3	1	0	0	107	0	1	0
	Geige	0	0	1	3	1	0	0	0	107	0	0
	Trompete	0	0	1	1	0	0	7	1	2	100	0

Block 1, eingestrichenes e, Musikwissenschaftler als Beurteiler.

Tabelle 2

		Reaktion										
		Ak	Fl	Ob	Sa	Fa	Ho	Po	Kl	Ge	Tr	?
	Akkordeon	44	0	0	3	0	0	1	5	0	3	0
	Flöte	0	46	4	2	2	0	0	0	0	1	1
	Oboe	0	10	36	6	1	0	0	3	0	0	0
	Saxophon	0	1	4	23	15	3	2	7	1	0	0
	Fagott	1	1	15	9	19	3	0	6	0	0	2
Reiz	Horn	0	0	1	1	3	46	4	0	0	0	1
	Posaune	0	0	0	0	0	7	28	0	0	21	0
	Klarinette	2	0	2	7	10	0	0	31	1	1	2
	Geige	1	0	0	3	0	0	0	0	52	0	0
	Trompete	0	2	0	6	1	1	5	7	2	31	1

Block 1, eingestrichenes e, Nicht-Musikwissenschaftler als Beurteiler.

Tabelle 3

		Reaktion										
		Ak	Fl	Ob	Sa	Fa	Ho	Po	Kl	Ge	Tr	?
	Akkordeon	143	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
	Flöte	0	141	1	0	2	0	0	0	0	0	0
	Oboe	0	1	142	0	1	0	0	0	0	0	0
	Saxophon	2	0	0	127	6	1	0	7	0	0	1
	Fagott	0	0	0	1	132	2	8	0	0	1	0
Reiz	Horn	0	0	0	0	18	61	63	1	0	1	0
	Posaune	0	0	0	0	8	11	120	2	0	3	0
	Klarinette	1	0	0	7	0	2	0	134	0	0	0
	Geige	1	0	0	0	0	0	0	3	140	0	0
	Trompete	0	0	0	1	0	6	0	0	0	136	1

Block 2, tiefe Klänge, forte, Musikwissenschaftler als Beurteiler.

Tabelle 4

		Reaktion										
		Ak	Fl	Ob	Sa	Fa	Ho	Po	Kl	Ge	Tr	?
	Akkordeon	34	0	1	1	3	0	0	11	3	3	0
	Flöte	1	41	1	1	2	0	0	3	6	0	1
	Oboe	1	10	34	0	2	0	0	8	1	0	0
	Saxophon	4	0	3	34	3	0	0	5	3	0	4
	Fagott	0	0	1	3	36	2	13	0	0	1	0
Reiz	Horn	0	0	3	1	9	24	18	0	0	1	0
	Posaune	0	0	0	5	2	17	25	0	0	3	4
	Klarinette	1	1	7	6	2	0	1	36	0	0	2
	Geige	0	0	0	3	0	0	0	3	49	0	1
	Trompete	0	0	0	4	2	2	1	4	0	42	1

Block 2, tiefe Klänge, forte, Nicht-Musikwissenschaftler als Beurteiler.

Tabelle 5

		Reaktion										
		Ak	Fl	Ob	Sa	Fa	Ho	Po	Kl	Ge	Tr	?
	Akkordeon	169	1	18	3	3	2	3	1	6	2	0
	Flöte	1	192	2	1	2	0	1	6	3	0	0
	Oboe	5	12	173	8	0	0	0	5	4	0	1
	Saxophon	2	0	7	93	16	12	21	18	9	28	2
	Fagott	0	3	0	4	137	41	20	0	0	2	1
Reiz	Horn	0	0	1	2	60	84	47	1	1	10	2
	Posaune	1	0	4	21	20	64	66	10	2	19	1
	Klarinette	0	0	1	21	6	4	4	150	0	21	1
	Geige	0	1	3	3	1	0	0	2	196	1	1
	Trompete	0	4	7	40	12	21	13	38	1	70	2

Block 3, tiefe Klänge, piano, Oberstufenklasse als Beurteiler.

Tabelle 6

		Reaktion										
		Ak	Fl	Ob	Sa	Fa	Ho	Po	Kl	Ge	Tr	?
	Akkordeon	67	0	4	3	0	0	1	7	2	1	3
	Flöte	2	68	1	2	1	0	0	11	1	0	2
	Oboe	0	17	57	4	3	0	1	4	1	0	1
	Saxophon	0	1	5	27	8	4	6	11	0	3	1
	Fagott	0	0	1	8	59	9	8	2	0	0	1
Reiz	Horn	1	2	5	2	5	48	18	10	0	7	1
	Posaune	0	1	0	13	30	23	24	4	0	3	1
	Klarinette	11	1	3	9	2	2	1	27	27	4	1
	Geige	3	0	0	1	1	0	0	5	75	2	1
	Trompete	2	0	1	17	0	1	16	5	0	46	0

Block 4, hohe Klänge, forte, Oberstufenklasse als Beurteiler.

Tabelle 7
Reaktion

	Ak	Fl	Ob	Sa	Fa	Ho	Po	Kl	Ge	Tr	?
Akkordeon	109	2	4	0	1	0	1	6	1	0	4
Flöte	0	114	0	0	1	0	0	8	2	0	3
Oboe	2	5	89	0	1	0	1	3	8	0	3
Saxophon	2	3	3	90	6	1	3	9	0	0	11
Fagott	0	0	5	4	100	4	8	0	0	0	7
Reiz Horn	0	0	1	2	1	114	11	1	2	9	3
Posaune	1	0	2	16	1	25	61	0	0	2	20
Klarinette	1	2	7	3	3	0	0	104	0	3	5
Geige	1	0	6	2	0	0	0	0	115	0	4
Trompete	0	0	0	0	0	4	2	2	0	115	5

Block 5, hohe Klänge, piano, Musiker und Komponisten als Beurteiler.

Tabelle 8
Reaktion

	Ak	Fl	Ob	Sa	Fa	Ho	Po	Kl	Ge	Tr	?
Akkordeon	206	3	1	1	0	0	0	1	1	1	2
Flöte	0	190	8	1	2	3	1	8	1	1	1
Oboe	0	6	178	8	1	1	0	11	7	1	3
Saxophon	4	3	32	146	0	1	7	16	0	3	4
Fagott	1	0	0	12	151	16	21	7	2	3	3
Reiz Horn	1	1	1	2	9	161	23	4	1	13	0
Posaune	1	1	3	4	41	18	139	3	2	4	0
Klarinette	2	5	5	12	9	5	5	163	1	7	2
Geige	2	0	0	2	1	1	1	1	208	0	0
Trompete	0	2	11	6	0	5	7	5	1	175	4

Block 6, Fünftonfolge, Oberstufenklasse als Beurteiler.

In den Tabellen stehen die dargebotenen Klänge links, die identifizierten horizontal oben. Die 11. Spalte enthält die nichtidentifizierten Klänge. Die Zahlen in jeder Zeile geben die Häufigkeit an, mit der eine bestimmte Reiz-Reaktions-Kombination erfolgte.

Für die einzelnen Blöcke ergeben sich die folgenden T-Werte (Block 1 und 2 nach musikwissenschaftlichen und nicht-musikwissenschaftlichen Beurteilern getrennt):

Block	Beurteiler	\hat{T} (Reize, Reaktionen)	$\hat{T}_{V_{pn}}$ (Reize, Reaktionen)
1	e' Musikw.	2,85	3,09
1	e' Nicht-Mus.	1,83	2,37
2	tief, forte Musikw.	2,80	3,01
2	tief, forte Nicht-Mus.	1,78	2,37
3	tief, piano Schulklasse	1,76	2,33
4	hoch, forte Schulklasse	1,52	2,14
5	hoch, piano Musiker	2,37	2,80
6	Fünftonfolge Schulklasse	2,19	2,72

Die Klammern zeigen an, wo es sich um die gleiche Gruppe von Versuchspersonen handelt. Ein Vergleich des Blocks 3 mit Block 6 zeigt, wie der Duktus eines Instrumentes zur Identifikation beiträgt. Es kann ein Instrument mehr identifiziert werden. Der Unterschied zwischen Block 1 und 2 ist bei den musikwissenschaftlich vorgebildeten Versuchspersonen gerade auf dem 50%-Niveau abgesichert³⁰. Etwas vorschnell indessen wäre die Folgerung, daß Klänge auf dem eingestrichenen e allgemein besser identifiziert werden. Eine andere Stichprobe von Klängen hätte auch zu einem anderen Ergebnis führen können.

Damit ergibt sich für eine wenig ausgelesene Stichprobe (Schulklasse, Soziologiestudenten) bei Einzeltönen und ohne Lernen eine Kanalkapazität von ca. 2,3 bit (T Versuchspersonen [Reize, Reaktionen]), was einer perfekten Identifikation von 5 Instrumenten entspricht. Für musikalische Versuchspersonen liegt der Wert bei 3 bit, was 8 Instrumentenklängen entspricht. Einzelne Personen konnten sogar sämtliche 10 Klänge verwechslungsfrei identifizieren, was einer Kanalkapazität von 3,32 bit entspricht. Es steht zu vermuten, daß bei intensivem Lernen, wie es bei den früheren Untersuchungen mit Sinusschwingungen dem Test vorausging, die Kanalkapazität auf 3,58 bit \approx 12 Klänge steigt, auch ohne daß Schlaginstrumente in die Stichprobe der Klänge mit aufgenommen werden.

D i s k u s s i o n

Unter der Voraussetzung, daß der ermittelte T-Wert der musikalischen Versuchspersonen den T-Werten aus anderen Versuchen mit vorausgegangenem Lernen vergleichbar ist, ergab sich ein erstaunlich hoher Wert für die Kanalkapazität. Der T-Wert des Klangfarbenhörens ist aber mit 3 bit dem für die Farbe im visuellen Gebiet (3,1 bit) ziemlich gleich und übertrifft alle anderen Werte, die auf eindimensionalen Kontinuen ermittelt wurden³¹. Wenn man davon ausgeht, daß bei eindimensionalen Reizen die Kanalkapazität gewöhnlich bei 1,9 bis 2,5 bit liegt und daß die übertragene Information mit der Zahl der Reiz-Aspekte oder -Dimensionen zunimmt, dann ist zu vermuten, daß es sich bei der Klangfarbe um einen mehrdimensionalen Reiz handelt. Wenn man überdies bedenkt, daß zweidimensionale Reize (Tonhöhe-Lautstärke) im auditiven Gebiet zu 3,07 bit Informationsübertragung führten, so ist die Annahme eines dreidimensionalen Systems für die Klangfarbe wohl angemessen.

Die Auswertung der von Berger veröffentlichten Verwechslungsmatrix³² hatte eine Kanalkapazität von $T(S, R) = 1,81$ ergeben. Man fragt sich, warum die Studenten-Musiker Bergers nur halb so viel Klänge identifizieren konnten wie die Musikwissenschaftler in der vorliegenden Untersuchung. Der Unterschied ist leicht mit Bergers Zusammenstellung von Instrumenten zu erklären: Unter seinen zehn Instrumentenklängen sind sich einige recht ähnlich: Trompete und Kornett, Tenor-Saxophon und Alt-Saxophon, Horn (French Horn) und Tenorhorn (Bariton). Die Stichprobe der Klänge in der vorliegenden Untersuchung enthielt neben den Blas-

³⁰ Nach dem Wilcoxon-Test für Paardifferenzen.

³¹ Vgl. hierzu die Aufstellungen bei G. A. Miller oder B. F. Lomow. G. A. Miller, *The magical number seven, plus or minus two: some limits on capacity for processing information*, Reading in perception, Toronto 1958; B. F. Lomow, *Ingenieurpsychologie*, Berlin 1964, vgl. S. 134.

³² K. W. Berger, *Some factors in the recognition of timbre*, J. Acoust. Soc. Amer. 36 (1964) 1888—1891.

instrumenten auch die sehr charakteristischen Klänge der Geige und des Akkordeons. Es dürfte demnach bei Blasinstrumenten ein T von 2,1 bit als angemessen gelten³³, bei Nicht-Schlaginstrumenten ein T von 3,1 bit.

In die gleiche Richtung deuten auch die Ergebnisse einer Untersuchung aus dem Elektronik-Forschungslaboratorium des MIT³⁴. Die Auswertung der veröffentlichten Verwechslungsmatrix ergab einen Wert von $T(S,R) = 2,71$, was nach den Erfahrungen in der vorliegenden Arbeit etwa einem $T_{\text{vpn}}(S,R)$ von 3 bit entspricht. Auch hier wurde kein langes Einüben vorausgeschickt, aber es handelt sich offensichtlich um sonst optimale Bedingungen: Orchestermusiker fungierten als Beurteiler, jeder Ton wurde mehrmals für eine Beurteilung gegeben, es handelt sich um elf Instrumente, Streicher, Holz- und Blechbläser.

Die Daten aus beiden amerikanischen Arbeiten wie aus der eigenen Untersuchung deuten also darauf hin, daß die Kanalkapazität für Klangfarben (Nicht-Schlaginstrumente) unter günstigen Bedingungen bei 3 bit liegt und durch Lernen, das bei den übrigen informationstheoretischen Untersuchungen eingeschaltet war, vermutlich noch etwas verbessert werden kann.

Der Begriff der Kanalkapazität wird auch mitunter zeitlich definiert und umfaßt dann die Menge der Information, die in einem gewissen Zeitintervall übertragen wird. Die Geschwindigkeit der Informationsübertragung R ergibt sich zu

$$R = \frac{T(S,R)}{t},$$

wobei $T(S,R)$ den schon berechneten Wert der übertragenen Information und t die Zeit bedeutet, innerhalb derer die Information T übertragen wird.

In dem schon zitierten Aufsatz von M. Clark, D. Luce u. a. sind Verwechslungsmatrizen angegeben, die auf kurzzeitig dargebotenen Instrumentalklängen basieren: Mit Hilfe eines elektronischen Schalters waren aus den zeitlichen Verläufen der Klänge Sekundenbruchteile des Anschwingvorganges und des stationären Teiles herausgeschnitten. Durch informationstheoretische Auswertung der Matrizen erhielten wir folgende T - und R -Werte:

Stationärer Teil des Klanges, Dauer: 0,15 bis 0,25 s

1. $T(S,R) = 2,12 \text{ bit} \approx 10 \text{ bit/s}$

Anschwingvorgänge

Dauer	$T(S,R)$	$R = \frac{T(S,R)}{t}$
2. 0,6 s	3,22	5 bit/s
3. 0,12 s	3,06	25 bit/s
4. 0,06 s	3,09	51 bit/s

Der Vergleich der Matrizen 3 (0,12 s) und 4 (0,06 s) zeigt kaum eine Veränderung des T -Wertes, so daß die Darbietungszeit möglicherweise noch etwas ver-

³³ Von uns auf Grund des Wertes $T(S,R)$ geschätzt.

³⁴ M. Clark, Jr. et al, *Preliminary experiments on the aural significance of parts of tones of orchestral instruments and on diatonic tones*, J. Audio Eng. Soc. 11 (1963) 45—54.

³⁵ B. F. Lomow, *Ingenieurpsychologie*, Berlin 1964.

kürzt werden könnte, ohne den T-Wert gleich beträchtlich abnehmen zu lassen. Der R-Wert von 51 bit/s mag deshalb noch um ein wenig höher liegen.

Im Laboratorium für industrielle Psychologie an der Leningrader Universität wurde die Kanalkapazität R für Buchstaben- und Ziffernerkennung bestimmt³⁵. Es ergab sich³⁶:

$$R \approx \frac{3,32 \text{ bit}}{0,06 \text{ s}} \text{ (Ziffern)} \approx \frac{5,00 \text{ bit}}{0,09 \text{ s}} \text{ (Buchstaben)} = 55 \text{ bit.}$$

Bemerkenswerterweise konnte soeben für die auditive Wahrnehmung fast derselbe R-Wert errechnet werden, wenn man als Ausgangsbasis für die Berechnung die informationsreicheren Anschwingvorgänge nahm. Wenn man bedenkt, daß wir es in der Praxis gewöhnlich nur mit Ausgleichsvorgängen zu tun haben, dann dürften die 51 bit/s eine realistische Schätzung für die Kanalkapazität darstellen.

Zusammenfassung

Es wird die Kanalkapazität für Klangfarben an Hand von Verwechslungsmatrizen bestimmt, die im Studio für elektronische Musik, München, erstellt wurden. Die Auswertung der Matrizen und auch die informationstheoretische Verarbeitung von in Amerika veröffentlichten Matrizen ergibt — ähnlich wie im visuellen Bereich bei Farben — einen T-Wert von über 3 bit. Es wird vermutet, daß das Klangfarbenhören durch ein dreidimensionales System beschrieben werden kann. Die Auswertung amerikanischer Verwechslungsmatrizen für Kurzzeitdarbietung ergibt einen Wert von 51 bit/s für die zeitlich definierte Kanalkapazität; dieser Wert ist von ähnlicher Größe wie der, welcher von anderen Autoren für Buchstaben- und Zahlenerkennung im visuellen Bereich ermittelt werden konnte.

³⁶ Vgl. Lomow, S. 149.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Consonancia — cuncta musica

Eine Miniatur im Tropar-Prosar von Nevers,
Codex Paris Bibliothèque Nationale, fonds latin 9449

VON ANDREAS HOLSCHNEIDER, HAMBURG

Die Zeichnung, um die es hier geht, ist häufig abgebildet, und zwar beliebtermaßen als Illustration von Spielleuten aus der Zeit des Minnesangs¹. Zu den Liedern der Troubadours, Trouvères und Minnesänger hat die Handschrift ihrem Inhalt nach allerdings keinen Bezug. Es handelt sich vielmehr um eine liturgische Handschrift, welche per circulum anni die Gesänge der Messe im reichen Schmuck von Tropen und Prosen enthält². Die Provenienz aus Nevers ergibt sich aus den Heiligenfesten, die überaus exakte Datierung (die Entstehungszeit fällt in die Jahre 1059/60) aus den Namen in den Laudes regiae fol. 36'/37. Die Miniatur — es ist die einzige außerhalb der Initialen — steht auf fol. 34' in der unteren Hälfte³ unmittelbar vor der Messe zum Ostertag. Voraus geht (fol. 34 beginnend) der Dialog „*Quem quaeritis in sepulchrum domini o christicole*“ (sic, vgl. K. Young, *The Drama of the Medieval Church* I, S. 579); den Antiphonen, welche der Visitatio sepulchri folgen, schließt sich der Prozessionshymnus „*Salve festa dies toto venerabilis evo / Qua deus infernum vicit et astra tenet*“ (Chevalier 17949) an, verbunden mit dem Hymnus „*Haec est clara dies clararum clara dierum*“ (Chevalier 7569, *Analecta hymnica* 43, Nr. 37). Auf fol. 35 oben beginnt die Messe mit dem Tropus „*Dormivi pater exurgam*“ zum Introitus „*Resurrexi*“. Die untere Hälfte von fol. 34' blieb unbeschrieben. Hier fand die Zeichnung ihren Platz.

In der Mitte der Zeichnung und in der Achse der Schriftspalte sehen wir einen stilisierten Baum. Aus dreistufigem Fundament wächst der Stamm. Er ist in der Mitte geknotet. Zweimal zwei Äste streben heraus. Jeder Ast endet in dreifingrigem Blattwerk. Die Baumkrone, in Form eines Palmblattes, wurde offenbar nachträglich zur Lilie retuschiert. Der Baum (vielleicht als „Lebensbaum“ zu interpretieren) war zunächst der einzige Schmuck der Seite; die beiden Figuren, die Neumen und die Unterschrift kamen nachträglich, doch nicht viel später hinzu. Dabei mußte der Zeichner den Spieler rechts aus Platzmangel eng auf den Baum rücken. Die Unterschrift „*Consonancia — cuncta musica*“ wird durch den Stamm des Baumes geteilt.

Links und rechts des Baumes: die Musikanten. Ihre Körperhaltung, die Instrumente, ihre Kleidung scheinen realistisch gezeichnet⁴. Großenteils außerhalb des vorgeritzten Schriftspiegels auf dem linken Rand steht im Halbprofil der Viellator. Tänzerisch hebt er sich auf die Zehenspitzen und spielt mit geneigtem Kopf, das Instrument an die linke Wange

¹ So neuerdings in MGG zum Artikel *Troubadours, Trouvères*. Diese Reproduktion ist besser als die harte und teilweise ungenaue Reproduktion bei L. Gautier, *Les tropes*, Paris 1886, S. 125. Vollständige Abbildung auch bei W. Bachmann, *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Leipzig 1964, Abbildung 27. Alle diese Reproduktionen nur schwarz-weiß; eine vollständige Reproduktion, welche auch die Kolorierung (grün, blaugrün, blaugrau, rot) wiedergibt, kenne ich nicht.

² Beschreibungen: Gautier, a. a. O.; H. Husmann, *Tropen- und Sequenzenhandschriften*, München-Duisburg 1964 (RISM B v), S. 140 ff. Vgl. Le Graduel Romain, Vol. II, *Les sources*, Solesmes 1957, S. 102 sowie die dort angegebene Literatur. Herr cand. phil. N. Virgens (z. Zt. Paris) danke ich für eine abschließende Überprüfung der folgenden Beschreibung.

³ In MGG irrtümlich fol. 340'. Maß der Seite: 272 x 133 mm; Schriftspiegel: 177 x 62 mm; Miniatur (maximale Höhe und Breite): 113 mm/94 mm.

⁴ Vgl. die teilweise ähnliche Kleidung der Juculatores in den berühmten Tonar-Miniaturen des Codex Paris lat. 1118.

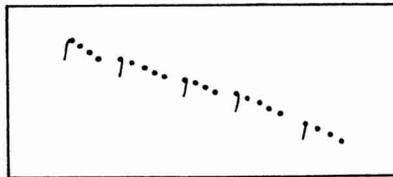
gedrückt. Seine rechte Hand umfaßt den Knauf des stark gekrümmten Bogens. Die Fidel besteht aus einem schlanken, birnenförmigen Corpus, das sanft geschwungen in den Hals des Instrumentes mündet. Die Abgrenzung der Corpus-Decke gegen den Hals ist deutlich zu sehen. Das Instrument ist mit vier Saiten bespannt. Man erkennt die vier vorderständigen Wirbel auf der spitz zulaufenden Wirbelplatte und unterscheidet die einzelnen Saiten vom Saitenhalter bis zum Bogenholz. Rechts und links der Saiten öffnen sich zwei runde Schall-Löcher. — Der Viellator trägt ein schmales, halbmondförmiges Käppchen. Seine Haare schließen eng anliegend im Nacken. Er ist bekleidet mit einem bis zu den Knien reichenden, in der Taille gegürteten Gewand mit geschwungenem Rock. Auf dem linken Schienbein sehen wir — eingebettet zwischen zwei Streifen — eine Reihe von Strichen und Punkten, die man als Schnallen und Knöpfe und damit als Verschluss des Beinkleides interpretieren kann. Halbschuhe, die an den Spitzen nach oben eingerollt sind, bedecken die Füße.

Rechts neben dem Baum ist im Ganzprofil der Spieler eines Blasinstruments — und zwar einer Sackpfeife — abgebildet. Der linke Arm liegt vor dem Sack, der rechte Arm wird durch den Sack verdeckt; man sieht nur die Finger auf dem oberen Teil der Spielpfeife. Der Dudelsack-Spieler trägt ein ähnliches, kurzes Gewand wie der Viellator, über den Haaren, die in den Nacken fallen eine mit Querstreifen und Punkten verzierte Zipfelmütze, an den Füßen spitz zulaufende, mit Schnüren um die bloßen Waden geknüpfte Schnabelschuhe.

Dem Viellator zugeordnet, ist im freien Feld zwischen Spieler und Baum die folgende Tonfolge eingetragen:



Dem Spieler der Sackpfeife zugeordnet, rechts vom Baum und über das Gewand hinweggezogen, steht:



Die Neumenformen entsprechen der übrigen Notation der Handschrift.

Die Unterschrift zur linken Neumenfolge lautet: „*Consonancia*“, die Unterschrift zur rechten Neumenfolge „*cuncta musica*“. Das Wort „*Consonancia*“ entspricht nach Silbenzahl (fünf Silben) und Endvokal dem „*cuncta musica*“. — Der Begriff „*consonantia*“ (entsprechend dem griechischen „*symphonia*“), der im frühen Mittelalter das melodische Intervall bezeichnete, bekam mit der Entstehung und Verbreitung des Organum die Bedeutung „*Konsonanz*“ beim Zusammenklingen zweier oder mehrerer Töne, also einen

auf die Mehrstimmigkeit bezogenen Sinn⁵. „*Consonancia — cuncta musica*“ könnte man übersetzen: der Zusammenklang ist der Inbegriff der Musik. Die Unterschrift läßt vermuten, daß die beiden Neumenfolgen, die den beiden Spielern zugeordnet sind, als gleichzeitig erklingend gedacht werden müssen. Dem Paar der jeweils fünfsilbigen Unterschrift entspricht das Paar der Neumen zu jeweils fünf Gruppen⁶.

Die Stimmen sind nicht in „Partitur“ geschrieben, vielmehr jede Stimme für sich. Diese Art der Überlieferung finden wir generell in den ältesten praktischen Quellen mehrstimmiger Musik: den Organa von Winchester im Codex Cambridge Corpus Christi College 473 (11. Jh., 1. Viertel), den ältesten Organa aus Chartres im Codex Chartres Bibliothèque municipale 4 fol. 1 (11. Jh., Mitte) sowie den Organa aus Fleury in den Handschriften Rom Vat. Reg. lat. 586, fol. 87' (11. Jh., 2. Hälfte) und Rom Vat. Reg. lat. 592, fol. 78', 79 (11. Jh., 2. Hälfte)⁷. Alle diese Organa sind als Einzelstimmen notiert, getrennt von den Primär-Stimmen, den liturgischen Grundmelodien. Im Winchester Troper sind die Grundmelodien nur für etwa ein Drittel der Stücke in der Handschrift selbst enthalten. Die Organa in Chartres 4 und Vat. Reg. lat. 586 sind ohne Grundmelodien überliefert, in Vat. Reg. lat. 592 gehen die Grundmelodien den bruchstückhaften Organa unmittelbar voraus. Die Überlieferung in Einzelstimmen bindet diese Organa zu einer Gruppe und hebt sie ab von jüngeren, in Partitur geschriebenen Organa. Der Codex Paris Bibl. Nat. lat. 9449 gehört nach dem Zeitpunkt seiner Entstehung zur Gruppe jener älteren Denkmäler.

Die Stimme links, die Stimme des Viellators bietet eine aufsteigende Tonfolge; die Stimme rechts, die Stimme des Dudelsack-Spielers, verläuft in absteigender Richtung. Das graphische Bild zeigt jedenfalls eine absteigende Linie, wenn auch nicht im Gefälle der aufsteigenden Stimme des Viellators. Man könnte die Neumengruppen, die dem Dudelsack-Spieler zugeordnet sind, eventuell als *Climaci* auffassen. Ausgehend von den oben genannten ältesten praktischen Quellen mehrstimmiger Musik, halte ich jedoch eine andere Deutung der Stimme des Dudelsack-Spielers für richtig. Als Hauptmerkmal des Stils können nämlich bei den Organa von Winchester und Fleury sowie jenen ältesten Organa von Chartres repetierende Töne unmittelbar aus dem Schriftbild abgelesen werden. Es handelt sich um Folgen von *Strophici*, die oftmals durch eine *Virga* eingeleitet sind, etwa als |''' oder ||||⁸. Entsprechend interpretiere ich die Stimme des Dudelsack-Spielers in der vorliegenden Zeichnung (die *Puncta* stehen in der Höhe der die Gruppen jeweils einleitenden *Virgae*) als eine Tonfolge aus Gruppen repetierender Töne. Daß die Linie nicht horizontal, vielmehr fallend dargestellt ist, erklärt sich aus dem Bestreben des Zeichners nach ästhetischem Ausgleich.

Der Viellator und der Dudelsack-Bläser spielen also offenbar zweistimmig: der Viellator die Grundstimme — eine aufsteigende Melodie, der Dudelsack-Bläser die Begleitstimme — das Organum. Dieses scheint im Stil der ältesten praktischen Denkmäler mehrstimmiger Musik gehalten, als Stimme aus Gruppen von Tönen gleicher Höhe. Aus dem Notenbild kann nicht abgelesen werden, ob die Begleitstimme des Dudelsack-Spielers über

⁵ Vgl. *Musica encheiriadis*, Gerbert *Scriptores I*: 161b, 163a, 165a, 167a, 168; Scholien: 187a, 204a, 212b; Gegensatz „*symphonia — inconsonantia*“: 169 f.; passim zahlreiche Belege für entsprechend gebrauchtes „*consonare, consonus, consonanter*“. Dazu: H. Hüschen, *Der Harmoniebegriff im Musikschrifttum des Altertums und des Mittelalters*, Kongreß-Bericht Köln 1958, S. 143–150.

⁶ Die dritte Gruppe in der Melodie der rechten Seite enthält ein *Punctum* weniger als die entsprechende Gruppe der linken Seite; die Note ist möglicherweise abgeblättert.

⁷ Faksimilia: Organa von Winchester neuerdings bei A. Holschneider, *Die Organa von Winchester, Studien zum ältesten Repertoire polyphoner Musik*, Hildesheim 1968, Tafeln 6–13; eine vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Cambridge bereitet der Verfasser vor (*Plainsong and Medieval Music Society London*). Chartres 4 (im 2. Weltkrieg verbrannt): *Paléographie musicale XVII, cahier I*, pl. 1, Vat. Reg. lat. 586 fol. 87': H. M. Bannister, *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina*, Leipzig 1913, tav. 43a; Holschneider, a. a. O., Tafel 9, Vat. Reg. lat. 592, fol. 78': Bannister, a. a. O., tav. 44.

⁸ Dazu Holschneider, *Die Organa von Winchester*, S. 92 ff.

oder unter der Stimme des Viellators liegt. Die Zuordnung der Neumen zu jener sentenzhaften Unterschrift „*Consonancia — cuncta musica*“ läßt vermuten, daß nicht ein bestimmtes Stück, vielmehr das Zusammenspiel und Zusammenklingen an sich dargestellt ist.

Was bedeutet das Bild im Bezug auf die liturgische Handschrift, in der es steht? Soll man die Instrumente und das Organum auf Tropen und Prosen beziehen, auf deren Ausführung oder gar musikalische Erfindung? Solche weitreichende Hypothesen würden die Interpretation strapazieren. Abgebildet sind Instrumentalisten, und die Miniatur bietet keinen Hinweis, daß die Instrumente oder die Noten dem Gesang zuzuordnen sind. Vergewärtigen wir uns noch einmal den handschriftlichen Befund. Der Schreiber wollte die Ostermesse auf neuer Seite beginnen und ließ deshalb den Rest der vorausgehenden Seite unbeschrieben. Der leere Platz in der Niederschrift der Osterliturgie wurde nachträglich mit der Miniatur geschmückt. Sollte der Baum mit seiner Palmkrone, Symbol des Lebens, auf die Resurrectio Christi hinweisen? Die axiale Symmetrie inspirierte dazu, links und rechts des Baumes zwei Figuren anzufügen. Vielleicht wählte der Zeichner auch die Musikanten und die beiden Stimmen mit der Sentenz „*Consonancia — cuncta musica*“ nicht ohne tiefere Absicht. Als Ausdruck der Freude, ad resurrectionem, zu polyphonem Spiel mit Instrumenten aufzufordern, das mag der Sinn dieser Zeichnung sein. Sie gibt uns Kunde von der Musik der Spielleute und, wie mir scheint, von dem „organalen“, das heißt instrumentalen Stil (mit seinen signifikanten Tonrepetitionen in der Begleitstimme, dem eigentlichen Organum), welchen die Spielleute in die Kirche brachten und der die Entwicklung der Mehrstimmigkeit so grundlegend beeinflusst hat.

Zur Überlieferung der musikalischen Werke Guillaume de Machauts*

VON WOLFGANG DÖMLING, HAMBURG

Quellen, Ausgaben, Abkürzungen

K	Bern, Burgerbibliothek, Hs. 218
CaB	Cambrai, Bibliothèque Communale, Ms. 1328
Pep	Cambridge, Magdalene College, Pepysian Library, Ms. 1594
Ch	Chantilly, Musée Condé, Ms. 564
FP	Florenz, Bibl. Naz., Ms. Panciatichi 26
Iv	Ivrea, Bibl. Capitolare (ohne Sign.)
ModA	Modena, Bibl. Estense, Ms. α M. 5, 24
Morg	New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 396
PadA	Padua, Bibl. della Università, Ms. 1475
	Oxford, Bodleian Library, Ms. Can. Pat. Lat. 229
A	Paris, B. N., fr. 1584
C	ebenda, fr. 1586
E	ebenda, fr. 9221
F-G	ebenda, fr. 22 545-6
Pit	ebenda, ital. 568
PR	ebenda, nouv. acquis. fr. 6771
Prag	Prag, Státní knihovna ČSSR — Universitní knihovna, XI E 9

* Für die freizügige Überlassung wertvoller Mikrofilme sage ich Frau Dr. Ursula Günther (Ahrensburg), den Herren Professoren H. H. Eggebrecht (Freiburg), K. von Fischer (Zürich), G. Reaney (Reading) meinen verbindlichen Dank.

Vg	Privatbesitz (früher Marquis de Vogüé) ¹
Trém	Chateau Serrant, Bibl. de La Duchesse de La Trémoïlle
Utrecht	Utrecht, Universitätsbibliothek, Ms. MF 1368 ²
Ludwig	G. de Machaut, Musikalische Werke, hrsg. von Fr. Ludwig (Bd. 4 von H. Besseler). 4 Bde. Lpz. 1926—29 und 1954.
Schrade	The Works of G. de Machaut, hrsg. von L. Schrade, 2 Bde. (Polyphonic Music of the Fourteenth Century II, III), Monaco 1956. Kritischer Bericht (Commentary) separat.
Ca.	Cantus (textierte Stimme)
Ct.	Contratenor
Mot.	Motetus
T.	Takt (zitiert nach der Ausgabe Ludwigs)
Te.	Tenor
Tri.	Triplum

Die Kompositionen werden mit den Nummern der Edition Ludwigs zitiert.

Die Kompositionen Guillaume de Machauts sind in einer ungewöhnlich großen Anzahl von Handschriften überliefert. Die Quellen scheiden sich in drei Gruppen: 1. Die Hss. Vg, A, G, C, E, die sogenannten Machaut-Hss., überliefern in teilweise verschiedenem Umfang und abweichender Anordnung ausschließlich dichterische und musikalische Werke Machauts. — 2. Die Hss. K, *Pep*, *Morg* enthalten außer einem Teil der Dichtungen und wenigen Kompositionen Machauts auch dichterische Werke anderer Verfasser; Schrade schlug die Bezeichnung „sekundäre Machaut-Hss.“ vor. — 3. In den dem späten 14. und frühen 15. Jahrhundert angehörenden Hss. *CaB*, *Ch*, *FP*, *Iv*, *ModA*, *PadA*, *Pit*, *PR*, *Prag*, *Utrecht*³, die das Repertoire dieser Zeit überliefern, sind auch einzelne Kompositionen Machauts (Höchstzahl: 7 Werke in *PR*) enthalten (durchweg anonym). — Daneben gibt es noch reine Text-Hss., die hier außer Betracht bleiben.

In den „sekundären Machaut-Hss.“ und den Repertoire-Hss. sind folgende Kompositionen Machauts enthalten:

Balladen 4, 18, 22, 23, 25, 31, 32, 34, 35
 Rondeaux 7, 9, 14, 17
 Motetten 8, 15, 19
 Messe: *Ite missa est*
Remède de Fortune Nr. 1—6

Welchen Wert haben die einzelnen Quellen, inwieweit sind sie für eine kritische Edition der musikalischen Werke Machauts von Interesse? Diese Frage stellt sich vor allem angesichts der verstreuten Überlieferungen in den Repertoire-Hss. Eine Recensio der Quellen indes ist bisher nur von den Herausgebern der dichterischen Werke Machauts vorgenommen worden⁴. Ludwig sowohl wie Schrade haben dieses Problem nicht berührt. Als kleiner Beitrag zu dieser Frage prüft die vorliegende Studie die Abhängigkeit der „sekundären Machaut-Hss.“ und Repertoire-Hss. von den erhaltenen Haupt-Hss. und die Bedeutung der

¹ Zeitweise bei der Kunsthandlung G. Wildenstein, New York, befindlich; über den gegenwärtigen Besitzer ist — laut freundlicher Mitteilungen der Library of Congress (Washington) und von Professor G. Reaney — nichts bekannt.

² Die Signatur ist seit den Mitteilungen von G. Reaney, MD 19 (1965), 61, geändert worden.

³ Wo sich der Rotulus *Maggs* (enthaltend *Lai 12*) befindet, ist nicht bekannt. Die Überlieferung in *Faenza* bleibt hier außer Betracht, da in den dort enthaltenen Instrumentalbearbeitungen der Balladen 25 und 31 auch der *Te.* stark verändert wird.

⁴ G. de Machaut, *Poésies lyriques*, hrsg. von V. Chichmaref, 2 Bde., Paris 1909. — ders., *Oeuvres*, hrsg. von E. Hoepffner, 3 Bde., Paris 1908 ff.

in diesen sekundären Quellen auftretenden Varianten für die Textkritik. (Von einem detaillierten Einzelnachweis der Varianten wird dabei i. a. abgesehen.)

Zunächst mußten die in Frage stehenden Kompositionen vollständig kollationiert werden, da sich die Kritischen Berichte beider Editionen als für die vorliegende Untersuchung ungeeignet erwiesen. — Ludwig legte seiner Ausgabe zwar eine Abschrift von Vg zugrunde, konnte aber offenbar, wie aus gelegentlichen Bemerkungen hervorgeht⁵, bei der letzten Vorbereitung der Edition keine Fotografien dieser Hs. benutzen. Die Lesarten von E sind bei Ludwig selten, bei Schrade unvollständig verzeichnet, wohl aber nahezu alle der — wie sich zeigen wird, von E abhängigen — Repertoire-Hss. Morg war Ludwig nicht zugänglich. Schrade scheint die Hs. Vg, die sich damals bei dem Kunsthändler Wildenstein in New York befand, eingesehen zu haben, besaß aber offensichtlich ebenfalls keine Fotos dieser zentralen Quelle⁶. Selbst was die tatsächlich herangezogenen Quellen betrifft, sind die Lesartenverzeichnisse beider Editionen meist lückenhaft und enthalten auch falsche Angaben⁷; Schrade hat offenbar in vielen Fällen Angaben Ludwigs ungeprüft übernommen. — Die Auswahl der in beiden Kritischen Berichten verzeichneten Varianten ist weder — wie bereits gesagt — durch eine Recensio der Quellen begründet, noch etwa durch eine Differenzierung zwischen wichtigen und belanglosen Abweichungen.

Bei der Überprüfung der Varianten ergab sich die Notwendigkeit der Abgrenzung typischer Flüchtigkeitsfehler bzw. Varianten beim Schreibvorgang (die unabhängig von der Vorlage entstehen können) gegenüber echten Leitfehlern. Orthographische Textvarianten zeigen sich als unverbindlich, desgleichen leichtere Schwankungen in der Textunterlegung. (Die Repertoire-Hss. unterlegen, sofern sie überhaupt Text bringen, meist abweichend von den Haupt-Hss.) Bei der Notation lasse ich die Setzung von Akzidentien und die (besonders in den sekundären Quellen) schwankende Ligaturschreibung außer Betracht, ebenso die Schreibung der Schlußnoten (als Longa oder Brevis). Den Charakter von Flüchtigkeitsfehlern haben: falsche oder fehlende Cauden (z. B. Semibrevis statt Minima) und Pausen (z. B. Minima- statt Semibrevispause), Fehler bei der Punktsetzung (beim punctus divisionis). Die Verwechslung der Linien (z. B. „Terz zu tief“) ist ein typischer Fehler, der beim Abschreiben entsteht, sich also meist in der Vorlage nicht finden wird. An Abweichungen mit einem höheren Grad von stemmatischer Verbindlichkeit bleiben: falsche (besonders von der Satztechnik her falsche) Noten, rhythmische und (oder) melodische Varianten, abweichende Lesarten des Textes.

1. Die Repertoire-Hss.

a) *Iv, CaB, Trém.* Diese Quellen aus dem letzten Viertel des 14. Jhs. überliefern, dem Stil des Repertoire von Avignon folgend, dem sie angehören, vor allem Motetten von Machaut (die späteren Repertoire-Hss. enthalten von Machaut nur Liedsätze). — *Iv.* Die Varianten in Motette 15 und Rondeau 17 erlauben keine Schlüsse. Die Aufzeichnung der Motette 8 weist neben 5 Sonderfehlern 6 Bindefehler zu CaB auf (darunter eine wichtige Textvariante: T. 11/12 „*mis loing*“] „*loing mis*“, wobei „*loing*“ den ligierten Semibreves *a* und *g* unterlegt ist), des weiteren 1 Bindefehler zu CaB, *Trém.*, E und 1 Bindefehler zu *Trém.* (Das Verhältnis der Haupt-Hss. ist ein typisches: Vg ist fehlerfrei, A, G, C haben Trennfehler.) In der Motette 19 zeigt *Iv* 2 Bindefehler zu E (wobei bemerkenswert ist, daß E in der Motette 19 eine ungewöhnlich hohe Anzahl von Varianten bringt). — *CaB.* Zur Motette 8 siehe oben. Auf den einer anderen Hs. entstammenden Blättern, die

⁵ Vgl. z. B. Ludwig, Bd. I, Krit. Ber. zur Ballade 22 (Ct. T. 53); Bd. II, Anm. 2 auf S. 10a.

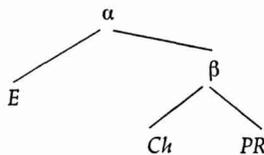
⁶ Vgl. z. B. Schrades Krit. Ber. zu Rondeau 9.

⁷ Beispielshalber ergab ein Vergleich der Kollationierung der Ballade 31 mit den beiden Krit. Ber. folgendes. Von den insgesamt 40 Varianten verzeichnet Ludwig 16. Davon hat Schrade 14; 2 Variantenangaben fehlen gegenüber Ludwig, dafür hat Schrade 5 zusätzliche. Des weiteren steht je 1 irrtümliche Fehlerangabe bei Ludwig und Schrade.

Ballade 18 und Rondeau 7 überliefern, sind nur noch wenige Takte lesbar. Beide Liedsätze sind (von den Hauptquellen aus gesehen: ungewöhnlicherweise) 4st. überliefert. Ballade 18: das Tri. ist, wie üblich als erste Stimme notiert (im Gegensatz zu der gleichfalls 4st. Aufzeichnung in *ModA*, wo das Tri. nachgestellt ist); die lesbaren Partien zeigen keine Varianten. Rondeau 7: die lesbaren Abschnitte weisen 2 Trennfehler auf, 1 Bindefehler mit *E*, *FP*, *ModA*, *Prag*, 1 Bindefehler mit *E*, *FP*, *ModA*, 1 Bindefehler mit *E*, *ModA*, *Prag* sowie 1 Bindefehler mit *E* allein. Das Tri. in *CaB* ist singular. — *Trém*. Die erhaltenen Fragmente haben neben Trennfehlern 1 Bindefehler zu *E*, *Iv*, *CaB* in der Motette 8 (s. o.).

Die Machaut-Überlieferung dieser drei Quellen scheint auf die Vorlage für *E* zurückzugehen. Der durch die gemeinsamen Varianten in der Überlieferung der drei Motetten nahegelegte Zusammenhang zwischen *Iv*, *CaB*, *Trém* wird auch durch die hohe Zahl von Konkordanzen im Inhalt dieser drei Hss. bestätigt. — Abhängigkeit von der Vorlage für *E* ist auch für das die beiden Liedsätze Machauts enthaltende Fragment von *CaB* anzunehmen.

b) *Ch*, *Utrecht*, *PR*, *Pit*, *FP*, *ModA*, *PadA*. Mit Ausnahme von *PadA* enthalten diese französisch-italienischen bzw. italienischen Hss. an Kompositionen Machauts fast ausschließlich Balladen (am häufigsten die Balladen 31 und 18). — Die in *Ch* und *PR* gebotenen Varianten legen einen engen Zusammenhang dieser beiden Quellen untereinander⁸ und mit *E* nahe und werden daher z. T. ausführlicher diskutiert. Keine näheren Aufschlüsse gibt zunächst die Überlieferung von Ballade 18 in *Ch* und von Ballade 31 und 35 in *PR*. — *PR* zeigt — stets neben Sonderfehlern — in Ballade 22 drei Bindefehler zu *E*, in den Balladen *Remède* Nr. 4 und 5 die stärksten Fehlerzusammenhänge mit *E* (daneben, was die Haupt-Hss. betrifft, noch einige wenige Bindefehler zu *C*. Für das *Remède* scheinen *C* und *E* stärker zusammenzuhängen als sonst; vgl. unten). In der Überlieferung der Ballade 34 zeigt *E* neben 6 Trennfehlern je 2 Bindefehler mit *Ch* und *PR* allein sowie eine Variante mit beiden (andere Anordnung der Stimmen gegenüber *Vg*, *A*, *G*: diese notieren die Stimme *Ne quier* [Text B] als erste und verteilen die 4 Stimmen auf gegenüberliegende Seiten; *E*, *Ch*, *PR* bringen die Stimme *Quant* [Text A] als oberste und notieren alle 4 Stimmen auf einer Seite). *Ch* und *PR* haben neben Trennfehlern (besonders zahlreich in *PR*) 2 Bindefehler gemeinsam; außerdem fehlt in beiden Hss. ein Teil des Textes: in *PR* nicht nur (wie in *Ch*) Strophe 2 und 3 beider Texte, auch bereits der B-Text ab T. 32. Ein Stemma:



würde dem Sachverhalt gerecht. Auch folgende zwei kritische Stellen würden dadurch erklärt:

a) Ct. T. 6/7	<i>Vg</i> , <i>A</i> , <i>G</i> , <i>E</i> :	♯ ♯ ♯	
	<i>Ch</i> :	♯ ♯	(Pause fehlt)
	<i>PR</i> :	♯ ♯ ♯	(Pause an falscher Stelle)

In β fehlte die Pause; *PR* emendiert, wengleich ungeschickt (zu Beginn von T. 7 liegt *c* als Quart unter *f-c'-f'*).

⁸ Vgl. dazu auch K. von Fischer, MD 11 (1963), 45; Ursula Günther, AfMw 17 (1960), 6 ff.

b) Ct. T. 27/28	Vg, A, G:	$\begin{array}{cccccccc} \cdot & \cdot \\ \text{h} & \text{c} & \text{h} & \text{a} & \text{h} & \text{a} & \text{g} & \end{array}$	
	E:	$\cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot$	($\alpha = E$; inkorrekt)
	Ch:	$\cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot$	(Korrekturversuch; jedoch 1 Semibrevis zuviel)
	PR:	$\cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot \quad \cdot$	(Korrekturversuch; richtige Semibrevis- Anzahl)

(Ludwig betrachtet die Fassung *Ch* als „fehlerhafte Kombination der beiden Lesarten“, also als Kontamination der Fassung der Haupt-Hss. — nicht *E* — und der Version *PR*. Diese Verbindung von *Ch* mit *Vg, A, G* wäre freilich ein Unikum.) — Die Varianten in der Überlieferung der Ballade 23 sprechen nicht gegen dieses hypothetische Stemma. In *Tri., Ca., Te.* hat *E* 4 Trennfehler, und 2 Bindefehler zu *Ch* und *PR* gemeinsam. *Ch* und *PR* haben zahlreiche Trennfehler; verbunden sind sie freilich nur durch die Eigenart, daß *Ch* eine Wendung in der Schlußkadenz des 2. Teils (*Ca. T. 30, 1. Viertel*) der entsprechenden Stelle im 1. Teil (*T. 14, 1. Viertel*) angleicht und *PR* umgekehrt verfährt. Gemeinsam ist *E, Ch, PR*, daß sie als 4. Stimme einen (wie aus den entstehenden Dissonanzen hervorgeht, als Alternativstimme zum *Tri. gedachten*⁹) *Ct.* überliefern (*Vg, A, G: 3st. Te.-Ca.-Tri.*). Aus der Tatsache, daß der *Ct.* in *Ch* weitaus mehr Varianten gegenüber *E* zeigt als der in *PR*, möchte ich keine weiteren Schlüsse ziehen. Variationen der *Ct.*-Stimmen (sie sind musikalisch meist sinnvoll) treten in den sekundären Quellen sehr häufig auf (weitaus häufiger als abweichende Fassungen anderer Stimmen); sie dürften weniger beim Kopieren als in der Musizierpraxis entstanden sein. — Die Varianten in der Überlieferung in *FP, Pit, ModA* zeigen eine Beziehung der italienischen Quellengruppe *PR, FP, Pit, ModA* untereinander, zu *Ch* und wiederum zu *E* als einziger Haupt-Hs.; detaillierte Aussagen können jedoch nicht gemacht werden. — Hinsichtlich der Überlieferung in *PaDA* läßt sich, was das Verhältnis zu den Haupt-Hss. betrifft, lediglich zu *E* eine — wenngleich schwache — Beziehung feststellen. — Auch *Utrecht* hängt mit *E* zusammen (Ballade 4: 3st. wie in *E*; Ballade 32: 2 Bindefehler mit *E* und Trennfehler).

c) *Prag*, eine deutsche Quelle Straßburger Provenienz, reduziert alle französischen Liedsätze auf einen 2st. Satz *Te.-Ca.* In der Ballade 18 verbindet 1 (schwacher) Fehler (fehlende Cauda bei einer Minima) *Prag* mit *G* (zugleich der einzige Fehler in *G*; *Prag* hat zusätzlich 1 Sonderfehler); die Überlieferung von *Rondeau 7* in *Prag* hingegen zeigt gravierende Fehlerzusammenhänge mit *E* (teils zugleich auch mit *FP* und *ModA*), die nicht Flüchtigkeit zur Ursache haben können und somit den Ausschlag bei der Beurteilung geben.

2. Die „sekundären Machaut-Hss.“

Die Überlieferung in *Morg* ist direkt von *A* abhängig. Fol 214' von *Morg* entspricht genau fol. 477' von *A*: oben *Rondeau 7*, darunter *Rondeau 9* in einem 2stg. Auszug *Te.-Ca.*¹⁰. Die Verteilung der Noten auf die Zeilen stimmt mit der in *A* überein; das Gleiche gilt auch für die Aufzeichnung der beiden anderen Stücke in *Morg*. Gravierende Abweichungen in der Textunterlegung hat *Morg* nur mit *A* gemeinsam (z. B. Ballade 31, *T. 8*: unter „flours“ liegt bereits „li“; *Rondeau 9*: nur in *A* fol. 477' und *Morg* liegt „-son“ bereits unter *f*, *T. 5*). Was den Notentext betrifft, so hat *Morg* außer Sonderfehlern Bindefehler nur zu *A* (sie lassen, da sie musikalisch meist sinnlos sind, auf einen mit der Musik wenig vertrauten Schreiber schließen); Trennfehler *A* gegen *Morg* kommen

⁹ Vgl. W. Dömling, *Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von G. de Machaut* (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 16), Tutzing 1969, Kapitel VI.
¹⁰ *A*, fol. 475 ist das *Rondeau 9* in der 4st. Fassung aufgezeichnet.

nicht vor. Da sich außerdem einige Fehler in *Morg* aus Undeutlichkeiten in *A* erklären lassen, darf die direkte Abhängigkeit von *A* als gesichert gelten. In auffälliger Weise zeigt sich die Abhängigkeit von *A* auch in den Illustrationen der dichterischen Werke. Soweit man sehen kann (*Morg* ist fragmentarisch erhalten), sind in *Morg* an genau denselben Stellen der Dichtungen wie in *A* Illustrationen eingeschoben, die im Wesentlichen der Darstellung mit den Zeichnungen in *A* übereinstimmen. (Vg, *F-G*, *C*, *E* hingegen sind durchaus verschieden illustriert.) — *K* und *Pep* überliefern nur Kompositionen des *Remède* (wobei in *Pep* Rondeau 9 an die Stelle von *Remède* Nr. 7 tritt). In *K* sind die beiden erhaltenen Kompositionen in reduzierter Stimmzahl aufgezeichnet. In *Remède* Nr. 4 (1. Teil) haben *K* und *E* gemeinsam fehlerhafte Textunterlegung: „maladie“ (in *K* „melodie“) liegt erst unter „jolie“; außer einer Bindevariante mit *C*, *E*, *PR*, *Pit*, *FP*, *Pep* (die beiden Semibreves *c'* in T. 2 — so in *Vg*, *A*, *F* — zur Brevis zusammengezogen) hat *K* Sonderfehler. — In *Remède* Nr. 3, 5, 6 zeigt *Pep* lediglich Sonderfehler; *Remède* Nr. 1 (keine Sonderfehler) und Nr. 5 sind wie in *C* notiert (Nr. 1: für die Strophen 2—11 ist die Wiederholung nicht ausgeschrieben wie in *Vg*, *A*, *F*, *E*; Nr. 5 als 2st. Satz Te.-Ca.); in *Remède* Nr. 2 und 4 hat *Pep* Bindefehler meist gemeinsam mit *C* und *E* (in Nr. 4 auch zu *K* und den italienischen Quellen). Das Verhältnis von *K* und *Pep* zu den Haupt-Hss. ist nicht ganz deutlich, da für die Überlieferung des *Remède* *C* und *E* zusammenzuhängen scheinen. Jedenfalls darf eine Beziehung von *K* und *Pep* zu *Vg*, *A*, *G* ausgeschlossen werden.

3. Zusammenfassung

Die Machaut-Überlieferung aller Repertoire-Hss. erweist sich als von der Vorlage für *E* abhängig. Bei der Annahme des für *Ch* und *PR* aufgestellten Stemmas scheinen sich die italienischen Quellen *FP*, *Pit*, *ModA* von β abzuleiten¹¹, da sie in keinem Fall Bindefehler ausschließlich zu *E*, sondern stets auch zu *Ch* und (oder) *PR* zeigen. Von den „sekundären Machaut-Hss.“ hängen *K* und *Pep* ebenfalls mit *E* (und *C*?) zusammen, während *Morg* sich als schlechte Kopie aus *A* ausweist.

In den „sekundären Machaut-Hss.“ und in den Repertoire-Hss. wird keine einzige Variante geboten, die die an den betreffenden Stellen (mit Ausnahme einiger Kompositionen des *Remède*) übereinstimmend überlieferten Lesarten der Machaut-Haupt-Hss. *Vg*, *A*, *G*, *C* in Frage stellen würden¹². Die gesamte Gruppe dieser für Machaut sekundären Quellen ist somit für die Textherstellung ohne Bedeutung und kann eliminiert werden.

4. Zur Haupt-Handschrift *E*

Wie steht es mit der Qualität von *E* selbst? Gültigen Aufschluß darüber würde erst ein Vergleich der Lesarten sämtlicher Kompositionen Machauts geben. Das Ergebnis der Kollationierung der in unserem Zusammenhang herangezogenen Werke ist jedoch das gleiche wie für die sekundären Quellen: zahlreiche Sonderfehler (weitaus mehr als in den anderen Haupt-Hss.), worunter sich keine Bindefehler zu den anderen Haupt-Hss. befinden (außer zu *C* im *Remède*); keine Lesart in *E*, die den in diesen Hss. gebotenen Text verbesserte. Eine Ausschaltung von *E* erscheint dennoch problematisch, da sich unter der Auswahl der Kompositionen, die *E* bringt, solche befinden, die nicht in *Vg*, *A* oder *G* bzw. (im Falle von *Lai* 23 und 24) in keiner der 4 Hss. enthalten sind, *E* also auf eine Machaut-Quelle zurückzugehen scheint, die das späteste Stadium repräsentiert. *E* überliefert auch — als einzige der Haupt-Hss. — zu einigen Kompositionen zusätzliche Stimmen (meist *Ct.*), die sich teilweise auch in den Repertoire-Hss. (nicht in den „sekundären Machaut-Hss.“)

¹¹ Vgl. dazu Ursula Günther, *AfMw* 17 (1960), 9.

¹² Auch in Motette 8, T. 55 im Motetus (*Vg*, *A*, *G*, *C*, *Iv*: *a'*; *E*: *g'*; *CaB*: *h'*) bringt *CaB*, entgegen Schrades Vermutung, keine bessere Lesart als *Vg*, *A*, *G*, *C* (Ludwig setzt ohne Begründung *h'*): der frei einsetzende Terz-Sept-Klang ist bei Machaut nichts Ungewöhnliches.

befinden. (2 dieser Zusatzstimmen — Ct. zu 3st. Sätzen Te.-Ca.-Tri. — erweitern den Satz nicht zur Vierstimmigkeit, sondern stellen, ohne daß das vermerkt wäre, Alternativstimmen zum Tri. dar.) Die Authentizität dieser Zusatzstimmen erscheint allerdings vom satztechnischen Gesichtspunkt her meist fraglich⁹; auch steht die keine Zusatzstimmen aufweisende Überlieferung in Vg, A, G, C in Einklang mit Machauts Bitte an seine Freundin Peronne, sie möge „savoir la chose“ — die Rede ist von seinen Kompositionen — „ainsi comme elle est faite, sans mettre ne oster“¹³.

Zu einigen unter Josquins Namen gehenden Ordinariumskompositionen

VON MARTIN STAEHELIN, BASEL

Im Zuge der Arbeit zu den Messvertonungen von Heinrich Isaac sind dem Verfasser einige Lesefrüchte zugefallen, die für die Josquin-Forschung, und dabei im Besonderen für die Diskussion von echt oder unecht innerhalb des Josquin-Werkes, von Interesse sein mögen; sie sollen in den folgenden Notizen bekannt gemacht werden. Mit Absicht beschränken sich diese weitgehend auf quellenkundliche Aspekte; die notwendige stilkritische Arbeit und das letzte Urteil in der Frage der Verfasserschaft sei gerne eigentlichen Josquin-Kennern überlassen.

I. Josquiniana in der Orgeltabulatur des Heilig-Geist-Klosters zu Krakau

Seit bald vierzig Jahren liegt die Inhaltsangabe zu dieser 1548 datierten Handschrift vor, bequem erreichbar und von Zdzislaw Jachimecki übersichtlich dargeboten¹. Offenbar hat die Josquin-Forschung übersehen, daß diese Quelle eine Reihe von Stücken enthält, die unter Josquins Namen gehen, und zwar neben drei je als *Fuga Josquin* bezeichneten Sätzen auch drei Kompositionen, die auf Grund von Jachimeckis Angaben der Subskriptionen des Tabulatursehreibers als Ordinariumspartien zu gelten haben: im Verzeichnis von Jachimecki die Nummern 12, 40 und 68. Zu diesen einige Bemerkungen:

Nr. 12; S. 19—21. *Cum sancto spiritu ex officio Josquini*, zu drei Stimmen. — Jachimecki war nicht in der Lage, die Herkunft dieses Satzes aus einer Messe Josquins zu klären, verwies aber mit Recht auf eine Konkordanz im zweiten Teil des Lautenbuches von Newsidler². Es handelt sich bei beiden Fassungen um den „*Cum sancto spiritu*“-Teil aus Josquins *Missa de beata virgine*, wobei der Tenor, bei Newsidler der Alt der vokalen vierstimmigen Vorlage weggelassen wurde. Es ist lehrreich, daß auch vokale Quellen, vor allem deutscher Herkunft, diesen Satz-Teil selbständig, also nicht in das Gesamtordinarium eingebaut, überliefern³, und an eine derartige Quelle schließen offenbar beide Tabulaturfassungen an: die Krakauer Eintragung folgt, wie sich aus den Tactus-Strichen ergibt, in der Notierung einer vokalen Vorlage mit vorgesetztem ○, diejenige bei Newsidler dagegen einer Fassung mit ⊕; beide Mensurvorzeichnungen sind an dieser Stelle in der vokalen Tradition von Josquins Marienmesse gut belegt⁴.

¹³ *Le Livre du Voir Dit*, Brief 10 (zitiert nach Ludwig, Bd. II, S. 55a).

¹ Zdzislaw Jachimecki, *Eine polnische Orgeltabulatur aus dem Jahre 1548*, ZfMw. 2 (1919/20), 206—212; desselben Verfassers Beitrag über die Quelle im Krakauer Akademiebericht der phil. Klasse, Bd. 53, 1913, war mir nicht zugänglich. — Die Handschrift selber wurde im zweiten Weltkrieg zerstört; doch ist durch das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv in Kassel unter der Katalognummer 1/1710 eine Mikrofilmkopie nach einer Aufnahme der Isham Memorial Library der Harvard University, Cambridge (Mass.), erhältlich.

² RISM 153618, Nr. xl, *Joss Quin. Cum sancto spiritu*.

³ Cambrai, Bibliothèque de la Ville, Ms. 125—128 (124), fol. 141; Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mus. Ms. 1/E/24 (olim B. 265), Nr. 49; Greifswald, Universitätsbibliothek, Ms. BW 640—641, Anhang Nr. 1; Ulm, Bibliothek der v. Schermarschen Familienstiftung, Ms. 237 a—d.

⁴ Vgl. *Werken van Josquin des Prez*, uitgeven door Prof. Dr. A. Smijers, Missen Nr. XVI, Amsterdam 1952, p. XLV—LX.

Nr. 40; S. 92–97. *Kyrieleyzon magistri Josquin pascalle*, zu vier Stimmen. — Sollte diese Komposition tatsächlich echt sein, so läge ein wichtiger Zuwachs vor, da von Josquin bekanntlich außer der *Missa de beata virgine* keine Vertonungen choraler Ordinarien bekannt sind. Der Krakauer Satz hält sich mit seiner vierteiligen Anlage Kyrie-Christe-Kyrie-Kyrie an die Disposition des choralen Kyries *Lux et origo*, wie sie auch heute aus dem Graduale Romanum vertraut ist. Das ist in der mehrstimmigen Meßvertonung jener Zeit ein Hinweis auf die Alternatimpraxis, eine Art der Ausführung, wie sie besonders in deutschem Bereich beliebt war — was vielleicht ein erstes äußeres Argument gegen Josquins Autorschaft darstellt. — Die Suche nach der vokalen Vorlage für die Krakauer Intavolierung weist ebenfalls nicht aus dem deutschen Bereich heraus, sondern führt auf die zum Teil bekanntlich von Sachsen her beeinflussten Bártfa-Handschriften, und zwar auf die Manuskripte 2 (I. Teil), 20 und 24 (I. Teil)⁵. Alle drei Sammlungen bringen das Kyrie anonym, direkt an den Introitus *Resurrexi* des Johannes Galliculus angeschlossen und mehr oder weniger streng in ein Oster-Officium eingeordnet; die in Ms. 20 und 2 zugefügten Gloria-Sätze sind nicht miteinander identisch, so daß man dem genannten Kyrie nicht ohne weiteres auch ein Gloria desselben Verfassers zuweisen darf. Das späte Manuskript 2 ist in dieser Partie wohl Abschrift nach Ms. 24; sein Schreiber erkennt die alternierende Kyrie-Disposition: er unterdrückt darum den letzten Kyrie-Teil und begnügt sich nicht, wie die Schreiber von Ms. 20 und 24, mit je einer einzigen Kyrie- oder Christe-Anrufung pro Satz-Teil, sondern er wiederholt diese bei der Unterlegung des Textes.

Nr. 68; S. 240–243. *Finitur Josquin (nidth ganczer)*. *Finitur cum sancto spiritu ex officio Josquin*, zu vier Stimmen. — Die Angaben Jachimeckis über die — wie er glaubte — vier Seiten beanspruchende Komposition sind irreführend, denn die beiden „*finitur*...“-Subskriptionen stehen an verschiedenen Orten. Zunächst ist festzuhalten, daß hier offensichtlich zwei verschiedene Stücke vorliegen, denn die v- und r-Seiten 242 und 243 enthalten wiederum den „*Cum sancto spiritu*“-Teil aus Josquins Marienmesse, freilich in anderer Intavolierung als in der oben genannten Nummer 12 und hier offenbar einer ⊕-Vorlage folgend. Nur diesem Meß-Teil und nicht allen vier Seiten gilt die Schluß-Bezeichnung auf S. 243: „*Finitur cum sancto spiritu ex officio Josquin*“; die beiden vorangehenden v- und r-Seiten 240 und 241 enthalten ein selbständiges Werk: zu Beginn auf einer ersten Zeile begegnet der missratene Versuch eines dann auf der dritten Zeile neuerdings angefangenen und korrekt weitergeführten vierstimmigen Satzes. Wie sich hat nachweisen lassen, handelt es sich dabei um die um eine Quart nach oben transponierte prima pars des Satzes *L'ombre*, den die miteinander verwandten Handschriften München 328 bis 331 und Wien 18810, diese letztere als Werk Isaacs, bieten⁶. Der Krakauer Schreiber brachte die letzten „Takte“ dieser prima pars auf S. 241 nicht mehr unter und füllte mit ihnen die auf S. 240 noch freigebiebene zweite Zeile zwischen dem Anfang der fehlerhaften und der zweiten richtigen Eintragung. Darum findet sich die Schreiber-Subskription zu diesem Stück am Ende der zweiten Zeile von S. 240: „*Finitur Josquin (nidth ganczer)*“; der Nachweis der zweiteiligen Vokalvorlage kann nun auch die Klammerbemerkung

⁵ Budapest, Nationalbibliothek Széchényi, Bártfa Mus. ms. 2: a (Diskant) die Partie fehlt / b (Alt) fol. 14–14' / e (Tenor) fol. 11' / f (Bass) fol. 14'; Bártfa Mus. ms. 20: a (D) fol. 58–59 / b (A) die Partie fehlt / c (T) fol. 58'–59' / (B) fehlt ganz; Bártfa Mus. ms. 24: a (D) fol. 22–23 / b (A) fol. 23–24 (zum Teil beschädigt) / c (T) fol. 19'–20' / d (B) fol. 23'–24'. (Wo moderne gestempelte Folierung vorliegt, ist nach dieser zitiert). Vgl. auch Otto Gombosi, *Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Aegidi in Bártfa*, in: Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstag, Berlin 1929, 38–47; zu den genannten drei Handschriften besonders 41 f. — Durch Kombination der drei zum Teil unvollständigen oder beschädigten Manuskripte läßt sich das in Frage stehende Kyrie bis auf einige Alt-Partien im letzten Kyrie-Teil ganz gewinnen; diese wiederum sind aus der Krakauer Intavolierung beizubringen, so daß das Kyrie auch in seiner vokalen Gestalt vollständig vorliegt.

⁶ München, Universitätsbibliothek, 8° Cod. ms. 328–331: (D) fol. 81'–82' / (A) fol. 54'–55' / (T) fol. 133 bis 134' / (B) fol. 69–70'; Wien, Oesterreichische Nationalbibliothek, Cod. 18810: (D) fol. 21–22 / (A) fol. 18–19 / (T) fol. 18'–19' / (B) fol. 19–19'. Der Satz ist nach der Wiener Fassung von Johannes Wolf ediert in: Heinrich Isaac, *Weltliche Werke*, DTÖ XIV. 1, Wien 1907, 92–94.

erklären. — Neu tut sich die Frage nach der tatsächlichen Verfasserschaft des bisher unangefochten als Werk Isaacs geltenden *L'ombre*-Satzes auf. Sieht man von stilkritischen Erwägungen fürs erste ab, so wird man vor allem bedenken müssen, daß die Krakauer Tabulatur wohl doch einigermaßen peripheren Charakter hat und daß andererseits die genannten Handschriften in München und Wien gerade für den Isaac-Senfl-Kreis recht gute Zeugen zu sein scheinen: das würde gegen Josquin und, wie bisher, für Isaac als Verfasser sprechen⁷.

II. Zum Credo de Village II

Dieses in seiner Echtheit umstrittene Stück zu vier Stimmen liegt in zwei Quellen als Werk Josquins, in einer dritten anonym vor. Helmuth Osthoff hält aus stilkritischen Erwägungen Josquins Verfasserschaft für zweifelhaft⁸, Miroslaw Antonowycz dagegen sucht die Komposition für echt zu halten⁹. Offenbar ist bisher ganz übersehen worden, daß in der Handschrift München 53, einer Sammlung von achtzehn einzelnen Credo-Sätzen von Isaac, Brumel, De la Rue und Compère, sich dieses Credo mit der Verfasserzuweisung „*Antho: Brumel*“ findet¹⁰. Dieser Umstand dürfte zu Gunsten von Osthoffs Ansicht sprechen; er macht im übrigen wieder neu deutlich, wie dringend nötig eine bequem greifbare, umfassende Arbeit über das Werk Brumels wäre¹¹.

Ein Beitrag zur Biographie Hans Kotters

VON MANFRED SCHULER, FREIBURG i. BR.

Die Reformation im südwestdeutschen und schweizerischen Raum brachte den hier wirkenden Musikern vielfach den Verlust ihrer wirtschaftlichen und künstlerischen Existenz. So verlor auch der Organist und Komponist Hans Kotter¹, der zu den namhaftesten Schülern Paul Hofhaimers zählte, Ende 1530 seine Organistenstelle in Freiburg in der Schweiz und wurde „*von des Lutherischen gloubens wegen*“ aus der Stadt vertrieben². Nach erfolglosen Versuchen, in seiner Heimatstadt Straßburg oder in Basel eine ihm gemäße Anstellung zu finden, ließ sich Kotter im April 1532 in Bern nieder, wo er anfangs offensichtlich mit Schreibebeiten seinen Lebensunterhalt verdienen sollte. Mindestens seit 1534 jedoch versah er das Amt eines Schulmeisters an der dortigen deutschen Schule³. Nur der Not gehorchend, hatte er diese Stelle übernommen, die ihm zu einer fast unerträglichen Last wurde. In einem Brief an den Basler Humanisten und Rechtsgelehrten Bonifacius Amerbach aus dem Jahr 1536 schildert Kotter die Trostlosigkeit seiner Lage mit den Worten: „ . . . müst mich also annehmen vmb ein tütsche schül, wolte ich anderß nit mangel

⁷ Zu den echten Josquin-Sätzen mit der ähnlichen Textmarke oder Textierung „*En l'ombre . . .*“ vgl. auch Helmuth Osthoff, *Ein Josquin-Zitat bei Henricus Isaac*, in: *Liber Amicorum Charles van den Borren*, Anvers 1964, 131, auch Anm. 1.

⁸ Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, I, Tutzing 1962, 135 f.

⁹ Miroslaw Antonowycz, *The Present State of Josquin Research*, in: *International Musicological Society — Report of the eighth Congress New York 1961*, I, Kassel/Basel/London/New York 1961, 59.

¹⁰ München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 53, fol. 182^v–192.

¹¹ Lloyd Biggle Jr., *The Masses of Antoine Brumel*, Ph. Diss. University of Michigan 1953, war mir nicht zugänglich. — Die im Vorstehenden genannten Quellen wurden in dankenswerter Weise vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel in Mikrofilmkopien zur Einsichtnahme zur Verfügung gestellt.

¹ Über ihn vgl. W. Merian, *Bonifacius Amerbach und Hans Kotter*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, Bd. XVI, 1917, S. 162 ff.; W. Gurlitt, *Johannes Kotter und sein Freiburger Tabulaturbuch von 1513*, in: *Elsaß-Lothringisches Jahrbuch*, Bd. XIX, 1940, S. 216 ff.; K. Kotterba, *Artikel Kotter*, in: *MGV VII*, 1958, Sp. 1650 ff.; H. J. Marx, *Der Tabulatur-Codex des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach*, in: *Musik und Geschichte*, Leo Schrade zum 60. Geburtstag, Köln (1963), S. 58 ff.

² W. Merian, a. a. O., S. 199 f.

³ W. Merian, a. a. O., S. 201 ff.

liden. Soldis ist mir der gröſt last vnd ſchwärtzen, den mir der herr hett mögen vff legen. Wo er mir nit geduldt geb, so müſt ich erligen . . . Ich bitt allweg den hern, dz er mich mit eim andern zůgang wöll vorsehen oder mich gar hinweg nemhen, damit ich nit miesse in solicher beladnüß min läben enden“⁴.

Wie eben diesem Brief zu entnehmen ist, bemühte sich Kotter um eine berufliche Veränderung. So bat er bei Gelegenheit drei Basler Ratsgesandte, unter ihnen Simon Grynäus, Professor an der Universität in Basel, ihm zu einer anderen Stelle zu verhelfen⁵. Auch soll er sich, dem Kunsthistoriker Hans Rott und einigen offensichtlich auf ihm fußenden Musikhistorikern zufolge, nach dem Tod des Konstanzer Domorganisten Hans Buchner um dessen Organistenstelle beworben haben⁶. Diese Annahme ist indessen völlig unglaubwürdig, da Kotter, ein zutiefst überzeugter Anhänger der Reformation, wohl kaum in den Dienst eines Domkapitels zu treten bereit gewesen sein kann, ganz abgesehen davon, daß er unter den damaligen religiösen Verhältnissen dann zum alten Glauben hätte zurückkehren müssen⁷.

Kotter hat jedoch tatsächlich um jene Zeit Verbindung nach Konstanz aufgenommen, und zwar zum Rat der Stadt, der ihn im Frühjahr 1538 als Schulmeister zu gewinnen suchte⁸. Damals trug man sich in Konstanz mit dem Gedanken einer Neuordnung der deutschen Schule. Die beiden bisher vorhandenen privaten Knabenschulen sollten vereinigt und von der Stadt übernommen werden. Nach den Kenntnissen der Schüler wollte man diese Schule, deren Schülerzahl zunächst mit etwa zweihundert angesetzt wurde, in vier Klassen oder „Letzgen“ (Lektionen) gliedern:

„Die erst oder mindest zu den buchstaben, weldis uß den tafelin kommt.

Die ander zu den syllaben oder zusamenschlahen, weldis uß dem namenbüchlin geschicht.

Die dritt zu dem verständigen, unterschiedlichen lesen.

Die viert zu wol schriben und rechnen“⁹.

Für diese Schule waren zwei Schulmeister und zwei Gehilfen vorgesehen, so daß jede Klasse einen eigenen Lehrer hatte. Die Besoldung der beiden Schulmeister sollte sich auf je 60 fl. belaufen. Außerdem wollte man ihnen gestatten, Schüler privat zu unterrichten und in Kost zu nehmen¹⁰. Kotter kam um den 19. Mai 1538 zu Verhandlungen über die ihm offensichtlich durch Vermittlung des Konstanzer Reformators und Schulherrn Johannes Zwick angebotene Schulmeisterstelle nach Konstanz und willigte, nachdem er am 25. Mai mit den Schulherren verhandelt hatte, in die Bedingungen ein¹¹. Nach Bern zurückgekehrt, ließ er sich am 5. Juni Abgangspapiere ausstellen¹², worauf seine Übersiedlung nach Konstanz erfolgt sein muß. Seinen Dienst brauchte er allerdings nicht vor Herbst anzu-

⁴ Die Amerbadtkorrespondenz, hrsg. von A. Hartmann, Bd. IV, Basel 1953, S. 429.

⁵ Die Amerbadtkorrespondenz, a. a. O., S. 428 f.

⁶ Siehe O. zur Nedden, *Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jh.* (Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, Heft IX), Kassel 1931, S. 69, Anm. 111. Nach W. Gurlitt (a. a. O., S. 227) war eine Bewerbung Kotters um die Nachfolge Buchners in Konstanz fehlgeschlagen; ähnlich K. Kotterba, a. a. O., Sp. 1651.

⁷ Hans Buchner, der dem alten Glauben treu geblieben war, hatte übrigens den ihm obliegenden Organistenendienst seit 1527 in Überlingen versehen müssen, wohin das Konstanzer Domkapitel infolge der reformatorischen Bewegung in Konstanz emigriert war. In Konstanz selbst bestand nach der Durchführung der zwinglianisch ausgerichteten Reformation für einen Organisten keine Existenzmöglichkeit mehr. Vgl. J. H. Schmidt, *Johannes Buchner, Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der liturgischen Orgelmusik des späten Mittelalters*, Diss. Freiburg i. Br. 1957, S. 32; M. Schuler, *Die Konstanzer Domkantorei um 1500*, in: AfMw XXI, 1964, S. 44.

⁸ Für die Benutzung der im folgenden verwerteten Archivalien habe ich dem Stadtarchiv Konstanz sowie dem Staatsarchiv des Kantons Zürich zu danken.

⁹ Ph. Ruppert, *Konstanzer Geschichtliche Beiträge*, Heft IV, Konstanz 1895, S. 30 f.

¹⁰ Vgl. Ph. Ruppert, a. a. O., S. 31 f.

¹¹ Stadtarchiv Konstanz, *Kirchensachen*, Fasz. 14, Büschel II, „*Allerlay vßgeben*“ 1538, Bl. 193; ferner Aht B I, Fasz. 43, „*Verordnungen vnd beuehl Im Rat beschehen 1538*“, Bl. 43. Kotter, der in den Konstanzer Archivalien „*Organist von Bern*“, „*maister hans Cotter organist*“ und „*Maister hans Cotter von Bern*“ genannt wird, war damals auf Kosten der Stadt sechs Tage Gast im Zunfthaus „*Roßgarten*“. — Staatsarchiv des Kantons Zürich, Ms. E II 364, Bl. 52, Brief von Johannes Zwick an Heinrich Bullinger vom 27. Mai 1538

¹² W. Merian, a. a. O., S. 205.

treten, da erst zu diesem Zeitpunkt mit der Eröffnung der deutschen Schule zu rechnen war. Kotter kümmerte sich indessen schon im Sommer um die Unterbringung der Schüler¹³. Ende August bat er jedoch überraschend den Rat der Stadt, seinen Vertrag lösen und nach Bern zurückkehren zu dürfen. Johannes Zwick berichtet darüber in einem Brief vom 10. September 1538 an Heinrich Bullinger, den Amtsnachfolger Zwinglis in Zürich, als Grund für den Weggang Kotters werde das schlechte Klima angegeben¹⁴. Die wahre Ursache aber sei Kotters junge Frau¹⁵, die ihren Gatten in eine solche innere Unruhe versetzt habe, daß er nun fürchte, seine Kräfte würden nicht ausreichen, um die ihn erwartenden schulischen Aufgaben zu bewältigen. Dabei hätte er nur die Klasse der Lese-schüler, also die dritte Klasse, unterrichten müssen. In Bern sei Kotter allerdings freier und auch nicht an solche schulischen Pflichten wie hier in Konstanz gebunden gewesen. Vergeblich versuchte Zwick, ihn zum Hierbleiben zu bewegen. Ende August entsprach der Rat der Stadt Kotters Bitte und verzichtete, obschon Kotter seinen Dienst bisher noch nicht versehen hatte, großmütig auf die Rückforderung des ihm in der Zwischenzeit ausbezahlten Lohnes¹⁶. Mehr noch, der Rat schenkte ihm zum Abschied zwanzig Goldstücke; weitere sechs Goldstücke erhielt Kotter von privater Seite¹⁷.

Während seines Aufenthalts in Konstanz wird Kotter sicherlich die persönliche Bekanntschaft des Komponisten Sixt Dietrich gemacht haben, der hier seinen Wohnsitz hatte und zu dieser Zeit auch in der Stadt weilte¹⁸. Hingegen konnte Kotter dem Organisten Hans Buchner — ebenfalls ein Schüler Paul Hofhaimers — nicht mehr begegnet sein, da dieser bereits Mitte Februar 1538 gestorben war¹⁹.

Mitte September 1538 dürfte Hans Kotter Konstanz verlassen haben und nach Bern zurückgekehrt sein²⁰. Hier starb er wohl 1541²¹.

¹³ Stadtarchiv Konstanz, *Kirdiensachen*, a. a. O., Bl. 194' (Kotter kauft Stroh für die Schlagsäcke der Schüler).
¹⁴ Staatsarchiv des Kantons Zürich, a. a. O., S. 47 f. Vgl. dazu B. Moeller, *Johannes Zwick und die Reformation in Konstanz* (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte, Bd. XXVIII), 1961, S. 202. Dieser bislang unveröffentlichte Brief lautet in den Hans Kotter betreffenden Teilen: „De Cottero optimo viro quid scribam. Iam parat abitum. Causatur aerem aduersum, sed tenera vxor in causa est, quae illum turbauit miserime. Deinde timuit forte, ne non sufficerent vires ad ferendos scolasticos labores, quos tamen ad huc non tentauit, quod scola hactenus non sit in ordinem reducta. Debit autem redigi in classes quatuor, electis praceptoribus quatuor, ipse vero classum legendium puerorum habuisset, liber omnino ab omnibus elementarijs et ijs qui discunt litteras nectere uel pingere, intelligo autem bonum virum bernae libertiorem fuisse. nec astrictum vllis docendi aut gubernandae scolae legibus, quod nostri hic non ferunt. Vxor is ergo intollerabilis vexatio, et laboris siue disciplinae scolasticae suspitio, fecerunt vt a nostris facultatem ad suos redeundi rogavit et impetravit. Quaecumque vero illi hactenus stipendij nomine data sunt, ea omnia non solum non sunt ab eo repetita, sed viginti quoque aurei ex liberalitate a magistratu additi, a priuatis uero sex. Sic abijt bonus vir, occasione data, ut scolae quoque consultatio hoc tempore in cineres redierit. Alioqui certe bonus vir est, in quo retinendo nihil non tentauit cum bonis. Sed frustra. Haec non tibi solum sed leoni quoque et megandro denique Pellicano scripta volo, quos meo nomine salutabis etiam diligenter“.

¹⁵ Es handelt sich hier um Anna Tschöllher oder Tschällier (Tschällyer), die zweite Frau Kotters, die er, nachdem er von seiner ersten Frau, Margaretha Hennin aus Torgau, am 16. Mai 1531 in Basel geschieden worden war, am 1. Juni 1531 geheiratet hatte. Vgl. *Beschreibung der deutschen Schule in Bern*, in: Archiv des historischen Vereins des Kantons Bern, Bd. XVI, 1902, S. 521; W. Merian, a. a. O., S. 206; A. Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation*, in: *Sjbmw VI*, 1933, S. 212; W. Gurlitt, a. a. O., S. 220 und 226; A. Staehelin, *Die Einführung der Ehescheidung in Basel zur Zeit der Reformation*, in: *Basler Studien zur Rechtswissenschaft*, Heft XXXV, 1957, S. 129, 161 ff. und 196.

¹⁶ Die Ratssitzung, auf der über Kotter und die Schule beraten wurde, fand zwischen dem 26. und 29. August statt (Stadtarchiv Konstanz, Abt. B I, Fasz. 43, Bl. 50; ferner *Kirdiensachen*, a. a. O., Bl. 196).

¹⁷ Vgl. Anm. 14; Stadtarchiv Konstanz, *Kirdiensachen*, a. a. O., Bl. 196 (danach wurden „dem maister hanseuu Cotter organist“ am 29. August fünfzehn Pfund Pfennig ausbezahlt).

¹⁸ Stadtarchiv Konstanz, A VI, Bd. II, Taufbuch 1531—1547, Bl. 97.

¹⁹ J. H. Schmidt (a. a. O., S. 34 f.) glaubt mit Sicherheit annehmen zu dürfen, daß Hans Buchner in den ersten Märztagen des Jahres 1538 gestorben ist. Wie neue Archivforschungen indessen zeigen, muß Buchner bereits Mitte Februar (wohl zwischen dem 16. und 18. Februar) 1538 gestorben sein. Dieses Todesdatum ergibt sich aus den „Verordnungen vnd beueh Im Rat beschehen“ (Stadtarchiv Konstanz, Abt. B I, Fasz. 43, Bl. 37), denen zufolge der Rat der Stadt Konstanz am 18. Februar 1538 zwei Konstanzer Bürger zu Vögten der Kinder Hans Buchners bestellte. Nach damaligem Recht erfolgte eine solche Maßnahme unmittelbar auf den Tod des letzten Elternteils (Buchners Frau war schon 1534 verstorben).

²⁰ Vgl. Anm. 14.

²¹ W. Merian, a. a. O., S. 206.

Trotz einer gewissen Enttäuschung, hervorgerufen durch das Verhalten Kotters, bewahrte der Konstanzer Reformator Johannes Zwick für Kotter eine unvermindert hohe Wertschätzung und anerkannte die Lauterkeit seines Charakters. So nennt er ihn in seinem Brief an Bullinger „*optimus vir*“ und meint abschließend: „*Alioqui certe bonus vir est*“.

Nachfolger Kotters in Konstanz wurde Meister Georg, ein alter Schulmeister, der bereits früher einer großen Schule vorgestanden hatte und offensichtlich über musikalische Kenntnisse verfügte²². Mit zu seinen Pflichten gehörte es, die Knaben im Kirchengesang zu unterrichten²³. Diese Aufgabe hätte vermutlich auch Kotter übernehmen müssen. Nachdem die neue Schulordnung vom Rat der Stadt gebilligt worden war, konnte die deutsche Schule endlich im Herbst 1538 ihre Pforten öffnen²⁴.

Zur Genealogie der Toeschi

VON WALTER LEBERMANN, BAD HOMBURG

Carl Joseph Toeschi wurde — laut Eintrag in den Matrikeln der Liebfrauenkirche zu München — am 14. April 1788 zu Grabe getragen. Sein Lebensalter wird im Eintrag mit 56 Jahren angegeben. Auf dieser Angabe beruht das hypothetische Geburtsjahr „1731/32“, das erstmals bei Robert Münster aufscheint¹. Mit dieser Hypothese konnten — wenn damals von den Familienangehörigen das Lebensalter korrekt angegeben wurde — die bislang umlaufenden Geburtsdaten „* 1722 zu Padua“ oder „* 1724 in der Romagna“ in ihrer Glaubwürdigkeit erschüttert werden². Im MGG-Artikel *Toeschi* verweist nun Robert Münster erstmals auf einen am 21. April 1788 in der *Mündner Zeitung* erschienenen Nachruf, der das Lebensalter Carl Josephs mit 64 Jahren anzeigt. Wenn diese Anzeige von einem Familienmitglied inspiriert worden sein sollte — wir können das heute nicht mehr überprüfen —, so vielleicht nur zu dem Zweck, um späterhin die zweite Version „* 1724 in der Romagna“, die von frühen Lexikographen aufgegriffen wurde, zu stützen.

Münster mußte nun im MGG-Artikel notgedrungen beide Versionen aufnehmen³, die er mit seinem hypothetischen Geburtsjahr ergänzt, d. h. Geburtsdatum und -ort waren nicht festzulegen. Da gelang in jüngster Zeit für Alexander Toeschi ein Tätigkeitsnachweis im Zeitraum von 1719 bis 1724 am Hofe zu Darmstadt⁴: Frau Dr. E. Noack fand unter den Namensformen „*Toeschi*“, „*Duesky*“, „*Doesky*“ und „*Dovesky*“ Taufeinträge der Kinder Maria Elisabeth, Luise Friederike, Thomas Wilhelm Friedrich und Karl Alexander. Der Vorname der Mutter lautet Giovanna (Johanna). Mit diesem Fund wurde die zweite

²² Vgl. Ph. Ruppert, a. a. O., S. 31.

²³ Die Pflege des Kirchengesangs (und darin erschöpfte sich der Musikunterricht) nahm an dieser Schule wie an allen deutschen Schulen einen sehr bescheidenen Platz ein. In der Schulordnung von 1540, welche die Schulordnung von 1538 erweitert und präzisiert, wird auf den Unterricht im Kirchengesang mit folgenden Worten eingegangen: „*Das man die knaben des kirchengesangs mit flyß unterrichte und dasselbig in der schul übe, doch zu der zit, so an der gmain schul leer am minsten abgon mag, als namlid am zinstag vor und nach der kinderpredig, am sambtag und firabend nach essen bis zu den zwayen und sonntag morgens vor der predig, oder ouch etwan am wertrag zu abent, so man uflassen will und die ander leer vollbracht ist*“ (Ph. Ruppert, a. a. O., S. 38 f.).

²⁴ Vgl. Ph. Ruppert, a. a. O., S. 33.

¹ Robert Münster, *Die Sinfonien Toeschis. Ein Beitrag zur Geschichte der Mannheimer Sinfonie*. Masch. Diss. München 1956.

² Vgl. die Lexika der Lipowsky (1810), Choron-Fayolle (1810/11), Gerber (1812—14, hierzu die „*Berichtigungen und Zusätze*“), Fétis (1837—44) und Schladebach (1865) bis hin zu Grove (5/1954), Dufourcq (1957/58), Riemann (12/1959—61) und Thompson (9/1964).

³ Für die Version „1722 zu Padua“ konnten wir schon während der vorbereitenden Arbeiten zu Bd. 51 des EdM keine Bestätigung erhalten.

⁴ Nach der notariell beglaubigten Familienchronik wurde aber ebenderselbe Alexander Toeschi 1717 zu Rom geboren, vgl. weiter unten die Antwort auf das Ansuchen des J. B. Toeschi um Bestätigung des anererbten Adels!

Version endgültig ausgeräumt. Mit diesem Fund kam aber auch zum ersten Mal der Verdacht auf, die oben herangezogenen divergierenden Angaben zum Personenstand könnten durch Familienangehörige kolportiert worden sein. Es schien uns deshalb notwendig, in Ludwigsburg nach Neuen Ansatzpunkten zu suchen, besonders nachdem dort die Taufe der Barbara Margaretha Sidonia Toeschi nachgewiesen werden konnte⁵.

Die Matrikeln des Evang. Kirchenregisteramts zu Ludwigsburg wurden ausgeschöpft, das Kath. Stadtpfarramt zur hl. Dreieinigkeit aber führte in diesem Zeitraum noch keine Bücher. Hier half ein seltener und unverhoffter Glücksfall weiter: im Zeitraum von 1727 bis 1874 wurden die Ludwigsburger Kirchenregister in laufender Folge jeweils für das verfllossene Kalenderjahr gedruckt⁶. Hier konnten — außer dem nochmaligen Nachweis für Barbara Margaretha Sidonia — die Taufen weiterer Kinder des Hofkonzertmeisters Alexander Toeschi und seiner Ehegattin Octavia, geb. Saint Pierri (recte: Saint Pierre) nachgewiesen werden:

am 29. Juni 1730 eine Tochter Maximiliana Maria (als Taufpaten sind u. a. genannt: Graf Maximilian von Taxis, Gräfin Maria von Taxis und der bekannte Hornist Franz Sporn, genannt Spurni, der Schwager von A. Toeschi),

am 11. Nov. 1731 ein Sohn Carolus Joseph (als Taufpathen sind u. a. genannt der Hofmaler Carolus Carlonus und Margarethe, die Ehegattin des Hofkapellmeisters J. A. Brescianello)⁷.

Mit diesem Fund waren insgesamt sieben Taufeinträge von Kindern des A. Toeschi nachzuweisen⁸. Aus diesen bis zum 7. Jan. 1720 zurückgehenden Einträgen — nicht ein einziger weist auf die angeblich authentische Namensform Toesca hin! — erhalten wir keine Bestätigung dafür, daß dieser Familienzweig altem italienischem Adel, dessen Stammbaum bis zurück ins Jahr 1546 reiche, entstamme (R. Münster hält in seinem MGG-Artikel noch immer an dieser Version fest). Wir möchten deshalb in Erinnerung bringen, daß Johann Baptist Toeschi am 8. Sept. 1795 seinen ersten Antrag auf Bestätigung des „anererbten Adels“ stellte⁹. Das dem Antrag beigefügte genealogische Schema wurde vom Wappenzensor, dem Reichsedlen von Hosson, in der Antwort vom 14. Okt. 1795 mit ebenso verstecktem wie beißendem Spott begutachtet: „ . . . Die in dem Fascicul zusammengeheftete Documenten sind keine Documenten, sondern bloß eine apologetisch historische Erzählung von dem, was der Notarius Vidimans in Documenten gelesen und sonst vernommen hat; hätte derselbe ordentliche De Verbo ad Verbum quo ad passus concertentes aus denen von Ihme nach seinem eigenen Verständnis eingesehenen Documenten zur Sadtie passende Extracte

⁵ Vgl. Walter Lebermann, *Biographische Notizen über Johann Anton Fils, Johann Anton Stamitz, Carl Joseph und Johann Baptist Toeschi* in: Die Musikforschung XIX, 1966, 40 f. Die dort im letzten Satz als Trauzugin genannte Maria Elisabeth war — soweit wir bis jetzt sehen — die älteste Tochter des Alexander Toeschi und nicht dessen zweite Ehegattin, wie dort irrtümlicherweise behauptet wurde.

⁶ Der Titel der uns interessierenden Folge mit den Einträgen für 1731 lautet: *Fünftes / Historisches Denkmahl / Der Göttlichen Fürsorge / Über die / Evangelische Kirche / Der / Hoch-Fürstl. Württembergis. Residentz, und des Löblichen / Hertzogthums / Dritten Haupt-Stadt / Ludwigsburg, / Welches in sich begreift / Was für Proclamationen, Ehe-Verlöbnußen, Confirmationen / und Tauffen, auch erwadensener und abgelebter Persohnen Todes-Fälle / in dem nunmehr durch Gottes Gnad geendigten 1731sten Jahr / In allhiesiger Stadt-Kirchen, / Wie auch was insbesondere für Tod-Fälle und neue Promotionen unter / Persohnen geistlichen Standes im gantzen Land vorgefallen, und welche / Stipendiarii und Theol. Studiosi im Hoch-Fürstl. Consistorio / examinirt worden sind, / Und / So wohl hohen als niedern Stands-Persohnen beyderley Ge- / schlechts, welche an der geseegneten Aufnahme des allhiesigen Gemeinen- / Politischen- und Kircken-Wesens mit Danck und Gebet vor GÖTT Antheil nehmen, / . . . und . . . / 1732 / . . . praesentiret wird / Von / Johann Leonhard Metzger, / Mößner der Stadt-Kirchen. / LUDWIGSBURG, / Gedruckt in der Hoch-Fürstl. Hof- und Cantzley-Buchdruckerey.*

⁷ Herrn Reg. Amtmann Anton Müller, Ludwigsburg, gebührt aufrichtiger Dank für seine Nachforschungen. Leider gibt das *Historische Denkmahl* uns keinen Hinweis auf den Ort der Taufe. Jedoch kommt für Barbara Margaretha Sidonia die Evang. Stadtkirche, für Maximiliana Maria und Carolus Joseph aber der Betsaal im Hause von Frisoni in Frage.

⁸ Noch immer fehlt der Taufeintrag des Johann Baptist Toeschi. Das Kath. Stadtpfarramt St. Barbara zu Stuttgart-Hofen hat die Einträge bis zum 16. Febr. 1736 überprüft.

⁹ Johann Baptist wählt hier die Namensform Toesca, einen Kostgeldantrag vom 26. Mai 1792 aber unterzeichnete er noch mit Toesdi.

genommen, so wäre auch dem Supplicanten dadurch besser geholfen, oder dessen Gesuche noch weiter zurückgesetzt worden seyn . . .“¹⁰.

An anderer Stelle konnten wir bereits auf die erstaunliche Tatsache verweisen, daß die Familie Toeschi Art und Umfang der Einträge in den Matrikeln der Liebfrauenkirche zu München überprüfte¹¹. Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang nicht ganz ohne Bedeutung, daß beim Begräbniseintrag des J. B. Toesca de Castellamonte die Anzeige des Lebensalters unterblieb: sollte hier doch ganz offensichtlich die Herkunft des Familienzweigs Toesca mit nachhaltiger Wirkung verunklart werden. Wir waren deshalb nicht überrascht, daß Antonio Manno von der älteren Generation des nach Bayern verpflanzten Zweigs Toesca nur benennt¹²:

Ottavia Toesca, Tochter des Giovanni di Saint Pierre (die Witwe des am 15. Okt. 1758 zu Mannheim verstorbenen A. Toeschi hat möglicherweise ihren Ehegatten um rund 40 Jahre überlebt), sowie deren Sohn und Schwiegertochter

Giovanni Battista Toesca und Giuseppa, Tochter des Gerhard von Rudersheim. Manno kennt aber nicht:

Alessandro Toeschi, dessen Sohn Carlo Giuseppe sowie weitere sechs Geschwister bzw. Halbgeschwister.

Als Fazit unserer genealogischen Untersuchung möchten wir deshalb herausstellen: solange der „*anererbte Adel*“ dieses Familienzweigs Toeschi nicht „*mittels noch zweyer Taufscheine, nemlich jenem seines [des Johann Baptist] Vaters und Großvaters*“ zu belegen ist, wird man die Nobilitierung der Toesca de Castellamonte mit 22. Okt. 1798 datieren müssen, nachdem sich großmütig der Wappensensor mit Antwort vom 17. August 1798 positiv zu einem weiteren Ansuchen geäußert hatte.

*Eine Methode zur Klassifizierung mittelalterlicher Harfendarstellungen? **

VON HELGA DE LA MOTTE-HABER, BERLIN

Anlaß zur Beschäftigung mit mittelalterlichen Instrumentendarstellungen mag häufig das Interesse an der Aufführungspraxis dieser Zeit sein. Denkbar ist aber auch eine Beschäftigung mit solchen Darstellungen zum Zwecke der Systematisierung. Vielerlei Prinzipien könnten dabei neben einer reinen Deskription (die dem Leser nur das Betrachten des Bildes erspart) zur Anwendung kommen, eine gewisse Vorzugsstellung nimmt aber wohl der Gedanke ein, chronologisch zu klassifizieren. Datierung ist sicher notwendig und sollte dort, wo sie möglich ist, auch versucht werden. Ob sie aber eine hinreichende Methode zur Systematisierung ist, wird zumindest dann fraglich, wenn unter der Kennzeichnung desselben Jahrhunderts sehr unterschiedliche Darstellungen eines Instruments zusammengefaßt werden¹ und sich somit der Versuch zur Typenbildung wieder in Einzelbeschreibung auflösen muß.

¹⁰ Zitiert nach R. Münster, a. a. O.

¹¹ Vgl. W. Lebermann, a. a. O., Anm. 10.

¹² Antonio Manno, *Il Patriziato Subalpino. Note di fatto storiche, genealogiche . . .* (Florenz, 1895): hierzu die handschriftliche Fortsetzung 187–192 mit dem Art. Toesca i. B. der Nationalbibliothek Turin.

* Die Daten stellte mir freundlicherweise Fräulein Dr. Dagmar Droysen zur Verfügung. Eine ausführliche Diskussion der instrumentenkundlichen Probleme der hier verwendeten Harfendarstellungen unter kunsthistorischem Aspekt findet sich bei D. Droysen, *Zum Problem der Klassifizierung von Harfendarstellungen in der Buchmalerei des frühen und hohen Mittelalters*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1968, S. 87–98.

¹ Vgl. zu diesem Problem D. Droysen, *Die Saiteninstrumente des frühen und hohen Mittelalters (Halsinstrumente)*, Diss. phil. Hamburg 1959 (mschr.).

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit der Klassifikation mittelalterlicher Harfendarstellungen; er möchte auf neuen Wegen dieses Problem angehen. Betont sei, daß es sich lediglich um die Demonstration einer Methode handelt. Deren Brauchbarkeit sollte an einer kleinen Zahl von Objekten überprüft werden. Der Gedanke liegt allerdings nahe, daß man nicht nur die Brauchbarkeit, sondern auch die Notwendigkeit solchen methodischen Bemühens diskutieren sollte. Jedoch muß jene nachgewiesen werden, während diese zumindest bei einer größeren Anzahl von Objekten außer Zweifel steht, daher also keiner eingehenderen Erörterung bedarf².

15 Harfendarstellungen (Buchmalerei, s. Anhang) aus der Zeit von ca. 840 bis ca. 1340 wurden nach Zufalls Gesichtspunkten ausgewählt und hinsichtlich der Merkmale — insgesamt 20 — ihrer äußeren Form (z. B. Saitenaufhängung vorhanden oder nicht, Wirbel vorhanden oder nicht, drei- oder zweiteilige Grundform etc.) beschrieben. Es läßt sich nicht leugnen, daß eine solche Merkmalsauswahl zunächst willkürlich wirkt, denn man hätte daneben Eigenschaften der ganzen Bild Darstellung wie auch Entstehungsort oder -jahr zur Charakterisierung heranziehen können. Die Beschränkung auf Merkmale der äußeren Form rechtfertigten sonstige instrumentenkundliche Abhandlungen³.

Will man Typen gewinnen, so muß man zunächst die Ähnlichkeiten (r) zwischen den zur Diskussion stehenden Objekten bestimmen, und diese danach in einer Dimensionsanalyse verarbeiten. In unserem Fall, wo auch nicht-komparative Merkmale verwendet wurden, errechneten sich diese Ähnlichkeiten aus der Zahl der zwischen je 2 Harfen gemeinsamen bzw. nicht gemeinsamen Merkmale nach der Formel:

$$r = \cos \pi \cdot \frac{n}{N}$$

wobei n = Anzahl der nicht gemeinsamen Merkmale
 N = Gesamtzahl der Merkmale⁴.

Es handelt sich dabei um ein Ähnlichkeitsmaß, das wie eine Korrelation zwischen den Grenzen -1 und $+1$ variieren kann. Die Matrix dieser \cos -Werte der 15 Harfendarstellungen wurde einer Faktorenanalyse nach dem Hauptachsenverfahren unterzogen. Die Ähnlichkeitsrelation zwischen je zwei Harfendarstellungen ergibt sich dabei als Distanz zweier Punkte in einem mehrdimensionalen Raum.

Es wurden vier Faktoren extrahiert, als Abbruchskriterium diente die Zahl der über 1 liegenden Eigenwerte⁵. Der letzte Faktor ist zwar mit 12,4 % Anteil an der Gesamtvarianz noch relativ stark, doch sind die Kommunalitäten recht hoch; auch schien in Anbetracht der geringen Zahl von Objekten die Extraktion weiterer Faktoren nicht angebracht.

² In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß eine V_p — wie eine Erfahrung der Experimentalpsychologie zeigt — nicht mehr als 12–15 Objekte in eine Rangreihe ihrer Ähnlichkeiten bringen kann.

³ Vgl. etwa Kategorien wie Winkel- und Bogenharfe bei C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1920, S. 230. Eine genaue Aufstellung und ausführlichere Diskussion der hier vorgenommenen Merkmalsauswahl findet sich bei D. Droysen, *Zum Problem der Klassifizierung von Harfendarstellungen* . . . , a. a. O.

⁴ Diese Formel läßt sich, wenn man das von J. W. Holley und J. P. Guilford (*Note on the Double Centering of Dichotomized Matrices*, *Scand. J. Psychol.* 7, 1966, 97–101) vorgeschlagene „Double-Centering“ der Merkmale vornimmt, aus der \cos - π -Formel der tetrachordischen Korrelation ableiten. Vgl. zur Verwendung dieses Ähnlichkeitsmaßes auch R. Kluge, *Faktorenanalytische Typenbestimmung an einstimmigen Volksmelodien*, Berlin 1967 (unveröff. Manusk.).

⁵ Vgl. hierzu L. Guttman, *Some Necessary Conditions for Common-Factor-Analysis*, *Psychometrika* 19, 1954, 149–161.

Harfen- darst. Nr.	Gewichtszahlen der Faktoren				h ²
	I	II	III	IV	
1	-.177	.691	-.023	-.544	.805
2	.003	.669	.200	-.714	.997
3	.385	-.173	.450	-.719	.897
4	.009	-.013	.840	-.519	.975
5	.548	-.064	.028	-.815	.970
6	-.199	.927	-.058	.003	.903
7	.005	.875	.462	.098	.988
8	.123	.908	-.130	.072	.861
9	.541	-.085	.770	.011	.892
10	.080	.146	.855	-.042	.761
11	.805	.241	.499	-.150	.978
12	.874	-.105	-.173	-.340	.920
13	.950	-.092	.191	.119	.961
14	.726	.145	.571	-.107	.886
15	.854	-.219	.194	-.384	.963

Die nach Varimax rotierte Faktorenmatrix der hinsichtlich ihrer Formmerkmale beschriebenen Harfendarstellungen. (In der Tab. sind nur die Dezimalstellen wiedergegeben, die Null vor dem Komma wurde der Einfachheit halber weggelassen.)

Eine Varimax-Rotation (s. Tabelle) erwies sich als geeignet für die Interpretation. Faktor I vereinigt auf sich hohe Ladungen der späteren Harfendarstellungen (Nr. 11, 12, 13, 14, 15). Diesen eignen offensichtlich viele gemeinsame Merkmale, sie zeichnen sich durch eine „naturgetreue“ Wiedergabe der für Harfen typischen Merkmale aus. Für Harfe Nr. 5, die ebenfalls auf diesem Faktor noch eine beachtliche Ladung besitzt, gilt letzteres z. T. auch, obwohl es sich hierbei um eine frühere Darstellung handelt. Diese Harfendarstellung lädt allerdings sehr viel höher am negativen Pol des 4. Faktors, der sozusagen als Pendant zum ersten durch die zeitlich älteren Darstellungen gekennzeichnet ist.

Mit Faktor II wird ein Typ von Darstellungen beschrieben, der Harfen (Nr. 6, 7 und 8) in dreieckiger nicht geschwungener Form zeigt, die im Unterschied zu allen anderen — ähnlich wie ein Psalterium — einen Boden in der Saitenebene besitzen. Man gewinnt zwar leicht den Eindruck, als sei dieser Faktor besonders durch Miniaturen aus dem mittleren Bereich des von uns gewählten Zeitraums zu charakterisieren und lege daher eine gleiche Interpretation wie Faktor I und IV nahe. Dem widersprechen jedoch die Ladungen der Harfendarstellungen Nr. 1 und 2, die zeitlich viel früher liegen, die aber ähnlich wie Nr. 6, 7 und 8 ein Dreieck als Grundform haben. Man tut also besser daran, diesen Faktor als eine Dimension zu beschreiben, die nicht für einen Zeitraum typische, sondern in ihrer Entstehungszeit unterschiedliche, hinsichtlich der Merkmale ihrer Form aber gleiche Darstellungen repräsentiert. (Ob dieser Typ von Harfendarstellungen zu einer Zeit, da man sich um naturgetreue Wiedergabe bemühte, vielleicht nicht mehr auftaucht, läßt sich hier nicht diskutieren.)

Faktor III ist eine Dimension, die inkorrekt gemalte Harfen (Nr. 9 und 10) von den übrigen sondert. Inkorrekt insofern, als es sich hierbei nicht um „archaisch“ anmutende Darstellungen, sondern um z. T. recht elegant ausgeführte spätere handelt, bei denen aber für den Illuminator Saitenhalterung, Wirbel u. ä. unwichtig waren oder gar die Saitenebene in einer zum Spielen ungeeigneten Weise gemalt wurde. Auf diesem Faktor läßt auch hoch die zeitlich frühere Darstellung Nr. 4, die mit den genannten insofern gemeinsame Attribute besitzt, als sie durch ihre geschwungene Form zeitlich später wirkt als etwa Nr. 2 und 3 und es sich gleichzeitig um eine vergrößerte Darstellung handelt. Auch Nr. 14 besitzt noch eine beachtliche Ladung auf Faktor III. Diese Harfendarstellung ist im Unterschied zu den aus dem gleichen Zeitraum stammenden sehr schematisch gemalt, sie zeigt ebenfalls weder Saitenhalterung noch Wirbel. Dies hängt damit zusammen, daß offensichtlich gar keine naturgetreue Wiedergabe intendiert wurde, sondern in diesem Fall der symbolhafte Charakter wichtig ist, da der Text der Apoc. V, 6–8, illustriert werden sollte.

Die vorliegende Analyse, die Typen von Harfendarstellungen aus früherer und späterer Zeit von schematisch gezeichneten und solchen mit ungewöhnlicher Grundform sondert, ist ebenso plausibel wie trivial. Jenes rechtfertigt nur z. T. dieses. Da unsere Klassifizierung einleuchtend wirkt, darf zumindest der Methode, mit der sie vorgenommen wurde, eine gewisse Gültigkeit zugebilligt werden. Darüber hinaus läßt sich aber vielleicht auch der Behauptung, daß die vorgenommene Typenbildung redundant erscheint, folgende Überlegung entgegenstellen:

Bisherige Kategorisierungen benutzen meist Nominalskalen, bei denen es um Gruppenbildung auf Grund irgendeines Merkmals geht. Nur die Art der Differenz ist dabei festgestellt, der Grad derselben jedoch unterliegt willkürlicher Schätzung. Bei Ordnungsversuchen vom Typ einer Intervallskala — als solche könnte man eine chronologische Klassifizierung ansprechen — ist diese Differenz zwar genau definiert, es fragt sich jedoch, ob in adäquater Weise. Es zeigte sich nämlich in unserer Analyse, daß auch Darstellungen aus verschiedenen Jahrhunderten durchaus einander — abgesehen von dem Merkmal Entstehungszeit — ähnlich sein können. Aus der Kritik an den genannten Arten der Klassifizierung ergibt sich der Gedanke, daß eine mehrdimensionale Betrachtungsweise, die Typenbildung nicht auf Grund eines spezifizierten Attributs erlaubt, sondern quantitativ faßbare Ähnlichkeitsrelationen zwischen Objekten mit komplexer Merkmalsstruktur ermöglicht, doch nicht so überflüssig ist, wie es auf den ersten Blick scheint.

Anhang

Harfen-
dar-
stellung
Nr.

1. Paris, BN, MS lat. 1, f. 215v (um 846).
2. Rom, bibl. vat., cod. vat. lat. 83, f. 12v (10. Jh. 4. Viertel).
3. London, BM, Cott. MS Tib. C. VI, f. 10 (um 1050).
4. London, BM, Roy. MS 1. C. VII, f. 92 (12. Jh. Anfang).
5. Dijon, bibl. mun., MS 14, f. 13v (12. Jh. Anfang vor 1111?).
6. Paris, BN, MS lat. 6755 (2), f. Av (12. Jh. 1. Hälfte).
7. London, BM, Harl. MS 2804, f. 3v (um 1148).
8. London, BM, Add. MS 9350, f. 1 (12. Jh. frühes 3. Viertel).
9. London, BM, Roy. MS 2. A. XXII, f. 14v (spätes 12. Jh.).
10. München, Bayer. Staatsbibl., Clm 2599, f. 96v (kurz nach 1200).
11. München, Bayer. Staatsbibl., Clm 835, f. 148v (um 1220).

12. London, BM, Add. MS 24686, f. 11 (zw. 1281—1284).
13. Paris, BN, MS lat. 1023, f. 36v (vor 1296).
14. London, BM, Roy. MS 15. D. II, f. 124 (um oder vor 1314/15).
15. London, BM, Add. MS 49622, f. 107v (um 1340).

Die Handschriften wurden nicht nach Entstehungs- oder Aufbewahrungsort, sondern chronologisch geordnet. Die vermutliche Entstehungszeit ist in Klammern hinter die Folienangabe gesetzt. Die laufende Nummer entspricht den Angaben im Text und in der Tabelle.

Erwiderung auf Alfred Dürrs Besprechung der „Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo“

VON HANS EPPSTEIN, STOCKSUND

Alfred Dürrs Besprechung meiner *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo* in Heft 3/1968 dieser Zeitschrift ist das Ergebnis einer sehr gewissenhaften Prüfung meiner Arbeit. Wenn ich ihm hier in einigen Punkten entgegenen will, so gelten meine Einwände in der Hauptsache Einzelheiten bei der Darstellung der mutmaßlichen Entstehung der verschiedenen Sonaten — ein faszinierendes, aber auch sehr kompliziertes Problem. Im Prinzipiellen, vor allem der Einsicht in den weitgehend hypothetischen Charakter gerade dieses Teils meiner Untersuchungen, sind wir uns größtenteils einig.

Zunächst eine kleine allgemeine Richtigstellung. „*Es geht dem Verfasser darum*“, sagt Dürr, „*nachzuweisen, daß ein gewisser . . . Teil der behandelten Sonaten in der uns überlieferten Form keine Originalkomposition, sondern Umarbeitung von früher komponiertem darstelle.*“ Dies klingt — sicherlich unbeabsichtigt — etwa so, wie wenn ich zunächst eine These aufgestellt und mich dann energisch um den Nachweis ihrer Richtigkeit bemüht hätte, und bei einer solchen Reihenfolge der Denkvorgänge ist ja die Gefahr forciert Ergebnisse groß. Worum es mir „ging“, war indessen zunächst nichts anderes als der Entstehungsgeschichte dieser bisher wenig erforschten Sonatengruppe nachzuspüren, und ich bin zu meiner Annahme, daß hier vieles Transkription sein müsse (wogegen Dürr ja an sich keine Einwände erhebt), ohne jede vorgefaßte Meinung gekommen.

Im Ganzen gesehen würdigt Dürr meine Hypothesen zu den einzelnen Sonaten höchst einsichtig. Gewisse Zweifel meldet er u. a. gegenüber meiner Deutung der Flötensonate *h-moll* BWV 1030 an (obwohl er einräumt, daß „*wir Es: s These bislang durch keine bessere zu ersetzen wüßten*“). Mir scheint indessen, daß meine Argumentation doch etwas stabiler ist als aus Dürrs Referat hervorgeht. Von dieser Sonate liegt die Stimmenabschrift einer älteren Fassung in *g-moll* vor (veröffentlicht in NBA VI, 3), von der aber die Melodiestimme fehlt, und Dürr hat gewisse Zweifel, daß schon diese für Flöte bestimmt war, „*da weder die Tonart noch die tiefe Lage dies nahelegen*“; „*die Überschrift mit der Besetzungsangabe . . . ist nachträglicher Zusatz*“. Zu Tonart und Lage: In der Johannespassion stehen die Chöre Nr. 1, 3 und 36 in *g-moll*, die erste Sopranarie und der Chor Nr. 34/50 in *B-dur*, die letzte Sopranarie in *f-moll*, die beiden Schlußchöre in *c-moll* bzw. *Es-dur*, und überall wird die Querflöte verwendet, auch mit ihren tiefsten Tönen. Damit scheint mir der erste Einwand entkräftet. Der zweite war mir tatsächlich entgangen, und ich bin für den Hinweis dankbar. Ich hatte indessen meine Überzeugung, daß schon die *g-moll*-Fassung mit Flöte rechne, nicht einfach auf den Titel gegründet, sondern auf folgende

Tatsachen (vgl. hierzu *Studien . . .*, S. 75 ff.): 1. in der *h*-moll-Fassung hat die Flötenstimme der drei polyphonen Sätze — das Largo bleibt als Solosatz hier außer Betracht — als untere Grenze überall *fis*¹ (mit zwei Ausnahmen; vgl. *Studien . . .*, S. 77 ff.). Ähnliches kommt in keiner anderen Flötensonate Bachs vor. 2. Am gleichen Ort hat die Cembalo-oberstimme als tiefsten Ton überall *fis*, als höchsten *h*² (mit je einer Ausnahme; vgl. *Studien . . .*, S. 76 f.), eine völlig abseitige Lagerung einer solchen Stimme. Diese Eigentümlichkeiten lassen sich nur so — und zugleich recht einfach — erklären, daß die Sonate bei gleicher Besetzung ursprünglich eine große Terz tiefer gestanden hat und daß der Cembalodiskant eine oktavversetzte Flötenstimme ist, der Duofassung in *g*-moll also eine Triofassung in gleicher Tonart vorangegangen sein muß. Beide Oberstimmen (die der Flöte nach der *h*-moll-Fassung rekonstruiert, was bei der weitgehenden Identität der Klavierstimmen wenig problematisch ist) hatten in *g*-moll *d*¹ bzw. *d* als tiefsten Ton; warum aber hätte Bach diese Abgrenzung mit solcher Bestimmtheit vorgenommen, wenn er nicht schon in *g*-moll mit Querflöten als Melodieinstrumenten gerechnet hätte?

Diese beiden älteren Stadien von BWV 1030 (immer ohne das Largo) lassen sich also zunächst einmal mit großer Wahrscheinlichkeit konstatieren — jedoch mit einer Einschränkung, die sowohl Dürr wie mich beunruhigt: die ersten 20 Takte des ersten Satzes stellen ein „Solo“ der Flöte mit obligater Cembalobegleitung dar, und diesen Abschnitt sieht sich aus einer Triofassung hervorgegangen zu denken, scheint unmöglich. Dürr konstatiert das Problem, sieht aber anscheinend nicht, daß ich schon das Gleiche getan habe, da ich eine eventuelle Ausführung dieses Anfangs mit zwei Flöten ausdrücklich höchstens als „Notlösung“ bei der Herstellung der Triofassung annehme (S. 81) und gleichzeitig betone, daß eine sichere Rekonstruktion der zweiten Flötenstimme für T. 1–20 von der vorliegenden Cembalostimme aus nicht mehr möglich ist. Daß also eine noch ältere, aber nur noch andeutungsweise erkennbare Fassung des ersten Satzes bestanden haben und daß diese nur für eine Oberstimme bestimmt gewesen sein dürfte (was ja für den Anfang des Satzes ohne weiteres plausibel ist und damit diese Frage lösen würde), versuche ich S. 83 ff. zu erweisen, u. a. durch eine Darstellung der merkwürdig komplexen, kaum als Primärkonzeption deutbaren Kompositionstechnik dieses Satzes und insbesondere der dauernd wechselnden Kanonbehandlung; zu diesen Hypothesen nimmt Dürr aber leider nicht Stellung.

Der erste Satz von BWV 1030 gilt seit langem als ein Kernstück Bachscher Kammermusik und in seinem Ausdruckscharakter als ein eminent „Bachsches“ Stück überhaupt. Bach selbst muß ihn ähnlich wesentlich, dabei aber problematisch gefunden haben und hat ihn darum immer wieder umgeformt: aus einer monodischen Kernidee, die möglicherweise einer Arie entstammt, wurde zunächst anscheinend ein relativ kurzer Konzert- oder Sonatensatz für Melodieinstrument (Flöte?) und Begleitung entwickelt, dieser aber später in ein Trio in *g*-moll verwandelt, wobei die Wiederholungen des Hauptteils kanonisch bearbeitet wurden und der ganze Satz erweitert, seine einleitende Hauptthema-Präsentation aber nur notdürftig ins Triomäßige gewendet wurde. Hieraus entstand dann die Fassung für Flöte und Cembalo in *g*-moll und weiterhin die in *h*-moll. Das klingt sehr kompliziert, ich weiß es und bin auch keineswegs sicher, daß meine Darstellung in allen Einzelheiten haltbar ist; ich meine aber, mich auf Bach selbst berufen zu dürfen bzw. auf die „ganz ungewöhnliche, als einheitliche Grundkonzeption kaum erklärbare Anlage dieses Satzes . . ., in der sich ariose und konzertante, monodische und dialogische, expressive und musikalische, generalbaß- und obligatbegleitungsmäßige Elemente beisammen finden“ (S. 87). Und es ist die hohe Bedeutung dieses Satzes, die mich dazu veranlaßt, mich hier so ausführlich „rechtzufertigen“; über ihn nachdenken heißt, Bach intensiv nahe kommen.

Über die Gambensonate D-dur BWV 1028 sind sich Dürr und ich weitgehend einig, und seine kritischen Bemerkungen sind dankenswerte Ergänzungen meiner Untersuchungen, die bei der enorm komplizierten Quellenlage des Werkes kaum mehr als Tastversuche darstellen. Über meine Annahme, daß das Andante irgendwie aus einer Arie oder dergleichen hervorgegangen sein dürfte (S. 123 f.), sagt Dürr, „daß die ganze Arien-These über den Grad des Verdachts nicht recht hinaus gelangen will“. Ich stimme ihm hierin bei, möchte aber betonen, daß der „Verdacht“ als solcher durch die Unmöglichkeit einer genaueren Bestimmung der eventuellen älteren Fassung nicht weniger stark wird. Er gründet sich vor allem darauf (was in Dürrs komprimiertem Referat dem Uneingeweihten vielleicht nicht ohne weiteres klar wird), daß sich das — betont kantable — Thema des Satzes in dessen Verlauf formal und affektmäßig in einer Weise verändert, wie dies in vergleichbaren Instrumentalsätzen nicht vorzukommen pflegt und nur durch einen zugrundeliegenden Text motiviert werden könnte; weiter aber auch auf den für eine Originalkonzeption höchst ungewöhnlichen Formverlauf des Satzes. Daß dieser in seiner vorliegenden Gestalt alles andere als eine instrumentierte Arie (à la BWV 1019a) ist, ist mit völlig klar; ich habe es darum auch nur als Möglichkeit erwogen, „ob dieser Satz vielleicht aus einer Arie, einem Arienritornell, einem Duett oder dergleichen erwachsen sein kann, allerdings in freier Verarbeitung des Grundmaterials“ (S. 123 f.).

Dürr erwähnt meinen „ganz vorsichtigen“ Zweifel an der kompletten Authentizität von BWV 1028, nennt aber nur meine stilistischen Begründungen hierfür. Ich hätte indessen die Möglichkeit eines team work trotz der eigentümlichen Stillage der Sonate nicht zu erwähnen gewagt, wenn wir nicht wüßten (vgl. *Studien* . . . , S. 135), daß eine von J. S. und C. Ph. E. Bach gemeinsam komponierte Triosonate wirklich existiert hat; deren Besetzung — mit Violine und Viola — macht es jedoch wenig wahrscheinlich, daß sie etwas mit BWV 1028 zu tun gehabt hat.

Schließlich noch ein Wort zur Frage der Chronologie. Dürr widerspricht mir nicht direkt, stellt aber die Frage, ob wir uns „der Prämisse, Bach habe sich auf dem Wege über Transkriptionen allmählich an den neuen Werktypus herangetastet, um dann zum Schluß mit den Violinsonaten originale Höchstleistungen zu bieten, bedingungslos anvertrauen“ dürfen. Daß Bach von der einmal gefundenen bedeutsamen Idee des echten Duos mit Klavier wieder zum „Trio“ für zwei Instrumente zurückgegangen sein soll, kommt mir allerdings weniger wahrscheinlich vor; außerdem überzeugt mich das von Dürr angeführte Gegenbeispiel der beiden Tripelkonzerte in D-dur und a-moll keineswegs, denn wir wissen gar nicht, ob das aus älteren Kompositionen bearbeitete Konzert in a-moll wirklich das später entstandene ist. Hierfür gibt es, so viel ich sehe, nur das Argument, daß die Orgelsonaten, denen (bzw. dem Mittelsatz von Nr. 3 in d-moll) der langsame Satz entnommen sein soll, als geschlossenes Opus erst in der Leipziger Zeit niedergeschrieben sind. Indessen: die Orgelsonaten sind ihrerseits teilweise Kompilate, und Teile von ihnen sind beweisbar oder vermutlich schon früher entstanden. Auch daß sie nicht frei von Transkriptionen sind, ist sicher, und gerade der in Frage stehende langsame Satz stellt möglicherweise eine solche dar, was den Verdacht nahe legt, Orgel- und Konzertsatz könnten auf eine nicht erhaltene gemeinsame ältere Fassung — wahrscheinlich ein instrumentales Trio — zurückgehen (für Einzelheiten hierzu bitte ich, auf meine ausführliche Behandlung der Orgelsonaten im BJ 1968 verweisen zu dürfen). Sollte dies richtig sein, so würde damit wenigstens dieser Einwand gegen meine Hypothesen der Entstehungsfolge von Bachs Sonaten mit obligatam Cembalo entfallen.

Zu Hans Eppsteins Erwiderung

VON ALFRED DÜRR, GÖTTINGEN

Von einer Diskussion der Einwände Eppsteins zu den Einzeluntersuchungen möchte ich absehen; sie würde zu weit in das Gebiet vager Spekulation hineinführen. Ich habe meinem Hinweis, daß Hypothesen, je komplizierter sie sind, desto schwerer das Richtige treffen werden und daß man mit einer Methode, die relative Gleichheit voraussetzt, nicht relative Ungleichheit beweisen kann, nichts hinzuzufügen.

Zur Chronologie: Da diplomatische Belege fehlen, bleibt nur die Ordnung nach stilistischen Gesichtspunkten. Diese wird um so zuverlässiger sein, je mehr belegt und je weniger als Prämisse vorausgesetzt wird.

Eppsteins Annahme „*zuerst die Duo-Übertragung, dann das originale Duo*“ darf daher meiner Ansicht nach nicht vorausgesetzt (Eppstein, S. 159), sondern muß als Problem behandelt werden, das des Beweises bedarf. Diesen Beweis ist Eppstein schuldig geblieben; auch ein Hinweis auf die ungesicherte Entstehungsfolge des 5. Brandenburgischen Konzerts und des *a-moll*-Tripelkonzerts ist kein Ersatz dafür.

Eppsteins These impliziert, daß Bach seine (als Urform erschlossenen) Triosonaten schon relativ bald nach ihrer Entstehung zum Duo mit Cembalo umgearbeitet und danach erst die originalen Duosonaten komponiert habe. Mit welchem Recht aber klammert Eppstein a priori die Möglichkeit aus, daß die Triosonaten früher, ihre Übertragungen dagegen später als die originalen Duosonaten entstanden sind? Ich habe nicht einmal behauptet, „*daß Bach von der einmal gefundenen bedeutsamen Idee des echten Duos wieder zum ‚Trio‘ für zwei Instrumente zurückgegangen sein soll*“ (obwohl die Unterdrückung einer solchen Feststellung angesichts des Musikalischen Opfers einige Zurückhaltung fordert); ich bin lediglich der Ansicht, daß eine Datierung wie diese

1. Köthen (teilweise schon Weimar?): Triosonaten
2. Köthen, später als 1.: originale Duosonaten mit Cembalo
3. Leipzig, für Collegium musicum: Übertragungen von Triosonaten als Duosonaten mit Cembalo,

sofern man sie nicht gelten lassen will, handfester Gegenbeweis bedarf; und diese sucht man bei Eppstein vergeblich.

Eppsteins Prämisse lautet letztlich: Kein Werk Bachs, es sei Neukomposition oder Übertragung, bleibt hinter dem einmal erreichten Entwicklungsstand zurück. Und die Konsequenz daraus: Nach den originalen Duosonaten können weder Triosonaten noch deren Übertragungen als Duosonaten entstanden sein. Ich halte die Prämisse in dieser ausschließlichen Formulierung für zu weitgehend und ihre Anwendbarkeit auf das zur Diskussion stehende Datierungsproblem für fraglich und daher des Beweises bedürftig.

Die Schriftleitung betrachtet mit diesen Beiträgen die Diskussion in der „Musikforschung“ als abgeschlossen.

Über das teilweise Unzureichende einer Edition

VON CAMILLO SCHOENBAUM, DRAGØR

Zu den wissenschaftlichen Regeln des Anstandes zählt m. E. die allgemein gepflegte, ein abwertendes Urteil zu begründen oder mit einem Hinweis zu versehen, wo die Begründung zu finden ist. Hubert Unverricht, der Verfasser des MGG-Artikels über Johann Dismas Zelenka¹, begnügt sich damit, im Verzeichnis der Neuausgaben meine Ausgabe der sechs

¹ Bd. 14, Sp. 1192–1198.

Sonaten des Meisters als eine „z. T. unzureichende Edition“ zu zensieren, unterläßt es aber mitzuteilen, wie er zu dieser Wertung gekommen ist. Der Leser des Artikels, erstaunt darüber, daß eine Edition überhaupt so beschaffen sein kann, überlegt, was an der Ausgabe denn zureichend sein mag und was der Zensur entspricht. Es obliegt deshalb dem Herausgeber, den Sachverhalt zu klären und den Leser zur Quelle hinzuweisen.

Unverricht hat in dieser Zeitschrift zwei Aufsätze publiziert², von denen der erste für unsere causa von Bedeutung ist. Auf Grund der aufgefundenen Stimmen zu den Sonaten II, IV und V schrieb Unverricht eine Besprechung meiner Ausgabe. Er konstatierte, daß „Schoenbaum . . . für seine Publikation allein die autographe Partitur . . . zugrunde (legte), da der Nachweis der . . . Aufführungsstimmen . . . seiner Zeit noch fehlte“³. Er machte mir auch nicht den Vorwurf, daß ich eine Kopie des 19. Jahrhunderts, die „keinerlei Quellenwert“⁴ hatte, nicht benützt habe, plädiert aber für die Aufführungsstimmen, „die in ihren Angaben über die autographe Partitur hinausgehen und neues Licht auf die stärker diskutierte Frage der Vierstimmigkeit werfen, die innerhalb dieses Sonatenzyklus im 3. Satz der 4. Sonate auftaucht und dann beibehalten wird“⁵.

In Unkenntnis des Sachverhalts findet Unverricht den „Grund für die plötzliche vierstimmige Notierung in der autographen Partitur möglicherweise darin, daß die Fagottstimme im 3. Satz der 4. Sonate ein eigenes, beibehaltenes rhythmisches Motiv erhält und daß dadurch die gleichzeitige Niederschrift der anders gestalteten Fundamentstimme unvermeidlich wurde. Zelenka hat dann diese vierstimmige Notierung weitergeführt, weil er Grundbass und Fagottstimme auch in der 5. und 6. Sonate noch etwas selbständiger als in den vorhergehenden Sonaten . . . behandelt. Im Kern waren schon die Sonaten 1—3 und auch der 1. und 2. Satz der 4. Sonate vierstimmig gedacht“⁶.

Unverricht meint also, daß dem rational arbeitenden Komponisten vom Anfang des Zyklus an eine latente vierte Stimme vorschwebt, die sich „plötzlich“ im genannten Satz materialisiert und Zelenka zwingt, statt drei Notensystemen von da an vier zu benützen. Unbeachtet blieb die Überschrift der vierten Sonate: „*Num: 4 a 2 Hautbois e du i Bassi obligati*“ (sic!), unbeachtet die Tatsache, daß diese beiden Bässe nicht „etwas selbständiger“ behandelt werden, sondern zwei reale Stimmen sind, unbeachtet der Unterschied zwischen realen und akzessorischen Stimmen. Unverricht nimmt keine Notiz von der Generalbaßpraxis, die es dem Cembalisten erlaubt, bei komplizierten Bässen, an denen ein Streich- oder Blasinstrument partizipiert, mit der linken Hand nur das Gerüst der Fundamentnoten zu spielen, auch nicht von der klanglichen Notwendigkeit, dies zu tun, wo Figurationen durch die Verdoppelung Fagott-Cembalobass zu „dicht“ klingen oder gar verwischt werden. „Im Kern“ und realiter sind Zelenkas Sonaten I—III für zwei Oboen, Fagott und Tasteninstrument, die Sonaten IV—VI für zwei Oboen, zwei Bässe (Fagotte oder Fagott und Cello?) und Tasteninstrument komponiert. Die ersten drei Sonaten sind real dreistimmig, die letzten drei vierstimmig, mit Ausnahme der ersten beiden Sätze der vierten Sonate. Die Beantwortung der einzigen wirklich relevanten Frage, warum Zelenka nicht auch diese beiden Sätze real vierstimmig geschrieben hat, ist wohl in der Beschaffenheit des thematischen Materials zu finden.

Das Stimmenmaterial zur zweiten Sonate repräsentiert eine fixierte Lösung des genannten Generalbaßproblems. Aus der Fagottstimme hat Zelenka einen Cembalobaß abstrahiert, der die Bläserstimme durch zahlreiche Pausen hervorhebt und durch Vereinfachung (Reduktion auf Hauptnoten) das kontrapunktische Spiel der Bläserstimmen besser hervortreten

² Einige Bemerkungen zur 4. Sonate von Johann Dismas Zelenka, Mf XIII, 1960, S. 329—333 und Zur Datierung der Bläsersonaten von J. D. Zelenka, Mf XV, 1962, S. 265—268.

³ A. a. O., S. 329—330.

⁴ A. a. O., S. 330.

⁵ A. a. O., S. 330.

⁶ A. a. O., S. 332.

läßt. Die Generalbaßstimme ist jedoch akzessorisch, im Sinne Zelenkas nicht „obligat“. Daran ändern auch die wenigen Noten nichts, die aus Stimmführungsgründen (Oktavtranspositionen u. ä.) mit der Fagottstimme nicht identisch sind. Ich habe eine ähnliche Lösung in der dritten Sonate, zu der es bisher keine Stimmen gibt, vorgeschlagen. Es ist deshalb ganz unbegreiflich, wenn Unverricht behauptet, daß die „*autographe Partitur unvollständig (ist) und nur im gewissen Sinne das Kompositionsgerüst (enthält)*“. Die Partitur enthält die realen Stimmen; was in der später ausgeschriebenen Cembalobaßstimme steht, ist fixierte Generalbaßpraxis.

Unverricht scheint auf dem Standpunkt zu stehen, daß der Autor dem Herausgeber gegenüber immer Recht hat und demonstriert dies am Beispiel der fünften Sonate: „*Die Unisoni im 1. Satz (Takt 63,3—66,2 und 80—82) sind — wider Erwarten und wider den allgemeinen philologischen Grundsatz der gleichen Behandlung gleicher Stellen — akkordisch zu begleiten*“⁷. Das erstgenannte Unisono ist jedoch unbeziffert bis 65,2 und der dort verlangte $\frac{5}{2}$ -Akkord im Kontext des Unisonos unmotiviert. Beide genannten Stellen sind augenscheinlich ein Lapsus des Komponisten, insbesondere, da an Parallelstellen in der Generalbaßstimme ausdrücklich „*tasto solo*“ vorgeschrieben wird. Die Bezifferung ist auch an anderen Stellen fragwürdig. Als Hauptregel muß doch gelten, daß dort, wo die vorgeschriebenen Akkorde nicht mit den realen Stimmen harmonieren, diesen die Priorität zusteht. In der vierten Sonate kann dies z. B. an drei Takten des ersten Satzes verifiziert werden. Hier werden im Generalbaß die chromatischen Fortschreitungen der Oberstimmen nicht berücksichtigt (Takt 8) und zum eindeutigen Mollakkord der Stimmen ein Durakkord verlangt (Takt 10). Wo Zelenkas Bezifferung korrekt ist, deckt sie überwiegend meine Aussetzung der Partiturstimme. Daß der Komponist „*im 1. Satz der 5. Sonate insgesamt weniger Septakkorde vor(schlägt), als Schoenbaum vorgeschlagen hat*“⁸, dagegen aber häufiger Sekund- und Nonenvorhalte angibt, kann kaum als größerer Fehler meinerseits gelten, da die meisten Generalbaßschulen die Auswechselbarkeit der Umkehrungen des Septakkords sanktionieren.

Ein Problem sind die durch Überklebung bzw. Neuschrift in den Stimmen angezeigten Kürzungen im zweiten und vierten Satz der vierten Sonate. Unverricht meint, daß Zelenka dadurch „*eine Konzentration der musikalischen Aussage (erreicht). Es dürfte wohl kaum ein Zweifel bestehen, daß diese künstlerische Straffung auf den Komponisten selbst zurückzuführen ist*“⁹. Eine andere Begründung ist naheliegend. Die Kürzungen dürften auf den Wunsch der ausführenden Bläser zurückgehen, denen die langen und schwierigen Sätze ungemäÙ anstrengend waren. Ein um die Endform seines Werkes besorgter Komponist hätte die Kürzungen kategorisch in der Partitur verlangt, bzw. die betreffenden Stellen gestrichen oder überklebt. Eine Analyse der beiden Sätze zeigt, daß zumindest im zweiten Satz die Kürzung kaum logisch vorkommt. Was hier in den Stimmen gestrichen wurde, ist die geistreiche Durch- und Engführung des vielschichtigen thematischen Materials, dessen komplizierter motivischer Aufbau auf diese Stelle hinzielt. Was nach der Kürzung zurückblieb, ist die teilweise Wiederholung der letzten Takte vor dem Eingriff und wirkt deshalb kaum besonders „*straffend*“. Im letzten Satz wurden von 236 Takten 34 gestrichen, jene Stelle, in der das erste Thema, das in den ersten 41 Takten des zweiten Teils nicht vorkommt, wieder auftaucht und nach und nach mit dem Thema des zweiten Teils kombiniert wird. Nach der Streichung erklingen beide Themen gleichzeitig und ohne die interessante Vorbereitung. Was man hier vorziehen will, ist eine Frage der mehr oder weniger geistreichen Entwicklung des Satzes.

⁷ A. a. O., S. 330.

⁸ A. a. O., S. 330.

⁹ A. a. O., S. 332.

Ein heikler Punkt ist das von Zelenka in der vierten Sonate verlangte Vortragszeichen \odot . Es ist deutlich in den Stimmen eingetragen, was mich aus oben angegebenen Gründen nicht belasten kann. In dem mir vorliegenden Mikrofilm der Partitur, die z. T. recht undeutlich geschrieben ist, waren die Vortragszeichen auf Grund der schlechten Filmqualität noch undeutlicher und überdies ganz uneinheitlich an Parallelstellen angebracht. Die ganze Frage wird noch schwieriger dadurch, daß Zelenka nicht, wie Unverricht meint, „als *Staccato*-Vortragszeichen nur den Strich“ benützt, sondern auch Punkte (vgl. Sonate I, Partitur, *Larghetto*, Oboe I, Takt 9, Noten 7–8), andererseits neben Strich und Corona als Tenutozeichen auch den waagerechten Strich (z. B. daselbst, Takt 7, Note 2–3). Ob das Coronazeichen, wie Unverricht meint, für den praktischen Musiker „unproblematischer“ wäre, möchte ich bezweifeln.

An diese Frage knüpft Unverricht eine Feststellung, die besonders unfreundlich ist: „Es wäre auch besser gewesen, wenn der Herausgeber sich bei der 4. Sonate in der Wiedergabe der Dynamik und stellenweise selbst der Noten stärker an die Quelle gehalten hätte“¹⁰. Er unterstellt, daß ich bewußt und ohne es anzuzeigen Veränderungen vorgenommen habe, ohne daran zu denken, daß es leicht ist, ex post aus Stimmen, die mir nicht bekannt waren, zu korrigieren, was ich aus der oft undeutlichen Partitur gelesen habe. Trotz ungleicher Voraussetzungen habe ich nichts dagegen, wenn Unverricht kritisiert, was ich falsch gelesen haben mag und den ersten Stein wirft. Die Formulierung der Kritik kann ich jedoch nicht akzeptieren. In der vorbereiteten Neuauflage der Sonaten ist einiges korrigiert und die Stimmen sind zum Vergleich herangezogen worden. Es hat sich dabei gezeigt, daß der Quellenwert der Stimmen nicht unproblematisch ist¹¹.

Soweit zu einer „z. T. unzureichenden Edition“. Der genannte Stein möge Unverricht aus der Hand gleiten, wenn er in den MGG-Berichtigungen das Erscheinungsdatum der zweiten Sonate, Hortus Musicus 188, von 1962 auf 1965 korrigiert.

Der Primo Convegno Internazionale di Studi Corelliani

VON PIERLUIGI PETROBELLI, PARMA

Vom 5. bis zum 8. September 1968 fand in Fusignano, Provinz Ravenna, die erste internationale Konferenz über Arcangelo Corelli, den berühmtesten unter den Söhnen des Städtchens in der Romagna, statt. Das Treffen, angeregt durch das Comitato Permanente per le Celebrazioni Corelliane mit Unterstützung des italienischen Kultusministeriums und des Ente Provinciale del Turismo di Ravenna, stand unter den Auspizien der Società Italiana di Musicologia; das Organisationskomitee setzte sich aus Adriano Cavicchi, Oscar Mischiati und Pierluigi Petrobelli zusammen. Die Tagung, die zum ersten Mal in der Geschichte der Musikforschung Forscher und Musiker vereinigte, um in Kolloquien die Werke des großen Violinisten und Komponisten zu untersuchen und über sie zu diskutieren, wurde hauptsächlich in Round-Table-Gesprächen abgehalten. Nach den einzelnen Referaten folgten ausgedehnte, freie Diskussionen. Hierbei wurden das oder die am Sitzungsbeginn vorgeschlagenen Themen, durch Austauschen persönlicher Erfahrungen, in lebhaften und höchst interessanten Verflechtungen von Ideen, Meinungen und unterschiedlichen Stand-

¹⁰ A. a. O., S. 333.

¹¹ Sonata II, Hortus Musicus 188, BVK 1965, Einleitung: „Es fehlen nicht nur alle dynamischen Vorschriften der Partitur und zahlreiche wichtige Alterierungszeichen, sondern auch ein ganzer Takt der 2. Oboe im letzten Satz (160) . . . Bemerkenswert ist auch, daß nicht nur in den Kopistenstimmen, sondern auch im autographen Generalbaß zahlreiche Fehler, vor allem falsche Rhythmierungen, stehen geblieben sind. Die in jeder Hinsicht mehr korrekte autographe Partitur hat deshalb als Vorlage gedient und die Stimmen wurden nur zu Vergleichszwecken und zur Richtigstellung einiger undeutlicher Stellen sowie als Vorlage für den Generalbaß benützt.“

punkten weiterentwickelt. Die Tagung wurde am 5. September abends mit einem Gruß des Oberbürgermeisters von Fusignano, einer Einführung durch den Präsidenten der Società Italiana di Musicologia, Claudio Gallico, und mit dem Festvortrag Marc Pincherle über *Corelli et la France* eröffnet. Der berühmte französische Forscher, Pionier corellianischer, mit methodischer Klarheit und unter kritischen Gesichtspunkten ausgeführter Studien, stellte die Unmöglichkeit des vermeintlichen Pariser Aufenthalts Corellis und der sich anschließenden Rivalität zu Lully fest. Statt dessen zeigte er, wie 1690 durch die Imitation der Triosonaten von seiten Couperins der Einfluß des Fusignanener Komponisten in Frankreich einsetzte. Dieser Einfluß, der sich auch in den Kompositionen von Rebel, de Brossard, Duval, Senaillé, Francœur le fils und Mascitti zeigte, wurde in meisterlicher Verschmelzung mit den stilistischen Lokalcharakteristika noch in den letzten Werken Couperins verbreitet, in *Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli* (1724) und vor allem im *Concert Instrumental sous le titre d'Apothéose*, veröffentlicht im darauffolgenden Jahr. Nachdem Pincherle die Gegenwart Corellischer Werke durch den klar erkennbaren stilistischen Einfluß, Neuauflagen des Op. V und Aufführungen während des 18. Jahrhunderts in Frankreich beschrieben hatte, umriß er in Kürze auch die Gegenwart Corellis in den folgenden Jahrhunderten und beschloß seinen Vortrag mit einem Hinweis auf den Einfluß des Komponisten auch auf gesellschaftlicher Ebene, dank dessen das Ansehen des Instrumentalisten (und folglich der Violinmusik) in Frankreich Würde und ein zuvor unbekanntes Ansehen erwarb.

Das erste Round-Table-Gespräch, unter der Leitung Claudio Gallicos, war den *Problemi delle origini dello stile corelliano* gewidmet. Oscar Mischiati sprach über die *Aspetti dei rapporti di Corelli con la scuola bolognese*. Er knüpfte an den grundlegenden Aufenthalt des Musikers in der emilianischen Stadt an, in der Corelli die bedeutendsten Jahre seiner Ausbildungszeit verbrachte, und beschrieb, sich auf eine reiche, unveröffentlichte archivalische Dokumentation stützend, die Wichtigkeit der instrumentalen Praxis in den Aufführungen und in der für die Kirche S. Petronio komponierten Musik. Dabei betonte er vor allem, wie sich in jenem Milieu und zu jener Zeit eine Satztechnik und ein Klangstil abzeichneten, durch die die Unterscheidung von Concertino und Concerto Grosso in den Vordergrund trat. In dieser Hinsicht gewinnen die (zum Teil noch unbekannt) Kompositionen der beiden beachtenswertesten, zu dieser Zeit in Bologna wirkenden Komponisten, Maurizio Cazzati und Giovan Paolo Colonna, an wesentlicher Bedeutung. Ihre Werke erreichten für die Zeitgenossen exemplarischen Charakter und wurden deswegen weitverbreitet. In der folgenden Diskussion bekräftigte Adriano Cavicchi den Einfluß zweier zur Jugendzeit Corellis, d. h. um 1680 in Ferrara und in der Romagna schaffender Musiker auf die Werke des Künstlers. Pierluigi Petrobelli wies auf die entscheidende Rolle Legrenzis hin, der das Barockorchester aus einer aus der Familie der Violen aufgebauten Instrumentalgruppe in eine aus der Familie der Violinen zusammengesetzte Instrumentalgruppe verwandelte; eine durch Überprüfung der betreffenden, in Venedig liegenden Dokumente aus der Wirkenszeit Legrenzis belegbare Entwicklung an S. Marco.

Das zweite Round-Table-Gespräch zum Thema *Fonti corelliane* leitete Luigi Ferdinando Tagliavini, der außerdem die Aufgabe übernommen hatte, die deutschen Beiträge ins Italienische zu übersetzen und zusammenzufassen. Hans-Joachim Marx eröffnete diese Runde mit einem weitausholenden, ausgezeichnet belegten Referat, in dem er mit äußerster Klarheit und mit überzeugender Argumentation erklärte, welche Werke Corellis außer den schon in den sechs Sammelbänden gedruckten als echt gelten können. Die Untersuchungen des deutschen Forschers, die sich nicht nur auf einfache Quellennachweise und -belege beschränkten, sondern genau dem Schicksal der Corellischen Werke in Italien und vor allem außerhalb Italiens nachgingen, erlauben, außer der Sinfonia des Oratoriums *Santa Beatrice d'Este* (von Adriano Cavicchi entdeckt), die später in Op. VI vom Autor wiederverarbeitet

wurde, folgende Werke mit Sicherheit als authentisch zu erklären: ein *Concerto a quattro* für Streicher und die *Sonata a quattro* für Trompete, zwei Violinen und basso continuo. Eine andere *Sonata a quattro* für Oboe, zwei Violinen und Baß erscheint als zweifelhaft. Marx besprach und wertete noch weitere Handschriften und Drucke des 17. Jahrhunderts, von denen er die *Fuga a quattro voci con un soggetto solo*, von Veracini dem *Trionfo della pratica musicale* eingereicht, für authentisch hält, während er, wie man aus der folgenden Diskussion entnehmen konnte, die zwölf vor kurzem in einer Handschrift in Assisi entdeckten Sonaten als unecht betrachtet. Auch diesem Referat schloß sich ein äußerst interessanter Meinungsaustausch an; man versuchte dabei hauptsächlich auf Grund bekannter historischer Daten die genaue Beziehung zwischen dem kompositorischen Schaffen Corellis und der Publikation seiner Werke zu klären.

Das dritte Round-Table-Gespräch leitete Marc Pincherle; es war mit zwei Referaten den *Problemi e rapporti stilistici: la diffusione dello stile corelliano* gewidmet. Ludwig Finscher hielt das erste Referat über Telemanns „corellisierende“ Sonaten; er analysierte Telemanns sechs *Sonates corellisantes* und verglich sie mit den ersten vier Sammlungen Corellischer Werke. Er folgerte aus dem Vergleich, daß Telemanns Kompositionen keine Imitationen Corellischer Werke seien, sondern solche des „klassizistischen“ Bildes, das Anhänger und Nachahmer aus ihnen gemacht hatten. Aus dieser Erkenntnis verschob sich die Fragestellung auf ein weitaus interessanteres Gebiet durch die Frage, wie und warum ein Komponist schon zu seinen Lebzeiten die Stellung eines „Klassikers“ erreichen könnte und wodurch die lebende Materie seiner musikalischen Gedanken in endgültigen Schemata und Formeln, die dem Klassizismus den Weg bereiten, stilisiert würde. Das zweite Referat war Pierluigi Petrobelli anvertraut, der das Thema *Corelli e Tartini* behandelte. Nachdem er alle Zeugnisse, in denen der Violinist von Pirano ohne Umschweife über Corellis Werke spricht oder sich auf sie bezieht, untersucht hatte, kristallisierte der Redner auch in den Spätwerken Tartinis Corellische Stilelemente heraus. Abschließend klärte er, wie das Erbe Corellis sich in zwei unterschiedliche Formen aufteilte: eine erste, derzufolge der Unterricht des Meisters vollkommen in den individuellen Stil einzelner Autoren aufgenommen, angeglichen und verbreitet wurde, wie es sich vor allem in Italien gezeigt hat (z. B. in den Werken Tartinis); eine zweite, hauptsächlich in den Werken nichtitalienischer oder jenseits der Alpen wirkender Musiker aufzuspüren, zeichnet sich durch wörtliche Imitation der Formen und Techniken Corellischer Werke aus; Werke dieser Art (typisches Beispiel: Händels *Concerti grossi*) könnte man als in eine andere Sprache übersetzte Musik Corellis bezeichnen. Auf beide Referate folgte eine reiche, fundierte Diskussion, wobei die interessantesten Themen zum Schluß präzisiert und definiert wurden.

Das letzte Round-Table-Gespräch beschäftigte sich mit den *Problemi di prassi esecutiva*. Es wurde von Luigi Ferdinando Tagliavini geleitet, der auch in wirksamer Weise mit einer durch die tägliche Vertrautheit mit dem Diskussionsthema gewonnenen Erfahrung die Grenzen und Eigenschaften der zu besprechenden Themen abwog. Es ist unmöglich, uns an dieser Stelle die vielfältigen, lebendigen Beiträge zu vergegenwärtigen; wir wollen nur an die Erläuterungen Adriano Cavicchis zur Ausführung eines Basso continuo zum Op. V durch A. Tonelli erinnern. Die Beiträge dieser und anderer Diskussionen werden unter der Leitung des Fusignaner Komitees in den Quaderni der Società Italiana di Musicologia veröffentlicht werden.

Die Schlußversammlung am Morgen des 8. September leitete Adone Zecchi. Nach einem letzten biographischen Beitrag, der sich auf eine nicht stattgefundene Übersiedlung Corellis nach Modena bezog, vorgetragen von A. Cavicchi, faßte Claudio Gallico in einer exakten und eleganten Synthesis die erarbeiteten Ergebnisse der vorausgegangenen Tage zusammen. Er erwähnte besonders den offenen und freundschaftlichen Ton, der alle Diskussionen belebte, und schlug Themen und Argumente für eine mögliche zukünftige Tagung

vor. Nach einem Empfang des Oberbürgermeisters von Fusignano und einem vom Ente Provinciale per il Turismo di Ravenna angebotenen Frühstück im Restaurant „Vecchia Romagna“ von Casalborsetti folgte ein Besuch der wichtigsten Denkmäler Ravennas, mit dem die Corellischen Tage beschlossen wurden.

Einen nicht unwesentlichen Anteil dieser Veranstaltung bildeten die beiden Konzertaufführungen, die ausschließlich Corelli gewidmet waren; sie belebten das Treffen entscheidend, nicht zuletzt dadurch, daß auch einige der anwesenden Musikwissenschaftler als Ausführende teilnahmen. Im ersten Konzert spielte die Violinistin Gabriella Armuzzi, mit Luigi Ferdinando Tagliavini (Cembalo) und Massimo Godoli (Cello), sechs Sonaten des Op. V mit makelloser stilistischer Präzision und außergewöhnlicher Musikalität. Auf demselben hohen Niveau stand das zweite Konzert, an dem außer den schon erwähnten Musikern der Violinist Cristiano Rossi und Alberto Mantovani (Trompete) teilnahmen. Das Programm war aus einer Auswahl aus den Triosonaten zusammengestellt; dazu gab es die Sonate in D-dur für Trompete, zwei Violinen und Basso continuo. Publikum und Kongreßteilnehmer nahmen beide Konzerte, die eine wertvolle Abrundung einer hervorragenden gelungenen Tagung waren, mit herzlichem Beifall auf.

Deutsche Übersetzung: Egizia Rossi

Internationale Seminare für Neue Musik in Smolenice

VON HELGA DE LA MOTTE-HABER, BERLIN

„Hinter den Bergen“ sei Schneewittchen anzutreffen, so meint man bei der Fahrt von Bratislava zum 50 km nördlich am Rande der Kleinen Karpaten gelegenen Schloß Smolenice. Nicht als Sitz einer Märchenprinzessin dient es jedoch, sondern veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, dem Verband Slowakischer Komponisten und dem Slowakischen Musikfond fanden dort zum zweiten Mal die „Internationalen Seminare für Neue Musik“ in der Zeit vom 31. 3.—4. 4. 1969 statt. Bewährte Vorbilder modifizierend, handelt es sich um ein Forum für Wissenschaftler und Künstler; Vorträge, Konzerte und eine Komponistentribüne dienen der Auseinandersetzung mit Neuer Musik.

Carl Dahlhaus durchdachte *Ästhetische Probleme der elektronischen Musik* — Probleme, die sich, obgleich die elektronische Musik aus der seriellen hervorgewachsen, durch die Nichtübertragbarkeit von deren Ordnungsprinzipien ergeben, die damit zusammenhängen, daß elektronische Musik im Unterschied zu anderer eine nicht „lesbare“ ist, oder solche, die mit dem ästhetischen Verhalten zu tun haben. Von der Fülle der Gedanken erschien mir die Anregung wichtig, elektronische Musik einmal mit den bislang geltenden Formkategorien zu betrachten. Denn zumindest hinsichtlich ihrer konnotativen Bedeutung gelten für elektronische Musik, so wies Hans-Peter Reinecke mit einer experimentellen Untersuchung *Die meßbaren semantischen Strukturen der Neuen Musik und ihr Verhältnis zur intendierten Bedeutung* nach, die auch in anderen Zusammenhängen gefundenen Dimensionen des Urteils. Eine gründliche Darstellung der *Technologie der elektronischen Musik* gab Peter Kolman. Die Aufführung seiner Komposition *D 68* sowie die weiterer elektronischer Werke von Jozef Malovec und Roman Berger ergänzten diesen Vortrag.

Andere Themenkreise wurden mit einem zweiten Referat von Carl Dahlhaus *Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen* angesprochen. Vladimír Léběl (*Typologie des Klangmaterials in der Neuen Musik*) versuchte eine Klassifikation der inzwischen nicht mehr auf Tonhöhe und Instrumentalfarbe reduzierbaren Klänge. Gesellschaftliche Relevanz als Kriterium des Wertes behandelte Hans G Helms in seinem

Referat *Materielle und soziale Bedingungen der Neuen Musik*. Und Peter Faltins Gedanken über die *Ontologische Transformation in der Kunst der Avantgarde*, über den Wandel der Musik, der weniger Material und Technik betrifft als vielmehr ihre Sinnggebung, stellten den Versuch einer Interpretation mancher in Smolenice gehörter Konzerte dar.

Es ist weitaus angenehmer, Komponisten über ihre Werke sprechen zu hören, als diesbezügliche Texte in Programmheften zu lesen. Einblick in die Kompositionstechnik seines *Requiem*s und des jüngst entstandenen Cembalostücks *Continuum* gab György Ligeti. Amusement schaffte die Darbietung seines *Poème symphonique pour 100 métronomes*. Vinko Globokar demonstrierte neue Möglichkeiten der Klangerzeugung auf der Posaune, die in seiner virtuosen Handhabung, wie auch die Aufführung seines *Discours* zeigte, einen ungeahnten Klangreichtum entfalten kann. Einen Überblick über seine Klavier- und Orchesterkompositionen gab Diether de la Motte. Die Zubereitung traditioneller Musik durch Herausfiltern einzelner Stimmen oder ihre Verfremdung zu Collagen hob Ladislav Kučkovič zumindest hinsichtlich der Werkauffassung von den übrigen Komponisten ab.

Die Grenzen zwischen Interpret und Komponist verwischte ein Konzert des Quax-ensembles (Prag) mit Werken von Cage, von Biel, Komorous, Patterson, Kotik, La Monte Young und Cardew. Partituren, deren Größe die einer Postkarte nicht überschreiten muß, geben den Spielern Anweisungen, deren ideenreiche Ausgestaltung — optisch wie akustisch — dem Quax-ensemble nicht schwerfällt. Wenn jedoch Papierschlachten (Pattersons Paperpiece) an therapeutische Sitzungen erinnern, sind Formen erreicht, die der Reflexion bedürfen, deren ideologische Verbrämung aber dem Bemühen, erstarrte Strukturen aufzulösen, schadet.

„Die noch allenthalben gebräuchliche Konzertform ist Bestandteil einer wertvollen Tradition, heutzutage sollte jedoch der Zuhörer einen reicheren Anteil an der Aufführung der Musik haben“, bemerkte Ladislav Kučkovič bei einem seiner früheren Konzerte. Auch mit der in Smolenice uraufgeführten Komposition für mitwirkende Zuhörer *Ad Libitum* versucht er, Gedanken zu realisieren, die darauf abzielen, die Trennung der Kategorien Komponist, Interpret und Zuhörer aufzuheben. Alle Arten der Schallerzeugung standen den Teilnehmern dieses Konzerts zur Verfügung. Ein Plan mit Zeitraster — das Konzert dauerte drei Stunden — regelte wechselnden Einsatz und Spielweise der Instrumente in den verschiedenen Räumen des Schlosses. Wo er mitwirken wollte, stand im Belieben des Einzelnen; vorgeschrieben war durch Verkehrszeichen lediglich die Richtung, die er einzuschlagen hatte, um dahin zu gelangen, wohin er wollte. Es war kein Konzert, das als „Nahrung für den philistosen Appetit“ hätte dienen können, sondern ein origineller und phantasiereicher Versuch, neue musikalische Formen und Verhaltensweisen zu gewinnen.

Gleichermaßen angenehm hinsichtlich ihrer Praetentionslosigkeit war die *Turmmusik für Smolenice* von Ivan Pařík. Zum mittäglichen Geläut der Dorfglocken blies man von den Zinnen des Schlosses, aus verschiedenen Richtungen mischten Lautsprecher Renaissance-musik hinein: Über den Hängen voll blühender wilder Orchideen verklang Josquins *Missa L'homme armé* im Wind.

Kritische Anmerkungen zu „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ — Band 9 bis 14

VON SIR JACK A. WESTRUP, OXFORD

Eine Enzyklopädie ist wie eine Kathedrale: man muß Abstand nehmen, um sie richtig zu sehen. Nimmt man Abstand von der MGG, so erkennt man die Größe des Entwurfs und den Glanz des Erreichten, aber vor allem erkennt man die Weisheit und die Beharrlichkeit des Herausgebers, der das Werk vom Anfang an gelenkt und der seine Mitarbeiter nicht nur ausgewählt, sondern auch geschult hat.

MGG ist vor allem anderen ein Werk, das dem Auge Vergnügen bereitet, nicht zuletzt durch seine hervorragenden Illustrationen, von denen ich diejenigen zum Stichwort Schlaginstrumente und das Photo der St. Galler Stiftsbibliothek besonders erwähnen möchte. Andererseits ist nicht zu übersehen, daß die Ordnung des Materials, wenigstens für nicht-deutsche Leser, einige Schwierigkeiten bereitet. Obwohl die längeren Beiträge in Abschnitte unterteilt sind, die am Anfang des Artikels aufgeführt werden, ist es keineswegs einfach, die Abschnitte im Text selbst zu finden. Vielleicht ist vorausgesetzt, daß wirklich fleißige Leute alles lesen werden, aber es gibt auch weniger hingebungsvolle Seelen, die — aus Mangel an Interesse oder wegen unvollkommener physikalischer Kenntnisse — den Abschnitt zur Akustik der Posaune überspringen und sich auf die Geschichte des Instrumentes konzentrieren möchten. Aber das ist ein Hindernis, das mit Geduld und Übung überwunden werden kann. Etwas mehr als Geduld braucht man jedoch, um in manchen der langen Werkverzeichnisse ein bestimmtes Werk zu finden. Die Werkverzeichnisse für Palestrina und Alessandro Scarlatti sind in dieser Hinsicht geeignet, jeden nicht sehr hartnäckigen Benutzer zu entmutigen.

In seinem bescheidenen, aber aufschlußreichen Nachwort in Band 14 sagt der Herausgeber, Friedrich Blume: „Als Grundsatz galt in MGG, die Sache unter dem Schlagwort unterzubringen, wo der Leser sie vermutlich suchen wird“. Das ist ein gesundes Prinzip, das im allgemeinen konsequent durchgeführt worden ist. Nur gelegentlich wird der Leser verwirrt oder möglicherweise frustriert werden. Z. B. bin ich nicht davon überzeugt, daß es natürlich ist, Zentralafrika unter Z zu suchen. Auch mit Namen können sich Schwierigkeiten ergeben. *Pierson* hat zwar in späteren Jahren seinen Namen so geschrieben und sich Heinrich Hugo genannt, aber geboren wurde er als Henry Hugh Pearson, und unter diesem Namen hat er auch einige seiner frühen Lieder veröffentlicht. *Rösler* wird in dem betreffenden Artikel ständig *Rosetti* genannt, aber unter diesem Namen sucht man ihn vergeblich. *Rovettino* erscheint nach *Rovetta*, aber sein tatsächlicher Name war Volpe. Und kein Engländer würde es sich träumen lassen, nach Lord Berners unter dessen Familiennamen *Tyrwhitt-Wilson* zu suchen.

Es ist offensichtlich sinnlos, über die Aufnahme oder Auslassung des einen oder anderen Namens zu richten, da jeder, der auf einem bestimmten Spezialgebiet arbeitet, entsprechende Bemerkungen machen könnte, und die meisten dieser Bemerkungen würden diejenigen, die sich längst an MGG als ein unentbehrliches Nachschlagewerk gewöhnt haben, wenig berühren. Aber ich kann doch nicht umhin mich darüber zu wundern, daß ein unbedeutender Niemand wie *Prelleur* aufgenommen ist, während ein Mann wie Ernst Pauer fehlt. Über *Rizzio* liest man: „Man hat *Rizzio* die Kompos. einiger schott. Lieder zugeschrieben. Für eine Behauptung dieser Art fehlt jedoch jedes stützende Beweismaterial“ — und man wundert sich, aufgrund welcher Leistungen er dann doch aufgenommen ist.

Es ist stets ein Prinzip der MGG gewesen, Musikwissenschaftler über sich selbst schreiben zu lassen, obwohl das Prinzip in den vorliegenden Bänden nicht ganz streng durchgeführt ist (die Artikel *Slonimsky* und *Sydara* stammen von anderen Autoren). An sich ist das

Prinzip gut, weil es die Musikwissenschaftler davon abhält, ihre Begeisterung oder ihre Abneigung gegenüber Kollegen zu verhehlen. Ein Problem entsteht aber dann, wenn ein Musikwissenschaftler auch Komponist ist, z. B. bei Wellesz und Hellmuth Christian Wolff. Es ist nur gerecht, wenn man Wellesz für einen ebenso hervorragenden Komponisten wie Wissenschaftler hält — aber da er über sich selbst schreibt, kann seine Musik nicht angemessen gewürdigt werden. Ich habe nur einen Fall gefunden, wo ein Komponist über sich selbst schreibt, und das ist *Xenakis*. Natürlich sind Autoren, die über sich selbst schreiben, zur Kürze gezwungen, um nicht anmaßend zu erscheinen — aber man braucht doch nicht ganz so lakonisch zu sein wie *Prota-Giurleo*, dessen ganzer Artikel, abgesehen von Geburtsdatum und -Ort, aus dem Satz besteht: „*Prota-Giurleo war Mitarb. von Salvatore di Giacomo bei seinen Forschungen über die neap. Mg. und führt seine Arch.-Studien fort*“. Beträchtliche Unterschiede gibt es jedoch in den Schriftenverzeichnissen, die die Autoren ihren Artikeln anfügen. Manche scheinen jeden Aufsatz zu umfassen, den der Verfasser je geschrieben hat; andere begnügen sich mit einer Auswahl. Zurückhaltung kann eine Tugend sein, aber es scheint mir keinen Grund für Zurückhaltung über die Epoche 1933 bis 1945 zu geben, z. B. bei Redlich: „*Eine geplante Habilitation an der Univ. Frankfurt/M. unterblieb jedoch als Folge des politischen Umschwunges von 1933*“. Für die jüngere Generation ist das Geschichte, und in der Geschichtsschreibung ist es gut, genau zu sein — „to call a spade a spade“, wie man bei uns sagt. Ein ähnliches Beispiel findet sich unter Raabe (der im Artikel Raff als Rabe erscheint): „. . . verstand es, sich von der herrschenden politischen Richtung unabhängig zu erhalten“. Könnte man Einzelheiten erfahren?

Die Beiträge des Herausgebers über *Mozart*, *Renaissance* und *Romantik* erheben sich über die umgebende Landschaft wie majestätische Gipfel — nicht nur, weil sie brillant in der Konzeption und klar in der Darstellung sind, sondern weil man spürt, daß der Verfasser für sein Thema engagiert ist. *Renaissance* und *Romantik* stellen das Problem der Definition; Blume löst es, nicht indem er es umgeht oder Alternativen vervielfacht, sondern indem er es mutig ergreift und den Leser suggestiv anregt, selbst zum Nachdenken zu kommen. Andere Verfasser sind nicht stets so erfolgreich. Der Hauptbeitrag über *Musik* ist ungeheuer umfassend, beginnt aber ungeschickt mit einer unnötigen Ausbreitung klassischer Bildung. Es ist völlig richtig, uns mitzuteilen, daß das Wort *Musik* vom griechischen *μουσική* abstammt, aber es ist kaum nützlich, Ableitungen hinzuzufügen, die äußerst selten oder praktisch inexistent sind, wie etwa *μουσικεῦμα*, *μουσικεύεσθαι*, und *μουσικτης* (sic). Der Artikel *Orchester* stellt fest: „*Die Anwendung des Begriffs Kammerordi. im modernen Schrifttum ist uneinheitlich. Nicht jedes kleine Orchi. ist ein Kammerordi., ein Kammerorch. ist kein KaM.-Ensemble schlechthin*“ — woraufhin wir immer noch fragen: Was ist ein Kammerorchester? Ähnlich verwirrt finde ich mich beim Artikel *Partitur*: es ist insgesamt ein guter Artikel, obwohl er kein Beispiel für „Reform“-Partituren bringt, aber er gibt keine befriedigende Antwort auf die Frage: Wann ist eine Partitur keine Partitur? *Programmmusik* ist unbefriedigend, weil zu viel definiert und zu wenig exemplifiziert wird. *Sonate* versucht ohne Erfolg, das Problem auf eine einzige allumfassende Definition zu reduzieren. Bei *Symbolik* wird die Definition so ausgeweitet, daß sie beinahe jede Art musikalischen Ausdrucks umfaßt, was wiederum illustriert wird durch Beispiele, welche die meisten Leute niemals als symbolisch betrachten würden. *Thema* und *Motiv*, ein weiterer sehr umfangreicher Artikel, macht einen tapferen Versuch zur Definition, wird aber am Ende mehr eine Abhandlung zur Sprachphilosophie als eine Diskussion dessen, was Komponisten tun. *Parodie*, mit einigem Umstand definiert, leidet darunter, daß der Artikel vor dem Erscheinen von Lewis Lockwoods Aufsatz *On „Parody“ as Term and Concept in 16th-Century Music* (Festschrift Reese, 1966) geschrieben wurde. Lockwood hat gezeigt, daß der terminus *Missa parodia* im 16. Jahrhundert überhaupt nicht vorkommt und daß

parodia als Synonym zu imitatio sehr selten ist. Dadurch werden der Hinweis, daß Parodie von Musikwissenschaftlern in einem der modernen Praxis entgegengesetzten Sinne benutzt wird und die Verteidigung dieses musikwissenschaftlichen Sprachgebrauchs mit linguistischen Argumenten unnötig. Tatsächlich wurde παρωδία im klassischen Griechisch in genau demselben Sinne wie heute benutzt, und der lateinische Sprachgebrauch schloß sich dem an. Quintilian (VI. 3. 97) empfiehlt, als er vom Nutzen des Humors für den Redner spricht, unter anderem „*ficti notis versibus similes, quae παρωδία dicitur*“.

Die Artikel über Tänze sind beinahe durchweg gut. Über *Musica reservata* gibt es einen durch und durch vernünftigen Beitrag, ferner eine klare und gründliche Abhandlung über *Notation* (besonders gut der Abschnitt Mittelalter) und wertvolle Beiträge über *Quodlibet* und *Variation*. Das Stichwort *Orchester* ist angereichert mit einem erstklassigen Überblick über Orchesterstärken aus allen Zeiten, wobei Covent Garden vermutlich deshalb fehlt, weil die zuständigen Stellen keine Auskünfte gaben. Interessant ist die Beobachtung, daß gegenwärtig das größte Orchester in Bayreuth spielt (158 Mitglieder), gefolgt von Zürich (151) und Leningrad (149). Die atemberaubende Liste der musikalischen *Zeitschriften*, unschätzbar als Arbeitshilfe, rühmt den Fleiß der Bearbeiterin. Gut ist es, eine klare Darstellung der wechselhaften Beziehungen zwischen *Peters* und *Hinrichsen* zu haben und im Artikel *Pädagogik* einen Abschnitt über Japan zu finden. Zwei der nützlichsten Komponisten-Artikel sind diejenigen über *Pergolesi*, mit der Unterscheidung echter und unechter Werke, und über *R. White*, dessen Detailreichtum den veralteten Artikel in der 5. Auflage des Grove beschämt. Einige andere Komponisten-Artikel leiden unter einem Mangel an kritischer Würdigung, wenn auch keineswegs alle: *Mendelssohn*, *Ockeghem*, *Rossini* und *Hugo Wolf* werden durchaus angemessen behandelt, und erfrischend ist es, *Philippe de Vitry* als menschliches Wesen und nicht als eine Art Computer des 14. Jahrhunderts behandelt zu finden. Aber bei *Palestrina* und *Steffani* — um zwei sehr verschiedene Beispiele zu nennen — sucht man vergebens nach einer Erklärung, warum diese Männer die Musik ihrer Zeit prägten: man erfährt die Geschichte der *Missa Papae Marcelli* und *Palestrinas* Kompositionstechnik, aber nichts über den Eindruck, den seine Musik dem Ohre gibt. Im Falle *Schönberg* findet sich ein ausgezeichnete Überblick über die Musik, aber nicht genug Detail, um einem der einflußreichsten Komponisten unserer Zeit Genüge zu tun. In derselben Weise differieren die Artikel über Interpreten. Man erfährt das Wesentliche über *Paderewskis* Klavierspiel, über *Monteux* findet sich die kluge Bemerkung, „*Bei klass. Werken vermeidet er eine ‚französische‘ zugunsten einer Interpretation, die die Mentalität des Ursprungslandes wiedergibt*“ — aber nichts erklärt uns, warum *Hans Richter* als ein guter Dirigent galt.

In einigen der technischen Artikel zeigt sich eine Tendenz, sich auf die Theorie auf Kosten der Musik zu konzentrieren. Es ist vielleicht bezeichnend, daß *Max Seiffert* charakterisiert wird als „*auf dem Gebiet der Gb.-Aussetzung . . . eine anerkannte Autorität*“. Seiffert war natürlich ein guter Gelehrter, aber Beweise dafür, daß er praktische Erfahrung im Continuospiel hatte, scheinen nicht zu existieren. Was die Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts zu sagen haben, ist sicherlich instruktiv, vor allem für Anfänger, aber es ist kein Ersatz für das, was man am Instrument lernt. Was ein Continuospieler vor allem braucht, ist Geschmack und Sinn für das Angemessene, und das kann kein Theoretiker lehren. Die Betonung der Theorie ist besonders deutlich in den Artikeln *Phrasierung*, *Rhythmus*, *Metrum*, *Takt* und *Sequenz II* — der Schatten *Riemanns* scheint noch sehr über der Diskussion zu liegen. Nötig wären weit mehr Beispiele tatsächlicher Musik, z. B. für die Artikulation in *Bachs* Autographen, die mehr wert ist als ein ganzer Stapel theoretischer Äußerungen. Vor allem *Rhythmus*, *Metrum*, *Takt* ist mit Theorie überladen, ebenso *Sequenz II*, wo die Musikbeispiele unglücklich gewählt sind. Man denkt unwillkürlich an eine Bemerkung *Bruckners*, die im Artikel *Romantik* zitiert wird: „*Kontrapunkt*

ist nicht Genialität, sondern Mittel zum Zweck". Theorie ist nur insofern nützlich, als sie zum besseren Verständnis der Musik hilft.

Was und wieviel möchte der Leser einer Enzyklopädie wissen? Offensichtlich kann man nicht alles mitteilen. Das Prinzip, bei kleineren Komponisten nur ein Auswahlverzeichnis der Werke zu geben, ist vernünftig, wenn dem Leser gesagt wird, wo er sich ausführlicher informieren kann. Manchmal wird uns jedoch nur gesagt, daß Manuskripte des betreffenden Komponisten in Berlin, Brüssel, London, Madrid usw. liegen, ohne Angabe, was sie enthalten, manchmal sogar ohne Angabe der betreffenden Bibliothek. Wo der Leser eine maßgebliche Monographie mit detailliertem Werkverzeichnis zur Hand nehmen kann, entsteht keine Schwierigkeit, aber wo ein solches Werk fehlt, muß er auf Eitner zurückgreifen (da RISM grobenteils noch in der Zukunft liegt) oder muß Zeit aufwenden, um Kataloge durchzublättern, die nicht immer brauchbare Register haben.

Bibliographien scheinen im allgemeinen umfassend und auf dem neuesten Stand zu sein, wenn auch zweifellos jeder Benutzer auf seinem Spezialgebiet die eine oder andere kleine Auslassung notiert haben wird. Andererseits kann ich kaum glauben, daß über *Nielsen* (der, im Vergleich zu *Pfitzner*, sehr summarisch behandelt wird) so wenig geschrieben sein soll: die Bibliographie nennt nur zwei Werke, und das Buch von Ludvig Dolleris, *Carl Nielsen: en Musikografi*, Odense 1949, fehlt.

Hin und wieder sucht man mehr Informationen, als gegeben werden. Was z. B. ist in den letzten etwa zwanzig Jahren mit *Mossolow*, *Nin-Culmell* oder *Ornstein* geschehen? Niemand sagt es uns. *Hermann Reutter* war, wie man liest, Direktor der Hochschule für Musik in Frankfurt a. M. 1936—1945 und seit 1952 an der Musikhochschule in Stuttgart; was er zwischen 1945 und 1952 tat, wird nicht gesagt. Ist es frivol, zu bemerken, daß seine Oper *Der verlorene Sohn* (1929) 1952 in *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes* umgearbeitet wurde? *Albert Schweitzer* wird, abgesehen von einer kurzen Erwähnung seines Hospitals, ausschließlich als Musiker behandelt, und seine Deutung Bachs wird nicht diskutiert. Bei *Satie* hätte man gern mehr über seine rosenkreuzerische Musik erfahren.

Wichtiger als solche Mängel an Information ist jedoch die Zurückhaltung einiger Autoren, ihre eigene Meinung über den behandelten Komponisten zu formulieren. Was *Fauré* über *Message* dachte und was *Nadia Boulanger* über *Panufnik* denkt, wird uns mitgeteilt, aber was die Autoren selbst denken, wird verschwiegen. Als *William Spark Henry Smart* „one of the finest composers England ever produced“ nannte, redete er offensichtlich kompletten Unsinn — das Zitat ist interessant als Beispiel der Kritik des 19. Jahrhunderts, aber es ist kein Ersatz für die Überlegung, ob Smarts Musik heute überhaupt noch ernsthaft der Überlegung wert ist. Mit offenkundiger Erleichterung gibt der Verfasser des Artikels *K. Stockhausen* jeden Versuch einer Würdigung auf: „Ob *Stockhausen* als Erzieher, als Experimentator oder als Komp. von weiter reichender Bedeutung sein wird, ist eine Frage der Zukunft“. Fast fühlt man sich wieder im 19. Jahrhundert. Aber vielleicht ist gar kein Kommentar besser als nichtssagende Phrasen wie „Seine Erfindung ist vorzüglich“ (*J. Melani*) — was tröstlich zu wissen, aber nicht sehr erhellend ist. Musikschriftsteller werden im allgemeinen großzügiger bedacht, aber *Reti* verdiente doch etwas mehr als das Zitat von *Egon Wellesz*, daß *Tonality — Atonality — Pantonality* „die beste Studie der verschiedenen harmonischen Richtungen in der modernen Musik“ ist.

Die Kritik persönlicher Ansichten, die in MGG auftauchen, ist selbst eine Sache persönlicher Ansichten, so daß das Folgende cum grano salis zu nehmen ist. Ich meine, daß *Mersenne* hier als Musiker überschätzt worden ist, und daß weder *Telemann* noch *Weill* so gute Komponisten waren, wie man uns versichert. Über *Rousseau* wird gesagt: „Dennoch läßt sich der Musiker *Rousseau* nicht von dem Philosophen trennen“. Warum nicht? Die Qualität seines Musikertums hängt nicht von seiner Philosophie ab. Meine persönliche Ansicht ist, daß er ein sehr indifferenter Komponist war, aber offenkundig ist der Ver-

fasser des Artikels nicht dieser Meinung. Auch gibt es Fälle, in denen Musikwissenschaftler kritischer behandelt werden könnten, ohne daß die Wertschätzung ihrer Verdienste darunter leiden müßte. *Hans-Joachim Moser* war ein sehr fleißiger Wissenschaftler, aber es ist zu viel gesagt, daß „*seine Bücher über Heinrich Schütz und Paul Hofhaimer . . . zu den markantesten Leistungen deutscher mw. Biographik (gehören)*“. *Pirro* war einer der großen Wissenschaftler und Lehrer unserer Zeit, und sein Buch über Buxtehude wird mit Recht als eine bemerkenswerte Leistung gewertet, aber es wird nicht gesagt, daß seine Ansichten über Bach fragwürdig sind und daß seine Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts insgesamt kein gut proportioniertes Buch ist. *Prunières* schrieb ein gutes Buch — über die italienische Oper in Frankreich — und andere, die in verschiedenen Graden weniger gut waren, aber der Verfasser des Artikels scheint keine Qualitätsunterschiede zu bemerken. Schließlich sollte die immense Leistung *Curt Sachs'* in der Erforschung der Musikinstrumente nicht die Tatsache verdunkeln, daß er nicht immer recht hatte.

An einigen Stellen scheinen mir die Ansichten der Verfasser entweder fraglich oder ergänzungsbedürftig zu sein. *Mottl*: „*Mit seinen Bearb., soweit sie nicht stilistisch anfechtbar sind, hat er der mus. Praxis manchen Dienst erwiesen.*“ Das klingt ziemlich nach „*Ich sag nicht ja, ich sag nicht nein . . .*“. *Mozart*: „*In Così fan tutte überwiegt die autonome Musik bei weitem das Drama.*“ In welchem Sinne ist die Musik „autonom“? Ist sie nicht ebenso witzig und ironisch wie der Text? *Niederländische Musik*: „*Obwohl große Meister wie Ockeghem, Josquin und Willaert ihren Weg fast ausschließlich in der Fremde gingen, blieb ihre Kunst persönlich, und deren Kern, die lineare Führung selbständiger St., ist die Frucht der Erziehung in ihrer Heimat.*“ Werden hier nicht Personalstil und Technik verwechselt? *Romantik*: „*In Schuberts meisten Instr.-Werken sind die ‚Themen‘ nichts anderes als lang ausgespinnene Liedmelodien.*“ Ist das wirklich wahr? *Santiago de Compostela* (über „*Congraudeant catholici*“): „*ob reale Dreistimmigkeit oder wahlweise Zweistimmigkeit gemeint ist, läßt sich nicht mit Sicherheit erschließen.*“ Das müßte wenigstens mit ein paar Worten diskutiert werden. *Sibelius*: „*Hat es auch den Anschein, daß er einen direkten Einfluß auf die Musik der Gegenwart weder ausgeübt hat noch ausüben kann*“ — eine ziemlich großzügige Feststellung. *Sopran*: „*Bis (um 1800) waren Knaben fast ausschließlich die Träger der Chorsopr. in der KM. und, bis etwa 1820, in den Opernchören.*“ Für den zweiten Teil dieser Feststellung hätte man gern einen Beleg. *Stil*: *Schließlich ist es wichtig, den Stil vom künstlerischen Wert zu unterscheiden, denn ihre wechselseitige Beziehung wird oft falsch verstanden. Es gibt eine Art Wert, die im Stil selbst liegt, oder, genauer gesagt, in der Geschlossenheit der Stilbildung und ihrer kausalen Beziehung zu den Strömungen ihrer Zeit. Unter diesem Gesichtspunkt besitzen epigonenhafte und manieristische Werke oder solche, in denen sich Inkonsequenz oder Unvollkommenheit der stilistischen Durchbildung zeigt, geringeren Wert.*“ Ich bin nicht sicher, ob ich das ganz verstehe. Der erste Satz ist unanfechtbar. Aber „*Geschlossenheit der Stilbildung*“ ist etwas ganz anderes als „*kausale Beziehung zu den Strömungen ihrer Zeit*“, und kann man „*epigonenhafte Werke*“ auf eine Ebene stellen mit solchen, die „*Inkonsequenz oder Unvollkommenheit der stilistischen Durchbildung*“ zeigen? *Tritonus*: Ich bezweifle, ob es lohnt, die Diskussion über den Punkt hinauszuführen, an dem der Tritonus mit der normalen harmonischen Praxis als Teil des verminderten Sept- und augmentierten Sextakkordes verschmilzt, obwohl ich zugebe, daß das Beispiel aus dem 2. Akt *Siegfried* Gültigkeit hat.

Schließlich einige isolierte Einzelheiten, die nicht in die oben diskutierten Kategorien gehören. *Melodie*: nützlich wäre ein Hinweis darauf gewesen, daß *melodia* ein terminus für die Alleluia-Erweiterung ist; ebenso darauf, daß *mélodie* = Lied ist. *Menotti*: *The Medium* wurde auch verfilmt. *Menuett*: sehr wenig über das Tempo und kein Hinweis auf den Barbarismus *menuetto*, der sich in deutschen Partituren findet. *Minnesang*: überschneidet sich ziemlich unglücklich mit Troubadours; außerdem wird die Benutzung der

Artikel über einzelne Minnesänger empfohlen, ohne daß diese genannt werden. *Molière*: es findet sich kein Hinweis darauf, daß er der Schöpfer des *comédie-ballet* war. *Molter*: die Bibliographie zitiert das Vorwort zu EdM 41, aber die Ausgabe der vier Klarinettenkonzerte in diesem Band wird nicht erwähnt. *Monteverdi*, der in Flandern „den ‚canto alla francese‘ kennen lernte“ — aber was ist der *canto alla francese*? „*Ardo e scoprire*“ (nicht „*scorri*“) und „*Se vittorie si belle*“ erschienen zuerst in M. 8, obwohl sie in M. IX gedruckt wurden, ebenso das offenbar nicht aufgeführte „*O sia tranquillo il mare*“. *Moresca* und *Morris*: unter *Moresca* steht ein Hinweis auf *Morris*, aber nicht umgekehrt. *Morley*: „*Out of the deep*“ bei Barnard ist nicht dasselbe wie die englische Fassung des „*De profundis*“. *Mornington*: erwähnt hätte werden dürfen, daß er der Vater des Herzogs von Wellington war. *Nationalhymnen*: bringt einen Hinweis auf Nettls *National Anthems*, aber keinen auf das thematische Verzeichnis in der 5. Auflage des *Grove*. *Naylor*, B.: „*Er war Orgelschüler in Exeter*“ bedeutet *Exeter College* in *Oxford*, nicht die Stadt *Exeter*, und „*Orgelschüler*“ ist nicht gleichbedeutend mit *organ scholar*, d. h. jemand, der in die Universität mittels eines Stipendiums für Fähigkeiten im Orgelspiel aufgenommen wird. *Negermusik*: ist es angemessen, amerikanische Negerkomponisten in diesem Zusammenhang zu diskutieren? *Oboe*: „*Bach hat in seinem ‚Entwurf einer wohlbestallten KM.‘ (1730) die Taille aufgeführt, aber keinen Spieler dafür gehabt.*“ Aber die dritte Oboe war nicht die einzige Lücke in *Bachs Liste*, u. a. werden auch eine dritte Trompete und Pauken genannt. Jedenfalls wurden die meisten *Kirchenkantaten* *Bachs* vor 1730 geschrieben, und viele von ihnen haben eine Stimme für die dritte Oboe oder *Taille* (vgl. Artikel *Taille*).

Oper: Die Gliederung ist insofern seltsam, als *Händel* nach *Gluck* erörtert wird. Die *termini aria di bravura*, *aria di mezzo carattere* usw. stammen nicht aus *Metastasio*s Zeit, sondern von *J. Brown*, *Letters on the Poetry and Music of the Italian Opera*, *Edinburgh* 1789. Weder *Mozarts Idomeneo* noch eine der Opern von *Berlioz* werden namentlich erwähnt, im Gegensatz zur detaillierten Darstellung der deutschen romantischen Oper. *Benjamins A Tale of Two Cities* wird seltsamerweise als *Melodrama* beschrieben. *Organum*: insgesamt ein ziemlich enttäuschender Artikel, trotz der eingefügten Querverweise. Ein Widerspruch (auf den allerdings in *Parenthese* hingewiesen wird) besteht zwischen Spalte 220 („*Die öfter vorgeschlagene Radikallösung, das Organum sei von der Orgel vorgetragen worden, trifft jedenfalls nicht das Richtige*“) und Spalte 338 im Artikel *Orgelmusik* („*Innere Gründe sprechen dafür, daß die Orgel auch bei der Ausführung der Notre Dame-Organen aus der Zeit um 1200 verwendet wurde, um die Sänger beim Aushalten der gedehnten Tenortöne zu unterstützen*“). *Orgelspiel*: die Feststellung, „*Transkriptionen finden sich vor allem auf engl., ital. und amer. Progr.*“ wird sich schwerlich belegen lassen. *Ostinato*: die Verwendung eines *basso ostinato* in *Lamenti* wird erwähnt, aber es fehlt eine Darstellung des chromatischen *Ostinato*, seiner emotionalen Implikationen und seiner Wirkungen auf die *Instrumentalmusik*. *Ouvertüre*: umfassend, aber ohne Hinweis auf mögliche Beziehungen zwischen der *venezianischen* und der *französischen* *Ouvertüre*.

Pachelbel, Johann: sehr wenig über seine *Vokalmusik*. *Parodie*: der Abschnitt über die *heitere Parodie* ist ungenügend. *Passion*: alle vier *Passionen* von *Lasso* werden als *echt* akzeptiert, ohne weitere Diskussion. *Paumann*: was heißt eigentlich genau *Fundamentum organisandi*? *Petrucchi*: es ist ein Jammer, daß gerade dieser Artikel nicht illustriert ist, obwohl sich an anderen Stellen der *MGG* Abbildungen aus *Petrucchi*drucken finden. *Philidor*: es findet sich ein Verweis auf *Tenbury*, aber der *Katalog* von *Fellowes* fehlt in der Bibliographie. *Piccinni*: sehr wenig über die *französischen Opern*, nur *Roland* wird erörtert. Der Verfasser erklärt, „*Leider fehlen bis heute stichhaltige Untersuchungen über den Stil der weiteren frz. Opern Piccinnis*“. Ein Verzeichnis von *Neuausgaben* fehlt. *Posaune*: „*Praetorius führt die D.-oder A.-Pos. in einer Größe auf, empfiehlt aber, sie durch die ‚gemeine rechte Pos.‘ zu ersetzen, da die Harmonie in solchem kleinen Corpore nicht so gut sei.* Der Umfang der

D.-Pos. wird von ihm mit H bis e' angegeben. Die ‚gemeine rechte Pos.‘ reicht von E bis f', doch gibt Praetorius zu, daß geübte Bläser bis e'' und g'' aufsteigen können. Auch die Pedaltöne D, C, A werden aufgeführt. Die Quartpos. steht eine Quart oder eine Quinte tiefer als die vorige. Praetorius führt als untere Töne A und G, als Pedalton noch F an, nach oben geht sie bis zum g'. Die Oktavpos. hat einen Umfang vom E₁ mit den Pedaltönen D₁ C₁ bis zum c'.“ Im zweiten Satz steckt natürlich ein Druckfehler: „H bis e''“ soll heißen „H bis e'''“. Gravierender ist die Tatsache, daß der Abschnitt insgesamt mißdeutet, was Praetorius sagt. Über die D.-Pos.: „die Harmony in solchem kleinen Corpore nicht so gut / als wenn auff der rechten gemeinen Posaun / durch guten Ansatz und Übung / ein solche höhe kan erreicht werden.“ Nach Angabe des Normalumfangs der „gemeinen rechten Pos.“ fügt Praetorius hinzu: „Auch durch guten Ansatz / oben und unten noch zweien Thon mehr / eben so wol natürlich (kan man) haben.“ Er erwähnt ferner, daß manche erfahrenen Spieler bis zum e'' gehen können und fügt hinzu, daß er in Dresden einen Spieler hörte, der bis zum g'' kam. Über Pedaltöne sagt er nichts. D und C sind auf jeden Fall als Pedaltöne auf der Tenorposaune unmöglich. Was er erwähnt, sind die sogenannten „Falsett-Töne“, die mit lockerer Lippe angesetzt werden können, obwohl der Ton schlecht ist. *Programm Musik*: das Instrumentalrezitativ in Beethovens 9. Symphonie wird man kaum Programm-Musik nennen können. Beethovens, Liszts und Berlioz' Beiträge zur Programmmusik werden nur oberflächlich berührt. *Psalm*: obwohl englische metrische Psalmen erwähnt werden, wird nichts über den anglikanischen Psalmengesang gesagt. Maurice Frost, *English & Scottish Psalm & Hymn Tunes, c. 1543—1677*, London 1953 fehlt in der Bibliographie (wie auch im Artikel Tallis). Der Artikel über den englischen metrischen Psalter in der 5. Auflage des Grove ist von Wooldridge, nicht von Pritchard, der ihn nur revidierte. Raff: sein Beitrag zu Liszts Orchestermusik wird nicht erklärt. *Raimondi*: es fehlt die Angabe, daß Putifar, Giuseppe und Giacobbe sowohl zusammen als auch einzeln aufgeführt werden konnten.

Rimbault: einen LL.D. in Oxford gibt es ebensowenig wie einen Beleg dafür, daß Rimbault ihn je erhielt; ebenso fehlt ein Beleg für eine Einladung nach Harvard. *Saboly*: die biographischen Angaben sind unvollständig; er war an der Kathedrale von Aix 1652 bis 1655 und an der Kathedrale von Nîmes seit 1659. *Sanctus*: warum beschränkt sich dieser Artikel auf das Mittelalter? *Sarabande*: der erwähnte „Senor Francisco“ ist Francesco Corbetta; zur Liste der jüngeren Beispiele sollte die Sarabande in Vaughan Williams' *Job* hinzugefügt werden. *Sarrusophon*: unter den nichtfranzösischen Komponisten, die das Instrument benutzen, sind Delius und Holbrooke. *Schnabel, Arthur*: gern hätte ich einen Hinweis auf sein so poetisches Schumannspiel gefunden.

Schubert: das Pastellbild von Kupelwieser „zeigt einen jungen Mann ohne Brille, welcher der junge Schubert sein könnte; die Ähnlichkeit mit dem Unbebrillten auf dem oben als Nr. 10 genannten Bild ist jedenfalls groß“. Ich habe nie gedacht, daß dieses Porträt Schubert darstellt, und ich bin nach wie vor nicht überzeugt. Andererseits ist die Vermutung, daß Rembrandts Bildnis eines Musikers Schütz darstellt, sehr plausibel. *Schumann, Clara*: wer waren ihre Schüler, und welches waren ihre Beziehungen zu Brahms? *Sequenz I*: das „*Stabat mater*“ wurde vom Trienter Konzil nicht sanktioniert. Der Artikel ist fast zu komprimiert, um klar zu sein. Nützlich wäre eine Bemerkung über die französische Fassung von „*Laetabundus*“ und über die Verwendung von „*Laetabundus*“ im englischen Carol gewesen. *Simrock*: die Beziehungen der Firma zu Sikorski sind unklar. *Smetana*: viel verständliche Begeisterung, aber keine Diskussion seiner manchmal ungeschickten Instrumentation. *Sopran*: ein Hinweis auf „die bis zu R. Strauss fortlebenden Hosenrollen in der Art der von einem Frauensopr. gesungenen Partie des Sextus in Titus“. Die Rolle des Sextus in *La clemenza di Tito* wurde von einem Kastraten, nicht von einer Frau gesungen. *Soziologie der Musik*: „In England haben die Opernunternehmungen Händels sogar die

geschäftliche Form der eben aufgekommenen Aktienunternehmungen, mit Aktionären als Besuchern, angenommen. Die höfische Opera seria mit ihren auf dem gespreizten Zeremoniell beruhenden pathetischen Libretti fand in England durch die Händels Unternehmungen schädigende Beggars Opera einen Anfang vom Ende.“ Mir ist nicht ganz klar, worauf sich der erste Satz bezieht. Was den zweiten angeht, so fuhr Händel fort, Opern zu schreiben, durch 13 Jahre nach der Aufführung der Beggar's Opera, die in erster Linie eine soziale und politische Satire war und nur indirekt sich auf die opera seria bezieht, mit der sie keine Ähnlichkeit hat.

Stimme: „alto“ bezeichnet in Frankreich und England (dort im 18. Jh. auch ‚tenor‘) die Br.“ Alto hieß die Viola sicherlich in Frankreich, aber — soweit ich weiß — niemals in England, wo die Bezeichnung tenor bis ins späte 19. Jahrhundert gebraucht wurde. *Stölzel:* ein Hinweis auf „Bist du bei mir“ in Anna Magdalena Bachs Notenbuch hätte nicht fehlen sollen. *Sullivan:* *The Pirates of Penzance* ist eine Satire nicht auf die Royal Navy, sondern auf die Polizei. *Symphonie:* Schubert wird in Beziehung mit Haydn und Beethoven gebracht, aber die Einflüsse von Cherubini und Rossini werden nicht erwähnt. Der Abschnitt über England stellt die Geschichte des Konzerts unnötig breit dar und läßt die Namen Walton, Tippett, Searle und Britten (Sinfonia da Requiem) vermissen. *Symphonische Dichtung:* Abschnitt IX drängt auf kaum mehr als einer Spalte Nordeuropa, England und USA zusammen. Der einzige erwähnte amerikanische Komponist ist MacDowell, der einzige englische Delius.

Tallis: vgl. oben unter *Psalm. Tenbury:* das Exemplar von Tomkins' *Musica Deo Sacra* ist ein Unikum nur in einem sehr begrenzten Sinn: weitere Exemplare sind andernorts überliefert. *Toccata:* die mögliche Verbindung mit „touche“, „touch“, „Tusch“ und „tucket“ sollte erwähnt werden. *Tosi:* Agricolas Fassung der Opinioni ist eine Erweiterung. *Trial:* der Gebrauch dieses Namens als Stimmbezeichnung lebt bis heute fort, z. B. für „Le petit vieillard“ in Ravels *L'Enfant et les sortilèges*. *Trommeln und Pauken:* Händels Paukensolo in *Semele* ist eine Ausnahme und eine Analogie zum Donner hinter dem Vorhang in der Oper. Ein schlagenderes Beispiel bietet der Chor „But the waters overwhelmed their enemies“ in *Israel in Egypt*. Ein Hinweis auf Bachs Verwendung von Pauken mit Hörnern, z. B. in den Kantaten 79, 91, 100 und 143, wäre nützlich gewesen. *Trompeteninstrumente:* Sachs' Theorie über Zugtrompeten im 15. Jahrhundert ist nicht überzeugend. „Clarinet ist kein Instrument, sondern die Lagenbezeichnung vom 8. Teilton aufwärts und Clarinbläser eine berufsständische Bezeichnung im Sinne des heutigen Wortes ‚Solotrompeter‘“: das ist vollkommen richtig, aber man sollte hinzufügen, daß clarino = tromba im 18. Jahrhundert weithin gebraucht wurde. „Die Zugtrompete begegnet bei J. S. Bach als ‚Tromba da tirarsi‘ in der Funktion eines c. f.-Instr.“: das ist im wesentlichen richtig, aber es gibt andere Beispiele für Trompetensoli, die einen Zugmechanismus voraussetzen. Die russische tromba contralta in F sollte der Liste der Trompeteninstrumente hinzugefügt werden. *Troubadours:* besteht irgendeine Verbindung mit dem Wort tropus? *Viola, Violino:* der Aufbau dieser beiden Artikel scheint mir sehr verwirrt zu sein. *Violoncello:* ein Violoncello mit fünf Saiten existierte im 17. und 18. Jahrhundert; Praetorius beschreibt es, und Bach schrieb für das Instrument eine Suite. Es gibt keinen Beleg dafür, daß das Violoncello piccolo fünf Saiten hatte, und auch keinen dafür, daß es mit der Viola pomposa zusammenhing, deren Verbindung mit Bach pure Fabel ist. *Virelai:* Abschnitt A. Das einstimmige Virelai endet mit einem mehrstimmigen Beispiel von Adam de la Hale, „Fines amourettes“, das kaum jemand ein Virelai nennen würde. Abschnitt B. Das mehrstimmige Virelai beginnt: „Im Gegensatz zum Rondeau wurde das Virelai erst in der Zeit G. de Machaults in der Mitte des 14. Jh. mehrst. vertont“.

Vortrag: „Das Maß dieser ‚musica ultra mensuram‘ hat C. Monteverdi, im Rückgriff auf eine Formulierung G. Caccinis (*Le Nuove Musiche*, 1602 neuen Stils), klass. umschrieben:

„a tempo dell'affetto dell'animo, e non a quello della mano“; dieses Maß ist in der Monodie, im jüngeren Madrigal, in Frescobaldis cembalistischer Toccata zu Haus“. Aber Monteverdis *Amor* ist der sehr spezielle Fall eines Stückes, das in tempo zu singen ist (notwendigerweise schon wegen des basso ostinato), aber mit der den Worten angemessenen Freiheit; diese Freiheit ist etwas ganz anderes als diejenige, welche die Vorschrift senza battuta meint. Yonge: Morleys *Triumphes of Oriana* ist ausschließlich englischen Komponisten gewidmet und enthält kein Werk von Croce. Zarlino: es fehlt ein Kommentar zu seinen Anschauungen vom Madrigal und von der Textunterlegung. Ziani: weder der Geiger Pietro Ziani noch der Komponist Alessandro Ziani werden erwähnt. Zink: der Artikel ist unvollständig, da er fast ganz auf Deutschland beschränkt ist; die Erörterung des Serpent ist oberflächlich, und es ist seltsam, die Ophicleide unter diesem Stichwort zu finden.

Da man von einem Kritiker erwartet, daß er kritisiert, habe ich die Aufmerksamkeit auf einige Punkte gelenkt, die mir auffielen. Es sind jedoch, alles in allem, Kleinigkeiten, die den enormen Wert des Werkes, das international in seinen Dimensionen wie in seinen Beiträgen ist, in keiner Weise mindern. Nun, da wir MGG vollständig besitzen, können wir uns nur noch schwer vorstellen, wie wir jemals ohne sie ausgekommen sind.

Deutsche Übersetzung: Ludwig Finscher

DISSERTATIONEN

Herfrid Kier: Raphael Georg Kiesewetter (1773—1850), ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Historismus. Diss. phil. Köln 1967.

Die vorliegende monographische Studie über R. G. Kiesewetter dient in ihrer möglichst lückenlosen Aufarbeitung und Ordnung der überlieferten Quellen in erster Linie als Vorarbeit zu einer Gesamtdarstellung des musikalischen Historismus, als auch speziell als Beitrag für eine Geschichte der Musikgeschichtsschreibung zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Sie hatte nicht zum Ziel die absolute Leistung der Persönlichkeit Kiesewetter als Musikforscher durch eine zweifellos noch notwendige vergleichende historiographische Darstellung herauszustellen.

Erst Kiesewetters Beziehungen zu fast allen wichtigen Persönlichkeiten des musikalischen Historismus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, neben seiner Bedeutung für das Musikleben Wiens, seiner Sammlertätigkeit, den durch dreißig Jahre hindurch veranstalteten Historischen Hauskonzerten und seinen zahlreichen wichtigen musikgeschichtlichen Publikationen, geben den vorgelegten Ergebnissen eine über das Lokalgeschichtliche hinausgehende Bedeutung

Die Dissertation gliedert sich in drei Teile: Der erste Teil (I) umfaßt im wesentlichen das Biographische, der zweite Teil (II) bringt eine Besprechung aller musikgeschichtlichen Veröffentlichungen Kiesewetters und der dritte Teil (III) enthält eine Reihe von Verzeichnissen als Beilagen.

I. Zu Beginn steht ein genealogischer Exkurs, der die Ahnenkette der Kiesewetter bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgt, das Elternhaus und die Jugendjahre schildert. Ein eigener Abschnitt ist der Berufslaufbahn gewidmet, die einen gewissenhaften Staatsbeamten im Hofkriegsrat zeigt, dessen Karriere in der Adelserhebung gipfelt.

Die musikalischen Studienjahre verbringt Kiesewetter in der Gesellschaft Beethovens, zahlreicher musikalischer Zirkel und als Schüler Albrechtsbergers und Hartmanns. Kiesewetters Beziehungen zur Gesellschaft der Musikfreunde in Wien reichen bis in die ersten Anfänge zurück. Von 1817 bis 1826 wirkte er als Vorstand der Singschule (später Konservatorium), von 1821 bis 1843 hatte Kiesewetter das Amt des Vice-Präses der Gesellschaft inne. Seine Verdienste um diese Institution, deren Konzerttätigkeit, Bibliothek, Archiv, Museum und Konservatorium werden in einem eigenen Kapitel zusammengefaßt. Kiesewetters noch heute in der Musiksammlung der ÖNB gesondert aufgestellte Bibliothek, mit der er den Plan verfolgte, „eine Geschichte der Musik, von der Entstehung der harmonischen oder kontrapunktischen Kunst bis auf die neuere Zeit, in Denkmählern herzustellen“, konnte nur in ihrer Struktur und Anlage charakterisiert werden, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen.

Erschöpfend behandelt wurden Kiesewetters Historische Hauskonzerte, die in den Jahren 1816 bis 1842 größtenteils halböffentlich der Pflege der altklassischen Vokalpolyphonie, jedoch keineswegs nur rein a cappella, gewidmet waren. Das Kapitel bietet rekonstruierte und quellenmäßig belegte Programmfolgen, zeitgenössische Berichte über die Aufführungspraxis, Mitwirkende und Zuhörer, unter denen sich auch Musikerpersönlichkeiten wie Schubert und Chopin befanden. Ein eigener Abschnitt ist Kiesewetters Mitwirken in anderen Wiener Privatmusikzirkeln gewidmet, aus denen insbesondere die Historischen Instrumental-akademien des Simon Molitor (1766—1848) herausragen. Baron Schönstein, Widmungsträger der „Schönen Müllerin“, sang, begleitet von Irene Kiesewetter, J. B. Jenger oder Schubert selbst, im Hause Kiesewetter unzählige Male, so bietet das Kapitel: Schubertiaden und die zeitgenössische Musikpflege im Hause Kiesewetter einen ergänzenden Beitrag zur Schubertforschung.

II. Als Musikschriftsteller hat Kiesewetter die Diskussion um die Aufführungspraxis alter Musik befruchtet, der Entzifferung der Mensuralnotation und der Tabulaturen entscheidende Impulse gegeben. Die musikalische Mittelalterforschung (z. B. zu Franco von Köln) hat Kiesewetter mit die bedeutendsten Leistungen der 1. Hälfte des 19. Jh. zu verdanken. Bemerkenswert sind seine Arbeiten über die Frühgeschichte der Oper und die Musikgeschichte. Bei der Beschäftigung mit der außereuropäischen Musik und der musikalischen Temperatur (Oktavteilung) betrat er zum Teil wichtiges Neuland.

III. Die vorliegende Arbeit umfaßt 6 Beilagen: 1. Verzeichnis der ungedruckten Schriften Kiesewetters, 2. Verzeichnis der in Kiesewetters Historischen Hauskonzerten aufgeführten Werke, 3. Verzeichnis der solistisch Mitwirkenden bei Kiesewetters Historischen Hauskonzerten, 4. Kiesewetters wissenschaftliche Korrespondenz (Briefverzeichnis), 5. Bedeutende Privat-Musik-Sammlungen in Wien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, 6. Biographisch-lexikalischer Anhang zur monographischen Würdigung R. G. Kiesewetters. Diese letzte Beilage enthält zur Geschichte des Musikalischen Historismus zahlreiche neue Einzelheiten über Persönlichkeiten wie Aiblinger, Baini, Dehn, Ett, Fischhof, A. Fuchs, Gebauer, Hauber, Haugwitz, Hauser, Kandler, Kocher, Landsberg, Mendelssohn, Meyerbeer, Nicolai, Pearsall, Poeldhau, Santini, Sechter, Sonnleithner, Thibaut, Tucher, Vorisek u. v. a. m.

Die Arbeit erschien (leicht gekürzt) als Band 13 der Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1968, unter dem Titel *Raphael Georg Kiesewetter (1773 bis 1850), Wegbereiter des musikalischen Historismus*.

Georg Plenge: Die Sicherheit von Urteilen bei Vergleichen musikalischer Kurzbeispiele. Die Ermittlung geeigneter Beobachter für den Vergleich unterschiedlicher Hörsamkeiten von Konzertsälen und Theatern. Diss. phil. Technische Universität Berlin 1968.

Bei der Beurteilung der Hörsamkeit von Räumen kann man entweder den Weg wählen, die Hörsamkeit aus den physikalisch erfaßbaren Daten abzuleiten, oder versuchen, aus den Urteilen von Beobachtern eine möglichst sichere Beschreibung zu gewinnen und aus dieser sodann Rückschlüsse auf die Relevanz physikalischer Daten zu ziehen. Der letztgenannte Weg ist mit vielen Unsicherheiten behaftet, ist aber unumgänglich, wenn man bedenkt, daß das Bemühen der Raumakustik sich darauf erstreckt, den Hören und den Interpreten eine möglichst gute Basis zu schaffen. Wann das erreicht ist, kann also letztlich nur von diesen Personen verbindlich beantwortet werden. Folgende Fragen ergeben sich aus dieser Folgerung: Wer soll urteilen, wer ist urteilssicher? Können wir damit rechnen, daß die Urteile von urteilssicheren Beobachtern zu einer bestimmten Hörsamkeit gleichlauten werden, besteht ein einheitlicher Geschmack in bezug auf die Raumakustik? Die Beantwortung der ersten Frage ist der Gegenstand der Dissertation.

Je 10 Versuchspersonen wurden aus folgenden Berufsgruppen ausgewählt: Dirigenten, Instrumentalisten, Mitglieder eines Laienchores, Konzertbesucher; Toningenieur, Tonmeister; Blinde. Die Versuche wurden mit elektroakustischen Hilfsmitteln durchgeführt, schon um sicherzustellen, daß allen Versuchspersonen dieselben Signale angeboten wurden.

Der für ein Werturteil über die Hörsamkeit entscheidende Fall ist die Darbietung von Musik; diese ist jedoch ein sehr komplexes ‚Signal‘, aus dem eine bestimmte Auswahl getroffen werden muß. Der erfahrene Beurteiler einer Hörsamkeit wird sich jedoch bewußt sein, daß es schwierig ist, sich bei der Beurteilung von Raumeigenschaften vom Erleben der Musik frei zu machen, er wird für den Vergleich von z. B. zwei Plätzen in einem Raum aus einem Musikstück kurze und möglichst ähnliche Teile auswählen.

Dieser Vorgang wurde im Experiment nachvollzogen und darüber hinaus nicht ein ähnlicher, sondern derselbe Teil aus einem Musikstück zweimal zum Vergleich angeboten; die beiden Darbietungen unterschieden sich lediglich in den Hörsamkeiten voneinander. Zur

Vorbereitung auf diesen trotzdem noch recht schwierigen Vergleich wurden in zwei vorangegangenen Versuchsreihen zunächst ein ganz einfaches Signal, Metronomschläge, sodann jeweils eine einfache Melodie mit geringfügigen Unterschieden angeboten. Die Unterschiede bestanden in Änderungen des Tempos, der Lautstärke, der Dynamik, der Klangfarbe und des Nachhalls. Im Hinblick auf spätere Untersuchungen wurde noch ein weiteres den Raumakustiker speziell interessierendes Signal hinzugenommen, ein abklingender Schuß mit einer für die Hörsamkeit besonders relevanten Änderung, dem mehr oder weniger starken Auftreten früher Reflexionen.

Die Bildung eines Urteils über die Hörsamkeit hat eine Erkenntnisfähigkeit meist nur geringfügiger Unterschiede zwischen verschiedenen Hörsamkeiten zur Voraussetzung, da ein Urteil nur durch Vergleiche verschiedener Hörsamkeiten zustande gekommen sein kann; der Wert eines abgegebenen Urteils hingegen ist zu bemessen nach der Urteilskonstanz gegenüber einer gleichbleibenden Hörsamkeit bei wechselnden Signalen. Die Urteilssicherheit und nicht das möglicherweise individuell verschiedene Ansprechen auf einen Reizunterschied ist die kennzeichnende Größe. Die Lösung bestand darin, für jeden Beobachter einzeln seine Schwelle zu ermitteln und jedes Fehlurteil oberhalb der Schwelle auszuwerten; zusätzlich müssen die Fälle berücksichtigt werden, wo ohne das Vorhandensein von Unterschieden angegeben wurde, es bestehe ein solcher. Aus beidem wurde ein Verfahren abgeleitet, das allgemein das Fehlverhalten gegenüber der gestellten Aufgabe mit einer Fehlerpunktzahl bewertet. Diese Fehlerpunktzahlen sind die Maßzahlen für die spätere Auswertung, die mit Varianzanalysen und dem DUNCAN t Test auf Signifikanz überprüft wurde.

Sie ergab Unterschiede in allen Versuchsreihen zwischen den Tonmeistern und fast allen anderen Teilnehmergruppen, insbesondere bei den Versuchen mit Ausschnitten aus Musikaufnahmen. Viele Detailunterschiede lassen sich begründen durch spezielle Fähigkeiten, die in der Berufsausübung trainiert werden, so z. B. die besondere Empfindlichkeit für Tempoänderungen bei Dirigenten oder für Lautstärkeänderungen bei Blinden. Auch die deutliche Überlegenheit der Tonmeister ist durch die Übung der Urteilsfähigkeit innerhalb des Berufes und der damit erworbenen Urteilssicherheit erklärbar.

Volk er Rahlfs: Psychometrische Untersuchungen zur Wahrnehmung musikalischer Klänge. Diss. phil. Hamburg 1966.

Es wird eingangs festgestellt, daß der vielverwendete Ausdruck „Klangfarbe“ mehrdeutig ist und daß die damit zusammenhängenden Probleme der Wahrnehmung (z. B. „Eigenschaften“) zur Zeit noch keineswegs geklärt sind. Es erschien deshalb lohnend, die Struktur der Klangwahrnehmung mit Hilfe der Profilmethode, einem mehrdimensionalen Skalierungsverfahren, zu untersuchen. Mittels einer Faktorenanalyse konnte gezeigt werden, daß die üblichen Beschreibungskategorien (hoch—tief, hell—dunkel usw.), die nach der Theorie Osgoods den semantischen Raum konstituieren, durch vier voneinander unabhängige Dimensionen repräsentiert werden. Von diesen Dimensionen konnten drei als *Wertung*, *Tonhöhe* und *Intensität* (Lautheit) identifiziert werden. Die faktorenanalytischen Ergebnisse sind besonders für das Problem der Toneigenschaften von Bedeutung.

So konnten z. B. die Beziehungen zwischen den miteinander hoch korrelierten Polaritäten *oben—unten*, *dünn—dick*, *leer—voll*, *schnell—langsam*, *leicht—schwer*, *hoch—tief*, *klein—groß* und *hell—dunkel* quantifiziert werden. Auf die gleiche Weise wurden auch die Strukturverhältnisse der wertenden Begriffe (z. B. *warm—kalt*), die wegen der mangelnden Kontrollmöglichkeit der Reize bis dahin fast unbekannt waren, weitgehend aufgeklärt. Ein geringer Zusammenhang zwischen *angenehm*, *tief* und *leise*, über den recht widersprüchliche Untersuchungsergebnisse in der Psychologie vorliegen, konnte hier an den musikalischen Klängen bestätigt werden.

In einer weiteren Untersuchung konnte die zuvor ermittelte Struktur recht gut reproduziert werden. Der Versuch, die Faktoren mit Hilfe von Begriffen (*Liebe, männlich* usw.) zu interpretieren, erwies sich als wenig erfolgreich. Günstiger fiel ein Vergleich der Klänge mit den Begriffen der Instrumente aus: Auf dem indirekten Weg über die Profilmethode wurden hohe Affinitäten zwischen *weiblich* und *Flöte*, zwischen *männlich* und *Trompete* nachgewiesen.

Die Betrachtung der Faktorenmatrix der 48 Klänge läßt vermuten, daß sich die Klänge ohne erkennbares Muster über den gesamten semantischen Raum verteilen.

Die Beziehungen zwischen der Faktorenstruktur und physikalischen Variablen wurden mit Hilfe einer multiplen Regressionsberechnung untersucht. Ein enger Zusammenhang ergab sich für die logarithmische Transformation der Grundfrequenz der Klänge. Weniger stark, jedoch auch noch gut ausgeprägt, war der Zusammenhang mit den Phonwerten der Klänge.

Rotation des Koordinatensystems führte zu einem maximal mit der Grundfrequenz korrelierten Tonhöhenfaktor. Es dürfte sich hierbei um einen nichtlinearen Zusammenhang handeln; der Kurvenverlauf nähert — abgesehen vom oberen Bereich — das Bild der an Sinus-Schwingungen ermittelten Mel-Kurve an. Die von der Grundfrequenz her nicht zu erklärenden Streuungen der Klänge auf dem Tonhöhenfaktor sind nicht zufällig. Es konnte nachgewiesen werden, daß sie mit der Lage auf dem Instrument zusammenhängen: Klänge in der tieferen Lage eines Instrumentes werden auch als tiefer empfunden. Der Tonhöhen Eindruck musikalischer Klänge ist damit — wie in den letzten 12 Jahren auch für die Lautheit nachgewiesen werden konnte — stark auf das Instrument bezogen. Jedoch dürfte sich diese Beziehung fast völlig aus der Teiltonzusammensetzung der Klänge heraus erklären lassen. Immerhin erklären die Komponentenintensitäten des stationären Teils — das konnte wiederum mit Hilfe der Regressionsberechnung nachgewiesen werden — bei den 18 Klängen auf dem e' 85,75 % der Varianz auf dem Tonhöhenfaktor. Der Tonhöhen Eindruck ist damit wohl hinreichend durch Grundfrequenz und Teilintensität des stationären Parts erklärt. Der Lautheitseindruck konnte von den Teilintensitäten her gut vorausgesagt werden.

Ausgehend von den Untersuchungsergebnissen wird vorgeschlagen, die musikalischen Hörscheinungen in die drei Hauptklassen *Identifikation, semantischer Raum* und *musikalische Tonhöhe* zu unterteilen. Diese Begriffe können operational definiert werden und dürften, da sie von psychischen Fakten ausgehen, zumindest für die Gehörpsychologie und -physiologie sehr brauchbar sein.

Die Arbeit wurde photomechanisch vervielfältigt und ist zu beziehen über den Verlag Dr. Emil Katz bichler, 821 Giebing, Post Prien am Chiemsee.

Im Jahre 1968 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

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

Nachtrag 1961

Leipzig. Gunter H e m p e l : Von der Leipziger Ratsmusik zum Stadt- und Gewandhausorchester.

Nachtrag 1965

Leipzig. Arno L e h m a n n : Die Instrumentalwerke von Johann Rosenmüller.

Nachtrag 1967

Hamburg. Uwe Kraemer: Die Courante in der deutschen Orchester- und Klaviermusik des 17. Jahrhunderts. — Manfred Tessmer: Johann Sebastian Bach: Dritter Teil der Clavierübung. 1. Kritischer Bericht, 2. Notenband.

Leipzig. Thomas Kunath: Versuch einer Klassifikation von nach 1945 entstandenen volkstümlichen Liedern unter besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zu den Intonationen des Volksliederbes. — Renate Richter: Tonalitätsvorrat der Elisabethanischen Liedkanzone. Eine tonale und harmonische Analyse der englischen „ballets“ und „canconets“ um 1600. — Manfred Würzberger: Das Leipziger Konzertwesen und die Entwicklung der Orchester außerhalb des Gewandhausorchesters in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts.

1968

Basel. Urs Ramseyer: Soziale Bezüge des Musizierens in Naturvolk-Kulturen.

Berlin. Freie Universität: Richard Gene Campbell: Zur Typologie der Schalenlanghalslaute. — Hans-Joachim Leisten: Die Lieder der Watut. Kulturgesänge aus Bentsen, Mazarena und Madzim. — Liberty Manik: Das arabische Tonsystem im Mittelalter. — Gösta Neuwirth: Die Harmonik in der Oper ‚Der ferne Klang‘ von Franz Schreker. — Jens Peter Reiche: Stilelemente südtürkischer Davul-Zurna-Stücke. Ein Beitrag zur Untersuchung der mediterranen Spielpraxis von Trommel und Oboe. — Sabine Schutte: Untersuchungen zur musikalischen Struktur ungeradtaktiger österreichischer Volkstänze. — Habib Touma: Der Maqam Bayati im arabischen Tasim.

Berlin. Technische Universität. Georg Plenge: Die Sicherheit von Urteilen bei Vergleichen musikalischer Kurzbeispiele. Die Ermittlung geeigneter Beobachter für den Vergleich unterschiedlicher Hörsamkeiten von Konzertsälen und Theatern.

Bonn. Gerda Friedrich-Bertram: Die Instrumentalfuge bei Mendelssohn. — Hellmuth Thürmer: Die Melodie in den Liedern Hugo Wolfs. — Magda Weber: Alexander Stadtfeld. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Belgiens im 19. Jahrhundert.

Frankfurt a. M. Reinhold Schmitt-Thomas: Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der „Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung“ (1798–1848).

Freiburg i. Br. Wolf Frobenius: Johannes Boens Musica und seine Konsonanzlehre. — Klaus Erich Hofmann: Untersuchungen zur Kompositionstechnik der Motette im 13. Jahrhundert, durchgeführt an den Motetten mit dem Tenor *In seculum*. — Klaus Schweizer: Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs.

Göttingen. Heinz Meyer: Die Klaviermusik Ferruccio Busonis — Eine stilkritische Untersuchung.

Graz. Erich Raschl: Die weltlichen Vokalwerke des Giovanni Felice Sances (ca. 1600 bis 1679).

Hamburg. Hans Bittner: Die Klaviersonate Eduard Francks (1817–1893) und anderer Kleinmeister seiner Zeit. — Ulf Jöde: Die Entwicklung des Liedsatzes in der deutschen Jugendmusikbewegung. — Ingeborg Ludwig: Die Klanggestalt in Richard Wagners „Parsifal“. Ein Beitrag zur Erhellung von Materie und Idee des Gesamtkunstwerkes. — Klaus Weising: Die Sonatenform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts. — Rudolf Werner: Einflüsse raumakustischer Faktoren auf das Musikhören in Kirchen. — Hermann Zietz: Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, 802, 803 aus

den „Krebschen Nachlaß“ (unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen Bach).

Heidelberg. Jürgen Hunkemöller: W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert. — Gerhard Hust: Untersuchungen zu Claudio Monteverdis Meßkompositionen. — Hannsdieter Wohlfarth: Johann Christoph Friedrich Bach als Instrumentalkomponist.

Innsbruck. Josef Lanz: Zur Geschichte der „abschließenden Wiederholung“ in der italienischen Opernarie. — Hans Trenner: Zur Stilgeschichte der Koloratur von Monteverdi bis Verdi.

Kiel. Arnfried Eder: Studien zur Bedeutung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert. — Klaus Stahmer: Musikalische Formung in soziologischem Bezug, dargestellt an der instrumentalen Kammermusik von Johannes Brahms.

Köln. Peter Darius: Die Musik in den Elementarschulen und Kirchen Düsseldorfs im 19. Jahrhundert. — P. Herbert Douteil: Studien zu Durantis „Rationale divinarum officiorum“ als kirchenmusikalischer Quelle. — Josef Eckardt: Die Violoncellschulen von J. J. Dotzauer, F. A. Kummer und B. Romberg. — P. Hubert-Gabriel Hammer: Die Allelujagesänge in der Choralüberlieferung der Abtei Altenberg. Beitrag zur Geschichte des Zisterzienserchorals. — Ute Jung: Die Musikphilosophie Thomas Manns. — Mohammed Taghi Massoudieh: Āwāz-e-Šūr. Zur Melodiebildung in der persischen Kunstmusik. — Hildegard von RadziBOR: Untersuchungen zur Musikgeschichte der Stadt Düren. — Udo Sirker: Die Entwicklung des Bläserquintetts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. — P. Bernward Wiechens OMI: Die Kompositionstheorie und das kirchenmusikalische Schaffen Padre Martinis.

Leipzig. Hans Fehske: Untersuchungen zur Analyse und Entwicklung der Schülerleistungen im rhythmisch-metrischen Bereich des Musikunterrichts der Mittelstufe. — Max Pommer: Melodische Einflüsse des Ländlers auf die Wiener Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts. — Reiner Zimmernann: Zum Begriff des Sinfonischen in den Kammer-sinfonien (einschließlich der Sinfonien für Kammerorchester) des 20. Jahrhunderts.

Mainz. Ursula Engelhard: Beiträge zur Entwicklungspsychologie des Absoluten Gehörs und seiner Typen. — Adolf Meier: Konzertante Musik für Kontrabaß in der Wiener Klassik. Mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabaßbaues in Österreich. — Ernst Suchalla: Die Orchestersinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs nebst einem thematischen Verzeichnis seiner Orchesterwerke. — Hermann-Josef Wilbert: Die Messen des Adriano Banchieri.

Marburg. Joachim Dorf Müller: Studien zur norwegischen Klaviermusik der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.

München. Klaus Haller: Partituranordnung und musikalischer Satz.

Münster. Ekkehard Kref: Substanz und Substanzverarbeitung in den späten Quartetten Beethovens.

Saarbrücken. Egon Voss: Studien zur Instrumentation Richard Wagners.

Wien. Christa Flamm: Leopold Kozeluch. Biographie und stilkritische Untersuchung der Sonaten für Klavier, Violine und Violoncello nebst einem Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Klaviertrios. — Peter Keusch: Nicola Matteis junior als Ballettkomponist. — Andrea Seeböhm: Das deutsche Klavierlied Sigismund Neukomms. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts.

BESPRECHUNGEN

Studi di Musicologia in onore di Guglielmo Barblan in occasione del LX compleanno. Collectanea Historiae Musicae IV, edenda curavit Mario Fabbri. Florenz: Leo S. Olschki 1966. 316 S. („Historiae Musicae Cultores“ Biblioteca. XXII.)

„Ora, io ritengo che un critico, per adempiere al proprio ufficio, debba non già chiudersi nell'esercizio di una sola delle forme di critica . . . , ma in tutte provarsi, perché soltanto questa molteplicità di esperienza può dargli il senso pieno della poesia e impedirgli di isterilirsi in un esercizio che tenderebbe a tramutarsi in un mestiere.“ Die Vielfalt und Universalität, die hier von Federico Mompellio im ersten Beitrag dieses Bandes — *Guglielmo Barblan e la musicologia „umana“* — zum Programm erhoben wird, kennzeichnet, ebenso wie das Werk Barblans, auch die ihm zu seinem 60. Geburtstag gewidmete Festschrift. Aufsätze zur Musikgeschichte dominieren zwar, doch zeigt sich diese in der Vielfalt ihrer Aspekte: vom Spätmittelalter bis in unsere Zeit sind alle wichtigen Epochen vertreten, beleuchtet vom Standpunkt der Handschriftenkunde wie der Lokalgeschichtsforschung, der Musiktheorie wie der musikalischen Analyse oder des musikalischen Vortrags. Daneben kommen auch andere Gebiete der Musikwissenschaft zu Wort: die Musikästhetik, die Musikphilosophie und die musikalische Volkskunde.

Auf eine Anzahl gewichtigerer Beiträge sei zunächst hingewiesen. Sie behandeln überwiegend Themen aus dem Bereich der älteren Musikgeschichte. Pierluigi Petrobelli berichtet in *Due mottetti francesi in una sconosciuta fonte udinese* über ein jetzt in der Biblioteca Comunale „Vincenzo Joppi“ in Udine aufbewahrtes Blatt aus einem verschollenen Codex vom Ende des 14. Jahrhunderts. Auf diesem Blatt finden sich zwei Motetten: „*Les l'ormel a la turele*“ und „*Bien doit Amours . . .*“, letztere möglicherweise als unicum. Von einem ähnlichen Fund in der Bibliothek des Konservatoriums in Bologna handelt Oscar Mischiati in *Uno sconosciuto frammento di codice polifonico quattrocentesco nella Biblioteca „G. B. Martini“ di Bologna*. Ein einzelnes Pergamentblatt mit der Signatur Q 1 enthält dort zwei Gloriafragmente. Eines davon findet sich unter dem Namen

Hubertus de Salinis auch in dem berühmten Bologneser Codex Q 15, in dessen Nachbarschaft die Handschrift, der das Blatt entstammt, wohl entstanden ist.

F. Alberto Gallo weist auf drei *Citazioni da un trattato di Dufay* hin, die sich in einer in Parma (Biblioteca Palatina Parmense 1158) aufbewahrten eigenhändigen Handschrift Gafurios finden. Das ausführlichste dieser Zitate behandelt die Klassifikation der „*puncti musicales*“. Francesco Bussi gibt in *Il cantore spagnolo Pietro Valenzola e i suoi madrigali italiani* eine erschöpfende Biographie Valenzolas und eine oft auch ins einzelne gehende Analyse seiner Madrigale. Gianluigi Dardo bietet in *Considerazioni sull'opera di Giovan Maria da Crema liutista del Cinquecento* eine ausführliche und gründliche Quellenstudie zu den Transkriptionen des Lautenisten; selbständige Kompositionen hat dieser offenbar nicht geschrieben. Mario Fabbri beschreibt *Una preziosa raccolta di musica sacra cinquecentesca*, den Codex 215 des Domarchivs von Pistoia, als Beispiel für das Repertoire der Domkapelle im Ausgang des 16. Jahrhunderts. Dieser Beschreibung fügt Fabbri biographische Notizen über Simone Giovannini hinzu, der als Nachfolger Vincenzo Ruffos von 1578—1621 Domkapellmeister in Pistoia war. In einem weiteren Beitrag zur Lokalgeschichtsforschung — *Un capitolo di antica storia musicale modenese ed estense* — teilt Gino Roncaglia vor allem Nachrichten zur Geschichte der estensischen Hofkapelle im 17. Jahrhundert mit und bietet damit eine wertvolle Ergänzung zu seinen Arbeiten über die Domkapelle in Modena.

Hinweise auf den musikalischen Vortrag im 17. Jahrhundert gibt Claudio Gallico in *La „Querimonia“ di Maddalena di D. Mazzocchi e l'interpretazione di L. Vittori*, vor allem in einer kommentierten Übersetzung von Nicio Eritreos Bericht über die Aufführung der Komposition durch den Sänger Loreto Vittori. Ein lebendiges Bild der venezianischen Oper um 1640 zeichnet Nino Pirrotta in *Il caval zoppo e il vetturino. Cronache di Parnaso 1642* an Hand der Entstehungsgeschichte von Francesco Melosios *Sidonio e Dorisbe*. Luigi F. Tagliavini beschreibt in *Un'importante fonte per la musica cembalo-organi-*

stica di Johann Kaspar Kerll den Codex DD/53 der Bibliothek „G. B. Martini“ in Bologna. Er datiert die Handschrift, gegen Gaspari, auf Ende 17. Jahrhundert und schreibt J. K. Kerll die Kompositionen Nr. 1–23 zu, vorwiegend Toccaten und Canzonen, aber auch fünf bisher unbekannte Tanzsätze. Giorgio Pestelli schließlich bezweifelt in seinem *Contributo per un ordinamento cronologico delle sonate di Domenico Scarlatti* Kirkpatrick's Annahme, daß alle Sonaten Scarlattis nach 1729 in Spanien entstanden seien, da die Fuge K 41 in italienischen Quellen überliefert (Mailand, Biblioteca del Conservatorio G. Verdi, Ms. Noseda R. 11. 4) und wohl vor 1719 entstanden ist.

Als weitere Beiträge zur Musikgeschichte sind zu nennen: Raffaello Monterosso, *Un' „auctoritas“ dantesca in un madrigale dell' Ars Nova* (über das „Godi Firenze“ des Paolo Tenorista); Anna Puccianti, *La descrizione della „Viella“ e della „Rubeba“ in Girolamo di Moravia* (eine kommentierte italienische Übersetzung des letzten Kapitels aus dem *Tractatus de musica* des Hieronymus de Moravia); Adelmo Damerini, *Il senso religioso nelle musiche sacre di Claudio Monteverdi* (ein Versuch, Monteverdi's Religiosität an geistlichen Werken im Stile der *seconda pratica* — hier verstanden als Monteverdi's Individualstil — zu zeigen); Francesco Degrada, *Uno sconosciuto intermezzo di Giovanni Battista Pergolesi* (Hinweis auf das wohl am 28. 9. 1732 in Neapel im Teatro dei Fiorentini zuerst aufgeführte Intermezzo *Lo frate innamorato*); Mario Rinaldi, *Alla scoperta di Vivaldi operista* (über die *Fida Ninfa*); Giulio Cogni, *Wagner poeta* (aus bürgerlicher Position glänzend geschriebene Apologie des Dichters Richard Wagner); Sergio Martinotti, *Presenza dell'ultimo Stravinski* (ein Beitrag, der Casellas Buch über Strawinsky für die Zeit nach etwa 1953 ergänzen möchte); Guido Salvetti, *La lirica da camera di Giorgio Federico Ghedini*; Federico Ghisi, *Contributo alla canzone popolare nelle valli valdesi del Piemonte* (ein Hinweis auf zwei verbreitete Balladen nach dem Mythos von Heros und Leander und nach *La fille dans la tour*).

Allgemeinere Fragen behandeln Mariangela Donà, *La musicologia in Italia* (unter anderem ein Aufruf zur Einrichtung von Lehrstühlen für alle Gebiete der Musik-

wissenschaft an italienischen Universitäten); Fabio Fano, *Problemi ed orientamenti critici del nostro tempo* (eine Polemik gegen die Ästhetik der „sogenannten Avantgarde“ vom Standpunkt Croces und des „culto dei capolavori“ aus); Vincenzo Terenzio, *La musica e la crisi dell'estetica* (Polemik gegen eine positivistische Ästhetik, die die Musik als Wissenschaft versteht); Clemente Terni, *Genesi e funzionalità del suono in Miguel de Unamuno* (über musikalische Termini bei Unamuno, insbesondere den „suono-grido“).

Der Band, dem auch eine von Agostina Zecca Laterza zusammengestellte Bibliographie der Schriften und Ausgaben Barblans beigegeben ist, ist sorgfältig gedruckt und zeigt sich in einer dem Anlaß angemessenen, würdigen Gestalt.

Walther Dürr, Tübingen

(Festschrift für Adam Gottron)
Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte. Jahrgang 60/61, 1965/66. Professor Dr. Adam Gottron zum 75. Geburtstag am 11. Oktober 1964. Mainz: Verlag des Mainzer Altertumsvereins 1966. 192 S., 32 Taf.

Die Qualität einer Festschrift wird nicht nur durch das Niveau der einzelnen Beiträge, sondern wesentlich auch dadurch bestimmt, in wieweit diese auf das Schaffen und die Tätigkeit des zu Ehrenden Bezug nehmen, sich einem oder mehreren Leitgedanken unterordnen und sich thematisch zu sinnvollen Gruppen zusammenfügen, d. h. also, wieweit es gelungen ist, eine möglichst große Einheit in der Mannigfaltigkeit zu erzielen. In diesem Sinne nun ist die Adam Gottron zum 75. Geburtstag dargebrachte Gabe in der Tat als gelungen zu bezeichnen. Es war ein glücklicher Gedanke, dem um die Erforschung der Geschichte der Stadt Mainz im allgemeinen und ihrer Musikgeschichte im besonderen verdienten Gelehrten einen Jahresband gerade der Mainzer Zeitschrift zu widmen.

Von den 23 Beiträgen, die im wesentlichen Themen aus dem Bereich der Stadt- und Kirchengeschichte, der Kunstgeschichte und der Volkskunde abhandeln, befassen sich fünf ausschließlich mit Untersuchungen zur Musikgeschichte. Hellmut Federhofer berichtet über *Zwei Mainzer Samm-*

lungen von *Musikerbriefen des 19. Jahrhunderts*, deren eine sich als Geschenk von Franz Schott in der Mainzer Stadtbibliothek (rund 600 Briefe) befindet und deren andere im Archiv der Mainzer Liedertafel aufbewahrt wird. Da ein Teil der Briefe namhafter Komponisten an Schott, so z. B. diejenigen Richard Wagners, an anderen Stellen schon veröffentlicht wurden — entsprechende Hinweise sind jeweils eingefügt —, erstaunt es nicht, daß die Namen dieser Komponisten hier überhaupt nicht oder nur selten genannt werden, zumal es dem Verfasser darauf ankommt, gerade die unbekannteren Briefe dieser Sammlungen unter Angabe des Inhaltes zu verzeichnen oder im Wortlaut abzdrukken. In mehrfacher Hinsicht ist diese Briefsammlung aufschlußreich: Erstens erlaubt sie einen Einblick in das „Mainzer Theater- und Konzertwesen“ des 19. Jahrhunderts, insbesondere der Jahre 1831 bis 1875; zweitens zeigt sie einmal mehr auf, welche führende Rolle, nicht nur in Mainz, sondern im damaligen Musikleben überhaupt, der Musikverlag und die Familie Schott spielten, und vermag darüber hinaus ein Bild von der verlegerischen Praxis der Zeit zu vermitteln; drittens aber ist sie deswegen wichtig, weil sie Hinweise zur Sozialgeschichte (z. B. auf Honorare, die den Komponisten angeboten, gezahlt bzw. von diesen gefordert wurden, oder auf Gagen, die Solisten für die Mitwirkung im Konzert erhielten) und auf den musikalischen Geschmack der Zeit (z. B. Beliebtheit bestimmter Modekomponisten und ihrer Werke) zu geben vermag. Auch die zweite Sammlung ist sowohl musik- als auch sozialgeschichtlich von Interesse. Macht sie doch deutlich, in welchem hohem Maße derartige Vereinigungen wie die Mainzer Liedertafel Anteil hatten an der „Beförderung“ der Musik. Daraus erklärt sich auch, daß es als eine echte Auszeichnung empfunden wurde, zum Ehrenmitglied einer solchen Institution ernannt zu werden (z. B. Felix Mendelssohn-Bartholdy: „... und ihnen auszudrücken wie ich mich freue einem so schönen, recht ächt musikalischen und recht ächt deutschem Vereine anzugehören, wie ich für die mir erzeigte Ehre von ganzem Herzen dankbar bin ...“, S. 27). So ergänzt dieser Beitrag unsere Kenntnis vom Musikleben im 19. Jahrhundert aufs beste.

Friedrich W. Riedel, *Die Kaiserkrönung Karls VI. (1711) als musikgeschichtliches Ereignis*, macht einmal mehr deutlich,

wie fruchtbar die Zusammenkünfte geistlicher und weltlicher Würdenträger auch für die Musik, ihre Entwicklung und vor allem die Verbreitung neuer Kompositionen und Stile waren. Gehörte doch zum Gefolge der einzelnen bei solchen Anlässen auch die jeweilige Hofkapelle. Als Hauptquellen dienen Riedel zwei in Mainz bzw. in Frankfurt gedruckte Diarien, die „über die Ereignisse bei der Wahl und Krönung Karls VI. berichten“ (S. 35). Die enge Verbindung zu Mainz war dadurch gegeben, daß der Erzbischof von Mainz bei der Zeremonie der Kaiserwahl und Kaiserkrönung als Erzkanzler und Vorsteher des Kurfürstenkollegiums eine führende Stellung einnahm. Die Frage, welche Werke anlässlich der Feierlichkeiten aufgeführt wurden, konnte mit wenigen Ausnahmen nicht beantwortet bzw. es konnten diesbezüglich nur Vermutungen ausgesprochen werden. Dagegen wird über die Ausführenden Auskunft gegeben sowie der Verlauf der Krönungszeremonie genau beschrieben. Die „musikgeschichtliche Bedeutung der Krönungsfeierlichkeiten“ sieht der Verfasser u. a. darin, „daß sich die kaiserliche Hofmusik vor einer großen Zahl der Reichsstände repräsentieren und damit musikalischen Einfluß auf andere Kapellen, vor allem des mittelrheinisch-fränkischen Raumes gewinnen konnte“ (S. 38). Daß dieser Einfluß auch wirksam wurde, scheint offenkundig zu sein, denn „Werke aus dem Wiener Repertoire gelangten von jetzt an in die Notensammlungen der Kapellen dieses Gebietes“ (S. 38).

Die Bedeutung von Mainz als einer der in den Jahren 1770 bis 1800 führenden Musikstädte Deutschlands beleuchtet Hubert Unverricht in seinem Beitrag *Musik in Mainz im Spiegel der sächsisch-thüringischen Allgemeinen Zeitschriften aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts*. Auf Grund von Nachrichten und Anzeigen aus und über Mainz — berücksichtigt wurden im wesentlichen drei Zeitschriften: *Deutsches Museum* (1766–88), *Allgemeine Literatur-Zeitung* (1785 ff.) und *Journal des Luxus und der Moden* (1786 ff.) — werden hier eine Reihe von Ergänzungen zur musikalischen Stadtgeschichte mitgeteilt. So wird u. a. der Opernspielplan des Mainzer Nationaltheaters für die Jahre 1790 bis 1792 erstmals lückenlos aufgeführt. Im Zusammenhang mit der Anzeige von „*Werken sowie Bearbeitungen Mainzer Komponisten*“ und „*Publikationen des Schott-Verlages*“

vermag Unverricht „die von Roderich Fuhrmann (*Mannheimer Klavier-Kammermusik*, Diss. Marburg 1963) aufgeworfene Frage nach den Originalausgaben der Werke Sterkels von op. 27–36“ einer Klärung näher zu bringen und die bei Fuhrmann (S. 175) gegebene Tabelle entsprechend zu berichtigen (S. 48). Weitere Berichte, wie z. B. über das Liebhaberkonzert, runden das von den Mainzer Musikverhältnissen entstandene Bild ab.

Die Anzahl der in Mainz tätigen Musikalienhändler erweitert Wolfgang Matheus mit einer kurzen Monographie über Jacob Groeser *Ein unbekannter Mainzer Musikalienhändler aus der Zeit des ausgehenden Kurstaates*. Groeser, wechselnd als „Handelsmann“ oder „Glashändler“ bezeichnet, war in den Jahren 1782/83 im Musikalienhandel tätig und offenbar Hauptkommissionär Voglers für Deutschland, vertrieb aber auch Verlagswerke von Bossler und Schott, und hatte offenbar gute Verbindungen nach England und Frankreich. Im Zusammenhang mit den im Anhang abgedruckten Anzeigen wird hier dem Leser ein Einblick in die Tätigkeit eines kleinen „Sortimentlers“ des 18. Jahrhunderts gegeben.

Die Musik in der Schornsheimer Kirche. Ein Beitrag zur Instrumentenkunde und Musikikonographie ist das Thema einer mit neun Abbildungen versehenen ikonographischen Spezialstudie von Franz Böskén über die Darstellung musizierender Engel in der oben genannten Kirche. Dabei handelt es sich in erster Linie um zwei Konsolfiguren aus dem späten 14. Jahrhundert und um Freskenmalereien — Darstellung eines Engelkonzertes — aus dem späten 16. oder dem frühen 17. Jahrhundert. Die Instrumente der beiden erstgenannten Figuren — zu ihnen gehört noch eine Gruppe singender Engel — sind „Harfenrotte“ — besser vielleicht die sonst übliche Bezeichnung „Psalteriumsharfe“ — und Laute, bei deren Beschreibung der Verfasser vor allem die Frage der Herkunft des verhältnismäßig selten vorkommenden Harfentyps mit Recht ausführlich diskutiert (S. 110f.). Das Instrumentarium der in den Freskenmalereien dargestellten Engel weicht von demjenigen entsprechender und bekannter Darstellungen nicht ab. Schade, daß hier dem Leser keine Einzelabbildungen oder Ausschnittsvergrößerungen zur Verfügung stehen.

Während die Figuren aus dem 14. Jahrhundert — mit aller Vorsicht sei es gesagt — noch einen Bezug zur zeitgenössischen Musizierpraxis haben können, handelt es sich bei der Freskenmalerei mit Sicherheit um eine Stilisierung, d. h. um die Übernahme eines Typus ohne direkten Bezug zur Praxis. Der Verfasser kommt auf derartige Fragen leider nicht zu sprechen, wie er auch die Frage nach der Bedeutung des Dargestellten nicht eigentlich stellt. Der Themenkreis „die Musik der Engel“ wird in Anlehnung an das Buch von Reinhold Hammerstein berührt.

Der Gesamtheit der schön ausgestatteten Festgabe ordnen sich die Beiträge zur Musikgeschichte gleichsam repräsentativ für eines der wesentlichen Forschungsgebiete des Jubilars organisch ein. Gleichzeitig aber bedeuten sie willkommene Bausteine einer umfangreichen musikalischen Lokalgeschichtsforschung, um die sich Adam Gottron so verdient gemacht hat.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

40 Jahre Steirischer Tonkünstlerbund / Festschrift. Herausgeber: Steirischer Tonkünstlerbund. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1967. 88 S.

Der Steirische Tonkünstlerbund legt anlässlich seines 10- bzw. 40jährigen Bestandsjubiläums (1927–1967) eine kleine Festschrift vor, womit er, wie E. L. Uray im Vorwort sagt, „seine Existenzberechtigung unter Beweis stellt“ und zwar „im Bewußtsein seiner Mission als Repräsentant steirischer, d. i. österreichischer Kultur“. Ein Aufsatz von Konrad Stekl *Der Steirische Tonkünstlerbund 1927–1938 und 1957 bis 1967*, der die Festschrift eröffnet, befaßt sich mit der Entwicklung des Steirischen Tonkünstlerbundes, der auch als Herausgeber einer Publikationsreihe *Musik aus der Steiermark* fungiert, in der eine stattliche Anzahl von Werken Steirischer Komponisten (Reihe I, 50 Hefte) erschienen ist. Weitere Aufsätze steuern Othmar Wessely (*Johann Joseph Fuxens „Singfundament“ als Violinschule*), Wolfgang Suppan (*Volksliedaufzeichnungen in der topographisch-statistischen Skizze von Neuberg-Steiermark 1803*), Hellmut Federhofer (*Hörprobleme neuer Musik*), Hermann Grabner (*Eine denkwürdige Erstaufführung — es handelt sich um die Erstaufführung von Straussens Salome in Graz 1906*), Konrad Stekl (*Remi-*

nissen an zwei Grazer Salome-Aufführungen), Gernot Gruber (*Gedanken über das Verhältnis regionaler Gebundenheit zum Wesen des musikalischen Kunstwerkes*) bei.

Peter Vujica öffnet in seiner Betrachtung *Musikkritik — ihr Geist und ihre Physiognomie* einigen offenen Worten den Weg, wie dies auch Karl Haidmayer in seinen *Bemerkungen zu den Problemen zeitgenössischer Komponisten* tut. Schließlich ist Hans Ferdinand Redlich's Beitrag *Alban Berg und die österreichische Landschaft* hervorzuheben, weil Redlich einen unbekanntem Brief Bergs an Ružena Herlinger auszugsweise abdruckt (S. 60) sowie eine bisher unbekannt Postkarte an Bergs spätere Frau Helene Nahowski erstmalig veröffentlicht. Diese Postkarte stammt aus dem Jahre 1909 und ist faksimiliert wiedergegeben (S. 64). Die Festschrift verzeichnet am Schluß noch die Ehrenmitglieder des Steirischen Tonkünstlerbundes und die Autoredaten. Einige Bildbeigaben und Notenbeispiele ergänzen die Publikation.

Wilhelm Jergler, Linz/Oberösterreich

Friedrich Wilhelm Jähns: Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis(s) seiner säm(m)tlichen Compositionen nebst Angabe der unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und unterschobenen mit Beschreibung der Autographen, Angabe der Ausgaben und Arrangements, kritischen, kunsthistorischen und biographischen Anmerkungen, unter Benutzung von Webers Briefen und Tagebüchern und einer Beigabe von Nachbildungen seiner Handschrift. Berlin: Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung (Rob. Lienau) 1871. Unveränderte Neuauflage Berlin-Lichterfelde: Verlag Robert Lienau (vormals Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung) 1967. 476 S., VIII Taf.

Der Webersche Traditionsverlag verdient Anerkennung und Dank für die unveränderte Neuausgabe des „Jähns“, der wie vom Erdboden verschwunden war und dem keinerlei Auferstehung beschieden schien; Forscher waren ratlos, Antiquare verzweifelt, auch wenn das Standardwerk aus dem Jahre 1871 mit Altersrunzeln übersät sein mochte. In der vorliegenden, leicht verkleinerten Form bietet sich das *Chronologisch-thematische Verzeichnis* immer noch als zuverlässigste

Quelle zur Erkenntnis des Weberschen Schaffensganges dar, zugleich als wesentliche, wenn auch schonende Korrektur des „Lebensbildes“, das der Sohn Carl Marias, der Eisenbahningenieur Max Maria von Weber uns hinterlassen hat.

Die Probleme, die sich aus dem erneuerten „Jähns“ ergeben, sind vielfältig. Gerade weil sich jeder Vergleich des Jähnschen Weber-Werkes mit dem Köchel, den neuen grundlegenden bibliographischen Arbeiten über J. S. Bach, Haydn, Schubert usw. von selbst verbietet, ist es nicht ganz leicht, zu der Lienauschen Veröffentlichung Stellung zu nehmen. Seit (etwa 1840) der verdienstvolle Jähns, der eine eigenartige Verbindung von Sammler, Forscher und Herausgeber unter dem Monopol des Weber-Enthusiasten darstellte, damit begann, Ordnung in die Webersche Hinterlassenschaft an Manuskripten und Andenken aller Art zu bringen, hat sich unser Bild des Freischütz-Meisters nicht unwesentlich gewandelt. Der Auftrieb des Autographenhandels erfaßte im letzten Drittel oder Viertel des vorigen Jahrhunderts auch das Manuskript-Erbe Webers, soweit es nicht von der Familie zäh verteidigt wurde. Nach der Rettung der Dresdner Weberschätze vor Vernichtung oder Verschleppung im Jahre 1945 und nach Herstellung einigermaßen geordneter Verhältnisse kam es zu jener Vereinbarung zwischen der Weberschen Familie und der Deutschen Staatsbibliothek, die einen Teil handschriftlicher Schätze aus Familienbesitz der einzigartig organisierten Jähns-Sammlung der Berliner „Weberiana“ als Leihgabe zuwies. Andere Nachlastteile, die im Kriege nach verschiedenen Orten ausgelagert waren, befinden sich in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin-Dahlem.

Hier wäre also schon eine Ergänzung des „Jähns“ wünschenswert, wenigstens in der Kleinform von Einzelnachweisen, wie sie O. E. Albrecht mit seinem (bereits überholten) *Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries* (1953) bietet. Zu berücksichtigen wären dabei die handschriftlichen Schätze des British Museum London, der Pariser National-Bibliothek (frühere Sammlung Malherbe des Pariser Conservatoire), der Wiener Bibliotheken (Gesellschaft der Musikfreunde, Stadtbibliothek) und weit verstreuter, vereinzelter Fundorte. Den Versuch einer Katalogisierung nach neuestem

Stande wird der Rezensent in seiner neuen Weber-Biographie vorlegen. In 42 Fällen konnte das unerfreuliche und sehr oft auch schwer begreifliche „Unbekannt“ bei Autographennachweisen durch präzise Angaben über Fundorte und Verkaufsangaben in Auktionskatalogen und Antiquariatsverzeichnissen ersetzt werden; die durch Kriegsauslagerungen entstandenen Veränderungen gegenüber den Jähnschen Nachweisen sind in dieser Zahl nicht enthalten.

Wesentliches an dem enormen persönlichen Werk von Fr. W. Jähns wäre nicht zu beanstanden — nur ein Weberforscher, der in den Berliner „Weberiana“ gearbeitet hat, kann das Lebenswerk dieses von seiner Sendung wahrhaft besessenen Mannes ermessen. Ohne Jähns wäre unser Wissen um den großen Meister auf Abwege geraten, bestenfalls wäre es im unwissenschaftlichen Dilettantismus eines Max Maria von Weber stecken geblieben. Denn nur Jähns behauptet seinen Platz im Zeitalter bahnbrechender biographischer und musikforscherischer Leistungen. Sein glühender Idealismus kann nicht verkleinert oder bezweifelt werden.

Hans Schnoor, Bielefeld

Ute Meissner: Der Antwerpener Notendrucker Tylman Susato. Eine bibliographische Studie zur niederländischen Chansonpublikation in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. I.: Bibliographische Studie und Anhang. II.: Bibliographie. Berlin: Verlag Merseburger 1967. 176 und 221 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 11.)

Zu der weltweiten Erschließung der älteren musikalischen Quellen, wie sie sich die heutige musikwissenschaftliche Forschung zur Aufgabe gemacht hat, gehören notwendig auch Einzelbibliographien über die Notendrucker und Verleger aus der Frühzeit der musikalischen Publikation. Über Petrucci (von Cl. Sartori), Du Chemin sowie Le Roy und Ballard (von F. Lesure und G. Thibault) liegen seit einiger Zeit entsprechende Arbeiten vor. Das verlegerische Werk Tylman Susatos wird nun in einer neuerdings erschienenen Studie von Ute Meissner behandelt. Das Schwergewicht der Arbeit liegt auf einer *Bibliographie der gesamten Publikationen Tylman Susatos* mit genauem Abdruck der Titelblätter (und Hinweisen auf Varianten), Kollationsangaben, Exemplarnachweisen, ausführlichen Be-

schreibungen der Drucke, Inhaltsangaben, Reihenvermerken und Literaturnachweisen. Ein Dokumentenanhang sowie je ein alphabetisches Register der bei Susato vorkommenden Komponisten und Kompositionen machen diesen Band zu einem überaus nützlichen Instrument, zumal das Ganze, unter Verwendung gebräuchlicher, z. T. dem RISM entlehnter Sigel, bei aller Ausführlichkeit methodisch und typographisch sehr übersichtlich geordnet ist. Der Hauptakzent der Beschreibungen liegt auf den Chanson-Editionen dieses ersten großen niederländischen Druckers und im einzelnen auf druck- und publikationstechnischen Sachverhalten. Die Autorin stützt sich dabei meist auf mehrere erhaltene Exemplare der verschiedenen Drucke.

Auch im ersten (Studien-)Band erfahren diese Gesichtspunkte eine besondere Berücksichtigung. Allerdings geht hier manches über eine grundsätzliche Erörterung der mit der typographischen Gestaltung verbundenen Probleme kaum hinaus. So wird z. B. die Frage der verschiedenen Auflagen paradigmatisch anhand der Titelblätter der fünfzehn *Libri Ecclesiasticarum cantionum* behandelt. Trotz oder vielleicht gerade wegen der frappierenden Ergebnisse bedauert man dies etwas; eine entsprechende Untersuchung der Chansondrucke hätte vom Thema der Arbeit her näher gelegen, wenn man auch der Autorin gern abnimmt, daß sich die Studien hier sehr viel schwieriger gestaltet hätten (vgl. Anmerkung 264). Die *Bibliographische Analyse der Chansonpublikationen* (S. 79 ff.) beschränkt sich auf die Untersuchung der ersten großen Reihe mit neunzehn Chansoneditionen Susatos (1543—60). Hier gibt die Verfasserin eine genaue zeitliche Einordnung der einzelnen Drucke, Übersichten über die Anlage der einzelnen Bücher, Anmerkungen zu Format, Notensatz, zu den Initialen, Widmungen, Texttypen, Besetzungs- und Aufführungsanweisungen, Druckvermerken, Privilegangaben u. a. m. Die Unmöglichkeit, alle noch erhaltenen Exemplare dieser Drucke der Untersuchung zugrunde zu legen und die große Schwierigkeit, auch nur einige davon gleichzeitig vergleichend betrachten zu können, leuchten ein. So konnte auch in der vorliegenden Arbeit — zumal in dem hier gesetzten Rahmen — noch kein vollständiges Bild all dieser Dinge entstehen. Immerhin bietet der

Text sehr brauchbare Einzelheiten und wertvolle Anregungen zur Weiterarbeit auf diesem Gebiet. Auch die im Anhang zusammengefaßten Ausführungen über das Chansonwerk selbst (und dessen Ordnung) sowie über Susatos eigene kompositorische Beiträge (zu allen Gattungen!) mußten skizzenhaft bleiben. Auch hier gibt es begrüßenswerte Übersichten, die eine schnelle Orientierung ermöglichen. Fragen der Druckvorlagen, der Sekundärquellen oder gar der Filiation mußten weitgehend unbeantwortet bleiben; jeder, der sich mit der weltlichen Vokalmusik des 16. Jahrhunderts beschäftigt, weiß um die großen Schwierigkeiten einer Repertoire-Untersuchung größeren Umfangs, da es an Neuauflagen der Denkmäler, an Text- und Melodieausgaben noch weitgehend bzw. sogar vollständig mangelt, von einer brauchbaren größeren monographischen Arbeit zur Geschichte der Chanson in dieser Zeit ganz zu schweigen. Um so dankbarer begrüßt man die sieben Chansons aus der Feder Susatos, die im Notenanhang der vorliegenden Arbeit mitgeteilt sind.

Der erste, der Biographie Susatos gewidmete Teil des Buches macht einen wissenschaftlich sehr sorgfältigen Eindruck und fügt sich gut in den Rahmen der Gesamtstudie. Er fußt auf eingehenden archivalischen Studien der Autorin und faßt die z. Zt. eruierten Fakten klar zusammen. Weitgehend dunkel müssen immer noch Susatos Herkunft und frühe Zeit (vor 1529) sowie sein Ende bleiben. Eingehender werden u. a. die Fragen der Namensschreibung (als Grundlage der Biographie), der Druckprivilegien und der Prozeß mit seinem ehemaligen Kompagnon Vissenaeken behandelt.

Im Ganzen gesehen: eine sehr brauchbare und anregende Arbeit, deren Grenzen zum größten Teil von der Tücke des Objekts bestimmt sind. Schade, daß einige stilistische Ungeschicklichkeiten die Korrektur passierten. Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

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

Als Martini 1757 den ersten Band seiner Musikgeschichte herausbrachte — das erste große Projekt dieser Art —, konstatierte er mit Verwunderung, daß der Musik trotz ihrer glanzvollen Entfaltung das „volle Licht“ einer zusammenhängenden, vollständigen historischen Darstellung bis dahin noch nicht zuteilgeworden sei. Mit Recht scheinen ihm die Werke Bontempis (1695) und Bonnet-Bourdelots (1715) — das Buch von Prinz (1690) hat er offenbar nicht gekannt — nur als ungenügende Notizensammlungen gegolten zu haben (I, S. 1 f.). Zwar kam Martinis Plan, ursprünglich auf fünf Bände veranschlagt, mit den drei vollendeten Bänden nicht über die griechische Antike hinaus, und der Lexikograph Gerber bemerkte dazu später trocken, daß Martini, „wenn er die Geschichte auf diese Weise hätte fortbearbeiten wollen, noch 20 bis 30 Bände damit hätte füllen können“. Dennoch bildet dieser Torso, wie bereits der erste Band erweist, nach den im Vorwort ausgesprochenen Intentionen und nach der umfassenden Sammlung und Kenntnis, der kritischen Verarbeitung und der geschlossenen, gut lesbaren Darbietung des Materials einen Markstein in der Musikhistoriographie. Das Werk läßt die Eigenart, die Leistungen und Grenzen aufklärerisch-rationalistischer Historie in sehr typischer Weise erkennen, macht allerdings in dem Weiterwirken des Rangstreits zwischen „antiker“ und „moderner“ Musik auch die Traditionsverbundenheit deutlich, aber es hatte das Schicksal der Pioniere, von der Entwicklung bald überholt zu werden. Beim Erscheinen des dritten Bandes (1781) war dies offenkundig. Martini trat schnell in den Schatten Gerberts, Hawkins' und Burneys, schließlich auch Forkels, dessen Werk wenigstens bis zum Ende des Mittelalters gelangte, und in diesem Schatten ist Martinis Versuch im Grunde bis heute geblieben. In wichtigen Punkten liegen jedoch die „Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung“ schon bei Martini, und zu Unrecht ist E. Hegars gleichnamige Dissertation (1932) mit nur einem Satz über ihn hinweggegangen.

Der Nachdruck seines Werkes, das bislang in deutschen öffentlichen und Institutsbibliotheken nur in einem guten Dutzend Original Exemplaren vorhanden war, ist daher sehr zu begrüßen. Das verdienstliche Unternehmen Othmar Wesselys, der auch

diese drei Bände gewissenhaft betreut hat, zeichnet sich innerhalb der Flut bloßer Nachdrucke in doppelter Hinsicht aus, und dies ist dankbar anzuerkennen: dem Reprint geht eine Einleitung des Herausgebers voraus, die über Autor und Werk informieren soll, und außerdem ist ein gründlich gearbeitetes neues Register der Namen und Orte hinzugefügt. Jeder, der die Tücken alter Register kennt, wird dies zu schätzen wissen. Allerdings ist im Bestreben nach „absoluter“ Vollständigkeit des Registers (I, S. VIII*) des Guten zu viel geschehen, wenn etwa sämtliche bei Titelangaben genannten Erscheinungsorte mitverzeichnet sind (wonach kein Leser suchen wird), oder wenn Ortsnamen aufgenommen sind, die zur Namensform alter Autoren gehören (Isidor von Sevilla usw.), oder wenn schließlich sogar das Monogramm des Stechers aufgeführt ist, der im zweiten Band die jedem Kapitel vorangestellten Titelvignetten gestochen hat! — Auch über die für die ganze Nachdruckreihe Wesselys gültigen Richtlinien zur Registrierung der Ortsnamen könnte man streiten (I, S. IX*).

Wesselys Einleitung zur Neuauflage der *Storia* skizziert mit reichen Nachweisen das Leben und Wirken Martinis, jedoch kommt über vielen biographischen Details das Werk, dessen Neudruck diese Einleitung doch vorausgeht, allzu kurz. Die knappe Bemerkung zur historischen Einordnung und Bewertung der *Storia* (I, S. XXIX* f.) ist zu allgemein, und der Hinweis auf A. Pauchards Dissertation (1940), in der Martinis Buch „eine allen Anforderungen entsprechende Untersuchung und Würdigung“ erfahren habe (I, S. XXXI*), vermag nicht zu entschädigen, da Pauchard m. E. über die Registrierung von Einzelheiten, vor allem von quellenmäßigen Abhängigkeiten, kaum hinausgekommen ist. Somit wird ein etwas differenzierteres Bild davon, in welcher Hinsicht Martini Neues und Eigenes geleistet hat bzw. in herkömmlichen Bahnen geblieben ist und welchen Platz er in der seit Humanistentagen intensiven Beschäftigung mit der antiken Musik einnimmt, dem Leser nicht vermittelt. In diesem Zusammenhang wäre auch der Überblick von K. G. Fellerer, *Zur Erforschung der antiken Musik im 16.—18. Jahrhundert*, in: Jahrbuch Peters 42 (1935), S. 84—95, anzuführen gewesen.

Werner Friedrich Kümmel, Marburg

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

Das Interesse an der Erforschung des Tropus hat in den vergangenen Jahren, insbesondere nach den von Jacques Handschin, Heinrich Husmann und Bruno Stäblein gegebenen Impulsen, stark zugenommen. Der vorliegenden Arbeit gebührt das Verdienst, zum ersten Mal auf breiter Quellengrundlage einen nach Alter, Umfang und stilistischer Vielfalt besonders wichtigen und — wohl schwierigsten Zweig der Gattung einer differenzierten Untersuchung zu unterziehen. Mit Recht konzentriert sich der Verfasser dabei auf die Repertoire der Hss. von St. Martial und der benachbarten Klöster, dieser — neben St. Gallen — wichtigsten Zentren frühen Tropenschaffens. Besonders die klare Diastematik einiger dieser Quellen, welche eine sichere Übertragung der Melodien gewährleistet, rechtfertigen neben einigen anderen vom Verfasser hervorgehobenen Gründen (S. 4/5) diesen Ansatz.

Wer die verwirrende Komplexität der Überlieferung und Erscheinungsformen der in Frage stehenden Gattung in den Quellen kennt, muß Rönna zunächst außerordentliches Geschick bei der Kollation der Texte bescheinigen. Seine Einteilung in „konstitutive“, „stabile“, „wandernde“ und „übernommene Verse“ (S. 84/85) macht den Bestand nicht nur in neuer Weise überschaubar, sondern führt u. a. zu dem — im Gegensatz zu den Ansichten der Herausgeber von An. Hymn. 47 stehenden — Ergebnis, daß die ältesten Spuren des Gloria-tropus in den „Wanderversen“, Reste (eines!) „Anfangsstadiums der Tropengeschichte“, zu suchen sind (cf. hierzu auch Stäblein, Artikel *Tropus*, in: MGG XIII, Sp. 817/18) und „mindestens bis ins 9. Jahrhundert zurückreichen“ (S. 171). Hiervon ausgehend werden textliche und melodische Entwicklungen bzw. Besonderheiten der verschiedenen Repertoire bis zum 12. Jahrhundert übersichtlich dargestellt.

Bei den Melodien richtet Rönna sein Augenmerk insbesondere auf die Regnum-Proseln, „jene syllabisch textierten, meist symmetrisch gegliederten Melismen über der Silbe ‚per‘ des wandernden Schlußverses ‚Regnum tuum solidum permanebit in aeternum‘“ (cf. den ausführlichen Beitrag

des Verfassers *Regnum tuum solidum*, in: Festschrift für Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag, 1967, S. 195 ff.). Primär von überzeugenden paläographischen Befunden ausgehend kommt der Verfasser zu der Ansicht, daß Prosula und Melisma simultan von schola und Solisten vorgetragen wurde und stützt damit von seiner Seite diese bereits von Joseph Smits v. Waesberghe aufgestellte Theorie (cf. Kongreßbericht Köln 1958, S. 251 ff.). Die weiterführende These, daß dieses „klangliche“ Auseinandertreten der melodisch identischen Stimmen eine Brücke von der Ein- zur Mehrstimmigkeit zu schlagen scheint (S. 198), schränkt der Verfasser insofern selbst ein, als „hier vielleicht eine der Wurzeln der ältesten Mehrstimmigkeit liegen könnte“.

Bemerkenswerte Ansatzpunkte für eine musikalische Stilistik der Tropenmelodien bietet Rönnaun im Kapitel *Kompositionstechnik und Form* (S. 222 ff.). Neben dem straffen, „modellartigen Bau“ (enge musikalische Verknüpfung der verschiedenen Einschüßel), der an ähnliche Praktiken beim „klassischen“ südfranzösischen Introitus tropus erinnert, weist er auf typische Formeltechniken (2 „Grundformeln“) hin, die sich allerdings in eigentümlicher Weise von den bereits aus dem Choral bekannten Praktiken unterscheiden. Auch formelfreie Kompositionstechniken lassen sich feststellen.

Zu den wichtigsten Ergebnissen der Arbeit zählt schließlich der von textlichen und musikalischen Aspekten aus geführte Nachweis, daß die Gloriatropen keinesfalls aus der Textierung präexistenter Melismen hervorgegangen sind, sondern „daß sie von Anfang an zugleich textliche und melodische Neuschöpfungen sind“ (S. 253) und wahrscheinlich „altgallikanischer“ Tradition entstammen. In diesen Zusammenhängen schenkt der Verfasser dem („altgallikanischen“?) Gloria A, dieser im Mittelalter am häufigsten tropierten Gloriaweise, besondere Beachtung. — Der Vollständigkeit halber, die für den Bereich der südfranzösischen Hss. angestrebt wird, sei hier zur vorläufigen Komplettierung des genannten Quellenkreises noch die Hs. Apt, Bibl. Sainte-Anne 17 (5), genannt. Rönnaun nennt auf S. 77, Fußn. 3, vier Gloriatropen, die in der genannten Quelle mit anderen (west-)fränkischen Stücken (Tab. b. Westfranken, S. 79, Nr. 1, 4, 7, 9 — 14, 21; Tab. c. Ge-

santes Franken, S. 79/80, Nr. 1—3 und 5), soweit ich sehen kann, singulär überliefert sind. Da die Hs. sowohl paläographisch als auch inhaltlich zweifellos dem Einflußbereich von St. Martial zuzurechnen ist, müßten jene singulären Tropen in die Tabelle a. Aquitanien (S. 78) aufgenommen werden. Den Gloriatropus *Quem novitate* teilt Apt 17 (5) ebenfalls mit (pag. 94) und muß aus Tabelle d. Westfranken außer Aquitanien (S. 80) in die Tabelle b. Westfranken (S. 79) übernommen werden.

Die Wissenschaft wäre dem Verfasser dankbar, wenn er seine sorgfältigen Analysen nicht nur durch eine Ausgabe der Melodien, sondern auch durch Untersuchungen anderer Tropengattungen weiterführt und ergänzt. Günther Weiß, Bayreuth

Friedhelm Krummacher: Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. Berlin: Verlag Merseburger 1965, 591 S., 27 Taf., 1 Tab. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 10.)

Fast jeder, der sich ausführlicher mit der frühen evangelischen Kantate beschäftigen will, muß die Erfahrung machen, daß die Fülle des Stoffes, die Verstreutheit der zahlreichen Quellen und die für den heutigen Stand der Forschung auf diesem Gebiet eigentümlich unmethodisch anmutende Verfahrensweise mancher Autoren nur nach mühsamer Arbeit einen einigermaßen zufriedenstellenden Überblick über diesen umfangreichen Problembereich gestattet. Das hat seine Ursache nicht zuletzt darin, daß die überwiegende Mehrzahl an Kompositionen, die den Stand der protestantischen Figuralmusik um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert repräsentieren, lediglich handschriftlich überliefert ist und demzufolge eine relativ geringe Verbreitungsdichte aufweist. Hinzu kommt, daß eine eindeutige typologische Abgrenzung spezieller Formen von der Entstehungszeit und den Quellen her nur in den seltensten Fällen möglich ist, daß vielmehr der Begriff „frühe Kantate“ zu den undefinierbarsten Erscheinungen in der Musikgeschichte gehört und dementsprechend auch zu vielen Irrtümern Anlaß gegeben hat. Hier nun ergab sich der Ansatzpunkt für die vorliegende Arbeit, die 1964

als Dissertation von der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin angenommen wurde. Der Verfasser ging davon aus, daß der gegenwärtige Stand der Forschung eine Stilkunde der frühen Kantate noch nicht entwickelt hat und deshalb die meisten der rein stilkritisch orientierten Untersuchungen zum Schaffen einzelner Meister infolge mangelnden Vergleichsmaterials aus der ganzen Breite der Überlieferung nur zu beschränkten Ergebnissen kommen konnten. Wengleich man auch Krummachers Einschätzung dieser monographischen Literatur, die er infolge seines einseitig auf die Kirchenmusik gerichteten Blickwinkels etwas pauschal als „fragwürdig“ charakterisiert, nicht ganz zu folgen vermag, da mehrere der hier gemeinten Untersuchungen zu einzelnen Komponisten ja keineswegs ihre Urteile nur auf deren Beiträge zur frühen Kantate begründen, sondern dieses Schaffensgebiet lediglich unter dem Aspekt der Vollständigkeit in der Werkbetrachtung einbeziehen, so muß man ihm doch darin beistimmen, daß stilkritische Untersuchungen auf einem möglichst umfassenden Überblick über das gesamte Überlieferungsgebiet des in Frage kommenden Problemkreises basieren sollten. Da dies nun heute noch infolge der eingangs genannten Gründe kaum möglich ist, erschien es für den Verfasser also zwingender und aufschlußreicher, lediglich einen formal und stilistisch eindeutig begrenzten Bestandteil der mehrsätzigen „ordentlichen Kirchenstücke“ auszuwählen und diesen dann durch den gesamten nachweisbaren Überlieferungskreis der Handschriften-Repertoires zu verfolgen. Dafür bot sich u. a. aus Gründen leichterer Identifizierbarkeit sowie langandauernder Kontinuität am ehesten die Choralbearbeitung an, die in den drei Hauptformen der größeren (zyklischen) Choralbearbeitung, des einzelnen Choralatzes und der melodischen Choralzitate durch fast alle Epochen der frühen Kantate zu verfolgen ist. Aus den oben genannten Bedenken heraus lag es dem Verfasser nicht daran, Stilkritik in dem gewählten Rahmen „zwischen *Schütz und Bach*“ zu treiben, sondern an der Erscheinungsform der Choralbearbeitung die zur Zeit gültigen Wesenszüge der Quellenlage zu beschreiben und die Form durch die verschiedenen Handschriften-Repertoires zu verfolgen. Daß dabei mehr eine umfassende Bestandsaufnahme der einzelnen Quellen-

sammlungen und Repertoireverzeichnisse erarbeitet wurde, die ausführlich diskutiert und kommentiert werden, dürfte der eigentliche Zweck des Unternehmens gewesen sein. In dieser Hinsicht stellt Krummachers Arbeit eine außerordentliche Leistung dar. Nicht weniger als 42 Sammlungen und Inventare nord-, mittel- und süddeutscher Provenienz wurden dabei untersucht, die den wesentlichsten Titelbestand zur Geschichte der frühen Kantate überliefern. Daß hierbei keineswegs Vollständigkeit erreicht werden konnte und in der Zwischenzeit bereits weitere Sammlungen entdeckt wurden, sei zur Kennzeichnung der Problematik einer solch umfassend geplanten und durchgeführten Untersuchung nur am Rande erwähnt. Krummachers zielsicher geführte Untersuchungen erstrecken sich über die vielfältigen Fragen der Verbreitung spezieller Werke einzelner Meister sowie von Komponistengruppen, der Überlieferungsformen, Datierungen und Identifizierungen von bestimmten Schreibern einzelner Sammlungen bis hin zu Ansätzen einer umfassenden Stilkritik, zu der diese Arbeit einige Muster bietet und auch bewußt auffordert. Die Gründe für den Rückgang der Drucke figuraler Kirchenmusik und die große Bedeutung der handschriftlichen Verbreitung, die „*eher singuläre Lösungen, individuelle Neigungen oder Versuche*“ begünstigt, werden im Kapitel I eingehend dargestellt und auf ihre technische, ökonomische, soziologische und musikalische Basis hin untersucht. In den umfangreichen Hauptkapiteln II–IV wird dann den Eigenheiten der regionalen Überlieferungsbefunde nachgegangen und das Repertoire Nord-, Mittel- und Süddeutschlands miteinander verglichen. Dabei ergaben sich für die Durchleuchtung dieser Erscheinungsformen folgende Ansatzpunkte, nach denen die jeweiligen Objekte untersucht wurden: 1. Stand der Erforschung, Verzeichnung und Auswertung; 2. Abgrenzung und Erhaltungsweise, Umfang und Verluste; 3. Örtliche Entstehung, Bestimmung und Verwendung (Städte und Residenzen); 4. Besitzer und Sammler, ihre Tätigkeit und Beziehungen; 5. Schreiber und Schriftgruppen, Autographe und Kontaktbelege; 6. Fragen der Lokalisierung, Datierung und Zuschreibung; 7. Anteil und Aufschlüsselung der anonymen Werke; 8. Anteil erwiesener und potentieller Kopien nach Druckvorlagen; 9. Anteil ausländischer und

deutscher katholischer Autoren; 10. Anteil lateinischer und deutscher Texte in den Autorengruppen; 11. Anteil, Werkzahl und Tätigkeitsorte deutscher evangelischer Autoren von nur handschriftlich verbreiteten Kompositionen; 12. Anteil von Werktypen und besonders von Choralbearbeitungen nach den Grundmöglichkeiten der c. f.-Verwendung.

Auch in der Auswertung der vorliegenden Sekundärliteratur zu diesen Abschnitten ist der Verfasser sehr gründlich und im allgemeinen zurückhaltend vorgegangen. In einigen Fällen unterzieht er allerdings manchmal Autoren einer sehr harten und nicht immer gerechtfertigten Kritik und setzt an die Stelle von deren doch sicher aus guten Gründen formulierten Aussagen mit apokritischer Schärfe eigene hypothetische Schlußfolgerungen, die nicht immer den eigentlichen Fakten entsprechen. Um diesen einzigen kritischen Einwand, der gegen Krummachers Arbeitsweise zu erheben wäre, mit entsprechenden Beispielen von allgemeinerem Interesse zu belegen, sei es gestattet, auf folgende zwei Einzelprobleme hinzuweisen: Einmal auf die nach den neuesten Diskussionen (vgl. *Mf XIV* und *XVI*) doch wohl höchst zweifelhafte oder zumindest nicht eindeutig gesicherte Autorschaft Buxtehudes am sog. „Jüngsten Gericht“, das unbeschadet seiner apokryphen Überlieferung im Handschriftenverzeichnis (S. 508) als Werk dieses Meisters rangiert. Es würde hier zu weit führen, auf diese wichtige Frage näher einzugehen, doch sei der Hinweis erlaubt, daß zwar Krummachers Diskussion dieses Stückes und seiner Überlieferung einer exakten Lösung des Problems der Autorschaft etwas näherkommt, seine Argumentation gegen Geck (S. 123 ff.) unter Hinzuziehung der vorher von ihm ausdrücklich bezweifelte Ergebnisse der Schriftuntersuchungen durch Kilian (vgl. dessen Arbeit *Das Vokalwerk D. Buxtehudes*, Diss. Berlin 1956) für diesen Zweck aber doch noch nicht ausreicht. Zum anderen betrifft ein weiterer Einwand gegen Krummachers Diskussionen seine Kommentierung und Datierung des Inventars Rudolstadt II. (vgl. S. 234 ff.). Der Absatz „Schließlich aber fällt auf, daß die spätesten datierbaren Werke Erlebachs aus Inv Rud II vor oder um 1710 anzusetzen sind . . . Den für die Datierung von Inv Rud II in Frage kommenden Zeitraum wird man also auf die Jahre von 1710 bis 1715 vorverlegen müssen . . .“ (S. 235) ist so nicht haltbar,

da erwiesenermaßen in diesem Verzeichnis die Werke Erlebachs bis zu seinem Todesjahr 1714 aufgeführt werden (vgl. in diesem Verzeichnis Nr. 1444, 1457—1459 z. B., zu denen genau datierte Textdrucke vorliegen, die bei der Ausgabe dieses Dokumentes im Wortlaut mitgeteilt wurden). Die Datierung auf nach 1714, die Krummacher — ob aus Versehen oder aus Unkenntnis der Quellenlage — widerlegen möchte, muß also aufrecht erhalten bleiben. Im Handschriftenverzeichnis ist bei Erlebach (S. 514) weiterhin zu ergänzen, daß der Choral *Lobt Gott in seinem heyligthum* à 12 sich in einer thüringischen Quelle erhalten hat und daß sich in der Kirchenmusiksammlung Großfahner weitere Kompositionen dieses Meisters befinden, die hier noch nicht genannt wurden. Diese Einschränkungen und Zusätze sind jedoch nur als notwendige Anmerkungen zu verstehen; sie beziehen sich weder auf subjektive Eindrücke noch sollen sie irgendeinen Zweifel an der Integrität von Krummachers exakter wissenschaftlicher Arbeitsweise aufkommen lassen. — In Kapitel V. (*Gruppen und Verbindungen von Komponisten und Orten*) werden dann die in einer übersichtlich angelegten Verbreitungstabelle gesammelten Namen untersucht und in den Radius der Werkverbreitung einbezogen. Der Schlußabschnitt (*Zum Verhältnis von Überlieferungs- und Stilfragen*) bringt schließlich noch einmal als Resümee zu den aufgeworfenen Problemen eine thesenartige Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse. Diese kurze Charakterisierung des sich durch eine außerordentlich hohe Informationsdichte auszeichnenden Inhalts dieser wertvollen Arbeit kann natürlich nur summarisch ihre wesentlichsten Untersuchungsschwerpunkte erfassen. Neben diesen breiter angelegten Kapiteln findet sich sowohl im Text als auch in den zahlreichen Anmerkungen eine Fülle von scharfsinnigen und geistreichen Bemerkungen zu Einzelproblemen, als deren wichtigster Komplex vielleicht der Exkurs *Begriff und Typen der frühen Kantate* mit dem Versuch einer eigenständigen Lösung der verwickelten Terminologie für die Form der frühen Kantate zu werten ist (S. 19 ff.). Ein umfangreicher Anhang mit Literaturverzeichnis, Gesamt- und Denkmälerausgaben, einem übersichtlichen Verzeichnis gedruckter und handschriftlicher Quellen zu Werken mit Choralbearbeitungen, ein sorgfältig aufge-

schlüsseltes Orts- und Personenregister und eine äußerst instruktive Beilage von 23 Seiten Faksimiles erleichtern die Lektüre des Buches auch im Sinne einer schnellen und fachgerechten Information beträchtlich. Dieses Werk dürfte trotz einiger Ergänzungen, die sicher im Laufe der Zeit fällig sind, zu den grundlegendsten Arbeiten mit Handbuchcharakter gehören, die für das Gebiet der frühen evangelischen Kantate je geschrieben werden können. Es hätte wirklich einen sauberen Bleisatzdruck verdient.

Bernd Baselt, Halle (Saale)

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

Die Musikästhetik von Stanislaw A. Markus, die Übersetzung eines 1959 in Moskau erschienenen Buches, bedeutet für einen Historiker, der es nicht gewohnt ist, Lenin-Zitate als Dogmen hinzunehmen, eine Herausforderung. Das Buch ist als historische Darstellung gemeint; Gegenstand des ersten Teils ist die Musikästhetik der französischen Aufklärung und des deutschen Idealismus. Doch erinnert die Geschichtsschreibung, wie Markus sie versteht und ausübt, an eine Gerichtsverhandlung: Untersucht werden weniger der Sachverhalt und die historische Bedeutung und Wirkung einer Musikästhetik als deren Zusammensetzung aus „*idealistisch-formalistischen*“ und „*materialistisch-realistischen*“ Bestandteilen, die als Beweisstücke für ein Verdikt oder eine Rechtfertigung fungieren. Das philosophische Gerichtsurteil, das Kant ertragen muß, ist hart: „*Somit besteht die wichtige Schlussfolgerung, zu der wir kommen, darin, daß die ästhetische Urteilskraft Kants . . . ein ausgesprochen idealistischer, metaphysischer und formalistischer Begriff ist*“ (180). Die Vokabeln gellen in den Ohren, als wären sie Schimpfworte. Jedenfalls war die „*Anstrengung des Begriffs*“, die Kant auf sich nahm, nutzlos: „*Die Kantische Musikästhetik weist anschaulich alle Mängel seiner idealistischen Philosophie auf; infolgedessen konnte Kant nicht eines der von ihm gestellten wichtigen musikästhetischen Probleme lösen*“ (202).

Der Gedanke, daß es Zeiten geben haben könnte, in denen der Formalismus progressiv und die Inhaltsästhetik regressiv war, ist Markus fremd. Die falsche Musikästhetik, die formalistische, war schon immer falsch, in der Antike nicht anders als im 20. Jahrhundert. Markus polemisiert gegen die Pythagoreer, denen er unterstellt, sie hätten „*den Inhalt der Musik, ihren gesellschaftlichen Charakter und ihren Ideengehalt ignoriert*“ (18). Die Ethoslehre ist ihm also unbekannt; und wenn er sie kannte, so würde er der pythagoreischen Lehre vorwerfen, daß sie an einem inneren Zwiespalt kranke. Denn in dem Schema, nach dem Markus urteilt oder über die Geschichte zu Gericht sitzt, ist eine Musikästhetik „*formalistisch*“, „*realistisch*“ oder „*inkonsequent*“; quartum non datur. Das dialektische Denken, das Markus für sich in Anspruch nimmt, ist in Wahrheit ein klassifizierendes, das mit den größten Unterscheidungen haus hält.

Der Gegensatz von Formalismus und Inhaltsästhetik, den Markus mit zweifelhaftem Recht aus dem 19. Jahrhundert auf die ältere Musikgeschichte überträgt, soll als Ausdruck von „*Klassenkonflikten*“ gelten. Und „*um so schlimmer für die Tatsachen*“, wenn sie sich dem Schema nicht fügen. In dem Kapitel über die Nachahmungsästhetik und die Affektenlehre heißt es: „*Mit wenigen Ausnahmen stehen die bürgerlichen Musikhistoriker und Musikästhetiker diesen Theorien ablehnend gegenüber*“ (13). Markus irrt sich jedoch: Die bürgerlichen Historiker stehen, mit wenigen Ausnahmen, der Ästhetik des 18. Jahrhunderts weder zustimmend noch ablehnend, sondern als Historiker gegenüber. Den Vorwurf, daß sie „*Objektivisten*“ seien, ertragen sie mit Gelassenheit.

Carl Dahlhaus, Berlin

Carl Dahlhaus: Musikästhetik. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1967. 152 S. (TB 255 = Musik-Taschenbücher. Theoretica. 8.)

In den letzten Jahren scheint sich eine Rehabilitierung der Musikästhetik abzuzeichnen. Unter den Arbeiten, die hierauf deuten (F. Viscidi, J. H. Broeckx, L. de Pablo), ragt der von Carl Dahlhaus verfaßte Band in mancher Hinsicht hervor. Er will kein Kompendium, noch weniger einen Vorstoß in metaphysisches Neuland bieten,

vielmehr erfüllt er den Anspruch, anhand vorangestellter Texte von Autoren, deren Reihe von Cicero und Augustin bis zu Schönberg und Alban Berg gespannt wird, methodologischen Problemen nachzugehen, um sie bald zur endgültigen Durchsichtigkeit voranzutreiben, bald aus ihnen, wenn sie unauflösbar sind, eine klar umrissene Antinomie hervortreten zu lassen. Philologische Genauigkeit paart sich hierbei mit einem Blick für verborgene logische Implikationen. Dem ästhetischen Gegenstand ist der Darstellungsmodus adäquat: in solchen geschliffenen Sätzen, die Pathos ebenso wie Schürung von Ressentiment meiden, ist über Musikästhetik bislang nicht geschrieben worden.

Zu Beginn der materialdichten Darstellung werden die geschichtlichen Voraussetzungen ästhetischer Haltung sichtbar, beleuchtet durch den scharf herausgestellten Gegensatz von Dilettant und Banause sowie durch den Nachweis, daß die Entstehung der Ästhetik von der neuzeitlichen Übertragung des Begriffs des Schönen auf Kunstwerke, von der Vorstellung von Ganzheit und von der heraufkommenden Kategorie des Geschmacks profitiert habe. Musik als Werk, statt als bloße Tätigkeit, rückt damit ins Blickfeld der ästhetischen Kontemplation. Übersicht in den vagen Inhalt der verschlissenen Wendung, Musik sei „Ausdruck“, bringt der Verfasser infolge seines glücklichen Versuches, die Karl Bühlersche Unterscheidung von sprachlichen Satzfunktionen „Auslösung“, „Darstellung“ und „Kundgabe“ auf den Musikbegriff der in sich vielschichtigen Gefühlsästhetik zu übertragen. Hierbei stößt er auf das Paradox der Ausdruckskunst, die dazu zwingt, „einerseits in immer rascherem Wechsel Neues hervorzubringen, andererseits jedoch die Werke vergangener Entwicklungsstufen zu bewahren . . . Daß musikalischer Ausdruck als einmal geprägter unwiederholbar ist, motiviert die Tendenz zur Veränderung; daß er, um nicht unverstanden zu bleiben“ — und man könnte ergänzen: um den Grad des Neuen überhaupt kontrollieren zu können — „wiederholt werden muß, begründet das Festhalten des Vergangenen“. Die Emanzipation der Instrumentalmusik vom bloßen „Geräusch“ zum „Wunderbaren“ der Romantiker, von einer „mechanischen“ zu der erst eigentlich „poetischen“ Musik zeichnet ein eigener Abschnitt nach, dem das

Kapitel *Kunsturteil und Geschmacksurteil*, eine eindringliche Analyse Kants, sich anschließt. An Wackenroders *Joseph Berglinger* wird der inhaltsschwere zeitgeschichtliche Hintergrund von *Genie, Enthusiasmus und Technik* expliziert; an Schopenhauers *Metaphysik der Musik* das Verhältnis von Affekt und Idee im musikalischen Werk beleuchtet. (Daß nach Schopenhauer aus der reinen Instrumentalmusik „die Freude, die Trauer, die Liebe, der Haß, der Schrecken, die Hoffnung usw. in zahllosen Nuancen sprechen, alle gleichsam nur in abstracto und ohne alle Besonderung“, braucht keinen Widerspruch zu enthalten: als Freude, Trauer usw. bleiben die menschlichen Leidenschaften abstrakt und ohne weitere Besonderung; ihre Nuancen werden dagegen von der Aufzählung erfabt.) Die Ansichten Hegels und Fr. Th. Vischers veranlassen den Verfasser, der *Dialektik der „tönenden Innerlichkeit“* nachzuspüren — den Streit um den Formalismus, um die Ausführungen Hanslicks genauer als gewöhnlich ins Auge zu fassen und auch den scheinbaren Gemeinplatz von den tönend bewegten Formen als dem Inhalt von Musik mit der intendierten Bedeutung aufzufüllen. Die Themenkomplexe Programm- und Oper bilden ein gedankliches Zwischenspiel vor dem kurzen wie reflexionsschweren Abschnitt über *Ästhetik und Historie*; in ihm wird wahre ästhetische Haltung als „zweite Unmittelbarkeit“, vermittelt durch historisches Bewußtsein, umschrieben — „Begriffsstutzigkeit ist schwerlich eine Gewähr oder ein Zeichen für ästhetische Sensibilität“. Sodann differenziert der Verfasser den musikalischen Zeitbegriff in einer phänomenologischen Analyse; je nachdem Musik als notiertes Werk oder als aktuelle Klangrealisation vorliegt, „enthalte sie Zeit in sich“ oder sei umgekehrt „in der Zeit“. Im Schlußkapitel, nach einer Auseinandersetzung mit der ontologischen Schichtenlehre Roman Ingardens, macht der Verfasser seine These glaubhaft, daß die Träger musikästhetischer Ansichten in der Vergangenheit eher aneinander vorbeiredeten als einen durch Traditionszusammenhang gewährleisteteten Dialog miteinander führten. Hier liegt die Pointe der erwähnten Rehabilitierung der Musikästhetik: die verschiedenen, ja einander widersprechenden Urteile heben sich nicht gegenseitig auf, um darin den Bankrott ästhetischer Positionen zu demonstrieren, sondern sie ergänzen sich kraft der

sich geschichtlich wandelnden Perspektive, aus der heraus sie jeweils gefällt werden. Der an Brendel gemahnende Satz, das System der Ästhetik sei in ihrer Geschichte enthalten, verrät die bemerkenswerte Annäherung, die der Verfasser in dieser Arbeit zu Hegel hin vollzieht. Vielleicht mutet er allzu optimistisch an angesichts der beiden Einschränkungen, daß „das Bestehende nicht das Maß des Möglichen sei“ und daß „auch der Wahrheitsgehalt, die Geltung einer Erkenntnis, von deren Genesis weitgehend ablösbar sei“. Die These, es sei eine der Utopien des neunzehnten Jahrhunderts, zu glauben, „daß es die Wahrheit von Gedanken verbürge oder doch stütze, wenn sie sich zu einem System zusammenfügen“, und hinwiederum das Postulat, daß die „Entdeckung oder Konstruktion eines Begriffssystems notwendig sei, das es erlaubt, hinter die Urteile zurückzugreifen und die Voraussetzungen, von denen sie getragen werden, aufeinander zu beziehen“, lassen dieses konzentrierte Schlußkapitel selber in eine geistvoll pointierte Antinomie münden.

Das skizzenhaft besprochene Werk wird trotz zahlreicher Druckfehler dem Historiker, dem Musikkritiker und dem an systematischen Fragen Interessierten mit dem gleichen Nachdruck empfohlen wie auch dem, der aus der musikwissenschaftlichen Literatur einen Musterfall dafür auswählen möchte, wie materiale Belehrung mit stilistisch anspruchsvoller Lektüre verbunden werden kann.

Tibor Kneif, Berlin

Antaios. Band VIII, Nr. 5, 1967. Sonderheft: Harmonik. S. 401—499.

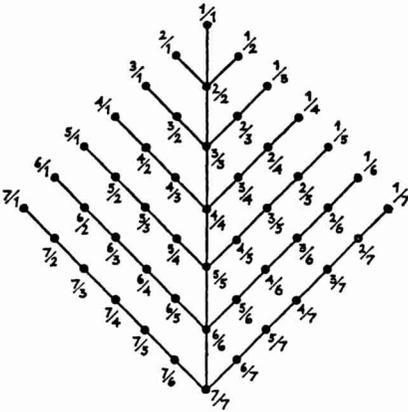
Die Zeitschrift Antaios, die von Ernst Jünger und Mircea Eliade herausgegeben wird, widmete 1967 eines ihrer Hefte der von Albert v. Thimus und Hans Kayser begründeten „Harmonik“. Das Heft enthält folgende Beiträge: Rudolf Haase, *Neue Forschungen über Pythagoras*; Julius Schwabe, *Arithmetische Tetraktys, Lambda und Pythagoras*; Alfons Köster, *Die unmittelbaren Auswirkungen der ‚Harmonikalen Symbolik‘ des Freiherrn Albert von Thimus*; Dieter Kolk, *Harmonikale Proportionen in der griechischen Architektur*; Hans Sündermann, *Musikalische Graphik. Bezüge zwischen Klang, Farbe und Gebärde*; Hans Weiers, *Harmonik in der physikalischen Therapie*. Das Heft schließt mit einer von Haase zusammengestellten Bibliographie

der Bücher und Aufsätze Kayzers. Kayser starb 1964; sein schriftlicher Nachlaß steht unter der Obhut des „Hans-Kayser-Instituts für harmonikale Grundlagenforschung“, das 1967 an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst eröffnet wurde und von Haase geleitet wird.

Mit diesem Antaios-Heft kündigt sich an, daß es eine Kayser-Nachfolge geben wird, die nicht nur das Erbe bewahrt, sondern über die Grenzen, die Thimus und Kayser gesetzt waren, hinausgeht. Während Kayser die Harmonik auf den Senarius der Primzahlen 3 und 5 beschränkt wissen wollte, stoßen Kolk und Haase nun zur 7 vor. Haase stellt zunächst die 5 als die Symbolzahl für den Bereich der Liebe, Ehe, Hochzeit heraus; er wird darin von Sündermann unterstützt, der die Entsprechungen zwischen der Terz $5/4$ und der Farbe Rot behandelt. Haase wendet sich sodann den ekmelischen Tonverhältnissen der höheren Primzahlen zu. Aus der Kombinationstonbildung schließt er, daß die Intervalle der 11 und der 13 vom Ohr schlecht bewertet werden, daß aber den Siebenerintervallen ein überraschend hoher Konsonanzgrad zukommt, ja daß die Natureptime $7/4$ weit vor der emmelischen Septime $9/5$ (der Mollterz der Dominante) rangiert, was sich in der Tat am Reininstrument bestätigt: im D^7 klingt $7/4$ fast konsonant, $9/5$ dagegen unleidlich scharf. Für das Ohr liegt also die Grenze nicht zwischen 5 und 7, sondern zwischen 7 und 11. Der Senarius ist zum Septenarius zu erweitern. Bei den Tempelmaßen von Paestum, denen Kayzers letzte Buchveröffentlichung galt, war Kayser selbst schon auf die 7 gestoßen: Am Frontaufriß des Athena-Tempels, der in älteren Veröffentlichungen Ceres-Tempel genannt wurde, ist in allen Maßen der Faktor 7 enthalten (H. Kayser, *Paestum*, Heidelberg 1958, 55). Dieter Kolk vertieft dieses Ergebnis. Er weist nach, daß die Hauptverhältnisse des Athena-Tempels dem enharmonischen Tetrachord des Archytas ($5/4 \times 36/35 \times 28/27 = 4/3$) entsprechen. „Die Tempel von Paestum sind eine steinerne Verkörperung der enharmonischen Musik der Griechen“ (471). Wenn Kolk recht hat — auf die methodischen Schwierigkeiten macht er selbst (471 f) aufmerksam —, ergeben sich für die Musikgeschichtsschreibung wichtige Weiterungen: Der Pythagoreer Archytas von Tarent stand 362 v.

Chr. an der Spitze seiner Heimatstadt, der Athena-Tempel von Paestum wurde aber noch zu Lebzeiten des Pythagoras († um 480 v. Chr.) erbaut. Demnach gehörten die Tonverhältnisse der Enharmonik zum ältesten Bestand der pythagoreischen Lehre oder gehen doch zumindest auf einen Lehrsatz des Pythagoras zurück. Eine von Kolk verfaßte Studie, die die Zusammenhänge näher behandelt, liegt mir im Manuskript vor.

Im Zentrum der von Thimus und Kayser neu begründeten Harmonikalen Symbolik steht das Lambda, eine aus Ober- und Untertonreihen gebildete Figur. Thimus und Kayser hielten das Lambda für sehr alt. Der früheste schriftliche Beleg, eine Textstelle des Iamblichos (3./4. Jh. n. Chr.) beschreibt allerdings nur die aus den Reihen $1/1$ $2/1$ $3/1$. . . $n/1$ und $1/1$ $1/2$ $1/3$. . . $1/n$ gebildete Rahmenfigur. Für die Ausfüllung, auf die Thimus während einer Reichstagsitzung kam (429), fehlt ein antiker Beleg. Hier setzt nun Julius Schwabe an. Er deckt Zusammenhänge auf zwischen Lambda, Tetraktys-Dreieck, Gnomon, Stufenpyramide und dem vom Wipfel abwärts wachsenden Weltbaum, für den Schwabe folgende Figur gibt:



Die räumliche Anordnung der zehn höchsten Tonpunkte entspricht dem aus den Zahlen 1, 2, 3 und 4 gebildeten Tetraktys-Dreieck. Schwabe findet geometrische Muster, die dem Tetraktys-Dreieck entsprechen, bereits auf den Tonscherben von Pirak (südlich von Karachi) und Samarra (am mittleren Tigris). Die Funde von Pirak werden auf 5000 v. Chr. datiert. Damit ist in der Tat erwiesen, daß die schach-

brettartige Aufteilung des Lambda sehr alt ist. Offen bleibt allerdings noch die Frage, seit wann diese Felder mit den von Thimus ermittelten Zahlenverhältnissen ausgefüllt wurden. Die Antwort liegt m. E. in den Zahlenreihen, die sich durch die obige Lambda-Figur hindurchziehen und die mit dem Einteilungsschema der antiken Zahlenlehre übereinstimmen. Die Ober- und Untertonreihen entsprechen dem multiplex und submultiplex. In der Vertikalen liegen neben der „Zeugertonachse“ $1/1$ $2/2$ $3/3$. . . n/n , dem „Einen“ der Idealzahl-Lehre, die überteiligen Verhältnisse $2/1$ $3/2$ $4/3$. . . $(n+1)/n$, die superparticulariales, neben diesen dann die superbipartientes $3/1$ $4/2$ $5/3$. . . $(n+2)/n$, neben diesen wiederum die supertriptientes usf. Auf der anderen Seite der Zeugertonachse liegen die reziproken Reihen, die subsuperparticulariales, die subsuperbipartientes usf. Die nächste Gruppe, das Mehrfachüberteilige (multiplex superparticularis) liegt im Lambda nicht auf einer Graden, sondern schreitet im Rösselsprung fort; im Lambda stehen Schachbrett und Rösselsprung in einem ursächlichen Zusammenhang. Die antike Einteilung der Zahlenverhältnisse entspricht also der Thimusschen Ausfüllung des Lambda, ja mehr noch: da die antiken Ausdrücke nicht eindeutig sind — $7/4$ (= $1\ 3/4$) ist mit supertriptiens nur ungenau beschrieben, die Sexte $8/5$ (= $1\ 3/5$) fällt unter den gleichen Ausdruck —, ist anzunehmen, daß die Gruppeneinteilung nicht direkt aus dem Zahlenmaterial entwickelt, sondern von einer Zahlentafel, dem Lambda, abgezogen wurde.

Das Antaios-Heft bringt Kayser's Harmonik ein gutes Stück weiter und macht sie zugleich einem weiteren Leserkreis bekannt.

Martin Vogel, Bonn

Kurt Wichmann: Der Ziergesang und die Ausführung der Appoggiatura. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1966. 286 S.

Der Verfasser, Lektor für Gesang am Institut für Musikerziehung der Humboldt-Universität Berlin, hat sein Thema aus jenem zur Zeit leider noch sehr schmalen Bereiche gewählt, in dem sich Musikwissenschaft, Aufführungspraxis und Pädagogik fruchtbar begegnen sollten. In sicherlich langjährigem Bemühen hat er ein erstaun-

liches Material zusammengetragen und damit dem Sänger und Gesangslehrer, aber auch dem Kapellmeister, Chorleiter, Korrepetitor eine Fülle von Anregungen gegeben. Ob dieser Personenkreis die Chance nutzen wird, ist nach bisherigen Erfahrungen allerdings sehr zu bezweifeln, und so wird man weiterhin auch bei Festspielen, auf Platten erster Künstler, im Funk, aus den Proberäumen unserer Opernhäuser wie aus den Unterrichtszimmern unserer Gesangspädagogen frisch und munter falsche Appoggiaturen und dergleichen mehr hören.

Schade, daß Wichmann nirgends genau sagt, was er unter „Ziergesang“ versteht. An mehreren Stellen wird der Begriff in unterschiedlicher Weise eingengt, z. B. *„Zu den Klangmitteln, die der Ausdeutung des Sinngehaltes einer Dichtung dienen, gehört der Ziergesang“* (S. 8), S. 9 aber wird *„Kirchlicher Ziergesang“* mit *Concentus* gleichgesetzt, woraus zu schließen wäre, daß durch den Accentus der Sinngehalt einer Dichtung nicht auszudeuten war. S. 95 wird dann Ziergesang im Gegensatz zu natürlicher (?) Deklamation gesehen *„... an dem Arioso . . ., das durchaus in die Kategorie des Ziergesanges gehört, sich aber trotzdem (!) durch Natürlichkeit in der Deklamation . . . auszeichnet“*; S. 101 erfährt man, daß Graun und die Bachsöhne *„noch ganz dem italienischen Ziergesang verhaftet“* sind. *„In ihren Werken blüht das Koloraturwesen bei gleichzeitiger Vernachlässigung des Textgehaltes.“* Schließlich erhält der Begriff S. 119 die wohl weiteste Fassung: *„In Beethovens Vokalwerken ist der Ziergesang scheinbar von untergeordneter Bedeutung. In der Tat herrscht in den Liedern bis auf wenige Ausnahmen die syllabische Deklamation vor, indem auf jede Wortsilbe nur ein Ton oder nur sehr kurze Ligaturen entfallen.“* Für Schubert, der *„auf das Figurenwerk zur Ausschmückung einfacher melodischer Fortschreitungen keineswegs verzichtete“*, sieht Wichmann mit anderen Autoren als Hauptbestandteile des Liedschaffens *„... das volkstümliche . . . und das Rezitativ“* und fährt fort: *„Als drittes Element tritt nun der Ziergesang hinzu . . .“*. Diese Beispiele dürften genügen, um zu zeigen, wie gefährlich es ist, so heterogene Erscheinungen wie *Concentus*, *Diminutionspraxis*, *Ornamentik*, *Figurenlehre*, *Koloratur* usw. auch zeitlich weit auseinanderliegender Epochen — die Beispiele reichen

bis Berg, R. Strauss und Hindemith — unter einem Oberbegriff zu fassen. Wenn er für den Buchtitel noch ausgereicht hätte, dann war es sicherlich verfehlt, ihn im ganzen Buch zu bemühen und damit Anlaß zu Mißverständnissen zu geben.

Der Gebrauchswert dieser so wertvollen Sammlung von Beispielen und Belegstellen aus der einschlägigen Literatur mehrerer Jahrhunderte wird durch diese terminologischen Mängel allerdings nicht wesentlich herabgemindert und der Leser kann dankbar sein für die immense Arbeit, die der Autor ihm abgenommen hat. Auf eine im Faksimile beigegebene Sammlung von 24 *Solfeggi*übungen, die wahrscheinlich von Porpora stammen, sei besonders verwiesen.

Ganz außerhalb des Buchinhaltes liegen Beobachtungen, die kritisch zusammenzufassen einmal dringend notwendig erscheint; sie betreffen die Technik des Zitierens und der damit verbundenen drucktechnischen Gestaltung. Wichmann hat in den sieben Kapiteln seines Buches 696 Fußnoten benötigt, sie stehen aber nicht am „Fuße“ jeder Seite, sondern am Ende des Buches, sind also „Endnoten“, und die Zählung beginnt mit jedem Kapitel neu. Bei der Lektüre der S. 14 wird der Leser elfmal ans Buchende geschickt, auf S. 11 innerhalb von 11 Zeilen viermal. Er verliert dadurch leicht den Zusammenhang und wird allmählich böse auf den Autor, der ihn so strapaziert. Ein Teil dieser Fußnoten ist aber gar nicht nötig und hätte müheolos in den Text eingearbeitet werden können (z. B. Fußnote 46 auf S. 16!). Welche Abenteuer der Leser in solcherart angelegten Büchern zu bestehen hat, sei an einem Beispiel aufgezeigt: S. 66 heißt es *„Aus dem Kammerduett ‚Ecce il petto‘ (Benedetto Marcello) 142.“* In der Fußnote 142 des 3. Kapitels liest er *„Aus L. Landshoff, a. a. O., S. 141 ff.“*. Der bis dahin vielleicht noch geneigte Leser wappnet sich mit Geduld und sieht die 47 Fußnoten des ersten Kapitels, die 40 des zweiten und die bisherigen des dritten Kapitels durch, findet aber „an diesen angeführten Orten“ Landshoff nicht. Er sucht im Literaturverzeichnis unter L, findet aber auch dort nichts, und entdeckt endlich, daß im Namensverzeichnis bei Landshoff S. 34 vermerkt ist. Dort angelangt, findet er am Ende eines Arientextes *„(Nach Landshoff)“*. Durch viele Fachliteratur leidgeprüft und erfahren, vermutet der Leser nun, daß viel-

leicht das vorangegangene Notenbeispiel auf S. 33 Auskunft geben könnte. Dort liest er „Aus der Fülle der Beispiele seien zwei hier angeführt“¹⁷. Durch Fußnote 17 endlich wird der Leser für seine Ausdauer belohnt, denn „Die Beispiele wurden entnommen aus: *Alte Meister des Bel canto*, hrsg. von Ludwig Landshoff. Leipzig, Edition Peters Nr. 9689“.

So geht es aber wirklich nicht! Es ist eigenartig, daß in einer Zeit so hochgezüchteter Editionstechnik alter und ältester Musik es noch keine allgemeinverbindlichen Richtlinien oder Empfehlungen für die Editionstechnik der eigenen Werke gibt. Das wäre doch einmal ein Thema für eine Kongreßsektion! Walter Kolneder, Karlsruhe

Corpus Musicae Popularis Hungaricae. A Magyar Népzene Társasága Szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán. [Bd.] V: *Síratók* [Klagelieder]. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos és Rajeczky Benjamin. Budapest: Akadémiai Kiadó 1966. 1138 S. Die ungarischen Klagelieder bilden den Abschluß der Herausgabe des funktionell gebundenen ungarischen Liedmaterials, von welchem in den bisherigen fünf Bänden rund 5000 Melodien vorliegen. Damit ist diese Edition unter den spärlichen vorliegenden europäischen Gesamtausgaben (Deutschland, Norwegen) am weitesten vorgeschritten.

Der Band wird durch eine kurze Abhandlung Kodálys eingeleitet, aus der hervorgeht, daß die beinahe 800 Klagelieder, die den Herausgebern dieses Bandes zur Verfügung standen, in rund fünf Jahrzehnten gesammelt wurden. Die eigentliche, umfangreiche Einleitung (S. 15–75) erläutert das Wort „*sírni, sírató*“ (Weinen, Klage), wobei sie eine Reihe historischer Quellen heranzieht, und bringt die Marienklagen zur Sprache, die geistlichen Lieder zu den Begräbnissen sowie die Dichtung des 16. bis 18. Jahrhunderts. Aber erst das Schrifttum des 19. und 20. Jahrhunderts ist volkswissenschaftlich einwandfrei auswertbar. Der Kern dieser Materialien ist aus einer soziologisch-ethnologischen Studie von E. Fél und T. Hofer entnommen, wo auf Grund einer eingehenden Feldforschung im Dorf Átány folgende Fragen beantwortet werden: 1. Wann und wie verläuft die Totenklage? 2. Welches ist die Art und Weise ihrer Traditionsgebundenheit? 3. Welches ist die

Funktion der Totenklage? 4. Auf was bezieht sich die Klage außerhalb des Begräbnisses? Am Ende werden die Melodien der Klagelieder wie auch ihre Systematisierungsfragen ausführlich charakterisiert. Es wird ausdrücklich betont, daß alle Aufzeichnungen als aus zweiter Hand zu betrachten sind, da sie die Nachahmung einer früher gehörten oder selbst vorgetragenen Klage festhalten. Sie wurden durchwegs auf Wunsch des Sammlers gesungen, wobei als Vergleichs- bzw. Verifikationsmaterial die Kenntnis der authentischen Klagen in ihrer primären Funktion diene. Dieses Sammelverfahren soll aber zu keinen entscheidenden Abweichungen von ihrer Originalstruktur geführt haben. Die später fixierte Form stellt lediglich eine musikalisch ausgeprägtere Struktur dar, sie wirkt gebundener, fester, ohne die üblichen tonlosen Rezitationsunterbrechungen. Bei der Sammlung, Aufzeichnung und Materialauswahl wurden die „vor- bzw. teilmusikalischen“ Rezitationen, die in der Totenklage keine unbedeutende Rolle spielen, also nicht beachtet. Für die Klagelieder werden folgende musikstrukturellen Kennzeichen als ausschlaggebend angeführt: fallende Melodieaufbau, bogenförmige Phrasen und eine starke Tendenz zur tonwiederholenden Rezitation. Die Rezitationstöne fallen meist auf einen der Gerüsttöne der Pentatonik, die in den Klageliedern als *la-, so-, do-* wie auch *mi-*Pentatonik erscheint. Es kommen aber auch diatonische Tonreihen, wie die dorische, aeolische und phrygische vor, neben welchen auch Dur und Moll stark in den Vordergrund treten. Ziemlich häufig sind auch Strukturen mit nur wenigen Tonstufen.

Die wenigen Zeilen zur Frage der Klassifikation der Klageliedweisen begründen im wesentlichen nur den regionalen Ort, an welchem das Material im Band zu stehen kommt. Dabei werden fünf Gebiete unterschieden: I. Nordungarn (das Palocz-Gebiet), II. Transdanubien, III. Südungarn, IV. Die obere Teiss; der Teil V umfaßt die von Ungarn bewohnten Gebiete Rumäniens. Die Gruppe VI enthält strophisch gebundene Klagelieder. In dieser regionalen Systematik werden die Melodien nach den sogenannten Klein- und Großformen (als Gruppe A und B) eingeteilt, wobei hier Form mehr als Kategorie des Tonumfanges und der Tonart verstanden wird. Diese Systematik wird in zwei Tabellen (*Survey*

of *Tunes According to Regions* and *Survey of Tunes According to Types*) dargestellt. Die erstere gibt einen Überblick über die Tonarten und den Ambitus der Melodien, die zweite erfaßt beinahe die Hälfte der Melodien in einer losen Typen-Formordnung, wobei von den Verfassern meist die vier-, weniger die dreiteilige Form als vorausgesetzt erscheint. Wie es bei den ungarischen Forschern meist der Fall ist, wird auch hier in allen Zusammenstellungen dem Kadenzaufbau eine wichtige Rolle zuerkannt. Beide Tabellen stellen weder eine typologische noch eine lexikale musikalische Ordnung dar.

Die eigentliche Sammlung besteht aus 218 Melodien, welchen noch 125 Melodien in den Fußnoten beigelegt werden, ergänzt durch 9 Parodien und 14 fremde Klageliedaufzeichnungen. Die Melodieaufzeichnungen sind durchwegs von hohem Niveau und enthalten meist lange Teile, die oft 30—40 Zeilen umfassen. Es wurde somit von den Herausgebern etwa ein Drittel der zur Verfügung stehenden Aufzeichnungen veröffentlicht, wobei bei diesen rund 60 Sammler am Werk waren. Durch diesen Materialreichtum und durch die musikalische Detailarbeit, mit der an den Aufzeichnungen gearbeitet wurde, gehört der Band zu den wertvollsten Ausgaben, die bis jetzt aus Osteuropa erschienen sind. Die vollständigen Texte der Klagelieder sind ebenfalls mitgeteilt, auch in englischer Übersetzung. Leider ist die motivische Ordnung der Texte nur bei den Parodien gut gelungen, die jedoch nur einen Bruchteil der Aufzeichnungen umfassen. Der Verzicht auf eine thematisch-motivische Systematik bei einer „Lied“-Gattung, die primär durch die Funktion wie auch den Textinhalt geprägt ist, erscheint kaum vertretbar. Am Ende des Bandes wird eine kurze Abhandlung mit dem Titel *Interrelationships* beigelegt, die mehr durch ihre neuveröffentlichten Melodien anspricht als durch die zu allgemein gefaßten vergleichenden Glossen.

Eine Reihe von Fragen wirft dieser Band vor allem zur ungarischen Pentatonik auf. Durch das Register *Survey of Tunes According to Regions* wird eine analytische Tonraum- und vor allem Tonartcharakteristik vorgelegt, aus der ersichtlich ist, daß fast die Hälfte der Melodien (103) als pentatonisch oder mit der Pentatonik zusammenhängend bezeichnet werden. Dies ist im

Grunde eine überraschende Feststellung, da die Klagelieder bis jetzt nicht als Kern der ungarischen pentatonischen Melodien bezeichnet wurden, obwohl schon verschiedentlich auf ihre Pentatonik verwiesen wurde. Im Grunde enthält die Tabelle als analytische Daten verfaßte Angaben (Tonraum, Typ der Pentatonik und Finaltöne). Schon die erste Konfrontation dieser Angaben mit den angeführten Melodien läßt einige Zweifel aufkommen, die bei der genaueren Durcharbeitung der Materie bestätigt werden. Von den 19 als pentatonisch angeführten Melodien beruhen nur vier auf der rein pentatonischen Tonreihe (Nr. 56, 57, 157, 158), weitere fünf Melodien haben nur eine geringe Zahl von sogenannten „piens“ als Durchgangstöne, so daß sie ebenfalls als pentatonisch bezeichnet werden können. Es muß aber ebenfalls bemerkt werden, daß die rein pentatonischen Weisen außergewöhnlich kurze, fast gerüstartige Aufzeichnungen bieten, von welchen nur ein einziges Beispiel durch eine Tonbandaufnahme belegt ist, obwohl sonst fast durchwegs die Aufzeichnungen von einem fixierten Klangträger stammen. Ein ziemlich generelles Problem bieten auch die Aufzeichnungen aus dieser Sicht. Wo wir von Pentatonik sprachen, haben wir die als kleine Noten angeführten ornamentartigen Melodiefloskeln außer acht gelassen und nur die silbentragenden Haupttöne für die Tonreihe geltend gemacht. So enthält z. B. die Nr. 158, die wir als rein pentatonisch bezeichnet haben, 21 durchgehende diatonische Töne oder Glissandi, obwohl die ganze Klage nur 18 Melodiezeilen umfaßt. Der überwiegende Teil der als pentatonisch charakterisierten Weisen ist als hexatonisch oder heptatonisch-diatonisch zu werten. So ist es mit den Nr. 167, 168 und 170, wobei die letzte keinen wesentlichen Unterschied von Nr. 169 aufweist, die schon als diatonisch gewertet wird. Es ist nicht möglich, im einzelnen auf die angeführten Melodien einzugehen; ich möchte jedoch eine Reihe von Melodien anführen, die im Bereich von Trichorden, Tetrachorden, Penta- oder Hexachorden, eventuell der heptatonischen Diatonik liegen oder im melodischen Verlauf durchbrochene, fanfarenartige Dreiklangsgebilde exponieren, ohne in einer ersichtlichen Beziehung zur Pentatonik zu stehen. Es handelt sich um folgende Melodien: Nr. 3, 35, 37, 38, 97, 109, 112, 128,

136, 137, 138, 142, 153, 154, 174, 177, 178, 188—191 etc. Die Herausgeber haben hier statt einer Analyse der Melodien eine mehr hypothetisch-intuitive Deutung vorgenommen. Der Grund liegt auch darin, daß sie die Tonartwertung nur auf zwei Hauptkategorien stützen: Pentatonik oder Diatonik. In der Volksmusik gibt es aber eine Reihe selbständiger Strukturgebilde, die außerhalb dieser Kategorien liegen (es sei hier nur auf die terminologische und musiktheoretische Erfassung solcher Gebilde durch M. Schneider, C. Sachs und W. Wiora hingewiesen). Alle die gegebenen strukturellen Nuancen richtig zu erfassen, zu charakterisieren und zu deuten, erfordert auch eine detailliert angewandte Tonartenanalyse. Wo diese fehlt, können die Strukturgebilde auch nicht richtig gewertet und dargestellt werden. In der Mehrzahl der ungarischen Klagelieder handelt es sich um Strukturen, die von der eigentlichen Pentatonik unterschieden sind, obwohl die Möglichkeit besteht, sie auch aus der Sicht der Pentatonik zu betrachten. Sie liegen in einer starken Streuung zwischen den Polen Pentatonik und Diatonik, wobei auch eine beträchtliche Zahl von Melodien auf engräumigen Rezitationsformeln beruht, die man mit dem unglücklichen, aber zur Not verwendbaren Terminus „vorpentatonisch“ bezeichnen könnte. Diese engräumigen Strukturen haben in Wirklichkeit mit der Pentatonik wenig gemeinsam und müssen in ihrer Entwicklung nicht notwendig zur Pentatonik führen. Alle diese spezifischen musikalischen Strukturen richtig zu erfassen, das ist uns leider diese so ungemein wertvolle Klagediedausgabe schuldig geblieben.

Abschließend könnte wie folgt zusammengefaßt werden: Das Klagediedmaterial — gesammelt durch eine langjährige, intensive Teamarbeit — sowie seine Auswahl sind exzellent, seine regionale Gruppierung ist als die einzig richtige und mögliche zu bezeichnen; es fehlt aber eine motivisch-textliche Übersicht, wobei auch die musikalische Analyse und tabellenartige Zusammenfassung als unzulänglich zu bezeichnen ist. Die einleitenden Studien hingegen vermitteln ein zufriedenstellendes und plastisches Bild von der Geschichte, Funktion, musikalischen Substanz und Dokumentation der ungarischen Totenklagen.

Oskár Elschek, Bratislava

Gottscheer Volkslieder aus mündlicher Überlieferung. Authentische Tonaufnahmen 1954—1966 von Johannes Künzig und Waltraut Werner. Drei Langspielplatten mit Textheft. Freiburg i. Br.: Volkskunde-Tonarchiv und Kommissionsverlag Rombach & Co. GmbH (1967). Textheft 48 S., 3 LP (33 U, 25 cm) T 75 468—75 470 (Volkskunde-Tonarchiv, Schallplatte 9—11) (Quellen zur deutschen Volkskunde. I.)

In den dreißiger Jahren und während des Zweiten Weltkrieges hatte der Volkskundler Johannes Künzig mehrfach Gelegenheit, deutsche Siedlungsgebiete in Ost- und Südosteuropa zu besuchen und dort volkskundliche Aufnahmen zu machen. Er publizierte damals u. a. *Deutsche Volkslieder aus dem rumänischen Banat* (Berlin 1935), *Saderlach. Ein Alemannendorf im rumänischen Banat und seine Urheimat* (Karlsruhe 1937; 2. Aufl., Berlin 1943) und *Deutsche Bauern im Banat* (Berlin 1939). Nach 1945, als Flüchtlingsreferent des Diözesan-Caritasverbandes in Freiburg i. Br., konnte er erneut Kontakt mit den im Zuge der Umsiedlungen in Südwestdeutschland einströmenden „Volksdeutschen“ aufnehmen. Die zunächst karitative Betreuung ging mit einer gewissen Konsolidierung der Verhältnisse zu Beginn der fünfziger Jahre in eine volkskundliche über. Von 1951 an arbeitete Künzig mit seiner Assistentin Waltraut Werner für das von ihm eingerichtete Institut für Volkskunde der Heimatvertriebenen (heute: Institut für ostdeutsche Volkskunde in Freiburg-Littenweiler), in dem er alle Zeugnisse aus dem Leben und aus der Umsiedlung, aus der Neusiedlung und der gesellschaftlichen Eingliederung der (ehemaligen) Sprachinseldutschen zusammentrug, darunter viele Tonaufnahmen von Liedern und Instrumentalstücken.

Stimmen wir den Ausführungen Oskár Elscheks zu (Diskussionsbeitrag zu *Die Problematik der Geschichtlichkeit des europäischen Volksliedes*, Kongreß der IGMw Ljubljana, 1967) — und anders können wir uns als Wissenschaftler nicht verhalten —, dann gelten als authentische Dokumente volksmusikalischen Lebens nur Ton- und Filmaufnahmen, die ohne Beeinflussung der Gewährleute zustande kommen. In diesem Sinn ist Künzigs Initiative zu begrüßen, die der deutschsprachigen Volksmusikforschung einen Bestand an Tonaufnahmen sicherte, der zahlenmäßig weit über das in anderen

Instituten — einschließlich des Deutschen Volksliedarchivs — in dieser Form gesammelt hinausgeht. Kostproben aus Künzigs Volkskunde-Tonarchiv sind bisher in dem Ton-Bild-Buch *Ehe sie verklingen . . .* (Freiburg i. Br. 1958; 2. Aufl. 1960), auf sieben Schallplatten (im Eigenverlag des Instituts für ostdeutsche Volkskunde, 1960 ff.) — und nun in der zur Rezension vorliegenden Kassette erschienen und damit der Forschung zugänglich.

Dem Gottscheer Liedgut kommt deshalb besonderes Gewicht zu, weil die Besiedlung der im historischen innerösterreichischen Kronland Krain, seit dem Ende des Ersten Weltkrieges in Slovenien/Jugoslawien gelegenen Gottschee (Kočevoje) bereits im Laufe des 14. Jahrhunderts erfolgte, weil — wie sprachwissenschaftliche Forschung erweist — sich dort altbajuwarische (kärntnerisch-osttirolische) Sprachmerkmale erhielten, weil — wie volkskundliche Forschung feststellt — die über sechshundert Jahre hinweg nur geringen Veränderungen unterworfenen gesellschaftlich-wirtschaftlichen Bedingungen ein bestimmtes Beharrungsvermögen der Bevölkerung, der Art ihres Sich-Gebens, bedingen — und weil deshalb und aufgrund melodiegeschichtlicher Vergleiche auch die Musikethnologie auf ältere Singstile schließen darf. Die Begründung dafür sowie eine Darlegung deutsch-slawischer Wechselbeziehungen in der Gottscheer Liedtradition werden in der im Druck befindlichen vierbändigen Gesamtausgabe des Gottscheer Liedbestandes (hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich und Wolfgang Suppan, Mainz 1969 ff., B. Schott's Söhne) zu finden sein.

Ein Umsiedlungsvertrag zwischen Mussolini und Hitler führte die Gottscheer während des Zweiten Weltkrieges aus ihrer Heimat in die Untersteiermark, von wo um 1945 die endgültige Zerstreuung der Volksgruppe erfolgte. Gottscheer leben heute vor allem in Übersee, in der BRD und in Österreich. Künzigs Aufnahmen entstanden in der BRD.

Die Herausgeber bringen auf Schallplatte IA Weihnachtslieder, auf IB Dreikönigs-, Passions- und Osterlieder, auf IIA Legenden- und Marienlieder, auf II B (Volks-)Balladen, auf III A Liebes- und Hochzeitslieder und auf III B Geselligkeits- und Scherzlieder, die z. T. deutlich den Einfluß des Gottscheer Heftes der Landschaftlichen Volkslieder

(Berlin/Leipzig 1930) erkennen lassen, also nicht mehr als authentische Dokumente anzusprechen sind; dazu eine allgemeine Einführung in das Thema, Literaturverweise, Kommentare und den Abdruck sämtlicher Texte im Textheft. Als Musiker vermissen wir in letzterem naturgemäß die Melodien, die man zwar auf den Schallplatten ebenso hören kann wie die Texte, — deren Transkription aber doch fruchtbaren Diskussionsstoff ergeben hätte; und gerade das erwartet Künzig: „*Wissenschaftliche Probleme werden, wie ich wünsche und hoffe, auf Grund dieser drei authentischen Gottscheer Volksliedplatten erneut erörtert und geklärt werden können . . .*“ (Textheft S. 7).

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

Playford: *Musick's Recreation on the Viol, Lyra-Way, 1682. With a Historical Introduction (in English and German) by Nathalie Dolmetsch.* London: Hinrichsen 1965. XIV, 5, 58 S.

Dieses Werk, als Fortsetzung der in *A Musical Banquet* begonnenen Serie von *Lessons* eine der ersten Publikationen des älteren Playford, zuerst 1652 erschienen, liegt hier im Faksimiledruck der zweiten vermehrten, 30 Jahre später erschienenen Auflage vor. Die als Gambenspielerin und als Herausgeberin hochbewährte Tochter von Arnold Dolmetsch orientiert in der Vorrede über Gestalt, Klangart und Notierung dieses sechssaitigen Instruments, dessen Stimmung (4—4—3—4—4) auf dem Titelblatt wiedergegeben ist. Da diese Gambenart, die in der *Division Viol* einen nahen Verwandten hat, ein akkordreiches, doppelgriffiges Spiel ermöglichte, war sie als Begleit- wie Soloinstrument beliebt. Dieser *Choice of Lessons* ist eine plausibel und umsichtig geschriebene, wohl von Playford selbst verfaßte *Preface by way of Introduction* vorangeschickt, „*containing some Brief Rules and Introduction for young Practitioners*“, die auch für den Selbstunterricht gedacht sind. Playford nennt als die ersten Meister der *Lyra Viol* (oder *Harp Viol*) D. Farrant, A. Ferrabosco und J. Coperario. Weiter werden „*the excellent Inventions . . . of famous Masters*“ gerühmt, von denen als die bedeutendsten hier nur W. Lawes, Jenkins, Ives und J. Wilson aufgeführt seien. Als Komponisten treten in dieser Sammlung J. Farmer, Banister und Colman mit je zwei, Ives mit sieben Stücken auf. Der Rest, 67

Anonyma, vorwiegend tanzhaften und volkstümlichen Charakters, ist englischen und französischen Ursprungs. Der Tabulaturdruck ist tadellos. Einige bezeichnende Äußerungen über die Viola da Gamba, eine von G. B. Shaw, beschließen die wertvolle Veröffentlichung. Reinhold Sietz, Köln

Bernhard Meier: Heinrich Loriti Glareanus als Musiktheoretiker. Sonderdruck aus: Beiträge zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte. 22. Heft, 1960. Freiburg i. Br.: Verlag Eberhard Albert Universitätsbuchhandlung 1960. S. 65—112.

Der Aufsatz bietet eine eingehende Interpretation der beiden musiktheoretischen Schriften, der *Isagoge in musicen* von 1516 und des *Dodecachordon* von 1547 (die Ausführungen zur *Isagoge*, der der Verfasser erstmals die gebührende Beachtung schenkt, sind in knapperer Form auch im Kongreß-Bericht Wien 1956, 397—401, erschienen). Hatte schon Spitta (VfMw VII, 1891, 125) die These ausgesprochen, daß Glareans musiktheoretisches Werk „nur im Zusammenhang mit den humanistischen Studien“ richtig zu würdigen sei, so erweist es die vorliegende Studie in jeder Hinsicht als das Werk eines Humanisten. Schon die äußere Erscheinung der *Isagoge* (einer musica choralis) zeugt hiervon: der Text ist in der Antiqua-Schrift gesetzt, die Beispiele sind in der nota quadrata aufgezeichnet, und die Sprache ist ein glänzendes, an Erasmus geschultes Latein; in der Tendenz zu methodischer Vereinfachung, die Glarean auch zu heftiger Polemik gegen die „Sophistik“ der Musiklehre seiner deutschen Zeitgenossen veranlaßt, und den bemerkenswerten Ansätzen zu terminologischer Reform erkennt der Autor den „echt humanistischen Simplifikationsgedanken“; bezeichnend sind der Ausgang von antiken (boethianischen) Definitionen, die Bemühungen um die antike Tonartenlehre und vor allem die antikisierende Reduktion der Kirchentöne auf Oktavgattungen; und im Widerspruch zur bisher geltenden Ansicht vom historischen Fortschritt der Musik bis zur gegenwärtigen Höhe schließlich wähnt Glarean die Musik von antiker Einfachheit und Reinheit weit entfernt, ihre Lehre vom allgemeinen Verfall der Wissenschaften in nachantiker Zeit miterfaßt und von deren Wiederaufblühen in jüngster Zeit bislang noch ausgeschlos-

sen. Das *Dodecachordon*, Glareans Tonartenlehre, ist über solche Züge hinaus auch als Ganzes von humanistischen Motiven her bedingt und konzipiert: die grundlegende (beim Studium von Boethius gewonnene) Einschätzung der Tonartenlehre entspricht dem vielseitigen Wirken des Humanisten: dem musicus ist sie „ad omnem cantum diiudicandum utilissima“, der Komponist humanistischer Oden (Horaz) und „neulateinische Dichter, der seine antiken Vorbilder auch in der Verbindung poetischen und musikalischen Schaffens nachzuahmen sucht“ (Meier 65), bedarf ihrer „ad Poetarum carmina modulanda“, und den „Herausgeber und Erklärer zahlreicher antiker Autoren“ (ebenda) befähigt sie, „multos in eximiis autoribus locos“ zu verstehen; humanistisch ist das Ziel, in der Tonartenlehre die Antike wiederherzustellen, und von humanistischen Ideen zeugt die ungewöhnlich hohe Wertschätzung des phoebus, d. h. des Komponisten einstimmiger Musik — einstimmig war auch die Musik der Antike — (Meier 97). Alle diese wohl dokumentierten Beobachtungen des Autors fügen sich zu einem überzeugenden Bild Glareans zusammen. Etwas zu weit dürfte der Verfasser allerdings gehen, wenn er Glareans *Dodecachordon* als „Versuch einer Anwendung Erasmischen Gedankengutes — der Idee von der einmaligen Verknüpfung christlichen Glaubens und antiker Bildung, von der Zerstörung dieses Zusammenhanges durch Verfall der ‚bonae litterae‘ und von der Notwendigkeit, die einstige Verbindung durch unmittelbaren Rückgriff auf antike und frühchristliche Tradition wiederherzustellen — auf die Musiklehre“ bezeichnet (S. 92); ebenso wird man darin, daß Kirchentöne und antike Modi in Glareans *Isagoge* in engen Zusammenhang gebracht seien, nur bedingt „eine Auswirkung der Erasmischen Lehre vom ‚notwendigen und sinnvollen Zusammenhang des antiken Zeitalters mit dem Zeitalter Christi‘, damit auch von antiker Bildung und christlichem Glauben sehen“ wollen (S. 78).

Die Tonartenlehre als das zentrale Thema Glareans ist mit Recht zum Hauptpunkt der Studie gemacht worden. Eingehend schildert der Verfasser den Zustand der Tonartenlehre bei Abfassung der *Isagoge* und die Lehren der *Isagoge* und des *Dodecachordon*, und mit imponierender Kenntnis verfolgt

er die Auswirkungen des *Dodecachordon* — die Rezeption der darin entwickelten Theorie und das Fortwirken älterer Traditionen. Ein einzelner Punkt darf vielleicht hervorgehoben werden: Glarean geht (hierin mit mehr Konsequenz als andere Gafori folgend und sich von der sonst herrschenden Guidonisch-Affligemensischen Tradition abwendend) davon aus, daß die Tonarten durch die Oktavgattungen bestimmt seien. In dieser Sichtweise ist problematisch, daß der 1. und der 8. modus durch dieselbe Oktavspecies bestimmt sind, ebenso der (mit *b* statt *h* gesungene) 6. und der 7. modus; der gängigen Argumentation, beim 1. und 7. modus (als *authentici*) sei die Quart jeweils über, beim 8. und 6. (als *plagales*) jeweils unter der Quint, scheint Glarean in der *Isagoge* noch kritisch gegenüberzustehen (vgl. das Zitat S. 80, Anm. 118; Meier interpretiert diese Stelle im Kongreß-Bericht und im vorliegenden Aufsatz unterschiedlich). Im *Dodecachordon* dagegen ist das Prinzip, auf das sich diese Argumentation stützt, zur Arbeitshypothese gemacht: die sieben verschiedenen Oktaven des diatonischen Systems sind „harmonisch“ und „arithmetisch“ zu teilen (Quint/Quart bzw. Quart/Quint), so daß vierzehn modi entstehen; da zwei von diesen (*H—F—h* und *F—h—f*) unbrauchbar sind, bleiben zwölf. Trifft es zu, daß Glarean in der *Isagoge* die *inversio systematis* noch abgelehnt hat, so darf seine Meinungsänderung als wichtiger Ansatzpunkt für das *Dodecachordon* betrachtet werden. Meier selbst hält sich bei der Deutung der betreffenden Stelle in der *Isagoge* zurück, den Gegenstand der Kritik Glareans so konkret zu nennen; doch verkennt er nicht ihr Interesse für die Entwicklung von Glareans Theorie, wie im Kongreß-Bericht, S. 400, deutlich wird.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br.

Hans Heinz Stuckenschmidt: Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp-Verlag 1966. 322 S.

„Es gibt keine rätselhaftere Figur in der Galerie der neuen Komponisten als die Maurice Ravel“, schrieb Stuckenschmidt 1958. Inzwischen ging der Autor diesem Rätsel nach, schrieb das erste deutsche Buch über Ravel und erarbeitete „ein gültiges Bild, an dem wir uns nun zu orientieren

vermögen“. In der Einleitung interpretiert der Verfasser die hohen Ansprüche des Klappentextes dahingehend, daß er die Lücken in der herkömmlichen Literatur um die Deutung von Ravels Werk schließen und bisher verborgene Zusammenhänge zwischen Leben und Werk analysieren und beweisen möchte.

In Form literarischer Variationen sucht Stuckenschmidt die Wandlungen von Ravels Person deutlich und seine Musik lebendig zu machen. Er erweist sich dabei als ein journalistisch gewandter Biograph alten Stils, der in zuweilen leidenschaftlich engagierter Sprache von Ravels Leben und Umgebung erzählt. Mit großer Neugier sind Details u. a. auch aus der privaten und intimen Sphäre aufgespürt, so daß diese Arbeit die Ravel-Forschung um eine Fülle biographischer Einzelheiten bereichert.

Erhellende Hinweise stammen aus Gesprächen mit Schülern, Freunden und der Jugendfreundin Marie Godard. Als weitere Quellen nennt der Verfasser musikalische Manuskripte, Briefe, literarisch-kritische Äußerungen, Werke der Ravel-Literatur und Besuche in Ravels Wohnungen in Paris und L'Amoury. Um die Erscheinung dieses Komponisten zu fassen und bisher unerkannte Berührungspunkte zwischen seinem Leben und seinem Schaffen aufzudecken, werden Milieu, Herkunft und die körperlich-seelischen Anlagen untersucht.

Angesichts des Klappentextes und der Einleitung sei jedoch die Frage erlaubt: Genügt das Buch jenen hohen Ansprüchen und erfüllt es die Erwartungen eines an Ravels Musik wissenschaftlich Interessierten? — So sehr der Forschung mit neuem biographischem Material und daraus resultierenden Werk-Deutungen gedient ist, so wenig dürfte dieser Band aber vornehmlich für die Musikwissenschaft geschrieben sein. Über fast 300 Seiten Text findet sich weder eine Gliederung, die in Kapitelüberschriften sichtbar würde, noch enthält die Arbeit ein Register. Ein unvollständiges Literaturverzeichnis, bibliographisch ungenügende Quellenangaben und das Fehlen von Quellenangaben, die eine weitere Beschäftigung mit den genannten Quellen ermöglichen könnten, lassen das Werk dem wissenschaftlich Interessierten nur bedingt empfehlenswert erscheinen. Der „suchende“ Leser ist einem lebendig erzählten Text ausgeliefert, der eine eher gefühlsmäßig engagierte als

methodische Einstellung des Autors zum Stoff erkennen läßt.

So nehmen sich z. B. die willkürlich eingestreut wirkenden musikalischen Analysen weder überzeugend aus noch führen sie im einzelnen zu musiktheoretischer Erhellung (vgl. u. a. *Un grand sommeil noir*, S. 48 f.; *Daphnis und Chloe*, S. 162 f.). Ähnlichen Eindruck erwecken zahlreiche musikgeschichtliche Details, die in Form von Paraphrase-Exkursen (z. B. S. 162; S. 246) oder Rückblenden in die Vergangenheit (z. B. S. 41 f.; S. 63 f.) eingeflochten werden, obwohl sie sich nicht zwingend in den Textablauf einordnen lassen.

In seinem gefühlsmäßigen Engagement an die Person Ravels unterliefen dem Verfasser überdies einige historische Verallgemeinerungen, überspitzt formulierte Interpretationen biographischer Einzelheiten und nicht zuletzt eine Reihe inhaltlicher Wiederholungen. In der Tat litt Ravel, „der niemals zu der Größe eines durchschnittlichen Normalmannes aufwuchs“ (S. 37), unter seinem kleinen Wuchs, und er fiel Fremden stets als „kleiner Mann“ auf. Aber es genügt, diese Tatsache einmal und nicht wiederholt (u. a. S. 37, 69, 70, 71, 130, 181) zu erwähnen. Allzu oft wird weiterhin sein infantiles Wesen herausgestellt und sein geistiges Reich mit einem Kinderreich verglichen (u. a. S. 27, 242, 318). Mag die Äußerung der Colette, Ravel wirkte auf sie wie ein Eichhörnchen, auch treffend sein, so ist sie zum Verständnis seines musikalischen Werkes nicht so erhellend, als daß sie mehrfach (u. a. S. 37, 242, 315) zitiert werden müßte.

Ähnlich überbewertet wie diese Einzelheiten erscheinen sowohl die Aufnahme-fähigkeit eines Kindes in den ersten drei Lebensmonaten, die Ravel mit seiner Mutter in Ciboure verbringt (S. 22 f.) als auch die gedankliche Verbindung zwischen seinen Eß- und Trinkgewohnheiten und seinem musikalischen Stil: „Die Speisen bestreute er mit Gewürzen aller Art: Pfeffer, Paprika, Salz, Senf waren ihm unentbehrlich. Es gehörte zu seiner körperlichen wie auch zu seiner geistigen Konstitution, sich fortwährend kräftige Reizmittel zuzuführen . . . Seine Harmonik, seine Polyphonie, vor allem aber seine Orchestrierung sind Analogien zu der Neigung, die Reize niemals untereinander verschwimmen zu lassen“ (S. 312/13). Meines Erachtens dürfte hier die Grenze

der Deutung im wissenschaftlichen Bereich überschritten sein.

Es ist nicht zu leugnen, daß sich der Verfasser die Musikgeschichte um Ravel intensiv zu eigen gemacht hat; doch scheint eine methodisch geraffte Darstellung des Stoffes mit seinem Prinzip der „literarischen Variation“ nicht zu harmonieren. In der Tat geht es Stückensmidt in diesem Buch um eine ganzheitliche Überschau: Ein buntes Bild von Ereignissen wird gezeichnet, in dem möglichst alle Persönlichkeiten der Zeit eine Rolle spielen sollen, und sei es mit Hilfe von Hypothesen: „Es wäre reizvoll, sich vorzustellen, daß August Strindberg . . . dem jungen französischen Musiker begegnet wäre . . .“ (S. 117).

Sachlich sei abschließend ergänzt, daß sich führende Kritiker wie Louis Laloy und Camille Mauclair bereits im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts für eine Unterscheidung Ravels von Debussy einsetzten. Die geistige Verwandtschaft beider Musiker wurde also nicht erst — wie der Verfasser meint — „mit dem Wachsen des historischen Abstandes“ in Frage gestellt (S. 9); Laloy schrieb 1907 im *Mercure Musical*: „Ravel n'est ni un disciple, ni un continuateur, ni un rival de Debussy. Il est un Musicien d'une toute autre nature . . . Mais ce qui paraît évident, c'est qu'il n'y a rien de commun entre Debussy et Ravel, sinon qu'ils vivent à la même époque . . .“.

Ursula Eckart-Bäcker, Nagold

Boris Jarustowski: Igor Strawinsky. Aus dem Russischen übertragen von Urte Härtwig. Berlin: Henschelverlag 1966. 213 S.

Jarustowskis zuerst 1964 in Moskau erschienenes Buch ist als Auseinandersetzung des zeitgenössischen Rußland mit dem Phänomen Strawinsky charakteristischer denn als für sich stehendes wissenschaftliches Werk. Das kommunistische Rußland hat Jahrzehnte gebraucht, um auf Strawinsky anders als mit Schimpfworten zu reagieren, nachdem der wesentliche Revolutionsbeitrag der russischen künstlerischen Intelligenz im Schlagwortarsenal kunstpolitischer Klischeevorstellungen der Macht-haber unterging. Inzwischen ist wenigstens Strawinsky kein Verräter mehr, gab der vom Kreml gewünschte Rußlandbesuch Strawinskys den Weg frei für eine vermehrte

Information über den neben Schönberg und Webern bislang bedeutendsten Komponisten des Jahrhunderts. Jarustowskis Würdigung reicht entsprechend nicht weiter, als sich die Erlaubnis-Marken der offiziellen Kunstwertung verschoben haben: zur Zeit liegen sie, der Chronologie nach, bei etwa 1952. Bis dahin ist jetzt alles, was Strawinsky gemacht hat, mehr oder weniger Meisterwerk geworden, wenn das zugestandenmaßen damit erworbene künstlerische Kapital in den Augen seiner russischen Kritiker auch keineswegs ausreicht, ihm Kredit aufs Spätere einzuräumen: was Kunst ist, bestimmt nicht Strawinsky.

Indem der Verfasser diese Empfindlichkeiten einer marxistischen Musikideologie in Rechnung stellt und als konstruktivistisch-formalistisch in Bausch und Bogen über Bord wirft, was Strawinsky seit 1953 geschrieben hat, verschafft er sich den Spielraum, den er braucht, um die Größe wenigstens des frühen und mittleren Strawinsky dokumentieren zu können. Was er hier gerade über die Frühzeit Strawinskys zu sagen weiß, ist überdies das einzige an seiner Darstellung, das die Strawinskyforschung ein Stück weiterbringt. Jarustowski haben Archive und Quellen zur Verfügung gestanden, die es ihm erlauben, etliche der Strawinskyschen Frühbeziehungen näher zu durchleuchten, insbesondere das erste Auftreten Diaghilews glücklicher als bislang üblich und möglich im zeitgeschichtlichen Rahmen zu verknüpfen. Die Schwächen seiner Darstellung beginnen erst dort, wo er nach Maßgabe der Dinge genötigt gewesen wäre, sich mit den Ergebnissen und Thesen der westlichen Strawinsky-Forschung auseinanderzusetzen. Eine solche Auseinandersetzung unterbleibt. Damit ist der Quellenbestand für den Verfasser sehr schmal geworden, denn eine russische Strawinsky-Literatur gibt es nicht, sieht man von Igor Gleboffs (Boris Asafieffs) Strawinsky-Darstellung (Leningrad 1929) einmal ab. Was der russische Leser demnach über Strawinskys Schweizer oder französische Zeit erfahren kann, entstammt der Autobiographie Strawinskys selbst, die bis 1936 reicht und kaum mehr als persönlichkeitsbezogene Kalendergeschichte betreibt. Schlimmer noch steht es mit dem Amerika-Kapitel, das wohl ironisch geschrieben und deshalb amüsant zu lesen ist, jedoch zu oft in Anekdoten-Belletristik macht und sich

dabei in kabarettreifer Amerika-Polemik gefällt.

Das eigentlich Bedeutende an diesem Buch ist die Tatsache, daß Rußland Strawinsky im Jahre 1964 nunmehr auch literarisch zur Kenntnis genommen hat, wenn selbst mit einer Verspätung von immerhin fast vierzig Jahren; in dieser Hinsicht kann die Leistung Jarustowskis nicht hoch genug veranschlagt werden. Den Verfasser ganz aus der marxistisch-sowjetrussischen Kunstdoktrin herausgeschlüpft zu wünschen wäre eine ungerechtfertigte Forderung, die allenfalls dazu geführt hätte, das Buch gar nicht erst erscheinen zu lassen. Natürlich verzeichnet Jarustowski jede Äußerung, die Strawinsky irgendwann einmal gegen Deutschland gemacht hat oder gemacht haben soll, während er geflissentlich bemüht bleibt — und er wird seine Gründe dafür haben, die unbedingt strawinskyfreundlicher Natur sein dürften —, seine russischen Leser nichts von der wahrhaft vernichtenden Kritik wissen zu lassen, die Strawinsky an Rußland übte und die so über alle Maßen hart und gnadenlos scharfsichtig sowjetrussische Musikpraxis zeichnete, daß sich selbst der französische Originalverleger weigerte, das Rußlandkapitel der *Poetik* abzdrukken.

Selbstverständlich liegt es einem sozialistisch orientierten Russen nahe, musiksoziologische Überlegungen auf sein Studienobjekt anzuwenden; störend wirken dabei lediglich die Pseudoapologien, mit denen Jarustowski seinen Lesern ein Strawinsky-Alibi zu konstruieren sucht, das ihnen erklären soll, warum sich der Komponist Strawinsky niemals als Musiker politisch engagierte. Für russische Gedankengänge mag in der Tat das Sozialverhalten des Künstlers Strawinsky fragwürdig sein können; daß sich Strawinsky aber mit dem Ordnungsdenken und den religiösen Grenzgängen seiner Kunst in Wahrheit eben doch eindeutig gesellschaftlich benannt hat, kann wiederum Jarustowski nicht zugeben, weil anders er sonst den vorgeblichen Formalismus Strawinskys nicht mehr beweisen könnte. Alles das bezieht sich in erster Linie auf die letzten Kapitel mit ihren befangenen und anspruchslosen Kunstwertungen des Spätchaffens Strawinskys, die dem Verfasser um so weniger übelzunehmen sind, als auch die westliche Strawinsky-Literatur von ähnlich genormten Urteilen

keineswegs frei ist. Allerdings verliert Jarustowski hier den in den ersten Kapiteln gehaltenen wissenschaftlichen Anspruch seines Buches und wird schlechthin unglaubwürdig: da hat sich Strawinsky der seriellen Musik zugewandt, nicht weil seine Musik einem Methodendenken verhaftet war, das sich früher oder später auch der zwölftönigen und der seriellen Methode bemächtigen mußte, sondern weil er in seiner supranationalen Weltbürgerhaltung den notwendigen Kontakt zur heimischen Muttererde verlor, weil sein religiöses Denken sich zu stark spekulativ mit dem Mittelalter befaßte und dadurch den mathematischen Konstruktivismus seiner Musik förderte, schließlich weil er einen „Rettengring“ (S. 170) benötigte, sich mit in der Avantgarde zu halten und nicht aus der Geschichte der zeitgenössischen Kunst zu verschwinden. Am Ende steht dann die übliche Apotheose der Errungenschaften der sowjetischen Musikkultur im Ausblick auf die bürgerliche Zerfaserung des Westens. Nachdem Jarustowski so geschickte, verständnisvolle Streiflichter auf den frühen und reifen Strawinsky geworfen hat, nachdem er diese Zeit mit so viel bestechender Nüchternheit und kritischer Souveränität schilderte und gediegene, wenn auch keineswegs originäre Werkanalysen vorbrachte, wirken diese letzten Kapitel wie der berühmte Guß mit dem kalten Wasser — der ruhig wägende Musikwissenschaftler verstummt und macht dem Ideologen Platz.

Für die deutsche Ausgabe wurde das Buch mit einem erweiterten Apparat versehen, der charakteristischerweise kein Literaturverzeichnis enthält. Aufschlußreich ist weiter eine angehängte Diskographie der in Mitteldeutschland greifbaren Strawinsky-Einspielungen, die nur Werke der frühen und mittleren Zeit umfaßt und mit bloß 27 Titeln noch nicht ein Fünftel des zur Zeit allein in Westdeutschland käuflichen Strawinsky-Platten-Bestandes enthält.

Helmut Kirchmeyer, Neuf

Eric Walter White: Strawinsky. The Composer and his Works, London: Faber and Faber 1966. XV, 608 S., 13 Bildtafeln.

Eric Walter Whites neues Strawinsky-Buch liegt auf der Ebene der großen Verzeichnisse, wie sie durch Köchel oder Schmieder zu Weltruf gekommen sind, ver-

zichtet aber darauf, sich auf diese zu berufen. Indem White Biographisches und Analytisches in die Werkchronologie einspiegelt, greift er eine Methode auf, die vor knapp zehn Jahren bereits von der deutschen Strawinsky-Forschung entwickelt worden ist. Die längst überfällige Trennung von Leben und Werk sollte dabei preisgegeben werden, der eigentliche interpretierende Text unzerschnitten durchlaufen, während das Werkverzeichnis sowohl die Analyse im Telegrammstil wie den zugehörigen biographischen Kommentar enthält und damit als entlastendes Buch im Buch gedacht war. Whites methodische Anlage wirkt dennoch hausbackener, weil er zusätzlich auch noch die verschiedensten historischen und systematischen Fragestellungen mit ins Verzeichnis hineinpumpt und dafür das Zentrum des Buches, eben die Werkchronologie, triptychonartig mit einem Rahmen umgibt, der einmal sehr ausführlich den Lebenslauf Strawinskys schildert (*The Man*, ca. 114 Seiten), und sodann nach dem umfangreichen Werkkatalog eine zusammenfassende Würdigung des Komponisten versucht (*The Composer*, ca. 14 Seiten) und damit die regressive Leben-Werk-Konstruktion auf anderer Ebene wieder einbringt. Die chronologische Werkdarstellung nimmt mit rund 380 Seiten mehr als die Hälfte des Buches ein, vermittelt vom Titel bis zum Druckjahr die notwendigen wißbaren Fakten und liefert dazu großflächige Einzeluntersuchungen, die vor allem das jeweilige Konstruktionsmaterial wie Themen, Motive oder Reihen freilegen und reichlich mit Notenbeispielen erläutern. Es folgt ein fünfteiliger Anhang mit selbständigen Artikeln Strawinskys, die bislang noch nicht gesammelt in Buchform greifbar waren (A), eine Zusammenstellung von neun Briefen, die Debussy, Ravel, Delius und Jules Romain im Jahre 1913 an Strawinsky richteten (B), ein sehr wichtiger Katalog aller Strawinsky-Manuskripte, die sich zur Zeit im Besitze Strawinskys befinden und der 1954 von Craft zusammengestellt wurde (C), ein kleines Verzeichnis der auf Rollen für mechanisches Klavier eingespielten Strawinsky-Kompositionen (D) und schließlich die übliche Bibliographie, die auch eine Zusammenstellung der über Strawinsky gedrehten Filme enthält (E), mit nachfolgendem Register.

Whites Buch ist offensichtlich aus enger Zusammenarbeit mit Craft und Strawinsky

hervorgegangen. Die Fülle der neu bekannt gemachten Details aller Art ist fast unerschöpflich. Nicht nur neue, wenn auch kleinere Kompositionen der Frühzeit sind jetzt erstmals ans Tageslicht gekommen, auch die größeren Werke erfahren grundlegende und bislang unbekannte biographische und werkanalytische Erläuterungen. Da wird erstmalig ebenso sehr die schon öfters gestellte Frage verbindlich beantwortet, auf welche Vorbilder sich Strawinsky berufen hat, als er die alten Tanztypen im *Agon* stilisierte, wie beispielsweise versucht, die komplizierten Mehrfassungsfragen anzugehen, da werden zahlreiche bislang offene Datierungslücken geschlossen und irrige Fakten revidiert. In Whites Buch schwingt außerdem jene eigenartige Atmosphäre von Autorität und Faszination, die sich immer dort einstellt, wo eine Arbeit unmittelbar unter dem bestimmenden und zurechtrückenden Einfluß des Beschriebenen entstanden ist. Die Vorteile (Exaktheit im biographischen und analytischen Detail) und die Nachteile (Mangel an kritischer Distanz) weiß der Verfasser dabei erheblich besser auszugleichen als etwa Schindler für Beethoven oder Glasennapp für Wagner oder auch Craft für Strawinsky. White schreibt bei aller Liebe zu Strawinsky keine Heroenbiographie, sondern ein fachbibliographisches Nachschlage- und Grundlagenwerk, das in der nächsten Zeit wohl für alle oder doch fast alle Strawinsky-Fakten maßgeblich bleiben wird.

Trotzdem läßt sich beim Studieren dieses Buches, dessen eminente wissenschaftliche Leistung außer Frage steht, ein leises Bedauern kaum unterdrücken: ein Bedauern darüber, daß White zwar die Strawinsky-Forschung um ein unermeßlich großes Stück weitergebracht hat, daß er aber nicht in der Lage war, die Summe dessen wiederzugeben, das heutigentags bereits über Strawinsky gewußt wird. Man kann nicht einmal sagen, er habe sich damit die Gelegenheit verspielt, zum Strawinsky-Biographen schlechthin zu werden, weil er diese Gelegenheit möglicherweise gar nicht erst echt besessen hat. Als White im Jahre 1950 die erweiterte deutsche Übersetzung seines ersten, 1947 in London herausgekommenen Strawinsky-Buches vorlegte, konnte er für sich den Ruhm in Anspruch nehmen, zum ersten Male Neue Musik ohne polemischen oder

apologetischen Akzent betrachtet zu haben. Das war der verheißungsvolle, noch rudimentäre Anfang, zu einer Wissenschaft von der Neuen Musik zu gelangen. Die Forschung ist tatsächlich nicht im Jahre 1950 stehen geblieben. Richtig gewußte Daten und Fakten sind mehr und mehr vertraut geworden und damit ins Vorfeld zurückgetreten, während andere Fragenkreise etwa historischer, soziologischer, theologischer Natur Aufmerksamkeit erheischten und fanden. An ihnen allerdings geht White größtenteils vorbei. Um noch einmal auf *Agon* zurückzukommen: was der Verfasser an neuen Fakten dazu mitteilt, ist mitunter hochbedeutsam, aber die Auswertung dieser Fakten bemüht sich ums Nebensächliche; die eigentlichen Problematiken dieses Zwölf-tänzer-Balletts, beispielsweise die Stilkopie der französischen Tanzformen in der keineswegs fraglosen Fassung Strawinskys bleibt unbedacht, unbedacht bleiben auch die höchst eigentümlichen, hintergründig-musikalischen Choreographie-Probleme. White schreibt ein wunderbar detailgesättigtes, bemühtes und objektives Buch über den Komponisten und seine Werke; aber wofür diese stellvertretend stehen, enthält er vor. Auch die Auswertung der doch sehr umfangreichen Strawinsky-Literatur erfolgt bezeichnenderweise nahezu ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Daten- und Fakten-Erstellung und -Revision. White löst damit Strawinsky aus dem geschichtlichen Zusammenhang seiner Umwelt, die auf ihn Einfluß nahm und die hier restlos unterspielt wird. Diese Vorhaltungen wären unbegründet, wenn Whites Ziel in der Tat bloß reine Datenerstellung gewesen wäre und sich in der Anlage eines exakten Verzeichnisses beschlossen hätte. Eine Menge Grenzfragen, die White anklingen läßt, könnten beweisen, daß er mehr als das wollte. Um Strawinsky aber als geistesgeschichtliches Phänomen seines Jahrhunderts abzubilden, fehlt es dem Verfasser an einer eigentümlichen Geschichtskonzeption wie an der Weite des Atems. Die Stärken des Buches wiegen jedoch die Schwächen der geisteswissenschaftlichen Anlage aus: wir besitzen in ihm das bislang zuverlässigste Nachschlagewerk über Strawinsky, das die russischen Originaltitel sogar in russischer Sprache und Schrift mitteilt.

Helmut Kirchmeyer, Neuß

Giuseppe Tartini: Traktat über die Musik gemäß der wahren Wissenschaft von der Harmonie, übersetzt und erläutert von Alfred Rubeli. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft 1966. 397 S. (Orpheus-Schriftenreihe. 6.)

Giuseppe Tartini: Trattato di Musica. A Facsimile of the 1754 Padua Edition. New York: Broude Brothers 1966. 175 S. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile.)

Seit seinem Erscheinen im Jahre 1754 hat Tartinis *Trattato* eine Beachtung gefunden und bis zum heutigen Tage sich erhalten können, die sich bei einer musiktheoretischen Abhandlung nicht von selbst versteht; dies um so weniger, als es sich um eine Schrift handelt, die dem praktischen Musiker nur wenig bedeuten kann und vom Musiktheoretiker einige mathematische Kenntnisse und viel auf harte Proben gestellte Verständnisbereitschaft verlangt. Daher war es auch vorwiegend eine kritische Beachtung, die der Traktat fand, — kritisch bis zu strikter Ablehnung. Wahrscheinlich trugen dazu weniger die Irrtümer und Ungenauigkeiten Tartinis bei als die Schwerverständlichkeit seiner Darstellungs- und Schreibweise. So meinte der spanische Mathematiker Antonio Eximeno y Pujader (1774), daß den Traktat „bis anhin niemand verstehen konnte, ja ich glaube, nicht einmal der Autor selber“ (Rubeli, S. 27). Auch die immer wieder aufgeworfene Frage, ob Tartini als Entdecker der Kombinationstöne gelten dürfe, trug zur Polemik bei. In gleicher Weise mag auch die von Tartini beabsichtigte und behauptete enge Beziehung seiner Abhandlung zur harmonikalen Wissenschaft gewirkt haben. Daß aber selbst A. v. Thimus den *Trattato* offenbar nicht genau kannte (S. 38 f.) und H. Riemann ihn in seiner *Geschichte der Musiktheorie* nur kurz behandelt, ohne ihm annähernd gerecht zu werden (S. 29 f.), wirft ein bezeichnendes Licht auf die eigentümliche Position des Traktats innerhalb der musiktheoretischen Literatur.

Die Faksimile-Ausgabe sowie die ausführlich kommentierte deutsche Übersetzung durch A. Rubeli ermöglichen nun einen relativ leichten und unmittelbaren Zugang zu Tartinis Werk. Paul Hindemith, dabei gewiß von persönlichem Interesse an der harmonikalen Forschung geleitet, regte in der Zeit seiner musikwissenschaftlichen Lehrtätigkeit

in Zürich Rubelis Dissertation (1958) an, aus der die vorliegende Übersetzung und Kommentierung hervorgegangen sind.

In einer Einleitung (S. 11—31) gibt Rubeli nach einigen biographischen Angaben einen Überblick über die wichtigsten Kritiken des Traktats, von Padre G. Martini bis zu A. E. Planchart (1960). Jedem der sechs Kapitel Tartinis stellt er eine Einführung voran, die die notwendigen Voraussetzungen zum Verständnis schafft, auf Tartinis Methodik hinweist und auf die jeweils aufgeworfenen Fragen aus heutiger Sicht eingeht. Dort findet sich z. B. eine einleuchtende Darstellung des erwähnten Streits darüber, wer als Entdecker der Kombinationstöne zu gelten habe (S. 58 ff.): die Frage muß offenbleiben, da es ja nicht nur um ihre Entdeckung geht, sondern zugleich auch um ihre zutreffende oder fehlerhafte Beobachtung, Begründung und musiktheoretische Berücksichtigung. Auch über die Beziehungen des *Trattato* zur harmonikalen Wissenschaft finden sich treffende Bemerkungen (S. 80 ff.). Die jeweils anschließenden Kapitel überträgt Rubeli „textgetreu und zugleich mit größtmöglicher Klarheit ins Deutsche“ (S. 10). Erläuterungen, notwendige Korrekturen und Verweise sind in den fortlaufenden Text eingefügt. Leider wurden diese eingeklammerten Zusätze typographisch nicht abgehoben. Da auch Tartini manches in Klammern setzt, ist es zuweilen nicht ganz leicht, Übersetzung und Kommentar auseinanderzuhalten. Auch bekommen manche Sätze durch die erläuternden Parenthesen eine Länge, die der Absicht der Zusätze, das Verständnis zu erleichtern, entgegensteht. Grundsätzlich ist aber die Methode Rubelis hier nur zu begrüßen. Denn wenn, um nur ein Beispiel zu nennen, Tartini „*infinito*“ und „*infinito*“ verwechselt (S. 101 f.), würde eine „exakte“ Übersetzung nur Verwirrung stiften. Wo der mit dem Original vergleichende Leser auf Anhiel Texttreue vermißt, erweist sich Rubelis Übertragung bei genauerer Prüfung immer als sinngetreu und gut lesbar. Seine Absicht, eine „Übersetzung zu schaffen und diese so mit Erläuterungen und kritischen Betrachtungen zu versehen, daß der Leser die Bedeutung und Eigenart des Traktats ohne Schwierigkeit zu erkennen vermag“ (S. 9), ist Rubeli im Rahmen des Möglichen vorbildlich gelungen. Korrekturen: S. 257 im ersten Klammerzusatz

(8. Z. v. o.) muß es heißen: *Durakkorde und der verminderte Dreiklang*; auf der gleichen Seite vor dem ersten Notenbeispiel lies *D-moll* statt *D-dur*-Dreiklang.

Zu Vergleichszwecken steht die kommentarlose, in gediegener Aufmachung erschienene Faksimile-Ausgabe zur Verfügung.

Peter Benary, Luzern

Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys. Serie V. Bühnenwerke, Musik zu Schauspielen. Band 1: Die beiden Pädagogen. Singspiel in einem Aufzug. Hrsg. von Karl-Heinz Köhler. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik (1966). (VIII), 175 S.

Mendelssohns Ms. der Musik dieses Singspiels, das er Anfang 1821 schrieb, entstammt dem von der Familie Mendelssohn verwahrten musikalischen Nachlaß, der 1878 dem damaligen preußischen Staate übereignet wurde. Der Originaltext von J. L. Casper, einem jüngeren Freund der Familie, der auch die handlungstragenden Zwischentexte enthielt, fand sich erst 1960 in dem in der Universitätsbibliothek Oxford verwalteten Teilnachlaß von Felix Mendelssohn. Fr. Margarete Denecke überließ dem Herausgeber einen Mikrofilm des (auf einer Komödie von Eugène Scribe, *Les deux précepteurs*, zurückgehenden) Textes. So konnte also eine einwandfreie Gesamtausgabe des Werkes durch Karl-Heinz Köhler erstellt werden, der im Vorwort und Kritischen Bericht über seine Editionsarbeit Rechenschaft ablegt. Dabei wurden sogar die im Autograph gestrichene Auftrittsarie Luftigs (Nr. 6) und die zweite Fassung des Eingangsterzetts „in die Ausgabe aufgenommen und dem Dialog so zugeordnet, daß dem Handlungsablauf keine Gewalt angetan wird“.

Das nun zum ersten Mal überschaubare Werk des 12–13jährigen ist ein erstaunlicher Talentbeweis. Zwar ist die *D-dur*-Ouvertüre noch arg konventionell, aber im weiteren Verlauf der Nummern (es sind 11 im Ganzen) überrascht immer wieder, wie sicher der junge Komponist die wechselnde Situation musikalisch erfaßt, wie wirkungsvoll er die Ensembles gestaltet und wie drastisch er komische Effekte zu setzen weiß, vor allem in dem Streitduett der beiden Schulmeister, die erbittert über die Erziehungsmethoden von Basedow und Pestalozzi streiten. In der Hausaufführung sang

der junge R. Casper den falschen, aber sehr gewandten Präzeptor Luftig, der Freund Eduard Devrient den Dorfschulmeister Kinderschreck (vgl. Devrients im Vorwort abgedruckten Bericht). Nach diesem Singspiel verstehen wir erst die Reife der fünf Jahre später entstandenen Musik zum *Sommer-nachtstraum*, deren Wirkung auch heute noch unvermindert ist.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Claudio Monteverdi: *Vesperae Beatae Mariae Virginis 1610 . . .* (Marien-Vesper), herausgegeben von Gottfried Wolters. Generalbaß-Aussetzung: Mathias Siedel. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag 1966. Partitur. 222 S.

Der ansehnlichen Reihe von Editionen und Bearbeitungen, die Monteverdis *Marien-Vesper* in den letzten zwei Jahrzehnten hervorgerufen hat, schließt sich nun eine neue Ausgabe von Gottfried Wolters an. Sie möchte wissenschaftlichen wie praktischen Ansprüchen genügen. In der Partitur will der Herausgeber „den Text des Originals“ geben, in den zugehörigen Instrumentalstimmen hat er zugleich eine Einrichtung mit Zusatzvorschlägen für die Praxis ausgeführt. Darüber ist hier zwar nur soweit zu berichten, wie die vorliegende Partitur davon berührt wird. Die kombinierte Editionsweise veranlaßt freilich auch manche Fragen.

Von früheren Ausgaben will sich diese zunächst abheben, indem sie das ganze Werk mit Kritischem Bericht bietet und überdies gregorianische Antiphonen ergänzt, die im Originaldruck fehlen. An dieser Stelle kann nicht vergleichend auf die bisherigen Editionen eingegangen werden, die das Werk entweder unvollständig oder in Bearbeitungen verschiedenen Grades oder doch ohne kritische Kommentierung darboten. Gregorianische Antiphonen ergänzte zuerst D. Stevens (1961), der aber als unliturgische Zutaten Monteverdis Zusatzstücke eliminierte, die im Original den Psalmen folgen (die Monodie, die Concerti und die Sonata). Wolters ließ jetzt nur das zweite *Magnificat* aus, das ohne obligate Instrumente auskommt und wohl als besetzungsmäßige Alternative gelten darf. Seine Aufnahme wäre also gerade unter praktischen Gesichtspunkten wünschenswert gewesen; die Separatausgabe von K. Matthaer (1942), auf die Wolters verweist, bietet dafür kaum Ersatz.

Die Ergänzung der gregorianischen Antiphonen wurde von W. Lipphardt besorgt. Nach Wolters wurden Antiphonen „ohne Zweifel“ von Monteverdi als bekannt vorausgesetzt (204), nach Lipphardt wird man nur durch ihre Ergänzung dem Werk gerecht (208). Die Meinungen decken sich freilich nicht ganz: für Wolters haben Monteverdis Zusatzstücke „die Funktion der Antiphon-Wiederholung“, während Lipphardt zufolge „jeweils die gleiche Antiphon“ vor und nach den Psalmen stehen soll. Für die Ergänzung ergeben sich Schwierigkeiten bei der textlichen und tonartlichen Einpassung. Als Schrade in Monteverdis Einschüben Ersatzstücke für Antiphonen vermutete, hatte er die Antiphonen des marianischen Commune im Blick, die aber den von Monteverdi gewählten Psalmtönen nicht entsprechen. Dagegen wählte Stevens tonal passende Antiphonen mit verschiedenen Textbezügen. Lipphardt suchte nun Antiphonen aus, die sich ebenso wie drei der Zusatzstücke Monteverdis auf das Hohe Lied beziehen, zugleich aber auch den Psalmtönen bei Monteverdi entsprechen. Auch sie sind freilich keinem bestimmten Marienfest zuzuordnen. Studien von W. Osthoff (RIM II, 1967) und St. Bonta (JAMS XX, 1967) haben inzwischen von der Werkstruktur und von der Vespertradition her die Wahrscheinlichkeit vermehrt, daß Monteverdis Komposition eine Einheit darstellt, die keiner Ergänzung durch Antiphonen bedarf. Diese Ergebnisse konnten Wolters und Lipphardt noch nicht bekannt sein. Heißt es aber, die Antiphonen „bestimmen den Ursprung des Werkes“ (206), so vermißt man doch eine nähere Begründung.

Den editorischen Problemen des Werkes sucht Wolters also durch Verteilung von Urtext und Bearbeitung auf Partitur und Stimmen zu begegnen. Abweichungen der Stimmen sind im Text der Partitur nur teilweise kenntlich gemacht. Stichwortartige Hinweise im Nachwort (206 f.) und beigefügte Besetzungs-Tabellen (218–222) vermitteln einen Überblick über zusätzliche Besetzungsvorschläge, die nicht in jedem Fall überzeugen. Für den Hymnus etwa scheint gleiche Besetzung der Rahmenverse doch angemessener als klangliche Steigerung (221), nicht unbedingt stichhaltig ist der Vorschlag, in der „Trombone overo Viola“ bezeichneten Stimme beide Instrumente sich ablösen zu lassen, und fraglich ist, ob man

die Finalpartien der Psalmen generell im Sinn des „großen Getöns“ instrumentieren soll (206 f.). Aber nicht diese Zusatzvorschläge stehen hier zur Debatte; ihre Beurteilung würde zu weit führen und mag praktischer Erprobung überlassen sein. Zur Einrichtung der Partitur hat man freilich nicht nur Erläuterungen und Tabellen, sondern auch die Stimmen zu studieren, in denen verschiedene Einsatzmöglichkeiten zur Auswahl angegeben sind. Die dem Dirigenten abverlangte Mühe muß nicht gegen die Editionsweise sprechen. Sicher sind Anregungen besser als fertige Lösungen, und entstehen dabei Komplikationen, so wird man die Trennung von Urtext und Bearbeitung doch ihrer Mischung vorziehen.

Indessen verfahren Partitur- und Stimmenausgabe auch in der Verwendung von Taktzeichen und Akzidentien unterschiedlich. Damit aber wird die Frage nach der Begründung der in der Partitur angewandten Grundsätze berührt. Wolters wählt moderne Schlüssel und ordnet Stimmen und Chöre übersichtlicher an als die Gesamtausgabe. Er überträgt geraden Takt in der Regel unverkürzt, Tripeltakt aber (anders als die Gesamtausgabe) verkürzt: $c\ 3/2 = 2:1$, $\phi\ 3/2 = 4:1$. Gelegentlich wird aber auch bei $c\ 3/2$ im Verhältnis 4:1 verkürzt (S. 18/T. 13, 23/45), was unzutreffende Relationen suggeriert. Verkürzungen werden zwar im Kritischen Bericht nachgewiesen. Problematisch sind sie aber, wenn aus der Angabe der originalen Taktzeichen (ebd.) hervorgeht, daß die Quelle nicht einheitlich verfährt. So gibt Malipiero das „*Fecit potentiam*“ unverkürzt mit Taktangabe $c\ 3/2$, Wolters schreibt $\phi\ 3/2$ und verkürzt 4:1, aber wohl nur im Bassus generalis steht $\phi\ 3/2$, in den anderen Stimmen jedoch $c\ 3/2$. Ähnliche Fälle finden sich mehrfach.

Die Partitur benutzt Mensurstriche für Vokalstimmen, für Generalbaß und Instrumente aber Taktstriche. Das kann dazu führen, daß nur eine vokale Solostimme Mensurstriche hat, während alle anderen Stimmen Taktstriche aufweisen. Bei Einführung von Taktstrichen mögen praktische Erfordernisse mitspielen. Man fragt sich aber, was dann Mensurstriche im Vokalpart notwendig macht. Fast zwangsläufig entstehen dabei Inkonsistenzen. Während manchmal auch bei Mensuraktakten Notennwerte mit Überbindung geteilt werden, sind andererseits bei Akkoladen- und Seiten-

wechel übergreifende Noten nicht geteilt. Davon wird gelegentlich auch der in Taktstrichen notierte Generalbaß betroffen (so 35–36). Statt eines Vorsatzes gibt Wolters vor den Systemen originale Taktzeichen an, die dann in den Systemen nach dem Muster $\frac{1}{2}$ (= 4/2) umgeschrieben werden. Dabei wirken manche Taktwechsel optisch unklar, oder es entsteht ungewollt der Eindruck von Taktwechseln, wo nur Takte geteilt werden, und auch punktierte Takt- bzw. Mensurstriche fehlen nicht. Doch ist auch die Verwendung von Mensurstrichen nicht problemlos. Die Quelle weist im Bassus generalis Taktstriche auf, wenn auch mit den im 17. Jahrhundert üblichen Inkonssequenzen, die der Kritische Bericht belegt. Man kann verschieden darüber denken, ob hier noch Mensurstriche angemessen sind. Entscheidet man sich aber für sie, so wäre ihre einheitliche Anwendung doch praktischer, falls sie der Partitur nicht nur einen wissenschaftlichen Anstrich sichern sollen.

Die Kombination von Takt- und Mensurstrichen stiftet nämlich auch manche Verwirrung bei der Akzidentiensetzung. Es begegnen fast alle denkbaren Formen von Akzidentien: vor, über, unter den Noten, mit und ohne Klammern, ohne daß die Differenzierung erläutert würde. Im Grunde scheint die Akzidentienfrage nicht so unklar, wie man meinen könnte. Eigentlich problematische Fälle sind nicht gar so häufig, und Wolters intendiert durchaus probate Lösungen. Unklarheiten entstehen eher aus der Editions- und Notierungsweise. Es ist eben die Frage, ob für eine praktische Ausgabe von Musik, die mit Generalbaß und dazu derart mit Versetzungszeichen rechnet, die Editionsprinzipien für mensural notierte Musik noch sinnvoll sind. Originale Akzidentien erscheinen vor der Note und gelten im allgemeinen auch bei Mensurstrichen für einen ganzen Takt — wie bei Gebrauch von Taktstrichen also. Dann aber wäre ihre Auflösung in einer anderen Stimme im selben Takt konsequenter als es geschieht durch Warnakzidentien anzuzeigen. Auch ist nicht immer ganz klar, ob Zusatzakzidentien über der Note ebenfalls für einen ganzen Takt oder nur für eine Note gelten. Warn- und Zusatzakzidentien erscheinen in den Stimmen anders als im Generalbaß meist über der Note, dabei aber mit und ohne Klammern. Zum Teil ent-

stehen erst durch Zusatzakzidentien problematische Zusammenklänge (wie 69/45 letzte Halbe, 74/73 2. Viertel, 77/91 letzte Halbe, ferner auch 76/86 im Vergleich mit 80/114). Natürlich gibt es bei Monteverdi zweifelsfreie Analogiefälle, nur sollte man derlei nicht ohne Not herbeiführen. An solchen Stellen zöge man klarere, im Kritischen Bericht zu begründende Lösungen vor. In der Generalbaßaussetzung begegnen Zusatzakzidentien vielfach eingeklammert vor der Note, außerdem aber auch über- und untergesetzt, und nicht selten findet man all das nebeneinander (z. B. 186 f.). Reguläre Versehen sind seltener (Akzidentien fehlen z. B. im Bc. 61/1, 64/12, in der Aussetzung 65/20, 76/87, 126/32). In der Stimmenaussage wurden aber Akzidentien wie Taktzeichen normalisiert. Man fragt sich, ob in der Partitur die Komplikationen nötig sind, die z. T. aus der Mischung von Takt- und Mensurstrichen resultieren.

Daß der Generalbaß technisch untadelig ausgesetzt ist, versteht sich bei einem Praktiker wie Mathias Siedel. Im Gegensatz zum Verfahren Malipieros wurde nur in den zweistimmigen Partien der Sonata der Oberstimmensatz übernommen, der im Bassus generalis („Partitura“) enthalten ist. Geschickt ist der lockere Satz in vollstimmigen Abschnitten, weniger geglückt die Anreicherung durch Imitationen und Laufwerk in Solopartien und den Concerti. Siedel verfährt wohl maßvoller als andere Bearbeiter, und Wolters bemerkt zu Recht, man dürfe sich nicht auf Orientierungsharmonien beschränken (206). Sollte man die Bereicherung aber nicht dem Spieler überlassen? Nicht immer überzeugt es, wenn die Aussetzung Zäsuren überspielt oder gedehnte Intonationen von Solostimme und Generalbaß ausfüllt (35/113 ff., 40/25 ff.). Manchmal erscheint die Akkordwahl nicht ganz zutreffend (38/9, 76/83, 130/150), und übertrieben muten eingeklammerte Pausen in der Aussetzung an (186).

Bemerkt sei noch, daß die Ausgabe sonst sorgsam redigiert wirkt (an Druckfehlern seien noch genannt 54/83 Aussetzung, 3. Akkord, und 61/35, wo beide Vokalstimmen eine Sekund zu hoch einsetzen). Dankenswert ergiebig ist der Kritische Bericht, der u. a. die Stellung der Stimmen in den Partes, die Titel der Sätze, Varianten und Errata mitteilt. Hierher hätten auch Varianten gehört, die in Kleinstich zwischen

den Partitursystemen stehen (59f.), und einer Erklärung bedürfte die Textvariante am Schluß des „*Nigra sum*“. — Die Einwände schmälern nicht die Bemühungen des Herausgebers um eine Edition, die gewiß einen Fortschritt gegenüber früheren Ausgaben bedeutet. Was problematisch und inkonsequent erschien, hängt teilweise mit der Absicht zusammen, Urtext und Bearbeitung auf Partitur und Stimmen zu verteilen. So einleuchtend der Versuch zunächst auch scheint — die Editionsprobleme dieses Werks sind damit noch nicht befriedigend gelöst.

Friedhelm Krummacker, Erlangen

Joseph Haydn: Arianna a Naxos. Cantata a voce sola, accompagnamento del clavicembalo o fortepiano (1789?). A cura di Marius Flothuis. Salzburg: Haydn — Mozart-Press o. J. 27 S. (Alleinauslieferung Universal Edition.)

Eine der wenigen Solokantaten Haydns, die einzige mit programmatischem Titel, wird hier als dankbares Studienobjekt den Sopranistinnen in einer praktischen Ausgabe mit wissenschaftlichem Apparat vorgelegt. Die Komposition, deren Entstehungszeit zweifelhaft ist, trägt die typischen Merkmale ihrer Gattung. Sie besteht aus zwei durch Rezitative eingeleiteten, gegensätzlichen Arien, deren erste, getragene, die Sehnsucht nach Theseus wiedergibt, während in der zweiten, bewegten, ihre Verzweiflung über seine Flucht zum Ausdruck kommt. Von besonderer Bedeutung sind die beiden Rezitative, da die Klavierbegleitung in ihnen den Textinhalt bis in Einzelheiten ausdeutet; das erste ist ganz und gar getragen von der Motivik der stimmungsvollen Instrumentaleinleitung. Der akkompagnatorische Charakter der Rezitative deutet auf eine ursprünglich orchestrale Besetzung der Komposition hin, von der nur eben der Klavierauszug erhalten geblieben ist.

Der Herausgeber war darauf bedacht, den Notentext von den praktischen Gebrauch störenden Zusätzen möglichst frei zu halten. Die nötigen Hinweise auf eine stilgerechte Wiedergabe hat er im Vorwort knapp zusammengefaßt und die Ergebnisse der Quellenvergleiche in einem gesondert eingelegten Revisionsbericht beigefügt. Auf diese Weise vermag die Ausgabe sowohl der Praxis als der Wissenschaft zu dienen.

Anna Amalie Abert, Kiel

Ludwig van Beethoven: Variationen für Klavier. (Band I). Nach den Autographen und Erstdrucken revidiert von Erwin Ratz. Fingersätze von Bruno Seidlhofer. — Band II. Nach den Erstdrucken revidiert von Monika Holl. Fingersätze von Bruno Seidlhofer. (Wien:) Universal Edition (1958) und (1966). VII, 16, 140; 12, 102 S. (Wiener Urtext Ausgabe; ohne Bandzählung.)

Beethovens Variationen für Klavier stehen am Anfang jener erfolgreichen Reihe der WIENER URTEXT AUSGABEN, mit denen sich die Universal Edition das Ziel gesetzt hat, „möglichst authentische Texte“ der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts darzubieten.

Zwischen der endgültigen Fertigstellung des ersten und zweiten Bandes liegen sechs Jahre, in denen in Diskussionen, Aufsätzen und längeren Abhandlungen manches klärende Wort zum Problem von sogenannten Urtextausgaben gefallen ist.

Es spricht für den wissenschaftlichen Weitblick von Erwin Ratz, daß er sich schon zu einem verhältnismäßig frühen Zeitpunkt (er schrieb 1958 das für beide Bände maßgebliche Vorwort) der Probleme und Grenzen seines Vorhabens bewußt war. Angesichts der Tatsache, daß — besonders bei Beethoven — jede „Urtextausgabe“ (wann wird sich endlich die bescheidenere und adäquatere Bezeichnung „Kritische Ausgabe“ allgemein durchsetzen?) wegen der schwierigen Quellenlage und der „Unvollständigkeit“ jeder Notenschrift letzten Endes ein Kompromiß sein muß, spricht er denn auch in seinem Vorwort wiederholt davon, daß jede Revision nur ein „Versuch“ sein und jede wissenschaftlich noch so gerechtfertigte Vereinheitlichung der Editionsprinzipien für alle Werke „zu einer unerwünschten Erstarrung“ führen könne.

Der Wert jeder kritischen Ausgabe (eigentliche Notentextprobleme gibt es in dieser Zeit ja kaum) wird sich jeweils darin erweisen, inwieweit der notwendige Kompromiß konsequent durchgeführt und überzeugend gerechtfertigt ist. Hier können nur einige Gesichtspunkte herausgegriffen werden. Natürlich konzentriert sich das Interesse des Rezensenten in erster Linie auf die Werke, von denen Manuskripte und vom Komponisten überwachte Abschriften und Drucke existieren. (Von den in Band II enthaltenen meist frühen Werken fehlt das

MS; für die Drucke seiner Werke interessierte sich Beethoven erst ab op. 24 bzw. op. 34.)

Zunächst einmal ist die vorliegende Ausgabe natürlich auch eine praktische Ausgabe. Als solche verzichtet sie mit Recht — wenn nicht der eigentliche Notentext betroffen ist — möglichst ganz auf Fußnoten; aus demselben Grunde werden Versetzungszeichen als Lesehilfe in allen Zweifelsfällen in Erinnerung gebracht und die Triolen, Sextolen etc. mit entsprechenden Zahlen gekennzeichnet. Allerdings, wenn auch behauptet wird, „die Rücksicht auf die praktische Ausführung hat gegenüber der möglichst anschaulichen Wiedergabe des musikalischen Inhaltes unbedingt (sic) zurückzutreten“, ist doch auf Fingersätze nicht verzichtet worden. Es wäre zu überlegen, ob man sie nicht doch gänzlich weglassen sollte. Sie sind ja nicht nur „äußerst subjektiv“ (Vorwort) und können gelegentlich das Notenbild stören (in WoO 71 Var. X treffen die Fingersätze Beethovens mit denen des Herausgebers und den Zahlen für die Triolen zusammen!), sondern sind eigentlich immer auch eine Entscheidung über die Phrasierung und somit Interpretation einer musikalischen Passage. Etwas Ähnliches gilt für die Ausführung der *cresc.* (auch *decresc.*) Zeichen zum nächstliegenden *f* oder *ff* (bzw. *p*) hin. Daß Beethoven es selbst manchmal tut und vor allem häufigen Gebrauch von den *Crescendo*-Gabeln macht, bestätigt die Tatsache, daß eine differenzierte Dynamik durchaus interpretativen Charakter hat. Wie sollte man sich aber immer genau entscheiden, wenn der Komponist selbst inkonsequent oder nachlässig ist? So sind die zusätzlichen Ausführungen denn auch ohne erkennbares Prinzip durchgeführt; in op. 35, Finale T 37 ff. wird sogar nach zwei Takten kurzerhand abgebrochen.

Erstaunlich ist, daß im allgemeinen (außer bei Beethovens Fingersätzen) darauf verzichtet wurde, die Zusätze des Herausgebers im Druck (z. B. durch kleiner gedruckte dynamische Zeichen, eingeklammerte Phrasierungsbögen etc.) kenntlich zu machen. Die Erfahrung hat gezeigt (man vergl. Breitkopf & Härtel, Henle), daß die Klarheit des Notentextes dadurch nicht beeinträchtigt zu werden braucht, daß andererseits aber so der Kritische Bericht überlastet wird. Im Vorwort lesen wir hierzu zwar

„Im beiliegenden Rev.-Bericht sind aus der Fülle der fast in jedem Takt auftauchenden Fragen jene Fälle herausgegriffen, in denen dem Benutzer dieser Ausgabe eine Information über die Gründe, warum eine bestimmte Lösung gewählt wurde, sowie die Angabe der benützten Quellen wünschenswert scheinen mag“. Tatsächlich ist der Bericht in seiner vorliegenden Form der schwächste Punkt der erstrebten kritischen Ausgabe. Oft fehlen Hinweise auf Ergänzungen, obwohl manchmal auch Überflüssiges erwähnt wird — oft fehlt die Rechtfertigung für die Entscheidung gegen das Ms (das laut Vorwort notfalls den Ausschlag geben sollte) oder sie ist in der kurzen Form wenig überzeugend. Es ist unmöglich, hier auch nur annähernd die zu beanstandenden Fälle aufzuführen. Hier einige Beispiele:

Zu dem gewiß schwierigen Problem der Vorschläge finden wir die merkwürdige Tatsache, daß sie in op. 35 bis Var. VIII durchstrichen, ab IX undurchstrichen notiert sind. (Eine Entscheidung gegen das Ms; im Bericht fehlt jeder Hinweis.) Entgegen seiner Vorbemerkung zu op. 35 („bei Differenzen zwischen Ms und OA (werde) die Version des Ms zugrunde gelegt“) entscheidet er sich in den Stakkatopunktfragen (ihre Unterscheidung nach Punkt — Strich — Keil liegt dem Herausgeber besonders am Herzen) gelegentlich gegen das Ms: „a quattro“ r. H. T16a und Var. I l. H. T6 (im Bericht steht keine Bemerkung). Steht im Revisionsbericht eine Bemerkung (z. B. zu Var. IX T16a), so fehlt eine Rechtfertigung für die Entscheidung. Ich zitiere die Information zum ersten Falle: „Weder Ms noch OA haben hier die vermutlich beabsichtigten (sic!) *stacc.* Zeichen“. Bei der wichtigen Entscheidung, ob *p* oder *f* für beide Hände gemeinsam oder getrennt notiert werden sollen, wird dem MS offensichtlich der Vorzug gegeben. (Daß es zu Beginn von op. 35 Var. IV nicht so ist, scheint ein Versehen zu sein. Für die Entscheidung gegen die deutliche Notierung im Ms zu Beginn von Var. X wird keine Rechtfertigung gegeben!) Aus der Stellung des *p* in Var. IV 12 muß man fast den Eindruck gewinnen, als ob der oft notwendige Kompromiß hier mit dem Millimetermaß gemacht wurde. Gilt *p* für die 2. H.? (so MS!): warum ist es nicht deutlicher zugeordnet (wie zu Beginn von „a tre“)? — allerdings müßte man (wie in OA

und folgende Drucke) für die r. H. ein *p* ergänzen! Gilt es für beide Hände?: warum steht es dann 2 mm unter seinem normalen Platz (vergl. Beginn dieser Var.!)?

Nach reichlicher Prüfung der verwandten Quellen (Monika Holl hatte da eine „günstigere“ Ausgangsposition) muß man abschließend befürchten, daß der wissenschaftlich interessierte, kritische Musiker die vorliegende Ausgabe nur mit einer gewissen Reserve zum Studium benutzen wird. Der Musikliebhaber im weiteren Sinne wird allerdings für den klaren Druck, den von allem Beiwerk befreiten Notentext (man vergleiche ihn nur mit der noch 1949 bei Ricordi aufgelegten Ausgabe von Giuseppe Fruggata!) und besonders für den zuverlässigen Notentext dankbar sein.

Hubert Daschner, Bad Godesberg

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1968. 96 S. (Musikalische Zeitfragen. 13.)

Ludwig van Beethovens Konversationshefte. Band 4. Hefte 38—48. Hrsg. im Auftrag der Deutschen Staatsbibliothek Berlin von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre unter Mitwirkung von Ignaz Weimann. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1968. 398 S., 16 Taf.

Martin Bente: Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1968). 391 S., 1 Taf.

Kurt Blaukopf: Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft. Wien—München—Zürich: Verlag Fritz Molden (1969). 326 S., 16 Taf.

Karl Bormann: Orgel- und Spieluhrenbau. Kommentierte Aufzeichnungen des Orgel- und Musikwerkmachers Ignaz Bruder (1829) und die Entwicklung der Walzenorgeln. Zürich: Sanssouci Verlag (1968).

332 S., 8 Taf., 1 Faks. (Vierunddreißigste Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)

Johannes Brahms: Ihr habt Traurigkeit. 5. Satz aus dem „Deutschen Requiem“. Faksimile der ersten Niederschrift mit Einleitung von Franz Grasberger. Tutzing: Hans Schneider 1968. 10, (8) S.

Francis Cutting: Selected works for Lute. Edited and transcribed by Martin Long. London: Oxford University Press (1968). 58 S. (Übertragung). 32 S. (Faksimile) (Music for the Lute. 2.)

Carl Czerny: Erinnerungen aus meinem Leben. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Walter Kolneder. Mit Werkverzeichnis (ca. 1860). Strasbourg—Baden-Baden: Editions P. H. Heitz-Verlag Heitz GmbH 1968. 78 S. (Collection d'études musicologiques — Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen 46.)

Norbert Dufourcq, Marcelle Benoit, Bernard Gagnepain: Les grandes dates de l'histoire de la Musique. Paris: Presses Universitaires de France 1969. 127 S. («Que sais-je?», 1333.)

Martin Geck: Nicolaus Bruhns. Leben und Werk. Köln: Musikverlag Hans Gerig (1968). 90 S., 4 Taf. (TB 261.)

Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens. Erste Reihe, 24. Band. In Verbindung mit Edmund Schramm und José Vives hrsg. von Johannes Vincke. Münster/Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung 1968. 434 S. (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft.)

Hedwig Gollob: Musik und Bühnenszenierung. Wien: Gerold & Co. 1956. 25 S., 4 Taf.

Hedwig Gollob: Richard Wagner und Richard Strauss in der musikalischen Malerei. Wien: Gerold & Co. 1957. 12 S., 7 Taf.

Siegfried Goslich: Willy Spilling. Leben und Werk eines fränkischen Komponisten (1909—1965). Mit drei Vorträgen W. Spillings als Anhang. Tutzing: Hans Schneider 1968. 74 S., 2 Taf.

Elmar Hertrich: Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung. Berlin: Walter de Gruyter & Co 1969. XI, 238 S. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Neue Folge. 30. [154])

Internationales Musikfestival in Brno 1966. Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestivale. 1. Bohuslav Martinůs Bühnenschaffen. Hrsg. von Rudolf Pečman. Praha: Tschechoslowakisches Musikinformationszentrum 1967. 235 S., 10 Taf.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. Brednich. Dreizehnter Jahrgang. Berlin: Walter de Gruyter & Co 1968. 264 S.

Drei Jubiläen der Österreichischen Musikwissenschaft. 80 Jahre Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 70 Jahre Musikwissenschaftliches Institut der Universität Wien, 60 Jahre Extraordinariat für Vergleichende Musikwissenschaft. Festreden zu diesem Anlaß von Erich Schenk und Walter Graf. Sonderdruck aus: Österreichische Musikzeitschrift, 24. Jahrgang, Heft 1, Jänner 1969. S. 3—8.

Julius Kapp: Niccolò Paganini. 15. ergänzte Auflage. Tutzing: Hans Schneider 1969. 182 S.

[Katalog] Sondersammelgebiete der Kommunalen Bibliotheken und Büchereien. Sachgruppe Musikalien. Klavierauszüge von Bühnenwerken. Gesamtnachweis der in den Musikbüchereien des Landes Nordrhein-Westfalen vorhandenen Bestände. Hrsg. vom Verband der Bibliotheken des Landes Nordrhein-Westfalen. Bearbeiter Wilhelm Hoppe. Köln 1968. 155 S.

Hans Kayser: Die Harmonie der Welt. Wien: Verlag Elisabeth Lafite 1968. 40 S. (Beiträge zur harmonikalen Grundlagenforschung. 1.)

Early Italian Keyboard Music. An Anthology. Edited with Introductions and Notes by Howard Ferguson. Vol. 1 and 2. London—New York—Toronto: Oxford University Press (1968). 64 und 63 S.

Peter Krähenbühl: Der Jazz und seine Menschen. Eine soziologische Studie. Bern und München: Francke Verlag (1968). 140 S.

Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. Neue Reihe. Band 7: Messen 30—35. Messen aus Einzel- und Sammeldrucken 1570—1588. Hrsg. von Siegfried Hermelink. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1967. XXVI, 233 S.

Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. Neue Reihe. Band 8: Messen 36—41. Messen der Drucke Paris 1607 und München 1610. Hrsg. von Siegfried Hermelink. Kassel—Basel—Paris—London—New York. Bärenreiter 1968. XXXVIII, 241 S.

Konrad Leonhardt: Geigenbau und Klangfrage. Versuche, Praktiken und Grundsätzliches zur Erreichung des idealen Geigenklanges unter Verwendung spezieller Forschungsergebnisse. Frankfurt a. M.: Verlag das Musikinstrument (1969). 114, (5) S., 2 Taf.

Lucrări de Muzicologie. Vol. 4. Cluj: Conservatorul de Muzică „G. Dima“ 1968. 333 S.

Gustav Mahler: X. Symphonie. Faksimile nach der Handschrift. Hrsg. von Erwin Ratz. München: Verlag Walter Ricke (1968). 280 S.

Albert Richard Mohr: Das Frankfurter Mozart-Buch. Ein Beitrag zur Mozartforschung. Frankfurt am Main: Im Verlag von Waldemar Kramer (1968). 223 S., 1 Taf.

Wilhelm Mohr: Caesar Franck. 2. ergänzte Auflage Tutzing: Hans Schneider 1969. 345 S., 1 Taf.

Monumenta Monodica Medii Aevi. Band VII. Alleluia-Melodien I bis 1100. Hrsg. von Karlheinz Schlager. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1968. XXXI, 682 S.

Josef [!] Müller-Blattau: Die Fuge II. Von Georg Friedrich Händel bis zur Gegenwart. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1968). 107 S. (Das Musikwerk. 33.)

Robert Münster: Fragmente zu einer Musikgeschichte der Benediktinerabtei Tegernsee. Sonderdruck aus: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, Band 79, Jahrgang 1968. Ottobeuren und Augsburg: Kommissionsverlag Winfried-Werk 1968. S. 66—91.

Musica Antiqua. Colloquium Brno 1967. Zur Interpretation der Alten Musik. Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestivale in Brno. 2. Gestaltung und Redaktion Rudolf Pečman. Brno: Internationales Musikfestival 1968. 201 S.

Musik des Ostens. Sammelbände der J. G. Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte. 5. Im Auftrage des J. G. Herder-Forschungsrates hrsg. von Fritz Feldmann. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1969. 203 S.

Music & Letters. Volume 50, Number 1. 50th Anniversary issue. Edited by J. A. Westrup. London: Oxford University Press (1969). 218 S., 3 Taf.

Wolfgang Nitschke: Studien zu den Cantus-Firmus-Messen Guillaume Dufrays. I: Textteil. II: Notenanhang. Berlin: Verlag Merseburger 1968. 467, 44 S., 10 Taf. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 13.)

Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208. Zweiter Teil. Hrsg. von Margarete Reimann. Frankfurt a. M.: Henry Litolf's Verlag 1968. 103 S. (Das Erbe Deutscher Musik. 40.)

Pasticcio auf das 250jährige Bestehen des Verlages Breitkopf & Härtel. Beiträge zur Geschichte des Hauses. (Leipzig:) VEB Breitkopf & Härtel [1969]. 186 S., 6 Taf.

Gerd Ploebusch: Alban Bergs „Wozzeck“. Dramaturgie und musikalischer Aufbau. Nebst einer Bibliographie der Schriften und Briefe Bergs sowie der Literatur. Strasbourg-Baden-Baden: Éditions P. H. Heitz—Verlag Heitz GmbH 1968. 97, (73) S. (Collection d'études musicologiques — Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 48.)

Thomas Roseingrave (1691 bis 1766): Arise, Shine. An Anthem of Thanksgiving for the Peace in 1713 for S. A. T. B. soli, chorus and orchestra. Edited by Percy M. Young. Deutscher Text nach der Luther-Bibel eingerichtet von Ernst Roth. London—Paris—Bonn—Johannesburg—Sydney—Toronto—New York: Boosey & Hawkes (1968). (V), 41 S. (Klavierauszug)

Heinz Schöny: Die Vorfahren des Dirigenten Karl Rankl. Sonderdruck aus: Genealogie, Band 9, 18. Jahrgang, Heft 2, Februar 1969. S. 449—458. (Aufsatzreihe Musikgeschichte und Genealogie. XVII.)

Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft. Serie VI: Kammermusik. Band 1. Oktette und Nonett. Vorgelegt von Arnold Feil. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1969. XXI, 154 S.

Dietrich Schuberth: Kaiserliche Liturgie. Die Einbeziehung von Musikinstrumenten, insbesondere der Orgel, in den frühmittelalterlichen Gottesdienst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1968). 155 S., 4 Taf. (Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung. Heft 17.)

Alexander N. Skrjabin: Prometheusche Phantasien. Übersetzt und eingeleitet von Oskar von Rieseemann. Mit vollständigem Werkverzeichnis und Schallplattenverzeichnis. München-Gräfelfing: Verlag Walter Wollenweber 1968. 111, VIII S.

H(ans) H(einz) Stuckenschmidt: Ferruccio Busoni. Zeittafel eines Europäers. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag (1967). 180 S., 12 Taf.

Antonio Vivaldi: Vier Sonaten für Violine und Basso continuo „fatto per il Maestro Pisendel“. Hrsg. von Hans Größ. Generalbaueinrichtung von Walter Heinz Bernstein. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1965). 41, (3) S.

Martin Vogel: Die Zukunft der Musik. Düsseldorf: Im Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1968. 231 S., 10 Abb. (ORPHEUS-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 8.)

Südtiroler Volkslieder. Gesammelt und hrsg. von Alfred Quellmalz. Band 1. Balladen, Schwankballaden, Moritaten, historische Lieder, ältere Soldatenlieder, Ständelieder, Bauern und Knechte. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter-Verlag 1968. XXI, 355 S., 8 Taf.

Anton von Webern: Sketches (1926—1945). Facsimile reproductions from the composer's autograph sketchbooks in the Moldenhauer Archive. Commentary by Ernst Krennek with a Foreword by Hans Moldenhauer. New York—Boston—Chicago—Dallas—Los Angeles: Carl Fischer, Inc. [1968]. (IV), 7, 47 S., 1 Taf.

Friedrich Wieck: Briefe aus den Jahren 1830—1838. Eingeleitet und hrsg. von Käthe Walch-Schumann. Köln: Arno Volk-Verlag 1968. 103 S., 7 Taf. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 74.)

Mitteilungen

Am 8. Mai 1969 verstarb in Tübingen Carl Leonhardt, von 1937 bis 1951 Universitätsmusikdirektor und a. o. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Tübingen.

Am 26. April 1969 feierte Professor Dr. Karl Geiringer, Boston, seinen 70. Geburtstag.

Dr. Karl-Werner Gumpel, Freiburg i. Br., übernimmt mit Beginn des Studienjahres 1969/70 die Stelle eines Associate Professor of Music History an der Universität Louisville (Kentucky), USA.

Dr. Alfred Quellmalz, Stuttgart, wurde für seine Verdienste um die Aufzeichnung und Erhaltung des Südtiroler Volksliedes von der Johann-Wolfgang-von-Goethe-Stiftung (Basel) der Wolfgang-Amadeus-Mozart-Preis 1969 verliehen.

Universitätsprofessor Dr. Erich Schenk, Wien, hat am 21. Mai 1969 von der J. E. Purkyně-Universität, Brünn, das Ehren-

doktorat der Philosophie erhalten. Die Verleihung erfolgte im Rahmen der Fünfzigjahrfeier der Universität Brünn.

Das Centro di Studi „Ars Nova Musicale Italiana del Trecento“, Certaldo, veranstaltet aus Anlaß seines zehnjährigen Bestehens vom 17. bis 23. Juli 1969 in Certaldo einen internationalen Kongreß mit dem Thema „Music and Social Life in Italian 14th century“.

Im Rahmen der internationalen Musikfestspiele in Brünn findet vom 29. bis 30. September 1969 ein musikwissenschaftliches Kolloquium mit dem Thema „Musik und Wort“ statt. Gleichzeitig wird am 1. Oktober 1969 ein internationales Treffen der Musiklexikographen durchgeführt.

Die Kasseler Musiktage finden vom 31. Oktober bis 2. November 1969 statt. Die in den vergangenen Jahren jeweils vor den Musiktagen veranstaltete wissenschaftliche Tagung wird in das Gesamtprogramm miteinbezogen. Vorträge, Diskussionen und Konzerte stehen unter dem Thema „19. Jahrhundert heute“. Als Referenten wurden Prof. Dr. Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main, Prof. Dr. Carl Dahlhaus, Berlin, und Prof. Dr. Ludwig Finscher, Frankfurt am Main, gewonnen.

Die Verwaltung des Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna teilt mit, daß der Lesesaal von Januar bis voraussichtlich Oktober 1969 geschlossen ist. Die Bestände können während der genannten Zeit jedoch in der Biblioteca Comunale dell' Archiginasio, Piazza Galvani 1, Bologna, benutzt werden.

Dr. Hubert Unverricht, Mainz, teilt mit, daß er seinen handschriftlichen Katalog der Literatur für Streichtrio (ca. 3 000 Incipitkarten und knapp 3 000 Hinweiskarten) der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek übergeben hat. Darüber hinaus befindet sich eine entsprechende Mikrofilmsammlung aus dem Besitz von Herrn Dr. Unverricht ebenfalls z. Zt. in München.

Die Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg, beabsichtigt die Einrichtung einer internationalen, alle Mozartveröffentlichun-

gen (Bücher, Artikel, Dissertationen) umfassenden Bibliothek. Aus diesem Grunde bittet sie, ihr Belegexemplare entsprechender Veröffentlichungen zur Verfügung zu stellen. Die Anschrift lautet: Internationale Stiftung Mozarteum, A-5024 Salzburg, Schwarzstraße 26.

S u c h a n z e i g e

Musikerfamilien Hanff und Cannabich

Johann Nicolaus H a n f f, Hofkapellmeister in Schleswig, ist 1665 in Wechmar/Thüringen geboren worden als Sohn des Andreas H., Bauer und Schankwirt in Wechmar; seine Herkunft ist unbekannt.

Der bekannteste Vertreter der Mannheimer Musikerfamilie Cannabich, der Hofkapellmeister Christian C a n n a b i c h (1731—1798), war ein Sohn des Mathias C., Hofmusikus in Mannheim, der aus dem Elsaß gekommen sein soll. Ein verwandtschaftlicher Zusammenhang dieser beiden Musikerfamilien wird vermutet, weil H a n f f in seiner latinisierten Form C a n a b i c h heißt

und eine Latinisierung des Familiennamens im 17. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches war.

Wer hat die Herkunft dieser beiden Musikerfamilien erforscht und kann die vermuteten genealogischen Zusammenhänge bestätigen? Mitteilungen werden erbeten an Herrn Kurt Wendler, 73 Eßlingen a. N., Stuttgarter Straße 44/IX.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg i. Br. hat sich am 14. Januar 1969 eine Geschäftsordnung gegeben, nach der die Institutsgeschäfte von einem Institutsrat wahrgenommen werden, dem Vertreter aller am Institut arbeitenden Gruppen mit Stimmrecht, angehören. Angesichts der Wichtigkeit dieses Reformversuchs im Rahmen der allgemeinen Reformbestrebungen an den Universitäten der Bundesrepublik ist der Text der Freiburger Geschäftsordnung durch die Arbeitsgruppe Habilitierte Hochschullehrer in der Gesellschaft für Musikforschung allen musikwissenschaftlichen Instituten in der Bundesrepublik zur Verfügung gestellt worden.