

Theodor W. Adorno (1903-1969)

VON RUDOLF STEPHAN BERTIN

Theodor Wiesengrund-Adorno wurde am 11. September 1903 in Frankfurt am Main als Sohn eines jüdischen Kaufmanns und der italienischen Sängerin Maria Calvelli-Adorno della Piana geboren. Er wuchs in einem durch Wohlstand und künstlerische Atmosphäre ausgezeichneten Elternhaus inmitten der kulturell lebendigen Stadt heran, trieb schon während seiner Gymnasialzeit, die er als 18jähriger abschloß, mit Siegfried Kracauer philosophische Studien. An Dr. Hoch's Konservatorium studierte er Komposition bei Bernhard Sekles, einem gebildeten und sensiblen Komponisten neuromantisch exotisierender Richtung, an der damals jungen Frankfurter Universität Soziologie, Psychologie, vornehmlich aber Philosophie bei Hans Cornelius und Musikwissenschaft bei Moritz Bauer. Er hatte wohl eine Zeitlang geschwankt, welchem von diesen beiden Fächern er den Vorrang einräumen

solle, sich aber dann, wie er einmal erzählte, nach einem Referat über Senfls Lieder, als Bauer ihm angeboten hatte, über ein solches Thema eine Inauguraldissertation zu schreiben, zugunsten der Philosophie entschieden und 1924 mit einer ungedruckten Arbeit über Husserl promoviert. In einem seiner wichtigsten Bücher, der *Metakritik der Erkenntnistheorie* (1956), einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit der Phänomenologie, hat er noch mehrfach auf dieses Jugendwerk zurückverwiesen. Schon während seiner Studienzeit hat er Walter Benjamin und Max Horkheimer, die beide auf seine geistige Entwicklung großen Einfluß gewinnen sollten, kennengelernt. Von entscheidender Bedeutung für sein Leben als Musiker wurde für ihn, der schon seit seiner Gymnasialzeit sich leidenschaftlich für die neue Musik interessiert und auch persönlichen Kontakt zu fortschrittlichen Musikern Frankfurts wie Hindemith, Scherchen und Reinhold Merten hatte, die von Scherchen inaugurierte und geleitete Uraufführung der *Wozzeck*-Fragmente von Berg auf der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Frankfurt 1924. Durch die Vermittlung Scherchens lernte er Berg kennen und wurde 1925 dessen Kompositionsschüler in Wien, zugleich auch Klavierschüler von Eduard Steuermann. Bevor der junge Doktor der Philosophie, der bereits 1922 in der seit 1918 in Frankfurt erscheinenden Zeitschrift *Neue Blätter für Kunst und Literatur* als Musikschriftsteller debütiert hatte, nach Wien ging, wurde er von Alfred Heuß als



Foto: Wolfgang Haut

Mitarbeiter für die erzkonservative *Zeitschrift für Musik* gewonnen, in welcher sich seine wenigen, 1923–1925 erschienenen Artikel heute freilich kurios ausnehmen. Immerhin wurde er dadurch als Musikschriftsteller in Fachkreisen bekannt und gehörte seit 1925 zu den hervorragendsten Mitarbeitern der wichtigsten deutschsprachigen Musikzeitschriften, der *Musik* (Berlin) und der *Musikblätter des Anbruch* (Wien). Den *Anbruch*, wie die Zeitschrift später kurz hieß, hat er einige Jahre lang, 1928 bis 1931, vorzüglich redigiert. Nachdem er in den bewegten Jahren, in welchen er als freier Musikschriftsteller gewirkt hat, mit zahlreichen bedeutenden Künstlern des Kreises um Schönberg wie Steuermann, Kolisch und Eisler, aber auch mit Krenek in zum Teil freundschaftliche Beziehungen getreten ist, wurde er 1930 Mitarbeiter des von Max Horkheimer, Friedrich Pollock und anderen aus privaten Mitteln in Frankfurt begründeten Instituts für Sozialforschung. 1931 hat ihn die Philosophische Fakultät der Universität Frankfurt mit der Monographie *Kierkegaard, die Konstruktion des Ästhetischen* — sie ist neben den Arbeiten Rickerts eine der frühesten nachdrücklichen Kritiken der Existenzphilosophie — habilitiert; 1932 erschien im ersten Band der vom Institut herausgegebenen Zeitschrift für Sozialforschung seine erste umfangreiche und wohl programmatische musiksoziologische Studie *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*. Bis zum Entzug der *venia legendi* durch die Nationalsozialisten 1933 wirkte Adorno als Privatdozent für Philosophie an der Frankfurter Universität; er emigrierte 1934 nach Oxford, ging 1938 nach New York, wo er sich abermals dem mittlerweile dorthin übergesiedelten Institut für Sozialforschung angeschlossen hat, in dessen jetzt in Paris erscheinender Zeitschrift seine großen Arbeiten jener Zeit, die erste *Über Jazz* (unter dem Pseudonym Hektor Rottweiler), die *Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens* sowie die *Fragmente über Wagner* erschienen sind. Daneben begann er mit der Arbeit an einem philosophischen Werk über Beethoven, dessen erster Niederschlag die kleine Studie über *Beethovens Spätstil* war. In New York wurde Adorno Organisator des musikalischen Teils des von Paul F. Lazarsfeld geleiteten Princeton Radio Research Project, 1941 ging er nach Los Angeles, wo er, nachdem er den großen Schönberg-Abschnitt der *Philosophie der Neuen Musik* geschrieben hatte, in nähere Beziehung zu Thomas Mann trat und diesen in den musikalischen Fragen, die sich bei der Konzeption und Ausarbeitung des Romans *Doktor Faustus* aufdrängten, beriet. Thomas Mann hat in seinem Buch *Die Entstehung des Doktor Faustus* höchst anschaulich seine Zusammenkünfte mit den Musikern, die er konsultierte — neben Adorno waren es Schönberg, Krenek und Eisler —, geschildert. Eine Frucht dieser Jahre ist schließlich auch das erst in diesen Tagen in seiner Originalgestalt erschienene, gemeinsam mit Eisler geschriebene Buch *Komposition für den Film*. Die Hauptarbeit in jener Zeit galt der *Dialektik der Aufklärung* (mit Horkheimer), den *Minima moralia* — seinem vielleicht schönsten Buch —, dem zweiten Teil der *Philosophie der Neuen Musik* sowie den Untersuchungen über *The Authoritarian Personality*, die 1950 in New York erschienen sind.

1949, nach der Veröffentlichung der *Philosophie der Neuen Musik*, die Adorno sogleich bei den jüngeren Musikern berühmt machte — sie wußten von seiner früheren schriftstellerischen Tätigkeit wenig oder nichts, allenfalls von seinem

Anteil an den musiktheoretischen Abschnitten des seinerzeit vieldiskutierten *Faustus-Romans* —, kehrte er an seine alte Wirkungsstätte nach Frankfurt zurück, nicht zuletzt, weil ihm die deutsche Sprache für die Formulierung seiner Gedanken einzig adäquat erschien und vor allem, weil er von der Hoffnung erfüllt war, die alle demokratisch gesonnenen Deutschen damals beflügelte: die Hoffnung, daß alles besser werde. 1950 wurde Adorno an der Frankfurter Universität zum außerplanmäßigen Professor ernannt, 1953 wurde er planmäßiger Extraordinarius, 1956 schließlich Ordinarius für Philosophie, ferner neben Horkheimer Mitdirektor, nach dessen Emeritierung Direktor des Instituts für Sozialforschung. In den Jahren 1963 bis 1967 war Adorno Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Soziologie.

Adornos Lehrtätigkeit in Frankfurt war von allem Anfang an außerordentlich erfolgreich. Eine Nachschrift seiner Ästhetikvorlesung vom Wintersemester 1950/51, wie fragmentarisch sie auch gewesen sein mag, kursierte und hat viel zum Verständnis seiner Gedanken beigetragen. Seine glänzenden Vorträge, unzähligen Aufsätze, Feuilletons, Abhandlungen, Diskussionsbeiträge und die in ununterbrochener Folge erscheinenden Bücher, vor allem die preiswerten *Dissonanzen* (1956), die *Noten zur Literatur* (seit 1958), vollends seit den kleinen Bändchen der Edition Suhrkamp (seit 1963) haben ihm eine ganz ungewöhnliche, weit über das an Musik interessierte Publikum hinausreichende Breitenwirkung gesichert. 1954 wurde er, dessen persönliche Beziehung zu Schönberg durch den *Faustus*-Streit mit Thomas Mann und durch die *Philosophie der Neuen Musik* abgekühlt war, für seine außerordentlichen Verdienste um das Werk Schönbergs mit der Schönberg-Medaille, 1959 vornehmlich für die *Noten* mit dem Deutschen Kritikerpreis für Literatur, 1963 endlich für sein Gesamtchaffen mit der Goethe-Plakette der Stadt Frankfurt ausgezeichnet. 1966 ist sein philosophisches Hauptwerk, die *Negative Dialektik*, in welchem nicht weniger als eine grundsätzliche Umdeutung des Begriffs Dialektik inauguriert wird, erschienen. Seitdem hat Adorno an einer *Ästhetik* gearbeitet. Sie soll, wie zu hören ist, vollendet sein. Am 6. August ist er in Brig im Kanton Wallis, unweit von seinem Urlaubsort Zermatt, ganz unerwartet verstorben.

Adornos Wirken hat Epoche gemacht. Als nach dem Erscheinen des *Doktor Faustus*, in welchem sich, für die meisten Romanleser verblüffend, tief sinnige, glänzend formulierte Erörterungen musikalischer Fragen fanden — sie haben erhebliches Aufsehen erregt und nicht endenwollende Diskussionen ausgelöst —, Thomas Manns Quelle, die *Philosophie der Neuen Musik* von Adorno 1949 erschien, war die Verwunderung groß. In einer Zeit, in welcher der musikalische Neoklassizismus Strawinskys und Hindemiths die musikalische Welt in heute kaum mehr vorstellbarer Weise beherrschte und die musikalische Produktion bestimmte, stieß das Buch auf Unverständnis und Ablehnung. Den Lesern (und den Kritikern) war das, was da als selbstverständlich bekannt vorausgesetzt wurde, die Werke von Schönberg, Berg und Webern, so gut wie unbekannt. Die Werke dieser Komponisten galten als veraltet, als Ausläufer einer späten, ins 19. Jahrhundert zurückzudatierenden Romantik. Als Repräsentanten der Neuen Musik nach Strawinsky galten Hindemith, Honegger, Orff, Prokofieff, Schostakowitsch und Britten. Adorno aber sprach da im Vorwort der *Philosophie* von „*Ungeschmack*“, „*Mangel an technischer Verfügung*“, ja sogar vom „*Schutthaufen*“, den die Reichsmusikkammer hinterlassen habe.

Das haben viele Leute nicht gerne gehört. 1951, nach der Veröffentlichung der von Musikern leider kaum beachteten *Minima moralia*, einem unerschöpflichen Intellektuellenbrevier, kam im *Merkur* der sogleich größtes Aufsehen erregende Essay *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt*. Dieser Aufsatz hat mehr als das Wagnerbuch, dessen geringes Echo seinen Autor damals betrübt hat, Adorno bei den Musikhistorikern bekannt und, wer wollte es leugnen, mißliebig gemacht. Man lese nur einmal, was Gurlitt, der sich allerdings besonders getroffen fühlen mußte, in der letzten Ausgabe des Riemannlexikons über Adorno geschrieben hat.

Ab 1952, dem Jahr, in welchem der große Schönberg-Essay der *Prismen* entstanden ist, begann dann die Auseinandersetzung mit der musikalischen Jugendbewegung, zunächst im Rahmen der Hauptarbeitstagungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt. Ihr weithin sichtbarer Höhepunkt wurde *Die Kritik des Musikanten*, ein Essay, der das Ende des guten Gewissens der musikalischen Jugendbewegung und wohl überhaupt den Anfang von deren Ende markiert. Unmittelbar eingreifende Wirkung zu erzielen ist das selten erreichte Ziel kritischer Argumentation: hier ist es einmal gelungen. In dem Aufsatz *Zur Musikpädagogik* hat Adorno dann gezeigt, welches Ziel er, wäre er Musikpädagoge, zu erreichen trachtete.

Hat Adorno mit dem Bachartikel die professionellen Musikhistoriker erfolgreich herausgefordert, mit der *Kritik des Musikanten* die damals die Musikpädagogik beherrschenden Anhänger der musikalischen Jugendbewegung, so mit dem Jazzartikel *Zeitlose Mode* (1953) die Jazzfans und mit dem Vortrag *Das Altern der Neuen Musik* (1954) die sich gern auf die *Philosophie der neuen Musik* berufenden Avantgardisten. Einer ihrer Propagandisten hat denn auch mit einem (mittlerweile längst von ihm selbst widerrufenen Artikel *Das Altern der Philosophie der Neuen Musik* geantwortet. Auch hierzu hat Adorno späterhin das Positive, das er, wie bereits der Titel sagt, als Negatives beschreibt — „*vers une musique informelle*“ — deutlich genug vorgestellt. Die frühen fünfziger Jahre waren es, in welchen Adorno im Kampf gegen eine sich sträubende musikalische Öffentlichkeit ganz außerordentlichen Einfluß gewonnen hat. In diesem Sinne waren die *Dissonanzen* ganz gewiß sein folgenreichstes Musikbuch. Von den späteren — meist sind es Sammlungen verstreuter Aufsätze — sind zwei besonders bedeutungsvoll: die Mahler-Monographie, durch die die endliche Anerkennung Mahlers als eines der größten und originellsten Komponisten nicht nur aus der Zeit der jetzt so beliebten Jahrhundertwende auch in Laienkreisen sehr gefördert wurde, ohne daß deshalb Mahler zu einem Großmeister stilisiert worden wäre; und schließlich das Berg-Buch, das in doppelter Hinsicht sehr bedeutend ist: als authentische Quelle und als Lehrbuch der musikalischen Analyse.

Man kann sich heute nicht mehr richtig vorstellen, wie vor zwanzig und mehr Jahren ganz allgemein über Musik geredet und geschrieben worden ist. Vieles von dem, was Adorno noch in den fünfziger Jahren gegen den heftigsten Widerspruch der Fachmänner gesagt hat, ist heute derart ins allgemeine Bewußtsein übergegangen, daß kaum mehr im Gedächtnis haftet, wie es vor dieser Veränderung ausgesehen hat und wer sie vornehmlich bewirkt hat. Niemand etwa könnte heute noch den Begriff des musikalischen Materials in dem früheren, vorkritischen Sinne

gebrauchen, niemand möchte heute noch den Weg zurück zu einer vergangenen historischen Stufe als Weg in die Zukunft weisen.

Aber das alles sind die Verdienste Adornos aus der Zeit nach der Emigration. Gerade die Musikhistoriker haben Veranlassung, sich auch des jungen Wiesengrund-Adorno zu erinnern, der sich ja vornehmlich als Musikschriftsteller betätigt hat. Von allem Anfang an, das heißt seit den Aufsätzen des Zwanzigjährigen, hat er für Schönberg und dessen Schule gefochten, in der sicheren Überzeugung, daß ihre Werke allen anderen ästhetisch überlegen seien. Dabei hat er keineswegs die Bedeutung wichtiger Werke anderer Komponisten verkannt. Vielfach hat er deren Qualitäten einsichtiger beurteilt, als dies heute in umfänglichen Monographien der Fall ist. Die Bedeutung etwa von Bartóks Violinsonaten, die von dessen drittem und viertem Quartett, die der Musik Weills — in diesem Fall sogar widerstrebend — hat er immerhin sachlich begründet.

Aber das Wichtigste aus jener frühen Zeit sind doch die zahlreichen Kritiken von Werken der sein musikalisches Bewußtsein prägenden Komponisten Schönberg, Berg und Webern. Diese Werke, an denen er, wie er selbst sagte, nie irre ward, hat er wie kein anderer kommentiert und ihren Wahrheitsgehalt, um den es ihm vor allem ging, gedeutet. Sie standen ihm neben den unsere Epoche repräsentierenden Prosawerken von Proust und Kafka, zu deren Erkenntnis er ebenfalls Bedeutendes beigetragen hat.

Und doch war Adorno zunächst einmal Philosoph und Soziolog. Seine Hauptwerke — er hat zwar an keineswegs unbedeutender Stelle die Möglichkeit von Hauptwerken in unserer Zeit bestritten, aber gelegentlich doch zugegeben, daß es auch heute noch solche gäbe — sind philosophische. Die gemeinsam mit Max Horkheimer verfaßte *Dialektik der Aufklärung*, fraglos die bedeutendste geschichtsphilosophische Konzeption unserer Zeit, hat nach anfänglich geringer Beachtung eine allmählich kaum überschaubare Breitenwirkung erlangt — mehrere Raubdrucke beweisen dies —, die *Metakritik der Erkenntnistheorie*, sein vielleicht am wenigsten bekanntes Buch, das am ehesten der Vorstellung einer wissenschaftlichen Monographie entspricht, endlich die *Negative Dialektik*. Aus dem Nachlaß wird, vielleicht, noch die Ästhetik folgen. Es wäre für alle die, denen dieser Zweig der Philosophie nicht gleichgültig ist, das schönste Geschenk.

Adorno haßte Würdigungen. Darum sollte hier weniger gewürdigt als von Vergangenheitem, das noch Zukunft birgt, erzählt werden. Irgendwo hat Brecht einmal gesagt, jeder Mensch sei ersetzlich. Das ist falsch. Theodor Wiesengrund-Adorno ist unersetzlich.

Christopher Marlowes Beitrag zur Bühnenmusik der Elisabethaner

VON HERMANN FÄHRICH, KASSEL

1. Die Bedeutung der Musik im elisabethanischen Drama¹

„English drama was the golden age of music.“ Mit diesem Ausspruch charakterisiert Cowling das Zusammentreffen der Höhepunkte englischer Dichtung und Musik im elisabethanischen Zeitalter. Beide Künste durchdrangen einander auf lyrischem und dramatischem Gebiet. Während aber die Vokalmusik in den englischen Komödien eine große Rolle spielte, lehnten die dramatischen Dichter, dem Vorbilde Senecas folgend, das musikalische Element in ihren Tragödien als „Schwächung dramatischer Kraft“ ab (Sternfeld). Allmählich aber drang auch die Musik in die Tragödien ein, zunächst als Begleitung der Pantomimen (*dumb-shows*): „Marlowe, Shakespeare and Webster were not slow to profit from this example“ (Sternfeld). Daß die vorelisabethanischen Dramen ebenfalls Musik bedingten, weist David M. Bevington (a. a. O.) nach. Er zeigt die Entwicklungslinie auf, die vom Drama des 15. Jahrhunderts (1400–1470) über die „popular plays of Henrician period“ (1470–1547) und die „popular plays of Edwardian and Marian reigns“ (1547–1558) zu den „popular plays of Elizabeth's early reign until the opening of the Theatre“ (1558–1576) führten². Über die Bedeutung der Musik in diesen frühen Werken sagt er: „Song was an important element in nearly all Renaissance drama . . . Especially in the troupe theatre, song was one of the pleasures of dramatic spectacle for which audiences paid.“ Darauf mußten die Dramatiker (*playwrights*) Rücksicht nehmen. Die Schauspieler stammten oft aus den „bands of troubadours and minstrels“ und waren daher musikkundig. Die Musik nahm deshalb in diesen frühen Dramen einen solch großen Raum ein, weil die „moralities“ allegorische Typen verlangten, die erst durch die Musik dramatisches Leben erhielten: „the important part songs often appear as a sort of coda for the central scenes of the play, both comic and various.“ Damit war der Übergang vom Wortdrama zum Melodrama bereits vollzogen.

Wenn die elisabethanischen Dichter sich zuerst nur vorsichtig der Musik in ihren Dramen bedienten, so war dies durch einen Wandel in der dramatischen Auffassung begründet. Aus den Typen der alten Dramen entwickelten sich, besonders durch Marlowes Einfluß, psychologisch gestaltete Charaktere; die Sprache wurde immer mehr verfeinert, daß sie die zartesten seelischen Regungen wiedergeben konnte:

¹ Literatur zur Musik der Elisabethaner. a. Zum vorelisabethanischen Drama: David M. Bevington, *From Mankind to Marlowe*, Cambridge 1962 (besonders wichtig Chapter VI. Tradition of Versality). b. Zur Shakespeare-Zeit: G. H. Cowling, *Music on the Shakespearean Stage*, Cambridge 1913. E. W. Naylor, *Shakespeare and Music*, 2/London 1931. J. S. Manifold, *Music in English Drama*. From Shakespeare to Purcell, London 1956. F. W. Sternfeld, *The dramatic and allegorical function of music in Shakespeare's tragedies*, in: *Annales musicologiques*, III, 1955. J. P. Cutts, *La Musique de scène de la troupe de Shakespeare*, Paris 1959. F. W. Sternfeld, *Music in Shakespearean Tragedy*, London 1963 (mit reicher Bibliographie). Trotz größten Bemühens konnte ich keine Spezialstudie über Marlowes Beziehungen zur Musik auffinden. Auch eine Anfrage an das Britische Museum (27. 3. 1963), blieb ohne Erfolg. Wichtige Hinweise verdanke ich den Herren Professoren Sternfeld (Oxford) und Jacquot (Paris), denen ich auch an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank ausspreche.

² Vergl. hierzu A. L. Rowse, „The fusion of the intellectual standards of the universities exemplified first by Lyly and Peele from Oxford, than by Greene and Marlowe from Cambridge, with the native vigour of the popular tradition going back bride and deep into the Middle Ages, gave birth to the Elizabethan drama“. *William Shakespeare. A Biography*, London 1963.

Sprachmusik des Blankverses. Die Elisabethaner erkannten der Musik ein neues Aufgabengebiet zu. Anstelle der bloßen Überbrückungspausen, die früher die Musik ausfüllen mußte, trat jetzt die seelische Charakterisierung durch Musik, so wurde sie ein wesentlicher Handlungsfaktor. Besonderen Einfluß gewann die pythagoreische Lehre der Sphärenharmonie. Der Vorrang der *musica mundana* vor der *musica plana* wirkte sich im elisabethanischen Drama als Vorrang der Sprachmusik vor der Vokal- bzw. Instrumentalmusik aus. Der Begriff „Inzidenzmusik“ bedeutet daher in dieser Epoche sowohl Sprachmusik wie auch Vokal- und Instrumentalmusik.

Die Tragödie wurde mit „trumpets“ oder einem „flourish of trumpets“ (Zusammenklang) noch vor dem gesprochenen Prolog eröffnet. „Trumpets“ kündigten auch den Auftritt der Standespersonen an: Kaiser, Könige, hohe geistliche und weltliche Würdenträger. Hier erhielt die Musik symbolischen Charakter: erklangen statt der „trumpets“ „hautboys“, so bedeutete dies einen niederen sozialen Rang des Auftretenden, den der Dichter nicht besonders zu kennzeichnen brauchte. Überirdische Erscheinungen (Götter, Geister, Dämonen, Elfen oder Hexen) wurden meist durch Streichinstrumente charakterisiert, doch waren auch Blasinstrumente (hautboys, rebecs, portativ organs) üblich. Zur Darstellung von Schlachtszenen erklangen „drums“, „alarums“ (Signale, Gefahr ankündigend), „fifes and canons“. Erst spät wurde auch Vokalmusik in den Tragödien verwendet; die eingestreuten Lieder wurden meist nur von Personen niederen Standes oder den „Clowns“ gesungen³. Charakteristisch für die Elisabethaner war, daß sie dieses reiche Instrumentarium niemals als geschlossenen Klangkörper verwandten, etwa unserem heutigen Orchesterklang vergleichbar. Die einzelnen Instrumentengruppen, als *consort* oder *broken consort*⁴ einander gegenübergestellt, hoben den individuellen Charakter der dramatischen Personen hervor. Trotzdem war die Gefahr einer Überwucherung des Wortes durch die Musik nahe; die Elisabethaner erlagen ihr nicht, wohl aber ihre Nachfolger im jakobäischen Zeitalter⁵. An diese Entwicklung denkt Cowling, wenn er sagt: „Usually the effect of introduction music with an intent to increase the emotional forth of the scene is not dramatic but melodramatic.“ Interessant ist, daß Cowling Marlowe beschuldigt, diesen Verfall des Wortdramas mit herbeigeführt zu haben.

2. Die Musik in Marlowes Dramen

Über Marlowes Leben und Schaffen (1564–1593) sind wir durch eine Reihe neuerer Biographien⁶ gut unterrichtet. Offen aber bleibt die Frage nach seiner

³ Als Shakespeare seine Heroinen Desdemona (Othello) und Ophelia (Hamlet) auf der Bühne singen ließ, stieß er auf heftige Kritik (Sternfeld).

⁴ Sternfeld, *Music in Shakespearean Tragedy*, definiert beide Begriffe wie folgt: „The ‚broken consort‘ was a mixture of tone colours of strings and windinstruments. Such a combination produced more expressive and exiting music than in the ‚whole consort‘ which was restricted to a single family of instruments, such as viols or recorders. But the only examples relevant to dramatic poetry concern the blending of wind and string families.“

⁵ Diese Entwicklung begann schon in Shakespeares letzten Lebensjahren. Als *The King's Men* (Shakespeares Theatergruppe) 1608 das Blackfriar-Theatre für ihre Aufführungen benützten, übernahmen sie damit die Tradition der „boy-actors with their more intellectually sophisticated drama, their bent for satire and the latest literary fad, the place of music in their performances and their social cachet“. Ein anderes Publikum besuchte jetzt ihre Aufführungen: „an aristocratic audience liked to be at some remove from reality, it preferred on the one hand, fantasy and romance; on the other a more cynical and rational realism, hardly less removed from reality.“ — „Shakespeare's last plays reflect this with their masques or dumb-shows, and their greater provision of music“ (Rowse). Das Melodram, die spätere Oper, kündigen sich an.

⁶ Marlowe-Biographien. U. Ellis-Fermor, *Christopher Marlowe*, London 1927. J. Bakeless, *The Tragically*

Musikalität. Zwar rühmen alle Biographen die unvergleichliche Musik seines Blankverses, außer Bakeless definiert aber keiner diesen Begriff. Bakeless erwähnt auch als einziger eine musikalische Vorbildung Marlowes: als Schüler der „King's School in Canterbury“ mußte er eine gute musikalische und rhetorische Vorbildung haben. Diesen Hinweis schränkt der Biograph aber sofort wieder ein: bei Marlowe habe sicher die rhetorische Gabe die musikalische überragt. Da Marlowe auch in seiner späteren Theatergruppe (*The Admiral's Men*) nicht wie Shakespeare als Schauspieler auftrat, können wir auch hier nicht auf seine Musikalität schließen. Zur Klärung dieser wichtigen Frage sind wir daher auf seine Dramen angewiesen⁷.

Wir können sein Schaffen in drei Epochen einteilen: die erste umfaßt die Studienjahre in Canterbury und Cambridge (1580–1587). Werke: Übersetzungen von *Ovid's Elegies and Lucan's First Book*, dazu das erste Drama: *Dido, Queen of Catharge* (1594 gedruckt). In der zweiten Epoche (1588–1592), Marlowes Londoner Zeit, entstehen seine großen Tragödien: *Tamburlaine the Great* (two parts, 1587), *The Jew of Malta* (1589), *The Massacre of Paris* (1592), *Edward the Second* (1592), *The Tragical History of Doctor Faustus* (1592)⁸. Zu dieser Zeit beeinflussen sich Marlowe und Shakespeare gegenseitig, wie Rowse (a. a. O.) in seiner Shakespeare-Biographie ausführlich darstellt. Die dritte und letzte Epoche umfaßt die wenigen Monate des Jahres 1593 bis zu Marlowes Ermordung am 30. Mai in Deptford Strand. Als einziges Werk dieser Epoche ist der Torso des Epos *Hero and Leander* auf uns gekommen⁹.

Bakeless spricht in seiner Marlowe-Biographie von den zwei Seelen des Dichters: die eine, beseelt vom antik-römischen Geist, findet ihren Ausdruck in seinem lyrischen Schaffen und dem letzten Epos, ihr höchstes Ideal ist die Gestalt der Helena¹⁰. Die zweite charakterisiert sein Streben nach Macht, Ruhm und Ehre, seine scharfe Kritik an religiösen Dogmen und politischen Einrichtungen. Sie findet ihren poetischen Ausdruck in den großen Heroen seiner Tragödien. — Diese heterogenen Seelenkräfte bedingen auch Marlowes Einstellung zur Musik.

a) *Dido, Queen of Catharge*

Marlowes erstes Bühnenwerk war für eine Kindertheatergruppe (*The Children of Her Majesties Chappel*) geschrieben: „Characteristic . . . of Children's Theatre are the emphasis on chastity, the overlay of classical mythology, the delicate songs, and the lack of low comedy“ (Bevington, a. a. O.). Diese Elemente finden wir in Marlowes Drama wieder; der mythologische Stoff erforderte die Mitwirkung der Musik. Gleich in der 3. Szene des 1. Aufzuges sagt Jupiter zu Ganymed:

„Vulcan shall dance to make thee laughing sport,
And my nine daughters sing when thou art sad.“

History of Christopher Marlowe, two volumes, Harvard University Press 1942 (mit ausführlicher Bibliographie bis 1941). P. Henderson, *Christopher Marlowe*, London 1952. F. J. Boas, *Christopher Marlowe*, Oxford 3/1961 (mit ausführlicher Bibliographie).

⁷ Ich zitiere Marlowes Dramen nach der Ausgabe *Plays of Christopher Marlowe* (E. Thomas), London 2/1950.

⁸ Die Entstehungsdaten der Werke Marlowes werden von den einzelnen Biographen verschieden angegeben; ich folge der Datierung F. J. Boas'.

⁹ Wie Rowse ausführte, schrieb Marlowe sein Epos in Rivalität mit Shakespeares *Venus and Adonis*, um die Gunst des jungen Grafen von Southampton zu gewinnen.

¹⁰ Hierzu sagt Boas: „Of all figures of ancient world that had captured his (Marlowes) imagination, Helen, of Troy' stood foremost.“

Diese Verbindung des Emotionalen mit dem Ironischen ist für Marlowe charakteristisch. Im zweiten Aufzug finden wir eine — für Marlowe seltene — Liederinlage: Venus singt Ascanius, Aeneas' kleinen Sohn, in Schlummer. Außer der Regiebemerkung „sings“ sind weder Worte noch Weise des Liedes vermerkt. Wahrscheinlich hat Marlowe, wie üblich bei den Elisabethanern, hier ein bekanntes Lied verwandt, das vielleicht im Regiebuch („promptbook“) der Schauspieler vermerkt war, in die Druckausgabe aber nicht aufgenommen wurde. Möglich ist aber auch, daß die späteren Verse der Venus dieses Lied waren:

*„Sleep my sweet nephew, in these colling shades
Free from the murmur of these running streams,
The cry of beasts, the raftling of the winds
Or whisking of these leaves; all shall be still
And nothing interrupt thy quiet sleep,
Till I return, and take thee hence again.“*

Sie zeigen ein gutes Beispiel Marlowescher Sprachmelodie. Von einem weiteren Lied Cupidos an Dido sind ebenfalls weder Worte noch Weise überliefert. Dafür enthält der Text eine Reihe interessanter musikalischer Anspielungen. Im 3. Aufzug sagt Dido von Aeneas: „*Instead of music I will hear him speak . . .*“ und zeigt damit Marlowes Bevorzugung des Dichterwortes vor der Musik. Dieselbe Anschauung finden wir wieder im Gespräch Didos mit Aeneas (4. Aufzug), als sie ihm von ihren früheren Freiern berichtet, von denen einer ein Musikant war:

*„This was Alcion, a musician,
But played he ne'er so sweet, I let him go . . .
What more than Delian music so I hear
That calls my soul from forth his leving seat
To move unto the measures of delight.“*

Als aber Aeneas nach Italien fährt, beschwört Dido die Zauberkraft der Musik zu seiner Rettung (5. Akt):

*„Achates, thou shall be so semly clad
As sea-born nymphs shall swarm about thy ships
And wanton Mermaids court thee with sweet song.“*

Die von Aeneas verlassene Dido bittet ihre Schwester Anna:

*„O Anna, fetch Arion's harp
That I may tice a dolphin to the shore
And ride his back unto my love.“*

In dieser Tragödie ist Marlowe noch eng der Tradition der Children Player verhaftet; die emotionale Wirkung der Musik ist unverkennbar. Daneben aber weisen manche Stellen auf den Vorrang des Dichterwortes hin: die zweite Schaffensepoche Marlowes kündigt sich an.

b) *Tamburlaine the Great*¹¹

Wahrscheinlich ist dieses Drama zum Teil noch in der Cambridger Zeit entstanden; mit ihm beschreitet Marlowe einen neuen Weg. *Tamburlaine* errang seinem

¹¹ Vergl. hierzu Jean Jacquot, *La Pensée de Marlowe dans „Tamburlaine the Great“*. *Etudes Anglaises*, VIe Année, No. 4, 1953.

Dichter mit einem Schlage eine führende Stelle unter den Elisabethanern. Bevington zeigt auf, daß auch diese Tragödie noch nicht den völligen Bruch mit der Tradition bedeutet, aber Marlowe gelang die Umwandlung der alten dramatischen Typen in lebendige Charaktere. Dies ist nicht zuletzt durch die innere Verwandtschaft seines Helden mit Marlowes eigenem Wesen bedingt. Tamburlaine, Renaissancemensch und Usurpator, der sich seiner göttlichen Sendung bei allen Greuelthaten bewußt bleibt, ist in seinem Kampfe gegen überirdische und irdische Mächte ein getreues Abbild der zweiten Seele Marlowes. Zur Darstellung dieser dämonischen Kraft verwandte Marlowe die Musik. Die zahlreichen Schlachtszenen, die Auftritte der Könige und Fürsten, die Bankette und Staatsszenen boten dazu Gelegenheit. Wie Cowling zeigt, verstärkte Marlowe dazu das vorhandene Instrumentarium: den sonst üblichen „drums“ fügte er den festlichen Glanz der „trumpets“ hinzu. „Alarum“ ertönen fast in jeder Szene, so daß Cowling ironisch bemerkt: Marlowe habe im Sinn, „to turn the theatre with a circus“¹². Während diese lärmende Inzidenzmusik Tamburlaines Seelenleben darstellt, verraten die Musikanspielungen eine negative Einstellung zur Musik als einer unmännlichen, lasziven Kunst.

In der großen Bankettszene des 4. Aktes verspottet Techelles, Tamburlaines Feldherr, den gefangenen König Bajazeth; dessen Klagen dünken ihm „a great deal better than a consort of music.“ Tamburlaine selbst sucht seine Gemahlin Zenocrate über die Verwüstung ihrer Heimat zu trösten: „If thou will have a song, the Turk shall strain his voice.“ Auch im zweiten Teil der Tragödie, der Tamburlaines Fall und Ende zeigt, bleibt der Held zunächst seiner alten Auffassung treu. Das unkriegerische Wesen seiner Söhne verspottet er wieder in einem musikalischen Vergleich:

„Their fingers made to quaver on a lute,
Their arms to hang about a lady's neck,
Their legs to dance and caper in the air . . .“

Dann aber wandelt sich plötzlich sein Wesen, als er um Zenocrates Leben bangen muß. Stolz, Würde, Selbstbewußtsein scheinen völlig vergessen, als er Gott fast demütig bittet, Zenocraten in sein Reich aufzunehmen. In einem hinreißenden Vers gestaltet Marlowe die Sphärenharmonie:

„The cherubims and holy seraphims
That sing and play before the King of Kings
Une all their voices and their instruments
To entertain divine Zenocrate;
And in this sweet and curious harmony
The god that tunes this music to our souls
Holds out his hands in highest majesty
To entertain divine Zenocrate.“

¹² Dagegen weist Bevington die Verbindung von „drums and trumpets“ schon im vorelisabethanischen Drama nach: a) *Pickering's Horestes* (1567), darin kommen „battle scenes with drums and trumpets“ vor. b) *Κλυομον and Clamydes* (wahrscheinlich um 1570) „the uses of drums and trumpets“. — Eine ähnliche Stelle fand ich in Thomas Kyds *Spanischer Tragödie* (1586). Ausgabe: Shakespeares Zeitgenossen. 1. Band: Komödien; 2. Band: Tragödien (E. Loewenthal), Heidelberg 1956. Im ersten Akt berichtet dort der siegreiche Feldherr über eine Schlacht zwischen Spaniern und Portugiesen: „Und beide (Heere) ließen jubelnd Pfeif' und Trommel, Trompet' und wild Geschrei zum Himmel klingen, daß Täler, Ström und Hügel rings erdröhnten, die Himmel selbst ersdröcken wiedertönten!“ Demnach kann Marlowe nicht als erster die Verbindung von „drums and trumpets“ in die Tragödie eingeführt haben.

Eine gleich starke Verbindung von Sprache und Musik hat Marlowe später nie wieder erreicht. Keine Vokal- oder Instrumentalmusik könnte den Wohlklang dieser Verse überbieten. Vom rein dramatischen Standpunkt aus betrachtet bleibt sonderbar, daß gerade Tamburlaine diese Sprachmusik zum Erklingen bringt. Man kann Marlowes Vorgehen nur damit begründen, daß er hier seinem Helden ein wesensfremdes Element beigibt, eine Ankündigung des nahenden Verfalls. — Musik erklingt erst wieder nach Zenocratens Worten: „*Sound music and my fit will cease, my lord!*“ Ein „*dead-march*“ nur von „*drums*“ ausgeführt, beendet diese Szene. Sie steht in ihrer zarten Verhaltenheit einsam in der Tragödie. Gleich die nächste Szene zeigt Tamburlaines seelische Rückwandlung in seinem furchtbaren Racheschwur, mit dem der Held den Tod seiner Gattin an Himmel und Erde rächen will. Auch Marlowe greift diesen Wandel der seelischen Stimmung auf: seine nächste Musikanspielung ähnelt wieder den früheren. Als Bajazeths Sohn aus Tamburlaines Gefangenschaft entfliehen will, sucht er mit verführerischen Bildern und musikalischen Vergleichen, seinen Wärter zur Flucht zu überreden:

„*The Grecians virgins shall attend on thee
Skilful in music and in amorous lays,
As fair as was Pygmalion's ivory girl
Or lovely Jo metamorphosed*“

Die zwiespältige Musikauffassung im Tamburlaine (rauschend-lärmende Inzidenzmusik und beschwörend-sinnliche Sprachmelodie) ist ein Bild des Widerstreits der seelischen Kräfte Marlowes. Immer stärker entscheidet sich Marlowe für den Vorrang des Dichterwortes vor der Musik: „*Marlowe's blank verses rises . . . to such poetic beauty that it has been justly calls musical*“ (Sternfeld). In den nun folgenden Dramen — mit Ausnahme des *Doctor Faustus* — verwendet Marlowe nur noch spärlich Inzidenzmusik.

c) *The Jew of Malta*

In den ersten drei Aufzügen wird weder Inzidenzmusik gefordert, noch finden wir musikalische Anspielungen. Erst im vierten Akt erhält die Musik wieder Anteil an der dramatischen Handlung. Wieder führt Marlowe ein neues Instrument ein: die Glocken. Ihre Klänge beklagen die von dem Juden Barabas ermordeten Nonnen. Barabas aber deutet blasphemisch diese Totenehrung:

„*There is no music to a Christian's knell;
How sweet the bells ring, now the nuns are dead . . .
That sounds at other times like tinker's pans . . .*“

Ironisch wirkt auch der musikalische Vergleich in der nächsten Szene, als Ithamore, Barabas' Diener, der Kurtisane Bellamira den Hof macht:

„*Love me little, love me long; let music rumble
whilst in thy incony lap do tumble.*“

Musikalischer Höhepunkt dieses Dramas ist die Vergiftungsszene. Bellamira und ihre Helfershelfer, darunter Ithamore, haben das Gold des Juden gestohlen. Barabas rächt sich, indem er, als französischer Spielmann verkleidet, Bellamira einen vergifteten Blumenstrauß überreicht:

„Bellamira: *A French Musician! — Come, let's hear your skill.*

Barabas: *Must tune my lute for sound, twang, twang, first.*“

(Während er sein Instrument stimmt, bittet Bellamira um die Blume an seinem Hut, die er ihr überreicht. Als sie und ihre Begleiterin Pilia daran riechen, beginnt das Gift zu wirken.)

„Ithamore: *Play, fiddler, or I'll cut your cat's guts into chitterlings!*

Barabas: *Pardonnez moi! be not in tune yet; so now, now all be in.* (beginnt zu spielen)

Pilia: *Me thinks his fingers very well.*

Barabas: *(aside) So did you, when you stole my gold.*

Pilia: *How swift he runs.*

Barabas: *(aside) You ran swifter, when you threw my gold out of the window.*

Bellamira: *Musician, has been in Malta long?*

(Hierauf gibt Barabas keine Antwort und geht ab.)

Pilia: *Farewell, fiddler.*“

Diese Szene wirkt opernhaft; die Musik beherrscht die Handlung: sie bestimmt das Colorit (Barabas' Ständchen) und sie enthüllt den Mordplan Barabas' dem Zuhörer. Während die führenden Stimmen: Sopran: (Bellamira), Alt: (Pilia), Tenor: (Ithamore) dem heiteren Musikvortrag folgen, bildet der Baß (Barabas) den dämonischen Kontrapunkt dazu. Marlowes Musikalität aber zeigt sich außerdem in der Anwendung musikalischer Begriffe: „*Must tune my lute first — I am not in tune*“ beziehen sich nicht nur auf das selbstverständliche Stimmen des Instrumentes, sondern verraten Barabas' seelische Verfassung. Noch ist er nicht gestimmt, seinen Vortrag zu beginnen, bevor er nicht Gewißheit über seinen Anschlag hat. Erst als Bellamira an der vergifteten Blume riecht, führt er seine Rolle als Spielmann durch.

Befremdend wirkt der Ausdruck „*fiddler*“ für einen Lautenisten — (daß es sich um ein Zupfinstrument handelt, zeigt eindeutig die Lautmalerei: „*twang, twang*“) — aber wahrscheinlich hat hier Marlowe den Namen „*fiddler*“ allgemein für „*musician*“ gebraucht.

d) *The Massacre at Paris*

In dieser Tragödie der Pariser Bartholomäus-Nacht verwendet Marlowe nur spärlich Inzidenzmusik: „*drums and trumpets*“ für den Aufstand — die üblichen „*flourishes*“ beim Auftritt der Standespersonen — mit einem von „*drums*“ gespielten Trauermarsch klingt die Tragödie aus.

e) *Edward the Second*

In dieser Tragödie vom Untergang eines charakterschwachen Königs tritt die Musik wieder stärker hervor als Illustration des Schwächlichen, Lasziven. Als der verbannte Günstling des Königs, Gaveston, an den Hof zurückgerufen wird, enthüllt er seine Pläne, mit Hilfe verweichlichender Kunst den König zu zerstreuen, um selbst ungehindert herrschen zu können:

„*I must have wanton poets, plesant wits,
Musicians, that with touching of a string
May draw the pliant king which way I please.
Music and poetry is his delight;
Therefore I'll have Italian masks by night,
Sweet speeches, comedies, and pleasing shows;*

*And in the day, when he shall walk abroad
Like sylvan nymphs my pages shall be clad
My men, like satyrs grazing on the lawne
Shall with their goyt-feet dance the antic hay . . .“*

Es ist für Marlowe charakteristisch, daß er von diesen angekündigten musikalisch-poetischen Aufführungen praktisch keinen Gebrauch macht. Seine Tragödie wäre zum Melodram geworden. Er bringt stattdessen diese Musikanspielungen als Leitmotiv in engste Verbindung mit König Edward.

So sagt sein Gegner Mortimer zum König:

*„The idle triumphs, masks, lascivious shows,
And prodigal gifts, bestow'd Gaveston
Have drawn thy treasure dry, and make thee weak
The murmuring commons, overstretched break.“*

Auch das englische Volk ist über seinen König erzürnt:

*„Mortimer: Libels are cast again thee in the street;
Ballads and rhymes made of thy overthrow.“*

Selbst die schottischen Feinde verspotten ihn:

*„Maids of England, sore may you mourn,
For your lemons you have lost at Bannocksbourn
With a heave and a ho!
What weeneth the king of England
So soon to have won Scotland! —
With a rombelow. —“*

Dieses Lied — zu dem uns wieder keine Weise überliefert ist — erinnert an die Lieder der Shakespearschen Komödien. — Alle Warnungen aber können Edwards Untergang nicht aufhalten. Kurz vor seinem gewaltsamen Tode klagt er:

*„Let Pluto's bells ring out my fatal knell
And hags howl for my death at Charon's shore.“*

Wieder sind es Glocken, die das tragische Ende ankündigen, wie im *Jew of Malta* und im *Doctor Faustus*.

f) *The Tragical History of Doctor Faustus*

Mit diesem Drama greift Marlowe, wie im *Tamburlaine*, wieder auf das vorelisabethanische Drama zurück, hier auf die Tradition der *moralities*. Das alte Thema: der Mensch zwischen Himmel und Hölle wird mit den traditionellen Typen dargestellt: Guter Engel — Böser Engel, Luzifer und seine Teufel, die Erscheinungen Alexanders des Großen und Helenas. Selbst die Narren — wesentliche Vertreter der vorelisabethanischen Tragödie — fehlen nicht: der Famulus Wagner und seine Diener, die teufelaustreibenden Mönche, der gehörnte Ritter, der Roßtäuscher und die Wirtin. Bevington nennt uns das Vorbild der Marloweschen Tragödie: Nathanael Woode's *The Conflict of Conscience* (printed in 1581), daneben benutzte Marlowe die englische Übersetzung des Faustbuches. Außergewöhnlich für Marlowe sind die Narren. Man hat daher diese Szenen Marlowe aberkannt und späteren

Bearbeitern zugeschrieben. Aber schon Sternfeld betont „*the lyric relief of comic interludes in Marlowe's 'Doctor Faustus'*.“ Nachdem er die Frage, ob Marlowe die komischen Szenen selbst verfaßt hat oder nicht, offengelassen hat, fährt Sternfeld fort: „*In such songs as that sung by the friars in the pope scene, the audience was able to enjoy a musical recitation as a contrast to the speaking voice, however magnificent the blank vers may have been . . .*“¹³.

Die komischen Szenen dienten also nicht nur als Parodie des Tragischen — dem Sinn der Faustgestalt entsprechend — sondern auch als ästhetisches Mittel, die Wirkung des Blankverses zu erhöhen. Bevington begründet Marlowes Verfasser-schaft der komischen Szenen mit dem Grundcharakter der Faustgestalt, die zugleich tragisch und komisch sei. Marlowe aber geht in seiner Gestaltung weit über die Überlieferung hinaus, indem er seinem Helden persönliche Züge verleiht. Una Ellis-Fermor sah in dem Doctor Faustus Marlowes eigenen Charakter, besonders in der tragischen Schlußszene, die die Verzweiflung des Atheisten widerspiegelt¹⁴. Eine Darstellung dieser Tragödie war auf Musik angewiesen: die Auftritte von Kaiser und Papst, das Erscheinen des Höllenfürsten mit seinen Trabanten, die Tanzszenen und Pantomimen. Hinzu kommen die Beschwörungsszene und die komischen Zwischenspiele. Dagegen finden wir nur eine musikbezogene Stelle im Text, als Faustus seine Macht rühmt:

„*Have I not made blind Homer sing to me
Of Alexander's love and Oenon's death?
And hath not he, that built the walls of Thebes
With ravishing sound of his melodious harp
Made music with my Mephistophilis?*“

Auch hier schildert die Musik wieder das Element des Bösen. Die gewaltigsten Stellen seiner Tragödie aber schildert Marlowe mit seiner Sprachmusik:
Beschwörungsszene:

Faustus: „*Now that the gloomy shadow of the earth
Longing to view Orion's drizzling lock,
Leaps from th'anartis world unto the sky,
And dims the welkin with her pitchy breath
Faustus, begin thine incantations . . .*“

Erscheinung der Helena:

Faustus: „*Was this the face that launch'd a thousand ships
And burnt the topless towers of Ilium?
Sweet Helen, make me immortal with a kiss.
Her lips suck forth my soul; see, where it flies.
Come, Helen, come, give me my soul again.*“

Hier kehrt Marlowe wieder zu den klassisch-antiken Idealen seiner ersten Schafensepoche zurück. In seinem unvollendeten Epos *Hero and Leander* huldigt er ihnen aufs neue.

¹³ *The Use of Songs in Shakespeare's Tragedies*, The Royal Musical Association, 1960.

¹⁴ 1593 wurde Marlowe des Atheismus angeklagt. Sein plötzlicher Tod verhinderte eine gerichtliche Untersuchung.

Im letzten großen Faustmonolog erreicht Marlowe die Synthese von Wort und begleitender Musik. Unheimlich mahnend tönt die Glocke und kündigt dem Verzeifelten das Gericht der nahenden Mitternacht an. Faustens verzweifeltes Flehen um Rettung, an die er doch selbst nicht glauben kann, übertrifft in ihrer dramatisch-dämonischen Wucht selbst den Goetheschen Faust.

J. S. Manifold hat in seinem Werk über das Englische Theater den interessanten Versuch unternommen, aus seiner genauen Kenntnis der elisabethanischen Musik eine Inzidenzmusik zum *Doctor Faustus* zu rekonstruieren. Sind seine Ausführungen auch in erster Linie für den praktischen Bühnengebrauch gedacht, so vermitteln sie uns darüber hinaus ein anschauliches Bild damaliger Inzidenzmusik. Im Gegensatz zu Sternfeld und Bevington sieht Manifold für die komischen Szenen keine Musik vor. Dadurch erhält seine Faustmusik einen erhabenen, tragischen Charakter. An Musik fordert er: „*dances, a sort of masques, sennets, thunder and lightning, and chines.*“ Die Tragödie wird mit einem feierlichen „*sound of trumpets*“ eröffnet, erst dann tritt der „*Chorus*“ auf. Die Erscheinung des Guten Engels wird von einem „*high chord of recorders*“ begleitet, während der Böse Engel durch „*a low roll on the bass-drums*“ angekündigt wird. Dieselbe Musik erklingt auch beim Auftritt des Mephisto. Manifold fügt hinzu: „*Don't turn the sackbutts loose. Feed in soft bursts of drum-thunder at the pauses in the cantation crescendo gradually; augment the noise with a tremolo on the loudest stringed instruments . . . at the moment of Mephistophilis' appearance.*“

Hatte Manifold die bisherigen Auftritte nur mit musikalischen Klängen begleitet, so bringt er zur Darstellung der Ballette und Pantomimen bestimmte musikalische Werke. Zur Begleitung des ersten Teufelstanzes wählt er den „*Morisco*“ in Streicherbesetzung aus Susatos *Collection*. Der gleichen Sammlung entnimmt er den „*Entrée du Fol*“ für das Ballett der Sieben Todsünden. Den Auftritt des Papstes begleitet ein feierliches „*sennet for three or four trumpets*“, während die Mönche das „*Vexilla Regis*“ bei der Teufelsaustreibung anstimmen. Sehr fein unterscheidet Manifold bei der Inzidenzmusik am kaiserlichen Hofe: der Kaiser wird durch das übliche „*flourish of trumpets*“ angekündigt; zur Geistererscheinung Alexanders des Großen aber erklingen Mephistos „*demoniac trumpets*“. Als Faustus Helena beschwört, erklingen „*pavans and basses-dances*“ aus Susatos Sammlung. Als einziges Instrument zum Schlußmonolog fordert Manifold die Glocke. Mit einem „*solemn last sounding of trumpets*“ endet die Tragödie.

So feierlich und erhaben auch diese Bühnenmusik wirkt, man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die Hinzuziehung des komischen Elements dem wahren Charakter der Tragödie besser entsprochen hätte.

Es ist verständlich, wenn Cowling zur Inzidenzmusik der Elisabethaner feststellt: „*Shakespeare and his fellows said in effect: Music is an additional beauty, therefore let us include music in our drama*“¹⁵.

¹⁵ Nach einer freundlichen Mitteilung von Herrn Professor Dr. Sternfeld (vom 2. 6. 1963) handelt es sich hier nicht um einen authentischen Ausspruch Shakespeares, sondern um das Ergebnis der Shakespeare-Studien Cowlings.

3. Marlowes Bedeutung für die Bühnenmusik der Elisabethaner

Als Hüter der Tradition und gleichzeitig kühner Erneuerer der Tragödie steht Marlowe an der Schwelle zum elisabethanischen Drama. Er wirkte auf seine Zeitgenossen durch sein Werk und seine stolze, ungebändigte Persönlichkeit. „*He exerted an attraction for some, and repulsion for others*“ urteilt Rowse über ihn. Zur Durchführung seiner eigentlichen Aufgabe, die überlieferten dramatischen Typen mit wahren Leben zu erfüllen, übernahm er zunächst das reiche Instrumentarium seiner Vorgänger (Tamburlaine). Hier fand er viele Nachfolger. Clifford Leech erwähnt das Drama *Edmond Ironside or Warr hath made all freindes* (entstanden wahrscheinlich um 1590, Verfasser unbekannt), dessen Schlußverse auf Marlowes *Tamburlaine* hinweisen:

„*Goe vnto or Costs and feast vs there
And then conclude an ever lastings pea
Sound Drummes and Trumpitts here ends
Thus hand in hand and harte in hart.*“¹⁶

Die Verwendung von „*Drummes and Trumpitts*“ geht zweifellos auf Marlowe zurück und mag Cowlings frühere Feststellung bedingt haben, Marlowe habe zur Zersetzung des reinen Wortdramas beigetragen. Demgegenüber aber steht das immer stärkere Vordringen der reinen Sprachmusik in den späteren Dramen Marlowes mit gleichzeitiger Verminderung reiner Inzidenzmusik. Selbst die musikbezogenen Stellen charakterisieren die Musik als eine verweichlichende, laszive Kunst, der das männlich-heroische Wort gegenübergestellt wird. Von einer Überbewertung der Musik kann also bei Marlowe keine Rede sein. Trotzdem hat er nie vollständig auf Musik verzichtet, in seinem *Faustus* versucht er — wie später Shakespeare — Wort und Musik zur Synthese zu bringen. Ob ihm dies in seiner letzten Epoche vollkommen gelungen wäre, ist für uns heute nicht mehr zu beantworten. Seine musikalische Bedeutung umreißt Jean Jacquot in Bezug auf die Darstellung der Sphärenharmonie im *Tamburlaine*: „*Cette scène à elle seule suffirait à classer Marlowe parmi les dramaturges élisabéthains qui ont fait une place importante au thème de la musique*“¹⁷. Mit Recht beklagt Rowse Marlowes frühen Tod: „*What would he had achieved if he had lived! His was perhaps the greatest of all losses to English literature.*“

¹⁶ Clifford Leech, *The Two-Part Play. Marlowe and the early Shakespeare*, in: *Shakespeare-Jahrbuch*, Band 94, 1958.

¹⁷ Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Professor Jacquot (Brief vom 31. 10. 1963).

Rossinis Gedanken über die Musik

VON FRIEDRICH LIPPMANN, ROM

Die unbelastete, sprühende Heiterkeit des Rossinischen Buffo-Stils mag manchen veranlassen, sich den Komponisten des *Barbiere di Siviglia* etwa so vorzustellen, wie sein Figaro vor uns tritt: stets zum Scherz bereit, schlau und behend, aber wenig „seriös“ und zu allem anderen aufgelegt als zur Reflexion. Dieses Bild entspricht jedoch nicht der Wirklichkeit, die uns durch die Briefe Rossinis und die Berichte seiner Zeitgenossen vermittelt wird. Rossini war charakterlich sehr weit davon entfernt, ein Ebenbild seines Figaro zu sein, und ganz und gar in die Welt der Fabel gehört ein Rossini, der nicht reflektiert, der seine Kunst ganz naiv betrieben hätte¹. Gewiß ist Spontaneität der ausschlaggebende Faktor in seinem Schöpferum gewesen, und sicherlich darf man zahlreiche seiner Kompositionen als Impromptus von „Witz“ und Laune bezeichnen. Aber an seinen Meisterwerken hat der ordnende Verstand hohen Anteil gehabt. Die formale Durchgestaltung zum Beispiel des *Guillaume Tell* und des *Mosè* beweist es. Der blockartige, in den Motiven vor- und rückzügliche Aufbau der musikalischen Szenen zeigt nichts weniger als jenes Desinteresse an der Form, das Richard Wagner in *Oper und Drama* Rossini zusprechen zu müssen glaubte². Und gar weittragende Reformen, wie die um 1815 ins Werk gesetzte Auskomposition aller Koloraturen und die Verbannung des *Recitativo secco* aus der *opera seria*, können nicht spontan, ohne Reflexion erwachsen sein.

Im folgenden sollen die wichtigsten Äußerungen Rossinis zur Musik betrachtet werden. In einer umfassenderen Studie über Rossinis Ästhetik müßte auch die Stellung des Komponisten zur Literatur und zur bildenden Kunst untersucht werden. Das Ergebnis wäre mit Sicherheit die Feststellung eines höchst wachen, sehr vielseitig interessierten Kunstverständes. Antonio Zanolini hat in seiner *Biografia di Gioachino Rossini*³ die Begegnung des *Barbiere*-Komponisten mit dem Dichter Vincenzo Monti geschildert (p. 24/25), der erst nach dem langen Gespräch erfuhr, wen er vor sich gehabt hatte, und erstaunt äußerte „*che Rossini non avea parlato che di lettere e di poesia, e tanto mirabilmente, che gli era parso, anzichè di musica, maestro di letteratura*“. Zanolini berichtet ferner u. a., daß der Marchese Aguado, der mit dem Komponisten befreundete Pariser Bankier, „*non acquistava quadri per la insigne sua galleria senza essersi consultato con Rossini*“ (p. 71).

¹ Das Bild des nicht reflektierenden, „lustigen“ Rossini wird durch einen angeblichen Antwortbrief des Komponisten (ohne Datum) auf die Frage eines jungen Kollegen nach der besten Weise, Ouvertüren zu komponieren, unterstützt, der, aus trüben Quellen kommend, in keiner populären Rossini-Darstellung, ebenfalls auch nicht in der einzigen deutschen Brief-Auswahl (*Gioachino Rossini. Ausgewählte Briefe*, übersetzt und herausgegeben von Walter Klefisch, Berlin—Wien—Leipzig 1947) fehlt. Den im Stil von Marcellos *Teatro alla moda* gehaltenen Text vgl. in der noch immer besten italienischen Briefsammlung *Lettere di G. Rossini, raccolte e annotate per cura di G. Mazzatini — F. e G. Manis*, Florenz 1902, p. 342/343. Schon diese Herausgeber meldeten starke Zweifel an der Authentizität dieses „Briefes“ an (Zweifel, die Klefisch in seinen Anmerkungen wiederzugeben nicht für nötig befand).

² Wagner, *Oper und Drama*, Erster Teil, Abschnitt II, über Rossini: „*Ganz unbekümmert um die Form, eben weil er sie durchaus unberührt ließ, wandte er sein ganzes Genie nur zu den amüsantesten Gaukeleien auf, die er innerhalb dieser Formen ausführen ließ.*“

³ Bologna 1879. In ihrem ersten Abschnitt (p. 1—30) wie auch in etlichen Teilen des Anhangs ist die Ausgabe von 1879 ein Nachdruck der Zanolinischen *Rossini-Biographie*, die 1836 in *L'Ape italiana rediviva* (Paris, herausgegeben von Nicolò Bettoni) erschien.

Rossini hat gelegentlich selber gezeichnet⁴. Luigi Parisi, der darüber berichtet, attestiert ihm einen „*innato ed efficace istinto figurativo*“⁵. Auf die beiden bedeutendsten Opernkomponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, auf Verdi und Wagner, hat Rossini als geistvolle, gedankenreiche Persönlichkeit einen außerordentlich starken Eindruck gemacht. Wagner faszinierte er 1860 in einem scharfsinnig geführten Gespräch über Opernprobleme derart, daß der Verfasser von *Oper und Drama* später über die Begegnung äußerte, Rossini habe „*den Eindruck des ersten wahrhaft großen und verehrungswürdigen Menschen*“ auf ihn gemacht, der ihm „*bisher noch in der Kunstwelt begegnet war*“⁶. Verdis laudatio ist noch umfassender; sie ist in einem Brief Mauro Macchis an Domenico Guerrazzi enthalten: „*Verdi meco affermò esser quella del Rossini la mente più vasta e più completa che abbia conosciuto. Aggiunse persino essere sua persuasione che, come nella musica, egli sarebbe riuscito sommo in qualunque altro ramo dello scibile umano cui si fosse applicato; nè solo nelle arti e nelle lettere, ma anche nelle matematiche e nel governo degli Stati*“⁷. Wir müssen es uns hier versagen, den Äußerungen des Rossinischen künstlerischen Bewußtseins in voller Breite nachzugehen, und beschränken uns ganz auf des Komponisten theoretisches Verständnis der Musik.

Sehr bewußt hat Rossini das Neue in Mayrs und Paërs Opern wahrgenommen und daran angeknüpft. Er fand es in beider Werk in der „*Erweiterung der Instrumentation*“, und in Mayrs Partituren besonders darin, „*daß er in Italien zuerst das dramatische Element mehr zur Geltung brachte*“⁸. Aber auch die Werke früherer Komponisten-Generationen hat Rossini studiert. Auf Ferdinand Hillers diesbezügliche Frage antwortete er: „*Ich habe Vieles durchgelesen*“⁹ und ließ sich mit treffenden Beobachtungen über Werke Pergolesis, Jommellis, Paisiellos und Cimarosas aus. Von den älteren italienischen Komponisten schätzte er besonders Palestrina und Marcello. Beide nannte er in einem Brief des Jahres 1868 zusammen mit Pergolesi die „*antichi nostri santi padri*“¹⁰.

Die höchsten Lobsprüche aber erhielten nicht die italienischen Komponisten der Vergangenheit, sondern die Meister der Wiener Klassik¹¹. Die erste Bekanntschaft mit ihnen hatte er bereits im Kindesalter geschlossen, in Lugo (1802—1804), vermittelt durch den Geistlichen Don Giuseppe Malerbi¹². Den Bologneser Kompositionsstudenten hatte sein Lehrer Padre Mattei wegen seines intensiven Studiums Haydns

⁴ Vgl. die Abbildungen in Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini*, vol. III, Tivoli 1929, Tafeln 1 und 2, und in der Nuova Rivista Musicale Italiana, anno II, 1968, n. 5, Tafel zwischen p. 954 und 955.

⁵ L. Parigi, *Rossini e le arti figurative*, in: La Rassegna Musicale 24, 1954, p. 257.

⁶ R. Wagner, *Eine Erinnerung an Rossini* (1868).

⁷ Zitiert nach Giuseppe Radiciotti, a. a. O., vol. III, p. 12.

⁸ Ferdinand Hiller, *Plaudereien mit Rossini*, in: Hiller, *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, vol. II, Leipzig 1868, p. 62. Vgl. hinsichtlich der Einschätzung Mayrs durch Rossini auch dessen Brief an den Conte Fermo Pedrocca-Grumelli vom 10. Juli 1853 (Mazzatinti-Manis, a. a. O., p. 214—216).

⁹ Hiller, a. a. O., p. 31.

¹⁰ An Filippo Filippi am 26. August 1868 (Mazzatinti-Manis, a. a. O., p. 332).

¹¹ Der Brief vom 12. Februar 1817 an Leopoldo Cicognara (Mazzatinti-Manis, p. 2—4), der, jedenfalls für jene Periode, das Gegenteil bezeugen würde, ist mit aller Wahrscheinlichkeit unecht (vgl. G. Radiciotti, *La famosa lettera al Cicognara non fu scritta dal Rossini*, in: Rivista Musicale Italiana 30, 1923, p. 401—407). Für die Authentizität des Briefes ist neuerdings Massimo Mila eingetreten (vgl. seinen Aufsatz *Le idee di Rossini*, in: Rassegna Musicale Curci 21, 1968, 134—142). Es ist nicht recht einzusehen, weshalb Mila die Echtheit eines mit „G. R.“ unterzeichneten Briefes verfißt, dessen Schriftbild den gleichzeitigen autographen (z. B. Ariën-) Texten Rossinis nicht ähnelt. Die Argumente, mit denen Mila die Thesen des Briefes als Rossinis sonstigen Äußerungen nicht widersprechend darstellt, überzeugen nicht.

¹² Vgl. G. Radiciotti, *Gioacchino Rossini*, vol. I, Tivoli 1927, p. 19.

und Mozarts „il tedesco“ genannt¹³. Das Studium zeitigte Früchte: Mozart hat auf Rossinis Ensemble-Gestaltung und Instrumentation, darüber hinaus auch auf den Melodiestil eingewirkt. Der Komponist des *Don Giovanni* nahm in Rossinis musikalischem Bewußtsein den höchsten Rang ein. Dem Sohn von Ignaz Moscheles sagte er, von Beethoven ausgehend: „*Je le prends deux fois par semaine, Haydn quatre fois et Mozart tous les jours*“¹⁴. Und zu Emil Naumann: „*Die Deutschen sind von jeher die großen Harmoniker, wir Italiener die Melodiker in der Tonkunst gewesen; seitdem Sie im Norden aber Mozart hervorgebracht haben, sind wir Südländer auf unserem eigenen Felde geschlagen; denn dieser Mann erhebt sich über beide Nationen: er vereinigt mit dem ganzen Zauber der Cantilene Italiens, die ganze Gemüthstiefe Deutschlands, wie sie in der so genial und reich entwickelten Harmonie seiner zusammenwirkenden Stimmen hervortritt*“¹⁵. Dem Verfasser anonym in der Zeitschrift „Der Salon“ erschienener Erinnerungen an Rossini, Karl Maria Benkert (oder Kertbeny)¹⁶, bekannte Rossini 1863: „*O, diese deutsche Musik! . . . Sie sagen, ich hätte keinen Sinn dafür. Im Gegenteil, Niemand bewundert mehr den göttlichen Mozart — denn den halte ich für das größte Genie Deutschlands, größer sogar als Beethoven — und ich habe ihn schon in meiner frühesten Jugend, im Liceo, gespielt, sogar Händel und Bach! Beethoven kannte ich persönlich! Nein, ich bin der größte Bewunderer der deutschen Musik!*“. Von den Werken Haydns schätzte er vor allem die Oratorien und Streichquartette¹⁷. Über Beethoven äußerte er sich gegenüber Ferdinand Hiller wie folgt: „*Welch eine Kraft, Welch ein Feuer wohnten in diesem Manne! Welche Schätze enthalten seine Clavier-Sonaten! Ich weiß nicht, ob mir dieselben nicht noch höher stehen, als seine Sinfonien; es ist vielleicht noch mehr Begeisterung darin*“¹⁸. Rossini war unter den Abonnenten der Gesamtausgabe von J. S. Bachs Werken. Die nähere Bekanntschaft mit Bach hat er 1836 in Frankfurt geschlossen, als ihm Mendelssohn Fugen und andere Werke vorspielte¹⁹. Bach faszinierte ihn, wie er Edmond Michotte sagte, besonders durch folgendes Vermögen: „*Accanto alle forme più complicate questo gran genio non perde mai di vista nè la chiarezza nè la linea architettonica dei suoi pensieri*“²⁰. Und er fügte hinzu: „*Quando mi sarà dato sentire La Passione secondo S. Matteo? Vi confesso che, se questo meraviglioso lavoro si eseguisse*

13 Vgl. G. Radiciotti, a. a. O., vol. I, p. 44.

14 *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*. Herausgegeben von seiner Frau, II. Band, Leipzig 1873, p. 308.

15 E. Naumann, *Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart*, 2. Auflage Berlin 1883, p. 544.

16 Rossini. 1846. 1863. Vom Verfasser der „Spiegelbilder der Erinnerung“, in: *Der Salon* III, 1869, p. 484—492 (das folgende Zitat auf p. 491). Herrn Dr. Christoph Stroux, Freiburg, danke ich die Identifizierung des Autors.

17 Vgl. F. Hiller, a. a. O., vol. II, p. 28—30.

18 Vgl. F. Hiller, a. a. O., vol. II, p. 48—49.

19 Über die Begegnung Rossini-Mendelssohn vgl.: Mendelssohn, Brief an die Mutter und Rebecka vom 14. Juli 1836 (*Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, herausgegeben von Paul M. B. und Carl M. B., Leipzig 1865, p. 128—133); E. Michotte, *Souvenirs personnels. La visite de R. Wagner à Rossini* (Paris 1860), Paris 1906, p. 31; F. Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Köln 1878, p. 46—48.

20 G. Radiciotti, *Aneddoti rossiniani autentici*, Rom 1929, Formiggini, p. 22, ohne genaue Quellenangabe (Radiciotti schreibt nur: „E al Michotte, negli ultimi anni della sua vita . . .“). Sehr wahrscheinlich hat Radiciotti diese Rossini-Worte den „lunghe lettere“ oder dem „voluminoso, interessantissimo manoscritto“ entnommen, die ihm Michotte in der Entstehungszeit der Rossini-Monographie schickte (vgl. Radiciotti, vol. I, Avvertenza auf p. XI).

anche a mezzanotte ed in qualunque angolo di Parigi, vi andrei, occorrendo, a piedi“²¹.

Bei aller Bewunderung der deutschen Musik hielt Rossini den deutschen und den italienischen Nationalstil der Musik strikt auseinander; einem „vermischtem Geschmack“, im Sinne von Quantz, hat er nirgends das Wort geredet. Vielmehr dachte er sich beide Stile anscheinend a priori, oder wenigstens aufgrund ihrer historischen Voraussetzungen, wesensverschieden. Im Gespräch mit Ferdinand Hiller traf Rossini folgende Unterscheidung: Die deutschen Komponisten „fangen gewöhnlich bei der Instrumentalmusik an, was es ihnen vielleicht schwer macht, sich später den Bedingungen der Gesangsmusik zu fügen. Sie haben Mühe, einfach zu werden, während es den Italienern schwer wird, nicht platt zu sein“²². Seinen und Bellinis gemeinsamen Freund Filippo Santocanale bat Rossini 1835, nachdem er den Fortschritt in der Instrumentation in Bellinis *Puritani* gewürdigt hatte: „Però raccomando quotidianamente a Bellini di non lasciarsi sedurre dalle armonie tedesche, e di contare sempre sulla sua felice organizzazione per le armonie semplici e piene di vero affetto“²³. Guglielmo De Sanctis sagte er über die Komponisten jenseits der Alpen (die Franzosen also eingeschlossen): „Nelle opere loro manca il sole“²⁴. Ähnlich hat später Giuseppe Verdi die nationalen Unterschiede betont²⁵.

Wie lautete Rossinis Urteil über seine jüngeren Kollegen? Sehr hoch schätzte er Donizetti. „Fra i maestri italiani, ammiro moltissimo Donizetti; egli è uno de' più feraci e versatili ingegni del nostro tempo“, sagte er zu Guglielmo De Sanctis²⁶. 1829 begegnete er in Mailand zum ersten Mal dem Komponisten, der im Begriff stand, den italienischen Opernstil in neue Bahnen zu lenken: Vincenzo Bellini²⁷. Im Teatro Canobbiana hörte er dessen *Pirata*. Bellini berichtete Vincenzo Ferlito in einem Brief vom Ende August des Jahres über Rossinis Eindrücke: „... Ha detto a tutto Milano che trovava nell'insieme dell'opera un tale finito, tal condotta propria d'un uomo maturo e non d'un giovane, e che era piena di un gran sentimento, ed a suo parere portato ad un tal punto di ragione filosofica che la musica mancava in qualche punta di brillante“²⁸. Wahrscheinlich hätte Rossini zugunsten größerer Brillanz gern ein bißchen „ragione filosofica“ hingegeben! Die Entfaltung

²¹ Zu Wagner hat Rossini über Bach u. a. folgendes gesagt: „Combien je voudrais, avant de m'en aller de ce monde, pouvoir entendre une exécution intégrale de sa grande Passion! Mais ici, chez les Français, il n'y faut point songer . . .“ (Michotte, *Souvenirs personnels. La visite . . .*, p. 30–31). Vgl. auch Hiller, *Aus dem Tonleben . . .*, vol. II, p. 11.

²² Hiller, *Aus dem Tonleben . . .*, vol. II, p. 66.

²³ Zitiert nach Francesco Pastura, *Bellini secondo la storia*, Parma 1959, Guanda, p. 450, Fußnote 1.

²⁴ G. De Sanctis, *Appunti di viaggio*, Rom 1878, Sinimberghi (Sonderdruck aus: *Rivista Romana di Scienze e Lettere*, anno I, fasc. 3 und 4), p. 11.

²⁵ Vgl. die Briefe Verdis an Franco Faccio, 14. Juli 1889 („Se i tedeschi partendo da Bach sono arrivati a Wagner, fanno opera di buoni tedeschi, e sta bene. Ma noi discendenti di Palestrina, imitando Wagner, commettiamo un delitto musicale, e facciamo opera inutile, anzi dannosa.“) und an Hans von Bülow, 14. April 1892 („Se gli artisti del Nord e del Sud hanno tendenze diverse, è bene steno diverse! Tutti dovrebbero mantenere i caratteri propri della loro nazione, come disse benissimo Wagner.“). Zitate nach Giuseppe Verdi, *Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer, Rizzoli 1951 (B. U. R. 231–234), p. 329 und 331.

²⁶ G. De Sanctis, *Appunti . . .*, p. 11. Rossini fuhr fort: „Essendo suo amicissimo, l'ho più volte rimproverato di seguire troppo spesso il ritmo della mia musica, rendendosi così meno originale. Quando invece, senza idee preconcepite, ha seguito la sua ispirazione, è stato originalissimo, come in sommo grado si palesa nell'Anna Bolena, nella Lucia e nell'Elisir d'Amore.“

²⁷ Vgl. Francesco Pastura, a. a. O., p. 218–223.

²⁸ Zitiert nach Pastura, a. a. O., p. 221. Vgl. Rossinis Gesamturteil über Bellini in einer Äußerung gegenüber Francesco Florimo, Bellini, *Memorie e Lettere*, Florenz 1882, p. 123 (oder auch: Florimo, *La scuola musicale di Napoli*, vol. III, Neapel 1882, p. 245); ferner ähnlich zu Guglielmo De Sanctis, vgl. dessen zitierte *Appunti . . .*, p. 11.

eines rauschhaften, wahrhaft „romantischen“ Klanges in Bellinis Opern der Meisterschaft ist ihm gewiß nicht entgangen. Er wird daraus Bellinis Programm „*Il dramma per musica deve far piangere, inorridire, morire cantando*“²⁹ intuitiv vernommen und mit Sicherheit nicht als sich wahlverwandt empfunden haben. Direkt geäußert hat er sich darüber sowenig wie über das, was ihm etwa in Verdis Musik nicht gefiel. Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, daß der Mangel an *leggerezza* in Verdis Opern der frühen und mittleren Schaffensepoche und das damit korrespondierende starke Pathos den Komponisten des *Mosè* zu einer gewissen innerlichen Distanz bestimmt haben. Diese Distanz ist hinter dem ausführlichsten Urteil fühlbar, das er über Verdis Musik (zum Bildhauer Duprè) gesprochen hat: „*Vedi, il Verdi è un maestro che ha un carattere melanconicamente serio; ha un colorito fosco e mesto e che scaturisce abbondante e spontaneo dall'indole sua, ed apprezzabilissimo, appunto per questo, ed io lo stimo assaissimo; ma è altresì indubitato ch'ei non farà mai un'opera semiseria, come la Linda, e molto meno una buffa, come l'Elisir d'amore*“³⁰.

Im Urteil über die Musik Meyerbeers, mit dem er befreundet war³¹, hat sich Rossini ganz und gar zurückgehalten; nur gegenüber Edmond Michotte, auf dessen Verschwiegenheit er baute, sprach er sich 1865, angesichts der *Africaine*, von deren Generalprobe man kam, einmal aus: „*E' sempre lo stesso Meyerbeer, quale lo conobbi in Italia tanti anni or sono: incessantemente preoccupato, inquieto, incerto, non sa risolversi a dar libero corso al suo pensiero; dubita di sè stesso ad ogni nota, ad ogni battuta dubita del pubblico. Cerca a qualunque costo l'effetto, le sorprese da per tutto e sempre . . . La vista dei suoi manoscritti mi faceva indietreggiare dallo spavento: egli li rimetteva in pulito dieci volte senza esserne mai soddisfatto. Vedete: anche in questa Africana le idee sono brevi, ineguale so stile; l'uditore stesso riceve da tal musica un'impressione come di tormento: conseguenza inevitabile dello stato d'inquietudine, in cui si trovava l'autore . . .*“³². Rossinis Feststellung, Meyerbeer suche „*a qualunque costo l'effetto, le sorprese da per tutto e sempre*“, ist gar nicht weit entfernt von Wagners Verurteilung Meyerbeerscher „*Wirkung ohne Ursache*“³³.

Über Wagners Musik sagte Rossini gewöhnlich nur, er verstehe sie nicht³⁴. Daß er aber sehr wohl einiges von ihr verstand, zeigt der Ausspruch, den Emil Naumann überliefert: „*Mr. Wagner a de beaux moments, mais de mauvais quart d'heures*“³⁵. 1860 begegnete ihm Wagner in Paris; das höchst interessante Gespräch, das die so ungleichen Genies der Oper ihres Zeitalters geführt haben, wird uns noch beschäftigen.

²⁹ Bellini an Conte Pepoli im Frühjahr 1834 (Luisa Cambi, *Vincenzo Bellini, Epistolario*, Mailand 1943, Mondadori, p. 400).

³⁰ Zitiert nach G. Radiciotti, a. a. O., vol. III, p. 283. Zu Guglielmo De Sanctis sagte er über Verdi: „*Mi piace molto la sua natura quasi selvaggia, non che la grande potenza che egli ha nell'esprimere le passioni*“ (De Sanctis, a. a. O., p. 12).

³¹ Vgl. G. Radiciotti, a. a. O., vol. II, p. 444.

³² G. Radiciotti, a. a. O., vol. II, p. 449 (wohl wiederum nach den handschriftlichen Mitteilungen Michottes, von denen in Fußnote 20 berichtet wurde).

³³ R. Wagner, *Oper und Drama*, Erster Teil, Kapitel VI. Der betreffende Abschnitt beginnt mit dem Satz: „*Das Geheimnis der Meyerbeerschen Opernmusik ist — der Effekt.*“

³⁴ Vgl. G. Radiciotti, a. a. O., vol. II, p. 408—409.

³⁵ Emil Naumann, *Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart*, Berlin 1876, p. 544.

Alles in allem: Was Rossini über die jüngeren zeitgenössischen Komponisten, deren Schaffen er mit großem Interesse verfolgt, ausspricht, klingt milde, mehr lobend als tadelnd. Man muß sich jedoch fragen, ob er in Wahrheit der Musik Meyerbeers und Wagners, aber auch der jüngeren Italiener, Verdi durchaus eingeschlossen, nicht weit skeptischer gegenüberstand. Keinerlei Zurückhaltung hat er sich auferlegt, wenn er auf die Interpretation der Opern nach dem Zeitpunkt seines Verstümmens als Opernkomponist (1829), auf die nach seiner Meinung hoffnungslos im Verfall begriffene Gesangskultur zu sprechen kam. Von allen seinen Klagen seien hier nur diese wiedergegeben: „*Oggi l'arte vocale è alle barricate; l'antico genere fiorito è rimpiazzato dal nervoso, il solenne dagli url i, che altre volte si chiamavano francesi; finalmente l'affettuoso sentimentale dall'idrofobia passionata! Come il vedete, caro Florimo, in giornata la questione è tutto pol man are; il cantare che nell'anima si sente e il lusso vocale sono all'indice*“ (zu Francesco Florimo)³⁶. „*Ora, non si tratta più di chi canta meglio, ma di chi grida di più. Fra pochi anni, non avremo più un cantante in Italia*“ (1845 zu einem spanischen Besucher)³⁷. „*Ahi noi! perduto il bel canto della patria!*“ (1858 in einer Pariser Soirée)³⁸. Rossini wird sich darüber im klaren gewesen sein, daß der neue Gesangsstil der Zeit nach 1830³⁹ keine Marotte uneinsichtiger Sänger, sondern — sieht man von Übertreibungen einmal ab — in enger Wechselwirkung mit dem Stil der jüngeren Komponisten erwachsen war. Zum Forcieren ihrer Stimme waren die Sänger gezwungen, wollten sie dem dramatischen Ausdruck Meyerbeers und Verdis gerecht werden. Letztlich nicht die Interpreten, sondern die Komponisten vollführten „*tanto strepito del mondo armonico*“, in welchem Rossini, wie er dem Wurstfabrikanten Bellentani schrieb, die Rolle eines „*ex-Compositore*“ am besten gefiel⁴⁰.

Bewußt im Widerspruch zu ihm mißliebigen Tendenzen der Zeitgenossen hat Rossini auch seine eigentliche Musikästhetik formuliert. Die wichtigsten Quellen sind, in chronologischer Reihenfolge:

Antonio Zanolini, *Una passeggiata in compagnia di Rossini* = Anhang seiner *Biografia di Gioachino Rossini*, Paris 1836 (in: *L'Ape italiana rediviva*, herausgegeben von Nicolò Bettoni). 2. erweiterte Ausgabe der *Biografia* (mit demselben Anhang der *Passeggiata*): Bologna 1879, Zanichelli⁴¹.

Edmond Michotte, *Souvenirs personnels. La visite de R. Wagner à Rossini* (Paris 1860). *Détails inédits et commentaires*, Paris 1906, Fischbacher⁴².

³⁶ Zitiert nach G. Radiciotti, a. a. O., vol. III, p. 125.

³⁷ Zitiert nach G. Radiciotti, a. a. O., vol. III, p. 125—126.

³⁸ Edmond Michotte, *Souvenirs. Une Soirée chez Rossini à Beau-Séjour (Passy) 1858*, Brüssel o. J., p. 11. In dieser Soirée entwickelte Rossini ein längeres „*Exposé des principes du Bel Canto*“ (so im Untertitel der Schrift). Vgl. auch Rossinis *Gorgheggi e Solfeggi per Soprano* (Paris [1827], Pacini; mehrere Nachdrucke).

³⁹ Vgl. hierzu besonders: Andrea Della Corte, *Vicende degli stili del canto dal tempo di Gluck al '900*, in: Della Corte (Hrsg.), *Canto e bel canto* = Biblioteca di Cultura Musicale n. 5, Turin 1933, p. 229—272; derselbe, *Fra gorgheggi e melodie di Rossini*, in: Musica I, Florenz 1942, p. 23—39; derselbe, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Turin 1951, 504 ff.; Rodolfo Celletti, *Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti*, in: *Analecta musicologica* V, 1968, und VII, 1969.

⁴⁰ Brief Rossinis vom 28. Dezember 1853 an Giuseppe Bellentani, Mazzatinti-Manis, a. a. O., p. 222.

⁴¹ Abdruck der *Passeggiata* in: Luigi Rognoni, *Rossini*, Parma 1956, p. 313—319 (bzw. in der erweiterten Neuausgabe des Buches, Turin 1968, ERI, p. 373—381).

⁴² Abdruck in L. Rognoni, a. a. O., p. 323—364 (Neuausgabe 1968: 383—426). Kommentierte deutsche Übersetzung: Edgar Istel, *Rossiniana. II. Wagners Besuch bei Rossini*, in: Die Musik XI, 1911/12. 2. Quartalsband, p. 259—277, 342—355. Kommentierte englische Übersetzung *Richard Wagner's Visit to Rossini* . . . von Herbert Weinstock, Chicago—London 1968.

Rossini, Briefe an Lauro Rossi (28. Juni 1868) und Filippo Filippi (26. August 1868), beide abgedruckt in: G. Mazzatinti — F. e G. Manis, *Lettere di G. Rossini*, Florenz 1902, Barbèra⁴³.

In seinem Gespräch mit Rossini gab Zanolini den Anstoß zu den ästhetischen Darlegungen des Komponisten mit seiner Bemerkung „*che nelle opere di Mozart e nelle sue segnatamente trovano un gran potere d'imitazione*“ (p. 284 der Ausgabe 1879). Rossini antwortete⁴⁴: „*E' un errore comune anche al maggior numero di quelli che fanno professione di musica e dottrinalmente ne ragionano. La musica non è un'arte imitatrice, ma tutta ideale quanto al suo principio, e quanto allo scopo, incitativa ed espressiva*“ (284). Während Malerei und Skulptur nachahmende Künste seien, besitze die Musik eine ganz eigene Sprache, deren Ausdruck entweder kriegerisch (*marziale*), pastoral (*pastorale*), streng (*severo*) oder anmutig (*grazioso*) sei. Die ersten beiden Ausdrucksgenera habe sich der Mensch erst erschaffen müssen, sie seien ein wenig jünger als die letzten zwei⁴⁵, welchen Rossini somit eine naturgegründete Vorrangstellung einräumt; sie seien in besonderem Grade „*expressiv*“. Alle vier jedoch seien „*ideal*“. Zwar gehe der Musik nicht ganz die Fähigkeit ab nachzuahmen — in unvollkommener Weise könne sie immerhin die Sonorlaute der Natur wiedergeben, und „*in certo modo*“ imitiere der Gesang die Deklamation der Sprache —, aber diese begrenzten Imitationen machten keineswegs ihr Wesen aus, das, so betont Rossini immer wieder, „*ideal*“ sei. Zanolini fragte, ob die „*espressione*“, von der Rossini spreche, nicht mit „*l'imitazione di un dato affetto, abbellita dall'arte*“ (287) gleichzusetzen sei. Rossinis Antwort: Die Musik drückt Affekte aus, aber auf unbestimmte Weise; sie erregt — darauf setzt er den Hauptakzent — Affekte im Hörer. Die Musik ist grundverschieden von der bildenden Kunst, welche die Affekte in ihrer äußeren Wirkung darstellt, und auch von der Sprache. Zwar kommt die Sprache mit der Musik darin überein, daß sie ausdrückt und nicht imitiert, aber sie ist ihr durch das Vermögen überlegen, zugleich die Äußerung der Affekte dem Verstande vorzustellen und diese Affekte im Herzen zu erregen. Die Musik kann nur das zweite, dies aber um so eindringlicher. Was ihr an Klarheit und Bestimmtheit abgeht, macht sie durch ihre Intensität und durch ihre Allgemeinverständlichkeit wett: Die Musik versteht jeder, denn man versteht sie mit dem Herzen. „*Effetti meravigliosi*“, sagt Rossini wörtlich, produziert die Musik, „*quando si accompagna all'arte drammatica, quando l'espressione ideale della musica si congiunge alla espressione vera della poesia, ed alla imitativa della pittura. Allora, mentre le parole e gli atti esprimono le più minute e le più concrete particolarità degli affetti, la musica . . . allora è, direi quasi, l'atmosfera morale che riempie il luogo, in cui i personaggi del dramma rappresentano l'azione*“ (288). Die Musik macht, fährt Rossini fort, die Gefühle der Agierenden sinnfällig, darüber hinaus auch etwa eine gespannte, unheilschwangere Atmosphäre⁴⁶. Um dies

⁴³ Deutsche Übersetzung in der Briefauswahl von W. Klefisch, vgl. Fußnote 1.

⁴⁴ Die von den Zeitgenossen überlieferten Rossini-Worte sind gegenüber den autographen Briefen natürlich von sekundärem Quellenwert. Jedoch bilden die Darlegungen Rossinis hier und dort inhaltlich eine Einheit und bestätigen sich gegenseitig.

⁴⁵ Für „*severo*“ und „*grazioso*“ darf man im Deutschen wohl auch das geläufige Gegensatzpaar Ernst-Heiter einsetzen.

⁴⁶ Auf F. Hillers Frage, ob er glaube, „*daß Poesie und Musik je zu gleicher Zeit gleiches Interesse erregen können*“, hat Rossini folgendes geantwortet: „*Wenn der Zauber der Töne den Hörer wirklich erfaßt hat . . . , wird das Wort gewiß immer den Kürzeren ziehen. Wenn aber die Musik nicht packt, was soll sie dann?*“

zu erreichen, dürfe der Komponist allerdings sich nicht so sehr an die einzelnen Worte halten — tue er dies, würde eine „*musica . . . fatta . . . a mosaico, ed incongruente o ridicola*“ (291) entstehen — als vielmehr an den vorherrschenden Charakter der Szene⁴⁷. Dem Rhythmus komme unter den musikalischen Elementen dabei die tragende Rolle zu: „*L'espressione musicale . . . sta nel ritmo, nel ritmo tutta la potenza della musica*“ (290).

1860 wurde Rossini von Wagner besucht. In dem von Michotte aufgezeichneten Gespräch erläuterte Wagner dem in seinen Fragen auf das Wesentliche zielenden italienischen Komponisten seine Reform. Rossini stimmte manchen Gedanken zu, blieb aber, so scheint es, doch skeptisch⁴⁸. Er ist nicht, wie Wagner, dazu bereit, die Publikumswünsche, mögen sie auch gedankenlos sein, und die oft nicht weniger törichten Ansprüche der Sänger gänzlich zu negieren. Er gibt Wagner darin recht, daß etliche tradierte Formen der italienischen Oper, wie z. B. Bravourarien und bestimmte Ensembles, sinnentleert seien. „*J'avoue que je sentais parfaitement le ridicule de la chose . . . Mais que voulez-vous? C'était la coutume; une concession qu'il fallait faire au public, sinon on nous eût jeté des pommes cuites . . . et même de celles qui ne l'étaient pas!*“⁴⁹. Und er zweifelt sehr daran, daß die Sänger, gewöhnt an Melodien, die ihnen Gelegenheit zu glänzender Stimmfaltung geben, sich nun mit „*une sorte de mélodie déclamatoire*“ zufriedengeben würden⁵⁰. Seine Reverenz vor der Konvention begründet er jedoch tiefer: Die Oper sei ja in ihrem innersten Wesen nichts anderes als „Konvention“. „*L'homme colère, le conspirateur, le jaloux ne chantent pas! Une exception peut-être pour les amoureux, qu'à la rigueur on peut faire roucouler . . . Mais encore plus fort: va-t-on à la mort en chantant? Donc convention que l'opéra d'un bout à l'autre*“⁵¹.

Rossinis Haupteinwände gegen Wagners Reform aber kommen aus der Sorge um die Melodie und die ihr nach seiner Meinung eng verschwisterete geschlossene musikalische Form. „*Au point de vue de l'art pur, ce sont là sans doute des vues larges, des perspectives séduisantes*“, gesteht er Wagner zu; „*mais au point de vue de la forme musicale en particulier, c'est comme je le disais, l'aboutissement fatal à la mélodie déclamatoire; — l'oraison funèbre de la mélodie! — Sinon comment allier la notation expressive pour ainsi dire de chaque syllabe du langage, à la forme mélodique, dont un rythme précis et la concordance symétrique des membres qui la constituent, doivent établir la physionomie?*“⁵². Und vorher schon: „*Celui-ci, en effet, est sans réplique, à ne considérer que le développement rationnel, rapide et régulier de l'action dramatique. Seulement, cette indépendance que réclame la*

Sie ist dann unnötig, wenn sie nicht überflüssig oder gar störend wird“ (Hiller, Aus dem Tonleben . . . , vol. II, p. 45).

⁴⁷ Rossinis Maxime, den Totalaffekt der Szene in der Musik einzufangen statt dem einzelnen Hin und Her der Worte sklavisch zu folgen, ist löblich. Er war ein zu ehrlicher Künstler, als daß er uns nicht eingestehen würde, in nicht wenigen seiner Opernszenen vom Ausdruck des Totalaffekts ebensoweit entfernt zu sein wie von der Detailmalerei!

⁴⁸ Seine Versicherung „*Si je n'étais pas trop vieux, je recommencerais et alors . . . gare à l'ancien régime!*“ (Michotte p. 43) wirkt angesichts der vorgebrachten Einwände eher als rhetorische Verbindlichkeit denn als Ausdruck echter Überzeugung.

⁴⁹ Michotte, a. a. O., p. 35. Seinem Besucher Hiller klagte Rossini: „Wie soll die Opernmusik im Allgemeinen auf einen grünen Zweig kommen? Es ist eine Industrie. Das Theater muß besucht sein, es muß Geld gemacht werden, da hört die Kunst auf“ (F. Hiller, Briefe an eine Ungenannte, Köln 1877, p. 56).

⁵⁰ Michotte, p. 39.

⁵¹ Michotte, p. 36.

⁵² Michotte, p. 40—41.

conception littéraire, comment la maintenir dans l'alliance de celle-ci avec la forme musicale, qui n'est que convention?"⁵³. (Daran schließt sich der bereits oben zitierte Hinweis auf den „konventionellen“ Grundcharakter der Oper.)

Die aus dem Todesjahr 1868 stammenden Briefe an Lauro Rossi und Filippo Filippi wirken wie ein künstlerisches Testament Rossinis. Gegenüber Rossi drückt er die Hoffnung aus, daß in den italienischen Konservatorien „*non faranno radice i nuovi principj filosofici che vorrebbero fare dell'Arte Musicale, un'Arte Letteraria! un'Arte Imitativa! una' filosofica Melopea, che equivale al recitativo or libero, or misurato con svariati accompagnamenti di tremolo e detti . . .*“⁵⁴. Er ermahnt die italienischen Musiker zu schlichter Melodik und klarer Rhythmik und benennt das Wesen der Musik mit Begriffen, die wir bereits aus dem Gespräch mit Zanolini kennen: „*Non dimentichiamo Italiani, che l'Arte Musicale è tutta ideale ed espressiva; non dimentichi il Colto Pubblico e Inclita Guarnigione, che il Diletto deve essere la base e lo scopo di quest'Arte. Melodia semplice — Ritmo chiaro*“⁵⁵. Im Brief an Filippi gibt Rossini seinem Ärger über das Gerede von „*Progresso, Decadenza, Avvenire, Passato*“ usw. und über „*questi dottori*“ Ausdruck, die von „*musica declamata*“ und „*musica drammatica*“ schwätzen⁵⁶. Wiederum erklärt er „*melodia semplice e varietà nel ritmo*“ zu den guten Genien der italienischen Musik, denen es auch in Zukunft zu folgen gelte⁵⁷. Und er bekennt sich als „*inébranlable nel ritenere l'arte musicale italiana (specialmente per la parte vocale) tutta ideale ed espressiva, mai imitativa come il vorrebbero certi filosofi materialisti*“⁵⁸.

Im folgenden soll, in aller Kürze, versucht werden, den historischen Standort von Rossinis grundsätzlichen Thesen über die Musik zu umreißen⁵⁹. An erster Stelle verdient die starke Betonung des Rhythmus hervorgehoben zu werden („*L'espressione musicale . . . sta nel ritmo, nel ritmo tutta la potenza della musica*“, zu Zanolini). Sie steht im Gegensatz zu allen ästhetischen Äußerungen jener Zeit. In ihnen wird vielmehr der Melodie unter den musikalischen Elementen die Krone gereicht. In der Regel ist, wenn jene gegeneinandergestellt werden, vom Rhythmus kaum die Rede, sondern nur von Melodie und Harmonie. Daß durchweg der Melodie in der französischen Musikkritik der Zeit um 1850 der Primat zugesprochen wurde, hat Ursula Eckart-Bäcker in ihrem Aufsatz *Der Einfluß des Positivismus auf die französische Musikkritik im 19. Jahrhundert* mit mehreren Zitaten belegt⁶⁰. Auch in der folgenden Auseinandersetzung mit Wagner wurde er häufig genug behauptet⁶¹. Aus den Zeitungskritiken und der musikästhetischen Literatur Italiens in der ersten Jahrhunderthälfte spricht gleichfalls einhellig ein Kult der Melodie. Hier

⁵³ Michotte, p. 36.

⁵⁴ Mazzatinti-Manis, p. 326—327.

⁵⁵ Mazzatinti-Manis, p. 327.

⁵⁶ Mazzatinti-Manis, p. 330.

⁵⁷ Mazzatinti-Manis, p. 331—332.

⁵⁸ Mazzatinti-Manis, p. 332.

⁵⁹ Hierbei sollen italienische und französische Stimmen jener Zeit mehr als deutsche beachtet werden: Rossini hat in Italien und Frankreich gelebt, und er hat Carpani, Stendhal oder Scudo mit Sicherheit, Wackenroder oder Hoffmann mit gleicher Sicherheit nicht gelesen.

⁶⁰ Der Aufsatz steht in: *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*, hrsg. von Heinz Becker (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 5), Regensburg 1965. Vgl. besonders p. 89 ff.

⁶¹ Vgl. Ursula Eckart-Bäcker, *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Die Zeit im Spiegel der Kritik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 2), Regensburg 1965, Kapitel III.

nur zwei Zitate: Für Giuseppe Carpani, dessen Buch über Haydn und Schriften über ihn selbst⁶² Rossini gewiß kannte, ist die Melodie „la parte principale della musica“⁶³. Giuseppe Mazzini stellt in seiner *Filosofia della Musica* (1836) fest: „La musica italiana è in sommo grado melodica“⁶⁴. Daß Rossini dem Rhythmus so hohe Reverenz erweist, braucht nicht zu verwundern. Melodiker par excellence, in der Harmonik und Dynamik wahrhaftig nicht ohne Raffinesse, gab er seiner Musik doch vornehmlich mit dem Rhythmus ihre eindringliche, vitale Kraft.

In einer Anmerkung zu der in seinem Rossini-Buch abgedruckten *Passaggiata Zanolinis*, und zwar als Fußnote zu Rossinis Satz „*Ponete ben mente che l'espressione della musica non è quella della pittura, e che non consiste nel rappresentare al vivo gli effetti esteriori delle affezioni dell'animo, ma nell'eccitarle in chi ascolta*“, schreibt Luigi Rognoni: „*E' sorprendente come Rossini affermi qui un concetto che verrà, quasi vent'anni dopo, precisato da Eduard Hanslick, e che costituirà la base dell'estetica formalistica della musica, con l'enunciazione che 'la musica non ha la facoltà di esprimere il contenuto dei sentimenti' ma di rappresentarne soltanto la 'dinamica' . . . E Rossini, più avanti, affermerà infatti che l'espressione della musica e il suo potere consistono essenzialmente nel 'ritmo'*“⁶⁵. Wie verschieden indessen Hanslicks und Rossinis grundsätzliche Meinungen sind, lehrt eine Gegenüberstellung einiger Kernsätze.

Hanslick

„Unsere Gefühle also, meinen jene Schriftsteller, solle die Musik erregen und uns abwechselnd mit Andacht, Jubel, Wehmut erfüllen. Solche Bestimmung hat aber in Wahrheit weder diese noch eine andere Kunst“⁶⁶.

„Die Musik kann nur die äußere Erscheinung nachzuahmen trachten, niemals aber das durch sie bewirkte, spezifische Fühlen“⁶⁸.

„Ausschließliche Betätigung des Verstandes durch das Schöne verhält sich logisch statt ästhetisch, eine vorherrschende Wirkung auf das Gefühl ist noch bedenkllicher, nämlich gerade pathologisch“⁷⁰.

Rossini

Die Musik kann und soll „eccitare le affezioni dell'animo in chi ascolta“⁶⁷.

„Ponete ben mente che l'espressione della musica . . . non consiste nel rappresentare al vivo gli effetti esteriori delle affezioni dell'animo, ma nell'eccitarle in chi ascolta“⁶⁹.

La musica è un „linguaggio espressivo per se medesimo che, senza l'opera della mente di colui che ascolta, gli penetra immediatamente all'animo e fortemente lo commuove“⁷¹.

62 G. Carpani, *Le Rossiniane ossia Lettere musico-teatrali*, Padua 1824, p. 190.

63 G. Carpani, *Le Haydine ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Mailand 1812, p. 190. Entsprechend in *Le Rossiniane*, p. 179.

64 G. Mazzini, *Filosofia della musica*, Rom—Mailand 2/1954 (Piccola Biblioteca di Scienze Moderne n. 520, Sezione di Musica n. 1, mit Kommentar von Adriano Lualdi), p. 148. Erst der späte Verdi hat mit den simplen Verabsolutierungen und Gegenüberstellungen der musikalischen Elemente aufgeräumt: „Nella musica vi è qualche cosa di più della melodia: qualche cosa di più dell'armonia: vi è la musica!“ (An Conte Arrivabene am 2. September 1871; zitiert nach *Autobiografia dalle lettere*, Rizzoli 1951, p. 350.)

65 L. Rognoni, *Rossini*, Parma 1956, p. 316 (Neuausgabe 1968, p. 378).

Hanslicks Meinung, daß die Musik „nur das Dynamische“ der Gefühle (und nicht deren Inhalt)⁷² darstellen könne, hat in Rossinis Darlegungen nirgends ein Pendant. Gewiß betont Rossini den Rhythmus als Ausdrucksmittel (eben als Ausdrucksmittel, nicht so sehr als Continuum) sehr stark, aber meint doch deshalb nicht, die Musik könne nur das Auf und Ab, das „Dynamische“ der Gefühle ausdrücken. Für Rossini ist die Feststellung, daß die Musik, auch die Vokalmusik, in ihrem Wesen „unbestimmt“ und somit verschieden sei von der Kunst des Wortes und erst recht von der „imitierenden“ bildenden Kunst, kein Anlaß, an ihrer Fähigkeit und Bestimmung, Affekte auszudrücken, zu zweifeln. Die Musik ist in Rossinis Sicht „ideal“ und „expressiv“, und als ihr Ausdrucksgegenstand gelten ihm ganz selbstverständlich die „*affezioni dell'animo*“ — nur das Vorstellen von deren „*effetti esteriori*“ hält er für verfehlt, wohl auch für nicht möglich. Die Wahrnehmung der Unbestimmtheit der Musik („*L'espressione della musica non è così chiara ed esplicita come la significazione delle parole . . .*“; in der Oper drückt die Musik die jeweilige Atmosphäre „*in un modo indefinito*“ aus⁷³), diese Wahrnehmung bringt Rossini weder zur Einnahme einer formalästhetischen Position noch gar dazu, jene Unbestimmtheit zu einem — wenigstens theoretischen — Ausbruch aus der kleinen Welt der menschlichen Affekte in den Makrokosmos zu nutzen, wie das in der Theorie der deutschen Romantik geschieht.

Es spricht für die Zählebigkeit der Affekten-Theorie, daß selbst ein Rossini, der sich in seiner Musik, in Ernst Bückens schöner Formulierung, die Freiheit nahm, „die dramatischen Linien des Textes zu verstärken, wann und wie [er] will, sie nach Belieben zu verlassen, oder auch — wie in dem ganzen heroischen Bezirk — zu durchkreuzen“⁷⁴, in seiner Theorie von der Musik nicht von jener Lehre loskam. Die Unbestimmtheit im Gefühlsausdruck der Musik wird erkannt, es wird ihr „Idealität“ zugesprochen und gegen „Imitation“ Sturm gelaufen, es wird — für die Opernmusik — beschrieben, was die deutschen Romantiker „Stimmung“ nannten⁷⁵. Die Bezugspunkte der Musik bleiben jedoch „die Affekte“. Von der regelrechten Affektenlehre ist Rossinis Theorie natürlich grundverschieden. Vor allem ist das in jener so wichtige Moment der Nachahmung hier eliminiert — mit allzu großem Ungestüm, denn, so würde Mattheson fragen: wie soll die Musik, wenn es nach wie vor darauf ankommt, bestimmte „*affezioni dell'animo . . . in chi ascolta*“ zu erregen (z. B. kriegerische), dies denn tun, wenn der Komponist nicht diese Affekte „mit seinen Klängen wol vorstell(t)“?⁷⁶ Rossinis Theorie ist widersprüchlich. Eine Musik, die „quanto allo scopo, incitativa ed espressiva“ sein soll, kann „quanto al suo prin-

66 E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 16. Auflage Wiesbaden 1966, p. 7.

67 Zanolini, p. 287 (Satz sinngemäß zusammengefügt).

68 Hanslick, p. 43.

69 Zanolini, p. 287.

70 Hanslick, p. 8.

71 Zanolini, p. 287—288.

72 Hanslick, p. 26.

73 Zanolini, p. 287 und 288.

74 E. Bücken, *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne* (in: *Handbuch der Musikwissenschaft*), Potsdam o. J., p. 143—144.

75 Die betreffende Stelle (Zanolini, p. 288—289) wurde oben nur zum Teil wiedergegeben. Vgl. a. a. O. oder bei Rognoni, a. a. O., p. 317—318 (Neuausgabe 1968, p. 379).

76 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Erster Theil, Drittes Hauptstück, in § 54 (p. 15).

cipio“ nicht „*tutta ideale*“⁷⁷ im Sinne einer absoluten, irrealen Eigenwelt sein. Das hat Rossini wohl selbst gefühlt, denn auf seine erste Attacke gegen musikalische „Imitation“ folgt unmittelbar die Rubrizierung der musikalischen Affekte, der „*quattro caratteri o generi di musica: il marziale, il pastorale, il severo, il grazioso*“, die es seiner Meinung zufolge gibt⁷⁸, Ausdrucksgenera mithin, in denen doch nicht wenig an, wenn auch im erweiterten Sinne, „Nachgeahmtem“ steckt!

Woher Rossinis auffälliger Eifer in der Ablehnung der „Imitation“ und einseitig betonter „*musica declamata*“ oder „*drammatica*“? In den 60er Jahren sicherlich vor allem aus dem Ärger über Theorie und Gerede der Wagnerianer. Aber zugleich auch, vornehmlich in der Zeit vor 1860, aus der Frontstellung gegen Tendenzen der Musikpraxis und -ästhetik in Italien. Die Begriffe „*musica declamata*“ und „*musica drammatica*“ sind mit Betonung meines Wissens zuerst in den erregten Diskussionen ins Feld geführt worden, die Bellinis *La straniera* 1829 ausgelöst hatte. Im Mailänder „L'Eco“ schrieb ein Musikkritiker am 16. Februar 1829 über Bellini: „*Egli ha preso un metodo, che non ben sappiamo se debba dirsi declamazione cantata, o canto declamato*“⁷⁹. Ein anderer Autor nannte Bellinis *Straniera*-Musik in der gleichen Zeitung, am 20. Februar 1829, „*musica drammatica*“ und definierte sie als „*nient'altro che l'espressione vera dei versi e delle situazioni date dal poeta*“⁸⁰. Von da an gehörten diese Begriffe zum Vokabular der italienischen Musikkritik und -ästhetik. Raimondo Boucheron unterscheidet in seiner *Filosofia della musica o Estetica applicata a quest'arte*, die 1842 in Mailand bei Ricordi erschien und sich weiter Verbreitung erfreute, wie man aus dem Vorhandensein zahlreicher Exemplare an italienischen Bibliotheken schließen darf, „*canto declamato*“ und „*canto ideale*“⁸¹. Beide sind für ihn „imitativ“, denn die Musik ist in seiner Sicht generell eine „*vera arte d'imitazione*“⁸². Bouchérons Schrift stellt einen späten, pedantischen und in vielem lächerlichen Aufguß der Nachahmungsästhetik des 18. Jahrhunderts dar. Für Rossini wird sie, falls er sie gelesen hat, alles andere als eine Quelle des Behagens gewesen sein.

Zur These Bouchérons „*Il diletto non è l'unico scopo delle arti*“⁸³ (Boucheron erblickt ihren Sinn vielmehr in einem „*perfezionamento morale ed intellettuale*“⁸⁴) wirkt Rossinis Meinung „*che il Diletto deve essere la base e lo scopo di quest'arte*“⁸⁵ wie eine bewußte Gegenthese. Sie braucht aber nicht als solche formuliert worden zu sein; auch das Betonen des „*piacere*“ oder „*diletto*“ an der Musik und die Gegenrede von „höheren“ Zwecken waren zeitüblich. Eine starke sensualistische Strömung ging in Italien wie in Frankreich durch die Ästhetik der ersten Jahrhunderthälfte. Für Stendhal war die Musik „*un plaisir physique extrêmement vif*“⁸⁶.

⁷⁷ Zanolini, a. a. O., p. 284.

⁷⁸ Zanolini, a. a. O., p. 285. Giuseppe Carpani, *Le Rossiniane*, p. 171–172, unterscheidet ganz ähnlich (wenn auch ohne Glauben an feste musikalische Merkmale): *stile pastorale, stile eroico, stile lugubre, stile guerresco*.

⁷⁹ Zitiert nach Luisa Cambi, *Vincenzo Bellini, Epistolario*, Mailand 1943, p. 196.

⁸⁰ Zitiert nach L. Cambi, a. a. O., p. 200.

⁸¹ R. Boucheron, a. a. O., p. 69 ff. Über Boucheron vgl. mein Buch *Vincenzo Bellini und die italienische opera seria seiner Zeit* (Analecta musicologica Bd. 6), Köln–Wien 1969, p. 182/183, oder auch meinen Aufsatz *Per un'esegesi dello stile rossiniano*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, anno II, 1968, n. 5, p. 837.

⁸² R. Boucheron, p. 81.

⁸³ R. Boucheron, p. 136.

⁸⁴ R. Boucheron, p. 137.

⁸⁵ Im oben zitierten Brief an L. Rossi.

⁸⁶ Zitiert nach Andrea Della Corte, *La critica musicale e i critici*, Turin 1961, p. 375.

Carpani schrieb: „*La musica è in ciò diversa dall'arti sorelle, che in essa il piacer fisico è più dominante e più della essenza sua, che il piacere intellettuale. La base della musica è questo piacer fisico*“⁸⁷. Und selbst Berlioz fand es „*ebenso ungeschickt wie pedantisch, das rein sinnliche Vergnügen zu verschmähen*“, welches man bei gewissen Wirkungen der Musik, ganz unabhängig von der dramatischen Situation, empfindet⁸⁸. Rossini, sicherlich nicht unbeeinflusst von dieser Strömung sensualistischer Ästhetik, hat sie mit seiner Musik, deren Charakter in unseren Tagen Luigi Rognoni mit „*gioia fisica del ritmo e del suono*“ beschrieben hat⁸⁹, seinerseits bestärkt. Die beherrschende Stellung des Rossinischen Stils hat den Sensualismus in Musikpraxis und -anschauung Italiens so stark gefördert, daß Mazzini in seiner *Filosofia della Musica* der italienischen Musik „*ogni intento fuorchè di sensazioni momentanee, e d'un diletto che perisce co' suoni*“⁹⁰ absprechen zu müssen glaubte. „*L'Arte per l'Arte*“, è *formola suprema per la musica italiana*“⁹¹, die es dringend nötig habe „*di spiritualizzarsi*“⁹².

Es wurde oben bereits angedeutet, daß zwischen dem Musiker und dem Theoretiker Rossini ein Unterschied zu machen ist. Rossini war als Musiker nichts weniger als ein zielbewußter Interpret von Affekten, diese selbst im weiten Sinne des „Totalaffekts“ genommen. Oft gab er einer Melodie, die er parodierend aus der einen in die andere Oper übernahm, einen gänzlich andersartigen, auch im Gefühlsgehalt divergierenden Text. (Neben Parodien, die im Ausdruck verfehlt erscheinen, stehen nicht wenige, von denen man sagen muß: Die Musik, sui generis, wirkt weder in der Vorlage noch in der Parodie verfehlt.) Und wie oft hat Rossini an der dramatischen Situation vorbeimusiziert! Seine höchsten Ideale sind innermusikalisch: anmutige leggerezza und, in Rognonis zitierter Definition, „*gioia fisica del ritmo e del suono*“. Diese Ideale verriet Rossini auch nicht, als er in seinen späteren Opern stärker als vordem die Musik auf den Text bezog, im Sinne des 19. Jahrhunderts „dramatischer“ wurde⁹³. Immerhin, Rossini wurde dramatischer, „realistischer“ im Ausdruck. Seine Werke erhielten zwiespältige, divergierende Züge: solche, die auf Verdis Stil vorausweisen, und solche, von denen man mit Stendhal sagen kann: „*il n'y a point de pathétique*“⁹⁴, Züge also, in welchen die Erbschaft des Settecento angetreten ist. Als ähnlich zwiespältig muß man Rossinis Ästhetik beschreiben. Sie ist modern in ihrer starken sensualistischen Komponente, die sie mit der zwar nicht neuen (im Gegenteil vom englischen Empirismus und von Schriftstellern wie Condillac ausgehenden), aber doch, soweit ich sehe, erst nach der Jahrhundertwende in Frankreich und besonders in Italien zur kräftigen Strömung gewordenen sensualistischen Kunstanschauung⁹⁵ verbindet. Und sie ist gleichfalls

⁸⁷ G. Carpani, *Le Haydine*, p. 127.

⁸⁸ H. Berlioz, *A travers chants* (Paris 1862), übersetzt und herausgegeben von Richard Pohl (als 1. Band der Gesammelten Schriften), Leipzig 1877, Leuckart, p. 188 (im Aufsatz *Alceste von Euripides, Quinault und Calzabigi. Die Compositionen von Lulli, Gluck, Schweizer, Guglielmi und Haendel*).

⁸⁹ L. Rognoni, a. a. O., p. 22 (entsprechend in Neuauflage 1968, p. 176).

⁹⁰ G. Mazzini, a. a. O., p. 136.

⁹¹ G. Mazzini, a. a. O., p. 150.

⁹² G. Mazzini, a. a. O., p. 162.

⁹³ Über Rossinis stilistische Position vgl. meine in Fußnote 81 genannten Arbeiten.

⁹⁴ Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris 1842 (zitiert nach der Ausgabe Paris 1892, Calmann Lévy, p. 41).

⁹⁵ Diese Strömung ist in den Darstellungen der Musikästhetik noch kaum beachtet worden. Einiges hierzu bietet Andrea Della Corte, *La critica musicale* . . . (s. o.), p. 370 ff.

modern in der Feststellung der Unbestimmtheit des musikalischen Ausdrucks. Auch wird die romantische „Stimmung“ theoretisch erfaßt. Als noch im Settecento verhaftet erweist sich der Theoretiker Rossini jedoch im, all dem Neuen widerstrebenden, Festhalten an der Affektentheorie*.

Ursprung und Geschichte der Sammlung Wittgenstein im 19. Jahrhundert

VON E. FRED FLINDELL, PLATTSBURGH, N. Y.

„In kaum einer Stadt Europas war nun der Drang zum Kulturellen so leidenschaftlich wie in Wien. Gerade weil die Monarchie, weil Österreich seit Jahrhunderten weder politisch ambitioniert noch in seinen militärischen Aktionen besonders erfolgreich gewesen, hatte sich der heimatliche Stolz am stärksten dem Wunsch einer künstlerischen Vorherrschaft zugewandt . . . es war lind hier zu leben, in dieser Atmosphäre geistiger Konsilienz, und unbewußt wurde jeder Bürger dieser Stadt zum Übernationalen, zum Kosmopolitischen, zum Weltbürger erzogen“¹.

Die Worte des Dichters treffen das Wesen der besonderen Atmosphäre um die Jahrhundertwende weit besser als es ein Heer von analytischen Kommentaren könnte. Zweifellos waren Ereignisse wie die Schlacht von Sadowa (1866) und die Gründung der Doppelmonarchie insofern ausschlaggebend, als sie die Bürger Wiens zu sozialen, wirtschaftlichen und erzieherischen Bemühungen und Errungenschaften anspornten². Weiterhin war das kulturelle Leben der Hauptstadt in besonderem Maße ein innerlich empfundenes, welches sich auch auf die sozialen Bereiche des Lebens übertrug und dessen Begeisterung alles durchdrang und in alle Gesellschaftsschichten eintauchte. Der Impuls für diese Bewegung ist dem Großbürgertum zu verdanken. Von seiner Substanz, seiner Energie und seinem Enthusiasmus gab es großzügig sowohl dem Theater, der Oper und den Museen, als auch Künstlern und Musikern persönlich. Bis 1914 beherrschte ein sicheres und ruhiges Gefühl diesen Bevölkerungsteil, der in Wien einen seinen Stand bestätigenden Platz gefunden hatte. Die Stellung des Großbürgertums wurde noch dadurch erhöht, daß es, wenn notwendig, die Regierung politisch und finanziell unterstützte³.

Die kultivierten Salons der Dumbas, Friedrich Schey, von Wertheimsteins, Baron Todesco und von Arnsteins waren berühmt im kulturellen Wien. Vielleicht weniger bekannt heute ist die Familie Wittgenstein, die 130 Jahre lang, von 1830—1960 von Wiener Künstlern aufgesucht wurde und deren weitläufiger Einfluß in schöpferischen Kreisen von Malern, Bildhauern und Musikern empfunden wurde.

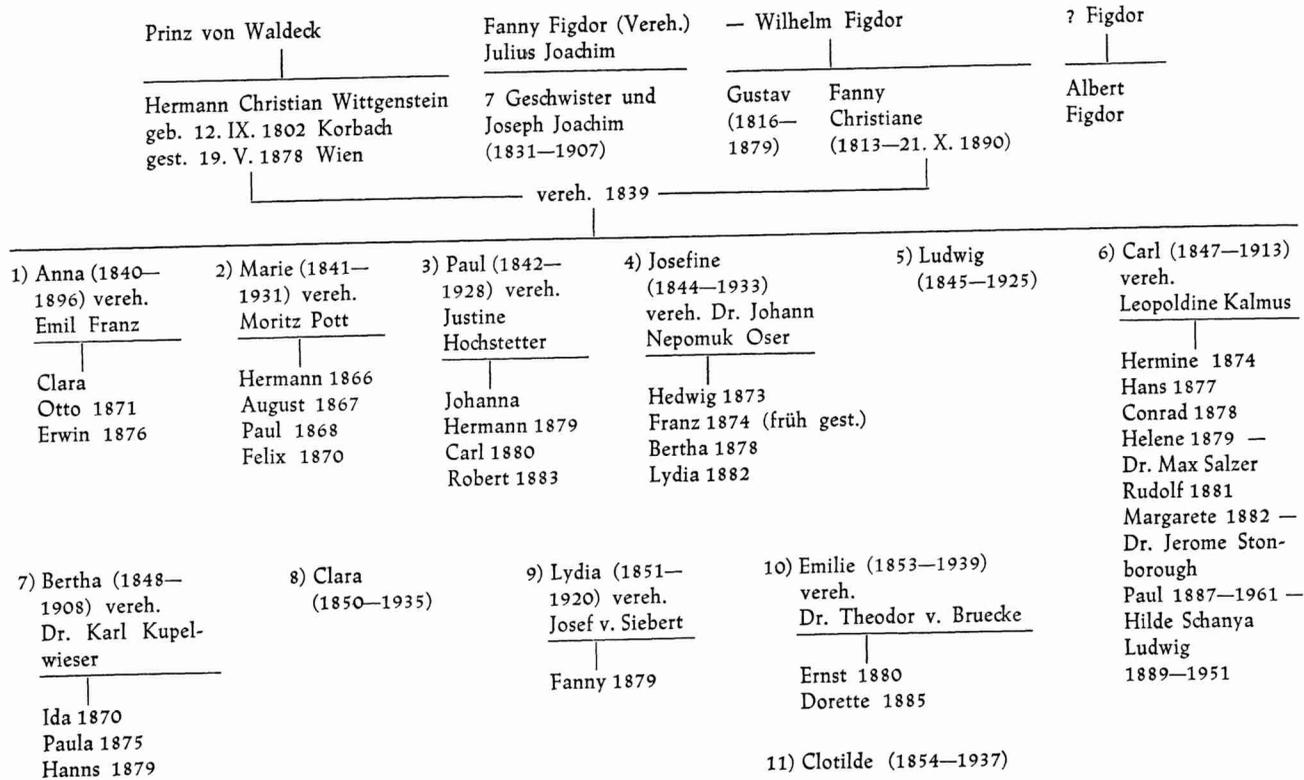
* Eine stark verkürzte italienische Fassung dieser Arbeit habe ich im Juni 1968 in Pesaro anlässlich des „Convegno di studi su Rossini“ vorgetragen.

¹ St. Zweig, *Die Welt von Gestern*, Frankfurt 1947, S. 28—29.

² K. E. Schimmer, *Alt und Neu Wien*, Bd. II, 2. Aufl., Wien—Leipzig 1904.

³ H. Wittgenstein, *Familienerinnerungen*, maschinengeschriebenes Manuskript, S. 19: „Zur Zeit des Todes meiner Großmutter, im Jahre 1890, schien der österreichische Staat so unzweifelhaft stabil, daß alle Töchter . . . die Staatspapiere wählten“.

Tabelle I zeigt den Familienstammbaum väterlicherseits im 19. Jahrhundert.



Die Familie war nicht mit dem fürstlichen Hause von Sayn-Wittgenstein verwandt. Hermann Christian, dem illegitimen Sohn des Prinzen von Waldeck⁴ wurde der Name Wittgenstein von seinem Stiefvater, einem jüdischen Hofchauspieler namens Meier Laasphe gegeben. Dessen Name war vom Prinzen Waldeck nach einem nahe gelegenen Ort, nämlich Wittgenstein, umgewandelt worden⁵. Nachdem sich Hermann Christian als Kaufmann in Leipzig niedergelassen hatte, heiratete er im Jahre 1839 Fanny Christiane Figdor, deren Vater, Wilhelm Figdor, einer Wiener Bankfamilie entstammte⁶.

Mit Hilfe von Fanny Christiane Figdors Persönlichkeit können wir die Spuren zum Ursprung der Bekanntschaft zwischen der Familie Wittgenstein und einem außergewöhnlichen Kreis von Musikern und Dichtern zurückverfolgen⁷.

Joachim und Mendelssohn

Während eines Aufenthaltes in Budapest hörte Fanny Christiane ihren acht Jahre alten Vetter Joseph Joachim im Hause ihrer Tante spielen. Sie erkannte sogleich die außergewöhnliche musikalische Begabung, und ihr Eindruck war so stark, daß sie es vermochte, Joachims Eltern, Julius und Fanny Joachim, zu veranlassen, den jungen „Pepi“ (Josephs Spitzname) in Wien mit der Familie Figdor leben zu lassen, um ihm die Möglichkeit zu geben, in einer einzigartigen musikalischen Umgebung zu studieren. Und tatsächlich traf Pepi im Sommer 1839 in Wien zusammen mit seinem Vater und seiner begeisterten Cousine Fanny Christiane ein. Während der nächsten vier Jahre wohnte und lebte der Jüngling in der Familie Figdor, wurde gründlich von H. W. Ernst (1814—1865) geprüft und studierte Geige von 1840 bis 1843 mit Joseph Böhm (1795—1876). Als Joseph zwölf Jahre alt geworden war, empfahl Boehm mit Nachdruck, den Jungen nach Paris zu schicken, aber auch hier griff Fanny Christiane, jetzt verheiratet mit Hermann Wittgenstein, ein und bestimmte die Familie, Joseph auf das berühmte Konservatorium in Leipzig zu schicken. Ganz gegen den Willen Böhms wurde Frau Wittgensteins Vorschlag Folge geleistet. „*Die Verwandten Hermann und Fanny Wittgenstein führten den Knaben dem damals erst sechsundzwanzigjährigen Meister Mendelssohn zu, der ihn einer gründlichen Prüfung unterzog*“⁸. Nach einem Jahr erfuhr Fanny Wittgensteins Urteil seine höchste Rechtfertigung: mit seiner Aufführung des Beethovenschen Violinkonzertes am 21. Mai 1844 in der Reihe der Philharmonischen Konzerte

⁴ Das ehemalige Fürstentum Waldeck schloß die Grafschaft Waldeck und das Fürstentum Pyrmont ein. Ein Graf von Schwabenberg erwarb die Burg Waldeck, seine Nachkommen nannten sich von 1189 an Grafen von Waldeck. Zwischen Grafen und Landgrafen von Hessen entstand im 15. Jhd. ein Lehnverhältnis, das offiziell erst 1847 beseitigt wurde. 1529 wurde die Reformation eingeführt, und 1631 wurde die Grafschaft Pyrmont erworben. 1692 vereinigte die Wildunger Linie Waldeck und Pyrmont in ihrer Hand, 1712 wurde sie in den erblichen Reichsfürstenstand erhoben. 1807 traten die Fürsten dem Rheinbund, 1815 dem Dt. Bund bei. 1867 übernahm Preußen die Verwaltung, der Fürst blieb formal Souverän.

⁵ Wittgenstein liegt in Nordrhein-Westfalen, im nordöstlichen Schiefergebirge. Es gehört verwaltungsmäßig zu Berleburg.

⁶ Die Vorfahren der Familie Figdor lebten in Kittsee in Ungarn. Von 1861—1876 war Wilhelm Figdor Gemeinderat in Wien und dort auch als Finanzberater tätig. Gustav hatte die gleiche Tätigkeit.

⁷ Die Familie war bekannt mit E. v. Bauernfeld, Castelli und F. Grillparzer. Für letzteren vgl. seine Tagebucheinträge vom 2., 9., 12. und 16. Juni 1836. Siehe R. Backmann, *Franz Grillparzers autobiographische Studien*, Vaduz 1949, S. 353 und 356 und J. Schönholzer, *Franz Grillparzer. Sein Leben in Tagebüchern, Briefen und Erinnerungen*, Affoltern 1952, S. 124 und 126 und besonders F. Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Stuttgart (Cotta) 1893, Bd. 19, S. 162 f.

⁸ H. J. Moser, *Joseph Joachim*, *Neujahrsblatt der Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich*, Jg. 96, 1908; S. 10—14.

übertraf der junge Joachim alle Erwartungen. Teilweise war dies dem regelmäßigen Musizieren an Sonntagen mit Mendelssohn und der fachmännischen Aufmerksamkeit, die ihm Ferdinand David, der Violinvirtuose zukommen ließ⁹, zu danken. „Pepis“ Errungenschaften wurden in einem Brief von Mendelssohn an Hermann Wittgenstein vom 22. Mai 1844 festgehalten¹⁰. Der folgende Auszug genügt, um Mendelssohns Wertschätzung, die er den Bemühungen der Wittgensteins um J. Joachim beimaß, anzuzeigen:

„Verehrter Herr!

Ich kann's nicht unterlassen, wenigstens mit einigen Worten Ihnen zu sagen, welche einen unerhörten beispiellosen Erfolg unser lieber Joseph gestern abend im Philharmonischen Konzert durch seinen Vortrag des Beethovenschen Violinkonzertes gehabt hat. Ein Jubel des ganzen Publikums, eine einstimmige Liebe und Hochachtung aller Musiker, eine herzliche Zuneigung von allen, die an der Musik aufrichtig teilnehmen und die schönsten Hoffnungen auf solch ein Talent bauen — das alles sprach sich am gestrigen Abend aus. Haben Sie Dank, daß Sie und Ihre Gemahlin die Ursache waren, diesen vortrefflichen Knaben in unsere Gegend zu bringen, haben Sie Dank für alle Freude, die er mir namentlich gemacht hat, . . . An Ihre Frau Gemahlin ist der Brief mitgerichtet; also nur noch ein kurzes Lebewohl von Ihrem ergebensten
Felix Mendelssohn-Bartholdy“

Joachim verbrachte die Zeit von seinem 12. bis 15. Lebensjahr (1843—1846) im Hause Wittgenstein in Leipzig und vergaß niemals die außerordentliche Fürsorge¹¹ und weise Voraussicht von Frau Fanny. Joachim hingegen vermittelte die Bekanntschaften der Familien Figdor und Wittgenstein mit Brahms und Clara Schumann, und sein Quartett konzertierte bei Familienzusammenkünften und Festen (nach Fannys Tod) im Hause von Karl Wittgenstein in Wien. Ein wertvoller Band von Mendelssohns Briefen an Charlotte Moscheles wurde von der Familie Wittgenstein in Erinnerung an ihre Beziehungen zu dem Komponisten sichergestellt. Teilweise von F. Moscheles veröffentlicht, ist der Inhalt dieser Korrespondenz in der folgenden Tabelle (II) enthalten¹².

⁹ F. David schrieb an Mendelssohn vier Briefe über die Fortschritte des jungen Joachim. Der Brief an Mendelssohn vom 20. Dez. 1843 berichtet: „Joachim hat eine sehr hübsche Cadenz in dem ersten Satz des Beethovenschen Violinconcertes componirt . . .“. Vgl. auch Briefe vom 26. Jan. 1844, 17. Juni 1844 und 12. November 1844. Julius Eckardt, *Ferdinand David an die Familie Mendelssohn-Bartholdy*, Leipzig 1888, S. 200—201, 203, 216, 222.

¹⁰ Der Brief ist vollständig wiedergegeben bei Moser, op. cit., S. 14—15.

¹¹ „Daß Joachim so sehr gefallen hat, hat mir viel Freude gemacht, der Himmel gebe ihm Ausdauer und Gesundheit, und ein ganz prächtiger Künstler muß daraus werden, nur sollten seine Verwandten etwas weniger vorsichtig und vernünftig sein, es scheint mir etwas übertrieben wie da hin und her überlegt wird, was wohl jetzt das Beste für ihn wäre, und wenn man ihnen hundertmal gesagt hat, daß sie ihn ruhig weiter studieren lassen sollen, so scheinen sie doch lieber hören zu wollen, daß man ihn je eher je lieber nach Paris [Böhms Vorschlag] und in alle Welt schicken möchte.“ David an Mendelssohn, 17. Juni 1844, Eckardt, op. cit., S. 216.

¹² F. Moscheles, *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, Leipzig 1888, S. VII. Nach dem Tode von Ignaz Moscheles gelangten die Briefe in den Besitz seines Sohnes Felix (Felix Moscheles war Mendelssohns Patensohn). Er berichtet: „Mit Sorgfalt und Liebe hatte mein Vater die Briefe geordnet und sie eigenhändig auf die Blätter eines dazu bestimmten Buches geklebt. Ein ausführliches Inhaltsverzeichnis und eine chronologische Zusammenstellung der Hauptmomente aus Mendelssohns Leben hatte er hinzugefügt“. Diese fehlen in der Sammlung Wittgenstein. Ch. Moscheles, *Aus Moscheles' Leben*, Leipzig 1872—1873.

Tabelle II
Sammelband

Briefe Felix Mendelssohn-Bartholdys an Charlotte Moscheles und andere

Ignaz Moscheles' Sammlungs- ordnung	Absender	Empfänger	Ursprungs- ort	Ziel	Datum	Literatur- angabe *
2	F. M. B.	<i>Verehrteste Frau</i>	London	[London]	25. 4. 29	FM, S. 12—13
1	F. M. B.	<i>Sehr geehrte Frau</i>	Berlin	———	6. 1. 30	FM, S. 15—18 EW, S. 39—42
4	F. M. B.	<i>Liebe Mde. Moscheles</i>	Berlin	Hamburg	3. 9. 32	FM, S. 37—39 EW, S. 56—60
5	F. M. B.	<i>Liebe Mde. Moscheles</i>	———	London	11. 1. 33	FM, S. 49—53
6	F. M. B.	<i>Liebe Mde. Moscheles</i>	Berlin	[London]	27. 2. 33	FM, S. 56—57 CMR, S. 191—2 CMA, S. 263—4 GSG, S. 208
7	F. M. B.	<i>Liebe Mde. Moscheles</i>	Berlin	London	17. 3. 33	FM, S. 58—60
8	F. M. B.	<i>Liebe Mde. Moscheles</i>	Düssel- dorf	London	31. 5. 33	FM, S. 61—62
9	F. M. B.	<i>Liebe Mde. Moscheles</i>	London	———	12. 7. 33	
10	F. M. B.	<i>Abraham Mendels- sohn</i>	London	———	7. 33	
11	F. M. B.	[Mrs. Moscheles]	London	London	16. 8. 33	
12	Abraham Bartholdy	<i>Meine ver- ehrte Gönnerin [Mde. Moscheles]</i>	[London]	———	24. 8. 33	

* GSG: Felix Mendelssohn-Bartholdy, Letters, ed. G. Selden-Goth, New York 1945.

PCMB: P. M. Bartholdy and C. M. Bartholdy (ed.), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn-Bartholdy*, Leipzig 1870.

FM: F. Moscheles (ed.), *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, Leipzig 1888.

EW: E. Wolff (ed.), *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Meisterbriefe*, Berlin 1907.

SH: S. Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729—1847*, Berlin 1903.

CMR: C. Moscheles, *Recent Music and Musicians*, adapted by A. D. Coleridge, New York 1873.

CMA: C. Moscheles, *Aus Moscheles' Leben*, Leipzig 1872—73.

Ignaz Moscheles' Sammlungs- ordnung	Absender		Ursprungs- ort	Ziel	Datum	Literatur- angabe
12 [A]	Abraham Bartholdy	<i>Misster Moscheles</i>	London	Rotter- dam	26. 8. 33	
14	F. M. B.	<i>Liebe Mde. Moscheles</i>	———	———	13. 9. 33	FM, S. 69—71
16	F. M. B.	<i>Mrs. Moscheles</i>	Düssel- dorf	London	25. 11. 33	FM, S. 71—72
17	Abraham Bartholdy	<i>Ignaz und Charlotte Moscheles</i>	———	London	1. 1. 34	
18	F. M. B.	<i>Liebe Mde. Moscheles</i>	Düssel- dorf	[London]	7. 2. 34	FM, S. 77—80 GSG, S. 224 PCMB, S. 287
19	F. M. B. (mit Lied)	<i>Liebe Mde. Moscheles</i>	[Düssel- dorf]	London	11. 5. 34	FM, S. 89—94
19 [A]	F. M. B.	<i>Mrs. Moscheles</i>	Düssel- dorf	London	15. 5. 34 [in FM 14. 5.]	FM, S. 94—95
20	F. M. B.	<i>Liebe Mde. Moscheles</i>	Düssel- dorf	London	10. 1. 35	FM, S. 106—109 EW, S. 67—71
21	F. M. B.	<i>Mde. Moscheles</i>	Leipzig	Hamburg	11. 10. 35	FM, S. 128—131
22	Lea Men- delssohn	<i>Madame Charlotte Moscheles</i>	Berlin	Leipzig	12. 1. 36	CMA, S. 1 (Bd. II) CMR, S. 222—3
23	Fanny Hensel	<i>Herrn und Frau Moscheles</i>	Berlin	London	12. 2. 36	CMR, S. 223—4 CMA, S. 2—3 (Bd. II teilweise)
24	Lea Men- delssohn	<i>Madame Charlotte Moscheles</i>	Berlin	London	6. 10. 36	CMR, S. 232—3 CMA, S. 13—14 (Bd. II teilweise)
25	F. M. B. Cecile Mendels- sohn (mit Lied)	<i>Ignaz Moscheles, Esq. Liebe Madame Moscheles</i>	Leipzig	London	12. 12. 37	FM, S. 144—48
26	Fanny Hensel	<i>Liebe Mde. Moscheles</i>	Berlin	London	25. 9. 38	
27	F. M. B.	<i>Mrs. Moscheles</i>	London	London	9. 6. 42	
28	F. M. B.	<i>Mme. Moscheles</i>	Berlin	Hamburg	8. 10. 42	FM, S. 215—19
28 [A]	Cecile Mendels- sohn	<i>Mme. Moscheles</i>	Berlin	Hamburg	8. 10. 42	EW, S. 92—96

Ignaz Moscheles' Sammlungs- ordnung	Absender		Ursprungs- ort	Ziel	Datum	Literatur- angabe
29	F. M. B.	<i>Liebe Mme. Moscheles</i>	London	London	29. 5. 44	
30	F. M. B.	<i>Liebe Mme. Moscheles</i>	London	[London]	29. 6. 44	
31	F. M. B.	<i>Herrn und Frau Kistner</i>	Berlin	Leipzig	3. 11. 44	
32	F. M. B.	<i>Meine liebe Madame Moscheles</i>	Baden- Baden	[London]	9. 6. 47	FM, S. 279—281 EW, S. 101—104 CMR, S. 172—335 (Bd. II) (erwähnt)
33	Cecile Mendels- sohn	<i>Liebe Charlotte</i>	Schaff- hausen, Hotel Weber	———	25. 6. 47	
34	<i>Liste musikalischer Werke in Felix Mendelssohn-Bartholdys Handschrift</i>					
35	F. M. B.	Tagebuch Notiz				FM, S. 67
36	F. M. B.	<i>Liebe Mde. Moscheles</i>	London	London		CMR, S. 36 CMA, S. 267
37	F. M. B.	Absage einer Abendessen-Einladung. [Mme. Moscheles] Zwischen 20. Juni und 17. Juli 1833				FM, S. 68
38	F. M. B.	<i>Liebe Mde. Moscheles</i>	London	London	Mittwoch [16. 8. 33]	Im Tagebuch von I. Moscheles 16. 8. 33. Teil- weise zitiert in CMA, S. 273—74 (Bd. I)
39	F. M. B.	<i>Liebe Mde. Moscheles</i>	London	London	Sonntag 6/33	FM, S. 66—67
40	F. M. B.	<i>Liebe Mde. Moscheles</i>	London	London		
41	F. M. B.	<i>Liebe Mde. Moscheles</i>	London	London	20. 6. [33]	FM, S. 68
42	Felix	<i>Liebe Tante Moscheles</i>	Berlin	Berlin	Erstes Treffen in Berlin Herbst 1824 [31. Okt. 1824 — 15. Dez. 1824]	

Vgl. Lea Mendelssohns Brief datiert Berlin, 18. Nov. 1824, an I. Moscheles. SH, Bd. I, S. 142. CMA, Tagebucheintragung vom 31. Oktober 1824.

Grillparzer

Grillparzer war mit der Familie Figdor bekannt und machte am 2. Juni 1836 eine Eintragung in sein Tagebuch, die sich mit seinem Besuch in England bei Wilhelm und Gustav Figdor befaßt: „. . . Mußte mit den Beiden in ihre Wohnung nach Islington zum Essen. Fängt an zu regnen. Finde die Tochter. Scheinbar ein höchst liebenswürdiges Frauenzimmer. Mittagmahl nach englischer Weise, zwei Gerichte, aber vortrefflich. Guter Portwein. Angenehme Unterhaltung. War höchst liebenswürdig“¹³.

Hermann und Fanny Wittgenstein waren im Jahre 1851 nach Schloß Voesendorf in die Nähe Wiens gezogen, wo Hermann ein „Gutsbesitzer“ (als solcher auf dem Totenschein bezeichnet) wurde. Er entwickelte Neigung und Scharfsinn für die Landwirtschaft, und seine Einkünfte steigerten sich in dem Maße, daß er Schloß Laxenburg, wo Mozart und Haydn musiziert hatten, mieten konnte. Während dieser Zeit hatte Grillparzer Fanny in freundlicher Erinnerung behalten. 1859 zog die Familie Hermann Wittgenstein nach Wien, und „Grillparzer verkehrte auch mit meinen Großeltern, und meine Tante Milly beschrieb mir, wie er einmal auf der Straße zu ihrer Mutter sagte, er werde sie bald besuchen und sich ‚ihre Kinder zusammenfangen‘, wobei er mit den Armen die Bewegung des Zusammenfangens machte“¹⁴. Ein Brief Grillparzers, datiert in Wien am 7. September 1859, existiert in Paul Wittgensteins Sammlung (vgl. Abbildung 1, nach S. 308).

Brahms und sein Kreis

Die lange und reiche Freundschaft der Familie Wittgenstein mit Johannes Brahms läßt sich bis zu der Zeit zurückverfolgen, während der Anna in Düsseldorf¹⁵ bei ihm Unterricht nahm. Joachim hatte Brahms der Familie empfohlen als einen Mann, der „. . . auf dem Gebiete der Musik schon Großes geleistet habe und noch viel Größeres verspreche und schlug vor, die Tochter Anna bei ihm Klavierstunden nehmen zu lassen, was auch geschah“¹⁶. Sie hatte bereits bei Wieck in Leipzig studiert¹⁷. Zunächst arbeitete Anna mit Brahms Tonleitern und Cramer-Etüden, aber im Februar 1856 war sie bis zu Bachs drei- und zweistimmigen Inventionen fortgeschritten¹⁸. Obwohl nicht hervorragend begabt, arbeitete Anna doch sehr fleißig und besaß dabei liebenswürdige Schönheit und Charme. Ein Programm, das ihre Fortschritte anzeigt, trug ein Konzert, das sie als zwanzigjährige mit dem Wiener Orchester-Verein am 5. 2. 1860 gab und in dem sie Mozarts d-moll-Klavierkonzert spielte¹⁹.

¹³ Grillparzers Bemerkungen sind zitiert in N. Nohl, *Bertha Nohl und ihre Eltern Johann und Josephine Oser*, gedr. Manuskript 1939, S. 37. Vgl. Anm. 7 (supra). Der Dichter scheint den Besuch, die Besichtigungsfahrten und Ausflüge in die englische Landschaft zusammen mit den Figdors genossen zu haben.

¹⁴ H. Wittgenstein, op. cit., S. 33.

¹⁵ Anna traf mit Brahms zuerst am 7. Mai 1854 zusammen. Vgl. Berthold Litzmann, *Clara Schumann*, Leipzig 1902, Bd. II, S. 314; B. Litzmann, *Schumann-Brahms. Briefe*, Leipzig 1927, Bd. I, S. 64; Brahms an Clara Schumann am 25. Jan. 1855; A. Moser, *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, Berlin 1912, Bd. I, S. 87.

¹⁶ H. Wittgenstein, op. cit., S. 34.

¹⁷ S. 33 *ibid.*

¹⁸ Brahms-Brief an Clara Schumann aus Düsseldorf vom 26. Februar 1856. B. Litzmann, op. cit., Bd. II, S. 179.

¹⁹ Anna sang in Brahms' Chor, der sich im „Gundelhof“ auf der Brandstätte in Wien traf. Vgl. Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Berlin 1908, Bd. II, S. 12.

Anna heiratete später den Landesgerichtsrat Emil Franz, und „*Brahms mit seinem ganzen Kreis verkehrte und musizierte gern in ihrem gastfreien Haus . . .*“²⁰. Clara Schumann unterrichtete sie ebenfalls²¹.

Josefine studierte Gesang bei Gaensbacher und sang während mehrerer Jahre im Musikvereinsaal. Brahms bemerkte, sie sänge „*mit schöner Leidenschaft*“²². Später half Josefine Brahms aus, als er plötzlich ohne Möbel war:

„*Thun am 15. Sept. 1887*

Ihr freundl. Brief kommt, da ich eben an Fr. Fellingner geschrieben habe — eigentlich eine lange Fortsetzung meines neulichen Briefes an Sie. Mögen Sie also auch den Brief lesen. Er ist so konfus und unentschieden wie möglich, ich weiß absolut nicht, was ich eigentlich soll und will. Ich weiß nur, daß Sie alle gar freundlich sind, viel zu freundlich. Ich wiederhole meine Bitte, bis zu meinem Kommen möglichst wenig zu tun — desto ungenierter kann ich dann weiter wünschen und bitten.

Ihr herzlich ergebener
J. Brahms“²³

Brahms konnte gelegentlich ironisch²⁴ sein, behandelte Josefine aber immer mit Höflichkeit und Respekt²⁵. Einige Zeit nachdem Josefines Sohn Franz am 10. Mai 1874 gestorben war, lud Brahms sich selbst zum Essen ein und sagte, daß „*das Versenken in den Schmerz nicht das Richtige sei*“²⁶. Als Josefine und ihr Mann, Prof. Dr. Johann Nepomuk Oser, nach Mariabrunn „*an der Westbahn*“ reisten, schrieb Brahms 1882 aus Ischl: „*Nur leider, ein Mariabrunn gibt es nicht. Ich würde weit darum laufen, könnte ich einmal Sonntags dahin.*“ Und am Ende des Briefes grüßt er alle „*. . . auch den Professor, wenn er zu spät zu Tisch kommt*“ und anderswo: „*Nun grüßen Sie allerseits recht schön von mir und auch das liebe Mariabrunn, das leider gar zu fern gerückt ist*“²⁷.

²⁰ H. Wittgenstein, op. cit., S. 184. „*. . . Brahms blieb bis an ihr Lebensende mit ihr befreundet*“. S. 34 *ibid.*. Die folgenden Briefe erwähnen Anna Franz:

A. Briefe Brahms—Joachim	B. Briefe Clara Schumann — Brahms	
August 1878	28. März 1870	21. Februar 1891
15. Januar 1891	5. Mai 1882	23. Februar 1891
	21. Februar 1885	28. Juli 1891
	10. August 1885	August 1891
	19. August 1886	Mai 1892
	Juli 1888	30. Dezember 1892
	23. Dezember 1889	25. Februar 1893
	12. August 1890	Juni 1894
	23. Dezember 1890	17. Oktober 1894
	29. Januar 1891	16. November 1894

C. Vgl. Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Berlin 1908, Bd. III, Halbband I, S. 149.

²¹ Brief von Clara Schumann an Brahms vom 4. Februar 1866.

²² H. Nohl, op. cit., S. 39.

²³ *Ibid.*, S. 44.

²⁴ Einmal, als Brahms recht krank war, brachte ihm Hermine Wittgenstein einen schönen Herbstblumenstrauß. „*. . . es waren Blumen, bunte Blätter und Beeren, und als er die stacheligen Berberitzen sah, sagte er mit einem traurigen Lächeln, das set wohl eine Anspielung auf sein eigenes stacheliges Wesen*“. H. Wittgenstein, op. cit., S. 81.

²⁵ Vgl. Briefe Clara Schumann und Brahms vom 28. März 1870, 24. Dez. 1872, 1. Aug. 1881, 24. April 1883, 21. Februar 1885; Brahms an Joachim vom 2. April 1892; Joachim an Brahms vom 15. Jan. 1891.

²⁶ H. Nohl, op. cit., S. 44.

²⁷ *Ibid.*, S. 48.

Clara Schumann war ebenfalls gut bekannt mit Josefine und empfahl die Familie den Fellingern, als sie 1881 nach Wien kamen: „*Von allen meinen Bekannten also, glaube ich, daß nur die Familie Wittgenstein Ihnen von Nutzen sein kann. Das sind liebenswürdige Menschen, dabei Kunstenthusiasten*“²⁸. Mit Mitgliedern seines Quartetts war auch Joachim ein Gast im Hause Oser. Andere Freunde in Josefines jüngeren Jahren waren der Chirurg Theodor Billroth, der Dichter und Burgtheaterdirektor Adolf Wilbrandt, Edward Hanslick, der Ästhet Josef Bayer, Gelehrte wie Exner und Lechner.

Das Porträt²⁹ von Brahms verdanken wir Paul Wittgenstein (1842—1928), dessen zeichnerische Fähigkeit von Kindheit an offenbar war. Die Sezessionsbewegung, die das künstlerische Leben Wiens in den neunziger Jahren revolutionierte, fand Pauls Bewunderung und Förderung, insbesondere der Maler Gustav Klimt³⁰.

Lydia war eine talentierte Malerin und heiratete Joseph v. Siebert, einen General der Kavallerie und Geheimen Rat.

Bertha stellte eine Brahms-Büste her, die im Schloßhof zu Pörschach, wo Brahms seine vierte Symphonie schrieb, stand³¹. Es ist hauptsächlich auf die Teilnahme der Familie an Karl Wittgensteins außerordentlich erfolgreichen Unternehmungen zurückzuführen, daß die Sammlungen entstehen konnten. Karl wurde der österreichische „Eisenkönig“ genannt und machte es möglich, daß Gemälde, Autographe und Instrumente auf breiter Basis gesammelt werden konnten. In jedem wichtigen Berufszweig hatte die Familie führende Repräsentanten. „*Jedes der Geschwister lebte in seinem privaten Schaffen und dem Genuß seiner Wirksamkeit, die anderen respektierten und bewunderten es darin, hüteten sich aber auf das strengste, seine Kreise zu berühren — wirklich wie Souveräne untereinander*“³². Brahms meinte, „*sie gingen miteinander um wie bei Hofe*“³³.

²⁸ Vgl. Claras Bemerkungen Brahms gegenüber, Frau Oser betreffend, im Briefwechsel Bd. II, S. 243 wie zitiert in H. Nohl, op. cit., S. 47, Anm. 13. „*Tante Clara erinnerte sich, daß Stockhausen und Brahms sie selbst und ihre Schwester Fine einmal von einem Abendkonzert nach Hause begleiteten, und daß Stockhausen die Bitte aussprach, Fine möge doch noch ein Lied singen. Fine wollte es nicht abschlagen und Stockhausen, dadurch in Stimmung gebracht, fing nun selbst an zu singen. Sich selbst begleitend, sang er ein Lied nach dem anderen, immer herrlicher und begeisterter, und wollte gar nicht aufhören. 'Ein erlesener Hochgenuß'* sagte Tante Clara, „*nur getrübt durch den ängstlichen Gedanken, ob der Vater den Gesang in seinem Schlafzimmer hören könne und was er wohl zu dem nächtlichen Musizieren sagen werde*“²⁸. H. Wittgenstein, op. cit., S. 34. B. Litzmann, *Clara Schumann*, Bd. III, S. 234: Eintragung in Claras Tagebuch vom 5. Jan. 1870: „*Nach dem Concert waren Fabers mit Johannes noch bei uns, d. h. bei Osers, die uns auf Händen tragen und wo wir uns ganz und gar heimisch fühlen*“.

²⁹ H. Wittgenstein, op. cit., S. 80—81: „*Ich denke auch noch mit Freude daran, wie Gretel [Margarete Stonborough] und ich ihn einige Jahre später zu einer musikalischen Veranstaltung in unserem Hause an der Eingangstür erwarteten, wie er [Brahms] uns beide je an einer Hand nahm und wie wir stolz und glücklich so mit ihm die große Treppe zum Musikzimmer hinaufstiegen. Im Stiegenhaus, das in gleicher Höhe mit diesem Raum eine Art Foyer bildet, hörte sich Brahms dann, allein und gänzlich in Ruhe gelassen, die Musik an, und dort konnte ihn mein Onkel Paul unbemerkt beobachten*“.

³⁰ *Ibid.*, S. 188.

³¹ Bertha Wittgenstein war verheiratet mit Dr. Karl Kupelwieser, einem Rechtsanwalt. Vgl. dazu Briefe: Clara Schumann an Brahms vom 16. Juli 1878, Brahms an Joachim Ende August 1878 und Joachim an Brahms vom 15. Januar 1891. H. Wittgenstein berichtet, op. cit., S. 193: „*Wenn ich meine Tante ‚begabte‘ nannte, so dachte ich dabei auch an die Freude, die ihr in späteren Jahren die Beschäftigung mit der Portraitbildhauerei gewährte, sie schuf eine sehr ähnliche Brahms-Büste [Sommer 1877], die in Pörschach, wo Brahms durch viele Sommer gern bei Kupelwiesers verkehrt hatte, öffentlich aufgestellt ist*“³¹. Vgl. Brahms an Faber und dazu andere Einzelheiten in M. Kalbeck, op. cit., Bd. III, I, S. 148; Bd. III, H. b. I., S. 144.

³² H. Nohl, op. cit., S. 51.

³³ *Ibid.*, S. 36. Diese Bemerkung schloß Clara Wittgenstein ein. S. Brief von Clara Schumann an Brahms vom 18. März 1893. Claras Tagebuch zeigt ihre Freundschaft mit Clara W. und Emily an; s. Eintragung vom 20. März 1896. B. Litzmann, *Clara Schumann*, Bd. III, S. 607. Im Hinblick auf Fanny Christiane Wittgenstein schrieb Brahms in einem Brief an Clara Schumann Ende Oktober 1890: „*Die Todesanzeige der alten Frau Wittgenstein wirst Du bekommen haben? 77 Jahr, 11 Kinder, 30 Enkel, ein glückliches behagliches Leben und nach wenigen Tagen Krankheit ein ruhiges Abscheiden — eigentl. kondolieren kann man da doch nicht?*“.

Karl Wittgenstein (1847–1913)

Von allen Kindern Hermann Wittgensteins war Karl der begabteste, ein Mann, der von allen, die ihn kannten, als außergewöhnlich angesehen wurde. Als Finanzier und Ingenieur verkörperte er den Geist des Kapitalismus im ausgehenden 19. Jahrhundert mit seinen ungelösten und übermäßigen Energien. „... Seine Lebensführung [war] durchaus eigenartig und nach einem selbst geschaffenen Stil eingerichtet . . . Karl Wittgenstein war ein Selfmademan und hatte eine angeborene Respektlosigkeit vor Autoritäten und Konventionen“³⁴. Einer der wohlhabendsten Männer Europas, hatte er nie die Matura (Abitur) erreicht, hielt zwischen 1864 und 1875 zwanzig verschiedene Positionen inne, verließ mit 18 Jahren heimlich sein Elternhaus, um nach Amerika zu gehen, wo er eine große Anzahl von Stellen annahm. Und im Gegensatz zu vielen harten und rücksichtslosen Industriemagnaten³⁵ seiner Zeit war sein zwingendes Interesse an Kunst und Musik sehr persönlich, wenn auch zeitweilig verhüllt. Sein Vermögen stellte er zum großen Teil in den Dienst an Künstlern und Musikern, denen gegenüber er sich in großzügigster und uneingeschränktester Weise zeigte³⁶.

Die Kunstsammlung

„Er [Karl] kam zur Kunst nicht auf dem Wege über die Kunstgeschichte und nicht durch die Achtung vor staatlich oder akademisch geeichten Autoritäten“³⁷. Aus der Wiener Sezessionsbewegung sammelte er hauptsächlich Landschaften und Porträts von Gustav Klimt. Die frühen Werke von Puvis de Chavannes, Mestrovic und Segantini schmückten seine Wände zusammen mit Meistern der Münchener Schule. Monet und andere Impressionisten waren in einer ausbalancierten Sammlung vorhanden, die die Jahre 1870–1910 umfaßte. Auch die Skulpturen Max Klingers, Rodins und Mestrovics erschienen in Karls Villen. Persönliche Bevorzugung zeigte eine umfassende Sammlung von Bildern Rudolf von Alts an. Eine bekannte Porzellansammlung, Totenmasken und kostbare Geigen, eine Stradivari und Guadagnini³⁸, grüßten das Auge des Besuchers.

³⁴ P. Kupelwieser, *Karl Wittgenstein als Kunstfreund*, Neue Freie Presse, Wien, Nr. 17390 v. 21. 1. 1913, S. 10.

³⁵ 1877 wurde Karl Wittgenstein Direktor des Teplitzer Walzwerkes und erlangte sehr erfolgreich die Aufträge für russische Eisenbahnschienen, die im Russisch-Türkischen Krieg gebraucht wurden. Er erhielt 1880 die Allein-Rechte für das Thomas-Patent, ein Eisenentphosphorisierungsverfahren. Durch Ankauf und glänzendes technisches Management erreichte er eine Monopolstellung im Eisenbergbau und der Eisen- und Stahlproduktion innerhalb der Habsburger Monarchie. Er besaß die Prager Eisenindustriegesellschaft, die Böhmisches Montangesellschaft, die Alpine Montangesellschaft und die St. Égydier und Furthofer Eisen- und Stahlgewerkschaften. Karl erinnert sich in seiner Autobiographie, die er seiner Tochter Hermine diktierte: „Es war im ersten Jahre, nachdem ich Zentraldirektor der Prager Eisenindustriegesellschaft geworden war, als er [Feilchenfeld] mir sagte, mein Vermögen betrage ca. zwei Millionen Gulden und das niedrig geredmet, weil die Aktien der Böhm. Montangesellschaft noch nicht ihre volle Bewertung hatten.“ Vgl. auch M. Feilchenfeld, *Erinnerungen an Karl Wittgenstein*, Neue Freie Presse v. 21. Januar 1913, S. 15, Spalte 1 und 2.

³⁶ „Er verstand das Leben und Wirken als einen Kampf, und so war ihm auch in der Kunst nichts sympathischer als die Auseinandersetzung zwischen künstlerischen Ideen. So läßt es sich vielleicht erklären, daß Karl W. der vornehmste Mäzen jener jungen Künstlergeneration wurde, die im Jahre 1897 daranging, nach dem Muster der anderen europäischen Kunststädte eine Sezession zu gründen“. P. Kupelwieser, op. cit., S. 10. „In dieser Gesellschaft fühlte sich Karl W. am wohlsten, und von diesem oder jenem Künstler konnte man manchmal die Überraschung darüber ausgedrückt hören, daß dieser nicht selten als wortkarg und als schroff geschilderte großzügige Geschäftsmann in wahrhaft freundschaftlicher Weise mit den Malern und Bildhauern verkehrte und sich auf die herzlichste und gewinnendste Art um die Sorgen jedes einzelnen bemühte“.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ „Er interessierte sich desgleichen lebhaft für wertvolle alte Geigen, die er geradezu leidenschaftlich schätzte“.

Wien am 7. September 1859

Hochzuverehrer Excellenz:

Ist Ihnen für die als meine gütlich geführten Briefe
gekauft, und gegenständig mir die entsprechenden D,
die Ihnen bejude den Ebel geünder ist, ad am mich
wissen kann, und das meine in Bezug. Die Bibliothek
für Ansehen ist. Die haben durch diese Ereignisse die
jetzige Stellung geworden und die Mitglied nicht
Ministerium geworden, ist kein ich nicht, aber
das mich nun den jetzigen Vorständen, sondern
ist. Ist nicht die nicht, sondern, wenn
mich die Briefe = Verbot mich 2. Prozess wäre.

Nun wird bald meine gemein/publizistische für
Wieder in die Gänge kommen. Ist aber dem Erfolg
mit dem wahrensten Hinstreben, aber nicht ohne Erfolg
nicht anzugehen.

Mit hochachtungsvoll

angenehm
Grillparzer

Abb. 2. Johannes Brahms.
 Porträt von Paul Wittgen-
 stein

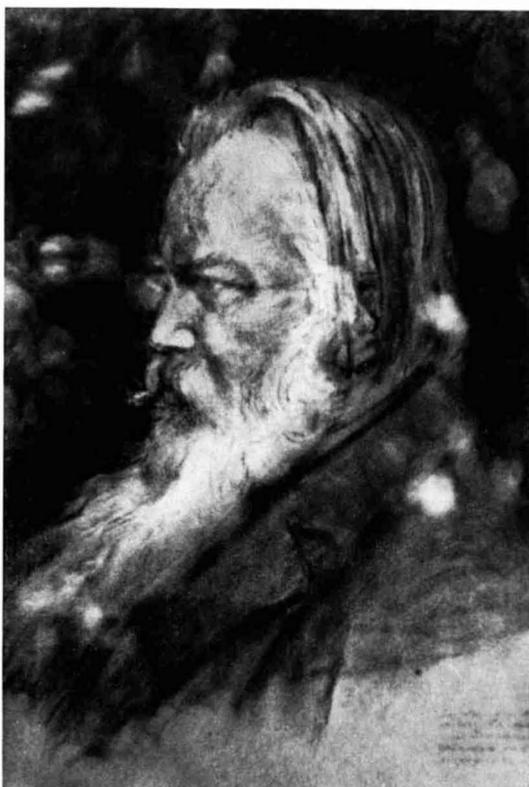


Abb. 3. Johannes Brahms.
 Autograph von
 „Mein Liebchen, wir
 saßen beisammen“
 (Meerfahrt op. 96, 4)



Das musikalische Leben

Karl war ein passionierter Amateurgeiger, seine Frau Leopoldine eine ausgezeichnete Pianistin und Begleiterin, die vom Blatt transponierte. Karl spielte mit ihr Sonaten. Hermine berichtet rührend: „Machte er [Karl] eine Reise mit ihr [Leopoldine], so nahm mein Vater immer seine Geige mit; . . . fast wird es mir unmöglich, hier zu erzählen, daß meine Eltern am Abend vor einer schweren Operation, die mein Vater in seiner letzten Krankheit erleiden mußte, noch zusammen musiziert haben . . .“³⁹. Hans spielte verschiedene Instrumente ausgezeichnet, Conrad Violoncello, Paul Klavier und später Ludwig Klarinette. Musik war Zweck in sich selbst und „ . . . eine stille Weihe waltete in den Räumen, wenn hier den künstlerischen Darbietungen mit Andacht gelauscht wurde“⁴⁰. Karls Gastfreundschaft schloß die großen Musiker der Zeit ein. Brahms war ein wöchentlicher Gast⁴¹: „die Rücksicht und der feine Takt meiner Mutter, das gerade kraftvolle Wesen meines Vaters, entwaffneten ihn und er schien sich bei uns wohl zu fühlen“⁴². Gustav Mahler⁴³ und Arnold Schönberg⁴⁴ kamen ebenfalls und erfreuten sich Karls Unterstützung. Richard Strauss⁴⁵ und Paul Wittgenstein spielten vierhändig und entwickelten zusammen ein Interesse an Spohrs Kammermusik. Clara Schumann gab inoffizielle Konzerte, und das Joachim-Quartett feierte, inspiriert von einer inneren Wertschätzung, im intimen Wittgensteinkreis Triumphe⁴⁶. Robert Mühlfeld⁴⁷ spielte Brahms' Klarinettensonaten in ihrer ersten privaten Aufführung in Karls Haus⁴⁸. Das Rosé-Quartett zusammen mit dem Klarinettenisten Steiner musizierte das Brahmssche Klarinettenquintett in einer privaten Aufführung in Brahms' Anwesenheit⁴⁹. Das Soldat-Roeger-Quartett hielt seine Generalproben im Hause Wittgenstein ab, zu denen Max Kalbeck und Eduard Hanslick geladen waren. Pablo Casals, Bruno Walter⁵⁰, Robert Fuchs, Ferdinand Loewe⁵¹, Marcella PREGI, Erica Morini, Josef Labor und Marie Baumayer⁵² gingen aus und ein in der Villa Neuwaldegg (bewohnt von 1881 an) und im Haus in der Alleegasse (bewohnt von 1890 an)⁵³.

Ibid. Briefe von Emil Herrmann an Paul Wittgenstein vom 26. Mai 1952, 25. Juni 1952, 11. Februar 1953 und 22. März 1955; auch Brief von H. Manheim an P. Wittgenstein vom 1. Dezember 1948. Erna O. Attermann, Brief an den Verfasser vom 20. Juni 1967: „In front of a tapestry covering the greater part of one wall, and the equal of which you could only find in museums, stood the famous Klinger bust of Beethoven. Professor's [Paul Wittgenstein] father commissioned two. One he gave to the Leipzig museum and the other was in the Wittgenstein Palais until after the 2nd world war when Professor gave it to the Boston Museum“.

³⁹ H. Wittgenstein, op. cit., S. 79.

⁴⁰ P. Kupelwieser, op. cit., S. 11.

⁴¹ M. Deneke, *Mr. Paul Wittgenstein. Devotion to Music*, The Times, 14. März 1961.

⁴² H. Wittgenstein, op. cit., S. 81.

⁴³ M. Deneke, op. cit.

⁴⁴ Interview am 23. Juni 1967 mit Leonard Kastle. P. Wittgenstein teilte diese Information Herrn Kastle mit, der W. als Student und Freund während der Jahre 1940–1961 kannte.

⁴⁵ Ein Interview mit Paul Wittgenstein erschienen am 4. Nov. 1934 in der Montreal Gazette.

⁴⁶ P. Kupelwieser, op. cit., S. 11.

⁴⁷ Brief von Bertha Gasteiger an P. Wittgenstein aus Graz vom 21. Oktober 1935.

⁴⁸ Kulturelle Reportage, Wien, vom 24. Februar 1962, S. 5.

⁴⁹ H. Wittgenstein, op. cit., S. 79. Dies fand statt, kurz nach der öffentlichen Uraufführung durch das Joachim-Quartett am 12. Dez. 1891 in Berlin.

⁵⁰ B. Walter, *Thema und Variationen*, Amsterdam 1950, S. 215–216.

⁵¹ P. Kupelwieser, op. cit., S. 11.

⁵² H. Wittgenstein, op. cit., S. 78.

⁵³ Autobiographie von Karl Wittgenstein, S. 8 und 11.

Karl als Sammler musikalischer Autographe (1890—1910)

„Karl Wittgenstein war nicht nur ein verständnisvoller Liebhaber der Musik, er war auch ein eifriger Sammler kostbarer Manuskripte der Musikheroen, so Beethovens, Bachs und anderer Meister“⁵⁴.

Die folgende Liste von Handschriften und Dokumenten ist in Gruppen den gegenwärtigen Standorten entsprechend zusammengestellt.

Gruppe A⁵⁵

Beethoven, L. van : 1. *Lied aus der Ferne*. 1809. Lied mit Kl. Bgl. (Jerome Stonborough); 2. Streichquartett op. 130, B-Dur. Nur Partitur des 2. Satzes (Presto) mit einigen Korrekturen und vier gestrichenen Takten (J. S.); 3. Streichquartett op. 131, cis-moll. Skizzen zum letzten Satz (J. S.); 4. Klaviersonate op. 106, B-Dur. Skizzen zur Fuge (J. S.).

Brahms, Johannes : 1. *Ade*, op. 85, Nr. 4. Lied mit Kl. Bgl. (J. S.); 2. *Ave Maria* f. Frauenchor mit Orchester oder Orgelbegleitung op. 12. Vollst. Partitur. (J. S.); 3. *Ave Maria* op. 12. Klavierauszug (J. S.); 4. *Begräbnisgesang* op. 13. Vollst. Partitur (Chor u. Bläser) (J. S.); 5. *Blinde Kuh*, op. 58, Nr. 1. Lied mit Kl. Bgl. (J. S.); 6. Kadenz zum letzten Satz von Bachs Klavierkonzert d-moll (J. S.); 7. Kadenz zum 1. Satz von Mozarts Klavierkonzert c-moll KV 491 (J. S.); 8. Kadenz zum 1. Satz von Mozarts Klavierkonzert d-moll KV 466 (J. S.); 9. Kadenz zum 1. und 2. Satz von Mozarts Klavierkonzert G-Dur KV 453 (J. S.); 10. Klavierkonzert Nr. 1 op. 15 d-moll. Klavierauszug des Komponisten f. 2 Klaviere (Klavier I angezeigt, aber nicht vollständig ausgeschrieben) (J. S.); 11. *Deutsche Volkslieder* f. vierstimmigen Chor, Nr. 1—14 (J. S.); 12. *Ein deutsches Requiem*, op. 45. Klavierauszug vom Komponisten f. Kl. 4 hd. (J. S.); 13. *Dem dunklen Schoß der heiligen Erde*. Part. f. gem. Chor a. c. (J. S.); 14. *Drei geistl. Chöre* f. Frauenstimmen ohne Bgl. op. 37 (J. S.); 15. *Two giges and a sarabande* d-moll und b-moll (J. S.); 16. *In den Beeren* op. 84, Nr. 3. Lied mit Kl. Bgl. (J. S.); 17. *In der Gasse* op. 58, Nr. 6. Lied mit Kl. Bgl. (J. S.); 18. *In meiner Nächste Sehnen* op. 57, Nr. 5. Lied mit Kl. Bgl. (J. S.); 19. *Der Kranz* op. 84, Nr. 2. Lied mit Kl. Bgl. (J. S.); 20. *Das Lied vom Herrn von Falkenstein* op. 43, Nr. 4. Lied mit Kl. Bgl. (J. S.); 21. *Lieder und Gesänge* von Platen u. Daumer (Nr. 7, 8 und 9) op. 32, 1 Blatt (J. S.); 22. *Lieder und Romanzen* f. Frauenchor mit Kl. Bgl. op. 44. Gesangspart. ohne Kl. Stimme (J. S.); 23. Kl. Stimme zu dito (J. S.); 24. *Mein wundes Herz* op. 59, Nr. 7. Lied mit Kl. Bgl. (J. S.); 25. Praeludium u. Fuge f. Orgel Nr. 1, a-moll (J. S.); 26. Praeludium u. Fuge f. Orgel Nr. 2, g-moll (J. S.); 27. Klavierquintett op. 34 f-moll Part. (J. S.); 28. *Ruhe, Süßliebchen* op. 33, Nr. 9. Lied mit Kl. Bgl. Titel gestrichen und durch Nr. 9 ersetzt (J. S.); 29. *Schwermuth* op. 58, Nr. 5. Lied mit Kl. Bgl. (J. S.); 30. Sextett Nr. 1 op. 18 B-Dur. Klavierauszug des 2. Satzes vom Komponisten f. Clara Schumann (J. S.); 31. *So willst du des Armen* op. 33, Nr. 5. Lied mit Kl. Bgl. (J. S.); 32. *Sommerabend* op. 84, Nr. 1. Lied mit Kl. Bgl. (J. S.);

⁵⁴ P. Kupelwieser, op. cit., S. 11. Vgl. auch M. Unger, *Die Beethoven-Handschriften der Familie W. in Wien*, Neues Beethoven-Jahrbuch, Jg. 7, 1937, S. 156.

⁵⁵ Diese Handschriften wurden von Karl seiner Tochter Margarete Wittgenstein, die den Amerikaner Dr. Jerome Stonborough heiratete, gegeben. Sie wurden in zwei Gruppen in den Jahren 1941 und 1947 von der G. C. Whittall-Stiftung für die Library of Congress gekauft und waren seinerzeit unter dem Namen Stonborough-Sammlung bekannt. Nach dem Krieg war es den Stonboroughs möglich, einige der früher in Wien hinterlassenen Autographe wieder zu sammeln. Vgl. Alfred von Ehrmann, *J. Brahms, Verzeichnis seiner Werke*. Der Erwerb dieser Handschriften wurde berichtet in *Library of Congress Annual Report for 1941*, S. 120—121 und *Library of Congress Quarterly Journal of Current Acquisitions* Bd. 5, Nr. 1 (November 1947) S. 42—43: „The complete Stonborough Collection is now a part of the Whittall Collection“. Für vollständige bibliographische Angaben s. Otto E. Albrecht, *A Census of Autograph Music Manuscript of European Composers in American Libraries*, Philadelphia 1953, und Edward N. Waters, *Autograph Musical Scores and Autograph Letters in The Whittall Foundation Collection*, rev. ed. Washington 1953.

33. *Spannung* op. 84, Nr. 5. Lied mit Kl. Bglt. (J. S.); 34. *Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht* op. 57, Nr. 6. Lied mit Kl. Bglt. (J. S.); 35. Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90. Vollst. Part. (J. S.); 36. *Traun, Bogen und Pfeil* op. 33, Nr. 2. Lied mit Kl. Bglt. (J. S.); 37. *Treue Liebe dauert lange* op. 33, Nr. 15. Lied mit Kl. Bglt. (J. S.); 38. *Unbewegte laue Luft* op. 57, Nr. 8. Lied mit Kl. Bglt. (J. S.); 39. Klaviervariationen op. 24. 12 Blätter (J. S.); 40. Variationen f. Kl. 4hd. op. 23 (J. S.); 41. *Von waldbekränzter Höhe*, op. 57, Nr. 1 (J. S.); 42. Quartett für Klavier u. Streicher op. 26. Skizzen zum Adagio (J. S.); 43. *Vorüber* op. 58, Nr. 7. Lied mit Kl. Bglt. (J. S.); 44. Walzer op. 39 f. Kl. 4hd. Arrangement vom Komponisten f. Kl. 2hd. (J. S.); 45. Dito. Erleichterte Ausgabe vom Komponisten f. Kl. 2hd. (J. S.); 46. *War es dir dem diese Lippen bebeten* op. 33, Nr. 7. Lied mit Kl. Bglt. (J. S.); 47. Dito. Eine geringfügig veränderte Version transponiert von D-Dur nach Des-Dur (J. S.); 48. *Wenn du nur zuweilen lächelst* op. 57, Nr. 2. Lied mit Kl. Bglt. (J. S.); 49. *Wie froh und frisch* op. 33, Nr. 14. Lied mit Klavier Bglt. Titel gestrichen und durch Nr. 14 ersetzt (J. S.).

Haydn, Johann Michael: Graduale. Für Solostimme mit Klavier oder Orgelbeglt. (J. S.).

Mozart, W. A.: 1. Streichquintett KV 515, C-Dur. Part. (J. S.); 2. Serenade f. Orchester KV 361, B-Dur. Vollst. Part. (J. S.).

Schubert, Franz: 1. *Abendständchen*. D. 265. Lied mit Kl. Bglt. (J. S.); 2. *Cora an die Sonne*. Lied mit Kl. Bglt. (J. S.); 3. *Einsamkeit*. D. 620. Lied mit Kl. Bglt. (J. S.); 4. *Fantasia* f. Kl. 4hd. Nr. 3 c-moll. D. 48. Erste Version ohne Fuge. Authentizität dieser Handschrift ist fraglich (J. S.); 5. *Die Forelle*. Lied mit Kl. Bglt. (J. S.); 6. *Hoffnung*. D. 295 b. Lied mit Kl. Bglt. (J. S.); 7. *Thekla* op. 88, Nr. 2. Lied mit Kl. Bglt. Takt. 20 bis Schluß (J. S.); 8. *Totengräber-Weise*. D. 869. Lied mit Kl. Bglt. (J. S.).

Schumann, Clara: 1. Kadenz zum 1. und letzten Satz von Mozarts Klavierkonzert d-moll KV 466. 2 Blätter (J. S.); 2. Dito. 2 Blätter. Die Kadenz zum ersten Satz scheint eine Variante der vorhergehenden zu sein, während die Kadenz zum letzten Satz sich vom vorangehenden Gegenstück unterscheidet (J. S.).

Wagner, Richard: 1. Eine Doppelfuge in C-Dur. Ohne Instrumentationsangaben (J. S.); 2. *Götterdämmerung*. Vorspiel. Skizzen zur Normenszene und Brünhildes Abschied von Siegfried (J. S.); 3. *Parsifal*. Untere Hälfte eines Blattes mit Skizzen für die Verwandlung (J. S.); 4. Sinfonie C-Dur. Klavierauszug der letzten drei Sätze (J. S.).

Weber, C. M. von: *Grand duo concertant* op. 48 f. Klarinette u. Klavier. Partitur (J. S.).

Gruppe B⁵⁶

Bach, Johann Sebastian: Kantate Nr. 10. Vollst. Part. (P. W.).

Beethoven, Ludwig van: 1. Romanze f. Violine u. Orchester op. 50 F-Dur (H. W.); 2. Klaviersonate op. 109 E-Dur. 1 Blatt (H. W.).

Haydn, Franz Joseph: 1. Kantate für den Geburtstag des Prinzen Esterhazy. Vollst. Part. (H. W.); 2. Sinfonie Nr. 90 C-Dur. Vollst. Part. (W. F.).

⁵⁶ Diese Gruppe gehörte Hermine („H. W.“), Paul („P. W.“) und der Wittgenstein-Familien-Erbschaft („W. F.“). Die Handschriften wurden von der Library of Congress in zwei Käufen erworben. Die erste Gruppe, gekauft von G. C. Whittall im Januar 1948, erscheint im *Annual Report of the Librarian of Congress for the Fiscal Year Ending June 30, 1948*, S. 62–63 und im *Quarterly Journal of Current Acquisitions*, Bd. 9, Nr. 1 (Nov. 1951) S. 34–35. Für vollständige bibliographische Angaben s. Albrecht, op. cit. und Waters, op. cit.

Mozart, W. A.: 1. Klavierkonzert KV 238 B-Dur. Vollst. Part. (W. F.); 2. Violinkonzert KV 219 A-Dur. Vollst. Part. (W. F.).

Schubert, Franz: 1. *Am Fenster* op. 105, Nr. 3. Lied mit Kl. Bgl. (H. W.); 2. *Auguste jam coelestium*. D. 488. Duett Arie Vollst. Part. (H. W.); 3. Deutscher op. 9. Nr. 2 A-Dur. Tanz f. Kl. (H. W.); 4. *Lambertine*. D. 301. Lied mit Kl. Bgl. (H. W.); 5. *Liebeständelei*. D. 206. Lied mit Kl. Bgl. (H. W.); 6. *Lützows wilde Jagd*. D. 205. Duett f. zwei Singstimmen oder zwei Waldhörner (H. W.); 7. Messe Nr. 4 op. 48 C-Dur. Vollst. Part. (H. W.); 8. *Der Morgenstern*. D. 203. Duett f. zwei Singstimmen oder zwei Waldhörner (H. W.); 9. *Die Sehnsucht* op. 39. Für eine Baßstimme mit Kl. Bgl. (H. W.); 10. *Sehnsucht* op. 105, Nr. 4. Lied mit Kl. Bgl. Die 18 letzten Takte fehlen (H. W.); 11. *Tantum ergo*. D. 460 C-Dur. Vollst. Part. (H. W.); 12. *Um Mitternacht* op. 88, Nr. 3. Lied mit Kl. Bgl. unvollst. Die letzten 13 Takte fehlen (H. W.); 13. Klaviervariationen F-Dur. D. 156, Thema und 11 Takte der zweiten Variation vollkommen (H. W.).

Weber, C. M. von: Klarinettenkonzert Nr. 1 op. 73 f-moll. Vollst. Part. (H. W.).

Gruppe C⁵⁷

Brahms, Johannes: 1. *Rhapsodie* op. 53 für Altsolo, Männerchor und Orchester; 2. Variationen über ein Thema von Paganini, op. 35 für Kl.; 3. *Chaconne d-moll* (aus Bachs Violin-Partita) für Klavier linke Hand; 4. Duett f. Sopran- und Altstimme *Weg der Liebe* op. 20, Nr. 2 (2. Teil); 5. Übungen f. Klavier, 5 Stücke; 6. Duett f. Alt- und Baritonstimme, op. 28, Nr. 1, *Die Nonne und der Ritter*; 7. *Serenade in A-Dur* op. 16, arrangiert f. Kl. 4hd.

Leschetizky, Theodore: 1. *Barcarolle-Legende (Venezia)* op. 39, Nr. 1, aus *Souvenirs d'Italie*; 2. *Deux Arabesques*, op. 45.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix: 1. Kanon a 2, datiert Leipzig, März 1839, mit einem Brief von Albert Figdor an Paul Wittgenstein vom 2. Dez. 1913; 2. *Gruß*. „*Wohin ich geh und schaue*“ f. eine Singstimme u. Kl.

Korngold, Erich: Suite f. 2 Violinen, Violoncello und Klavier linke Hand. Teile I und IV.

Strauß, Johann: 1. „*Dolce*“, Fragment von 16 Takten; 2. Polka-Mazurka aus dem *Zigeunerbaron*.

Liszt, Franz: Unterzeichnete Visitenkarte.

Gruppe D⁵⁸

1. Durchkorrigierter Probeabzug der *Gli uomini di Prometeo* op. 43. Mit 5 Bleistiftzeilen am Umschlag (Vorbesitzer: Max Kalbeck). Verkauft von Gilhofer und Ranschburg in Wien Ende Oktober 1908 als Nr. 436 im Auktionskatalog Nr. 26 an die Familie Wittgenstein. Beschreibung der Handschrift: Unger, *Die Beethoven-Handschriften der Familie W. in Wien*, Neues Beethoven-Jahrbuch VII, 1937, S. 166.

⁵⁷ Diese Handschriftengruppe vererbte Paul Wittgenstein der New York Public Library (Codicil 4c des Testaments) am 24. 3. 1960. Vgl. Herrn S. Becks Brief an den Verfasser vom 18. Nov. 1965, der ihren Eingang bestätigt. Für Nr. 5 (Brahms) vgl. K. Geiringer, *Brahms. His Life and Work*, London 2/1963, S. 216.

⁵⁸ Der Inhalt der Handschriften Nr. 4, 5, 6 und 7 ist bisher nicht allgemein bekannt. Sie wurden von Paul W. an den Schweizer Sammler Dr. H. C. Bodmer in Zürich verkauft. Vgl. Brief von H. Manheim an den Verfasser vom 27. Oktober 1966. Vgl. *In Memoriam Hans Conrad Bodmer*, *Musica* 10, 1956, S. 444 u. S. 540; auch Mitteilungen in *Mf* 9, 1956, S. 383. Nach seinem Tode am 28. Mai 1956 ging die ganze Beethoven-Sammlung Bodmers nach Bonn ins Beethovenhaus: *Musica* 12, 1958, S. 110. Vgl. auch D. Weise, *Schweizer Vermächtnis für das Beethoven-Haus*, *NZfM* 121, 1960, S. 412.

2. Skizzenbuch zu op. 120. Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli für Klavier. 12 nummerierte Seiten (4–15), die die Skizzen für die Variationen Nr. 11, 18, 19 u. 32 (Fuge) enthalten. Vorbesitzer: Ignaz Moscheles. Verkauft an die Familie Wittgenstein vom Antiquariat Leo Liepmannssohn in Berlin am 17. Nov. 1911 als Nr. 6 des Autographenauktionskatalogs. Beschreibung: Obengenannter Katalog S. 12–18. Vgl. Unger, op. cit. S. 160 f., 167 f.
3. Skizzenbuch zur *Missa Solemnis* (Kyrie, Gloria u. Credo) op. 125. Stellt einen Teil von Nr. 2 dar und beginnt auf S. 16. Vgl. Kinsky, *Das Werk Beethovens*, München 1955, S. 348 und 361. Vgl. Unger, op. cit., S. 160–161 und 168.
4. Skizzenbuch zum Klaviertrio B-Dur op. 97. Beschreibung: „8 Seiten Tinte und Bleistift“ [maschinengeschriebenes Verzeichnis von Paul Wittgenstein S. 2]. „Vorarbeiten zu allen Sätzen kommen in einem Berliner Notierungsbuche vor, das auch Skizzen zu op. 83, 84 und 95 enthält. (Gustav Nottebohm, *Beethoveniana und Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1872 und 1887, S. 283 ff.). Weitere Entwürfe zum 2. und 4. Satz (7¹/₂ Seiten, Vorbesitzer: Max Friedländer) werden in der Wiener Staatsbibl. aufbewahrt (Beschreibung: Nr. 8 im Katalog der 37. Versteigerung von Leo Liepmannssohns Antiquariat zu Berlin, Nov. 1907).“ Kinsky, op. cit., S. 271–272. Vgl. Unger, op. cit., S. 160–161.
5. Entwürfe zu *Fidelio* (*Leonore*). 3 Blätter [maschinengeschriebenes Verzeichnis der Handschriften Paul Wittgensteins, S. 2]. „Die wichtigsten Vorarbeiten enthält das von Nottebohm (op. cit. S. 408–459) beschriebene umfangreiche Skizzenbuch, das 1908 durch die Mendelssohn-Stiftung in die Preussische Staatsbibliothek zu Berlin kam.“ Kinsky, op. cit., S. 173. Vgl. Unger, op. cit., S. 158–159, 161, 166–167. Das MS enthält auch Vorarbeiten zu einem Duett, Trio, Klavier- u. Instrumentalmusik u. 2 Opernbruchstücke.
6. Ein Skizzenblatt „*Violoncello*“ „*Adi Gott der Musen steh mir doch bei*“ (ca. 1788). Skizze zu einem unvollendeten Lied, *Der arme Componist*, und Übungen für Klavier. Unger, op. cit., S. 158–159.
7. Erinnerungsblatt: Ein Blatt mit der Datierung: 21. September 1819. „5 Takte in B-Dur 1 S. A. T. u. B. a. d. Worte „*Glaube und hoffe Wien 21. September 1819 bei Anwesenheit d. Hr. Schlesinger aus Berlin*“ [Beschreibung im maschinengeschriebenen Verzeichnis der Handschriften von Paul Wittgenstein, S. 2], Kinsky, op. cit., S. 679, WoO 174. Unger, op. cit., S. 160–161. „Das Blatt wurde aus M. Schlesingers Nachlaß am 4. Nov. 1907 durch Leo Liepmannssohns Antiquariat in Berlin versteigert (Nr. 11 im Auktionskatalog 37) . . . (Widmungsstück für Moritz Schlesinger aus Berlin, den Sohn des Verlegers A. M. Schlesinger, anlässlich dessen Besuchs bei Beethoven in Verlagsangelegenheiten)“, Kinsky, op. cit., S. 680.

Gruppe E⁵⁹

1. Beethoven, L. van: *An die ferne Geliebte*. Ein Liederkreis, Op. 98. Wien, S. A. Steiner. Nr. 2610.
2. Mozart, W. A.: *Zwei Deutsche Arien: Trennungslied; Das Veildien*. Wien, Artaria. Nr. 47. Jetzt im Besitz von Herrn L. Kastle.
3. Brahms-Portrait, gemalt von Paul Wittgenstein (1842–1928) (vgl. Abbildung 2, vor S. 309).
4. Brahms-Brief an Dr. Theodor v. Brücke (vgl. unten).
5. Einladung zum Konzert, Clara Wieck, Breslau, 11. März 1836.

⁵⁹ Diese Gruppe von Dokumenten und Handschriften befindet sich im Besitz der Familie Wittgenstein.

6. Radetzki-Brief aus Monza, 7. Juli 1849.
7. Beethoven-Brief an Steiner und Co., veröffentlicht in Unger, op. cit., S. 169.
8. Brahms, Autograph von „*Mein Liebchen, wir saßen beisammen*“ (Manuskript-Korrektur). [Meerfahrt op. 96, 4] (vgl. Abbildung 3, vor S. 309).
9. Aufgabe für Theodore Leschetizky. Wien, 13. April 1846. Carl Czerny.
10. Brief von Richard Wagner an Franz Jauner vom 18. November 1878 aus Bayreuth 4 Seiten (Nr. 2983 in Wilhelm Altmanns *Richard Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt*, Leipzig 1905, S. 524–525). Einige identifizierende Abschnitte des Briefes werden von Altmann zitiert. S. auch Neue Freie Presse, Wien, 15. Februar 1883 (dem Verfasser nicht zugänglich).

Brahms ließ sich von Emilies Mann, Dr. Theodor v. Brücke beraten, wie aus dem folgenden undatierten Brief hervorgeht:

„*Sehr geehrter Herr Dr.*

Herr Demuth fährt fort, mir sehr liebe u. schöne Briefe von Frau D. zu senden — um sie circulieren zu lassen!

Sind Sie mit mir einverstanden, wenn mir die Fortsetzung dieser Mitteilungen nicht recht gehörig erscheinen will?

Es ist schön, wie oft man sich Ihres Schwagers Ludwig ernstlich und verehrend zu freuen hat!

Ihr
ergebenster

J. Brahms.“

Eine weitere Gruppe von Handschriften, gesammelt von Paul Wittgenstein, wird an anderer Stelle beschrieben werden. Einige wenige verstreute Überreste der Sammlung Wittgenstein sind in Europa geblieben⁶⁰.

⁶⁰ R. S. Hill, *Music Autographs. The Library of Congress Quarterly Journal of Current Acquisitions*, Bd. 5 Nr. 1, Nov. 1947, S. 42.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Westeuropäisches bei Oswald von Wolkenstein

VON CHRISTOPH PETZSCH, MÜNCHEN

Die Bezeichnung des Liedes Koller¹ Nr. 4 („*Ain jetterin . . .*“)² in einer Studie des Verfassers als „Bergwaldpastourelle“³ hat ihre Problematik, sind doch die Zweifel älterer Forschung an einer deutschsprachigen Pastourelle bisher nicht endgültig ausgeräumt⁴. In der genannten Studie ist indessen auf die Notwendigkeit hingewiesen, beim Wolkensteiner zu berücksichtigen, daß er sich einige Zeit in Westeuropa aufgehalten hat.

Eine in diesem Zusammenhang wesentliche nachträgliche Feststellung konnte dort noch bei Korrektur angefügt werden. Das Bauprinzip des ersten Liedteils von Nr. 4: Wiederholung der Melodie und danach abschließend ein sehr kurzes Glied⁵, liegt auch beim einteiligen (Koller) Nr. 28 vor und entspricht einem Teil der nordfranzösischen Rotrouengen⁶. Die Rotrouenge ist F. Gennrich zufolge an einen Texttyp nicht gebunden, doch bei den Franzosen häufiger mit dem genre objectif Pastourelle zu belegen. Daß Oswald von Wolkenstein diese besondere altfranzösische Form mit einem der Pastourelle sehr ähnlichen Text verband, spricht dafür, daß er beides in Frankreich kennengelernt hatte. Es liegt dann nahe, anzunehmen, daß er mit Nr. 4 ein solches junctim von Text und formalem Typus beibehielt⁷, d. h. aber auch, daß er die Pastourelle — wie immer man das Problem der deutschsprachigen Pastourelle vor ihm sehen mag — selber in seine Heimat Tirol (neu?) eingeführt haben könnte.

Nun wies schon Gennrich kurz darauf hin, daß die Rotrouenge, sofern der von Melodiewiederholung(en) bestimmte Teil großes Übergewicht besitzt, in die Nähe u. a. der Laissentrophe zu stellen ist. Weitere Feststellungen im gleichen Zusammenhang, die sich der genannten Studie nicht mehr einfügen ließen, mögen diesen kleinen Beitrag rechtfertigen, da sie den Wahrscheinlichkeitsgrad für „Import“ von Form-⁸ wie Texttyp durch den Wolkensteiner erhöhen, bleibende Zweifel an Entlehnung weiter abbauen können.

In der Monographie *Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste* und später ebenso in seinem MGG-Artikel *Chanson de geste*⁹ behandelte Gennrich, da Melodien zur Chanson de geste nicht überliefert sind, den Laissentext „*Qui vauroit bons . . .*“ aus der Chantefable von Aucassin und Nicolette, denn dort zeige sich „*dasselbe Verfahren*“¹⁰. Er konnte sich dabei auf die Bemerkungen zum cantus gesticus von Johannes de

1 Oswald von Wolkenstein. *Geistliche u. weltliche Lieder, ein- u. mehrstimmig* bearb. von J. Schatz und O. Koller, DTÖ Jg. IX, 1 (Bd. 18), Wien 1902, Neudruck Graz 1959.

2 Die *Lieder Oswalds von Wolkenstein*. Unter Mitwirkung von W. Weiß und Notburga Wolf hrsg. von K. K. Klein. Musikanhang von W. Salmen (ATB Nr. 55), Tübingen 1962, Nr. 83.

3 Die *Bergwaldpastourelle Oswalds von Wolkenstein* (Text- und Melodietypenveränderung II) ZfdPh 1968, Sonderheft Lyrik des Mittelalters, 195—222.

4 Vgl. jetzt in Art eines kleinen Forschungsberichtes P. Wapnewski (*Walthers Lied von der Frauenliebe* [74, 20] und die deutschsprachige Pastourelle, *Euphorion* 51 [1957], 113—150) mit kritischer Erörterung der „*gattungspoetisch wesensbedingten Elemente*“ 137 ff. Vgl. auch Verf. in der Anm. 3 genannten Studie, Anm. 12 u. ö.

5 Als „*clausula*“ bezeichnet bei J. Wendler, *Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein*, 1963, 155.

6 F. Gennrich, *Die altfranzösische Rotrouenge*, 1925, 14 ff.

7 Das Neujahrslied Koller Nr. 28 (Klein Nr. 61) bezeugt, daß der formale Typus auch bei ihm nicht an einen Texttyp gebunden war.

8 Wenn wir hier absehen von der „*Kunstmusik der Ars nova und des Trecento, mit der sich Oswald in den Kontrafakturen auseinandersetzt*“ (J. Wendler, MGG XIV, Sp. 830—834; 833). Oswalds von Th. Göllner (Mf 17, 1964, 393—98) bekanntgemachte Kontrafaktur einer Ballata Landinis ist als instruktives Zeugnis einer Formentlehnung mit dem Sachverhalt bei Nr. 4 und 28 vergleichbar.

9 1923 bzw. Bd. II, 1952.

10 17 ff. (auch zum Folgenden). — Zu dieser Chantefable vgl. noch G. Thurau, *Singen und Sagen*, 1912, 76—83.

Grocheo stützen, der gegen 1300 in Paris das „in omnibus versibus reiterari“ der Melodie sowie das für eine Reihe von Rotrouengen Bezeichnende bestätigt: „In aliquo tamen cantu clauditur per versum ab aliis consonantia discordantem, sicut in gesta de Girardo de Viana.“ Gennrich teilte dazu Näheres mit: „In der Tat zeigt die Chanson de geste von Girard de Viane am Ende der zehnsilbigen Laissen einen weiblichen sechssilbigen Abschlußvers, eine Erscheinung, die auch sonst häufig (vom Verfasser gesperrt) beobachtet werden kann“ (in Anmerkung Belege vor allem aus Nordfrankreich, der Heimat der Rotrouenge). „Dieselbe Erscheinung zeigen nun auch die Laissen im Aucassin, die gewöhnlich mit einem weiblichen Viersilber abschließen“¹¹.

Das bei Gennrich abgedruckte Beispiel aus dem Aucassin bringt als Schluß der Laissenstrophe das Kurzlied „tant par est rices“, um eine Silbe kürzer als die üblichen Schlußglieder von sechs Silben, doch wie sie mit weiblicher Verskadenz. Die ihm vorangehenden sieben längeren Laissen schließen mit der gleichen Assonanz (-tif, -sins, fist, dis usw.) bei durchweg männlicher Verskadenz. Vergleichen wir den ersten Strophenteil von Oswalds Bergwaldpastorelle Nr. 4 (Nr. 83)¹², so zeigt sich, daß dort auf eine Reihe von vierhebigen Versen mit durchweg männlicher Reimkadenz mit fünf (!) Silben und weiblicher (!) Reimkadenz die — in der Innsbrucker Wolkensteinhandschrift B graphisch nachdrücklich abgesetzte — clausula

„An als versdieuhen“
 („tant par est rices“)

folgt. Nun fügte Oswald bei Nr. 4 nach je vier Vierhebern vor der clausula mit gleichem Reimklang wie diese noch einen Vers mit weiblicher (klingender) Kadenz ein, wofür wir keine westeuropäische Parallele kennen¹³. Doch ist an der Übernahme des formalen Prinzips nicht zu zweifeln, um so weniger, als das bereits erwähnte Lied Koller Nr. 28 (Klein Nr. 61), welches gleiches Gemäß wie Nr. 4 (Nr. 83) hat¹⁴, der Laissenstrophe im Aucassin mit ihrem bis ans Schlußglied heran durchgehenden Assonanzen noch näher steht als Nr. 4: alle acht männlich kadenzierenden Verse haben den gleichen Reimklang -ar. Abgesehen vom formal Prinzipiellen weisen beide Lieder Oswalds somit auch konkrete Details von nicht geringer Beweiskraft für Übernahme einer französischen Form auf. Mit Wahrscheinlichkeit hat er diese bei seinem Aufenthalt in Frankreich um 1415¹⁵ kennengelernt, was nach dem oben Gesagten auch für die Frage der deutschsprachigen Pastorelle nicht ohne Konsequenzen bleiben kann.

Ein weiteres Quodlibet im Glogauer Liederbuch

VON HEINRICH DEPERT UND RAINER ZILLHARDT, TÜBINGEN

Nach bisheriger Meinung enthält das Glogauer Liederbuch, dessen lateinisch textierte Sätze aus „zeitbedingten“ Gründen in der Neuausgabe des Erbes Deutscher Musik (RD IV und VIII, 1936 f.) vom Herausgeber Heribert Ringmann leider nur sporadisch berücksichtigt werden konnten, außer dem Hauptrepertoire mehrstimmiger Sätze einen kleinen

¹¹ 22 ff. Gennrich erklärte das Schlußlied als Anlehnung an „Alleluia“, „O Maria“ u. a. in geistlichen Kompositionen und versuchte, eine musikalische Funktion nachzuweisen, was wir hier auf sich beruhen lassen.

¹² Der Sachverhalt der clausula ist in den Ausgaben nicht erkannt. Vgl. deshalb in Handschrift B, dazu die begründete Besserung in der Anm. 3 genannten Studie, 200 f.

¹³ Vgl. aber in der oben Anm. 10 genannten Arbeit von Thurau: „... zwei weibliche Zeilen . . .“ (76).

¹⁴ Abweichend nur insofern, als die abgesetzten Schlußglieder der Strophen nicht auf den vorangehenden Vers reimen, sondern in Kornreim gebunden sind und 7 Silben zählen (d. h. sie haben ebenfalls weibliche Kadenz).

¹⁵ Damit ist auch ein Anhaltspunkt für die Datierung von Nr. 4 und 28 gewonnen. W. Salmen (Musica Disciplina 7, 1953, 155 f.) datierte Nr. 4 auf 1406/8, Nr. 28 auf Neujahr 1417.

Bestand angeblich einstimmiger deutscher Liedweisen (Musikalisches Anfangsverzeichnis Nr. 39, 46 und 47).

Bei Seminarübungen zum Glogauer Liederbuch, die das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Tübingen im letzten Wintersemester abhielt, hat sich hierfür eine überraschende Lösung ergeben: die drei Stimmen — Diskant, Tenor, Contratenor — gehören zusammen, bilden nämlich ein weiteres Quodlibet, eine Musizierform, die bekanntlich mit mehreren charakteristischen Beiträgen im Glogauer Liederbuch vertreten ist.

Der Contratenor „Ich sachz eyns mols“ ist, anders als in Ringmanns Ausgabe, im Tenorschlüssel, nicht im Barytonschlüssel notiert (wie die Fotokopie der Handschrift zeigt); auch hat der Herausgeber wiederholt originale Pausenzeichen verändert, offenbar, um eine die Aufzeichnung einstimmiger Melodien kennzeichnende formale Geschlossenheit zu erreichen. Hat man dies erkannt, vereinen sich die Stimmen mühelos zum folgenden Quodlibet:

Nr. 39
 Nr. 46
 Nr. 47

1. In feu-ers hitz so bren-net mein
 Bru - der kon - rad der
 Ich sachz eins

herz. 2. Mei - ne lib - - ste zart. 3 Der mei ist
 lag siech, er konn - te we - der ster - ben noch ge -
 mals den lich - ten mor -

hin. 4. Den a - bend und den mor - gen 5. Frünt - lich be - gir
 ne - sen nicht den a - bend und den mor - gen, bru -
 gen - - - ster - ne: bei mei - nem

se - net sich zu dir. 6. Sollt ich al - le mor - gen
 der kon - rad war in gro - ßen sor - gen, ich
 bu - len so wär ich al - zeit ger -

bei dir sein. 7. Schließ mich in dein' är - me - lein.
 far da - hin, bru - der kon - rad der lag
 ne. Es kan und mag

8. Was du ge - bie - test, das sol sein.
 sieh, dein li - be erfreu - et mich.
 doch lei - der nicht ge - - sein.

Zu den handschriftlich überlieferten Liedvariationen von Samuel Scheidt

VON WERNER BREIG, FREIBURG I. BR.

Die *Tabulatura Nova*, Samuel Scheidts repräsentativer Tastenmusik-Druck, enthält in ihren ersten beiden Teilen sechs Variationenzyklen über weltliche Lieder mit insgesamt 55 Einzelsätzen und prägt damit den Typus der *Variationes Cantilenarum* als zweithäufigsten Typus der ganzen Sammlung aus. Wie es scheint, hat Scheidt in seinem Druckwerk von 1624 den allergrößten und wesentlichen Teil der bis dahin von ihm geschriebenen

Orgel- und Klaviermusik publiziert und sich danach — abgesehen von dem 1650 erschienenen Görlitzer Tabulaturbuch — mit der Tastenkomposition kaum noch befaßt. Jedenfalls konnte Band V der Gesamtausgabe¹ (im folgenden abgekürzt: GA V) das in den beiden Druckwerken enthaltene Repertoire nur um 13 meist relativ kurze Stücke erweitern, wobei der einzige Zuwachs auf dem Gebiet der Liedvariation in einem anonymen Zyklus bestand. Erst vor einigen Jahren kam durch die Erschließung der Turiner Tabulatur eine bisher unbekannte Liedvariationenreihe mit Scheidts Namen ans Licht. Diese Neuentdeckung sowie die in den drei Jahrzehnten seit der Veröffentlichung von GA V erweiterte Quellenkenntnis regen dazu an, die Frage der handschriftlich überlieferten Liedvariationen Scheidts im Zusammenhang zu behandeln². Wir werden dabei

die Turiner Komposition auf die Zuverlässigkeit ihrer Überlieferung prüfen (I), die Zuschreibung der anonymen Variationenreihe in GA V erneut diskutieren (II) und ein weiteres anonymes Werk auf eine etwaige Beziehung zu Scheidt befragen (III).

Für die Quellen, die den folgenden Untersuchungen zugrundeliegen³, gelten folgende Sigel:

Ko	Kopenhagen, Königliche Bibliothek, handschriftlicher Anhang zu G. Voigtländers <i>Erster Theil allerhand Oden und Lieder</i> , 1642.
Ly A 1	Lübbenau, Spreewaldmuseum (in Verwaltung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin), Ms. Lynar A 1.
TN	Samuel Scheidt, <i>Tabulatura Nova</i> , Teil I—III, Hamburg 1624 (Neuausgabe von Chr. Mahrenholz als Bd. VI—VII der Scheidt-GA, Hamburg 1953).
Tu XVI	Turin, Biblioteca Nazionale, Ms. Foà 8.
WM	Wien, Minoritenkonvent, Musikarchiv Ms. XIV/714 (olim Ms. 8).
Wo	Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Musica-Hs. 227.

I. *Alamanda* [Bruynsmedelijn]⁴

Klavierstücke von Scheidt außerhalb der beiden Druckwerke sind, wie eingangs bemerkt, sehr selten, so daß eine Neuentdeckung wie die Turiner *Alamanda* — zumal da in der Quelle Scheidt nur eine sehr untergeordnete Rolle spielt — hinsichtlich ihrer Echtheit mit Skepsis rechnen muß. Eine Prüfung des stilistischen Befundes bestätigt indessen die Komponistenangabe der Handschrift; sie müßte sogar, wenn das Stück anonym überliefert wäre, zu einer Zuschreibung an Scheidt führen. Die Qualität⁵ der *Alamanda* ist so überzeugend, daß ein Komponist zweiten Ranges kaum in Frage kommt. Die kontrapunktisch-figurative

¹ *Unedierte Kompositionen für Tasteninstrumente*, hrsg. von Chr. Mahrenholz, Hamburg 1937.

² Außer Betracht bleiben die handschriftlichen Varianten von Zyklen der *Tabulatura Nova*. Wie weit diese Fassungen — es handelt sich in erster Linie um Aufzeichnungen in WM — Quellenwert für die Scheidt-Überlieferung haben, d. h. wie weit hier authentische Frühformen und wie weit Parodien der Druckfassungen vorliegen, bedarf noch einer über die ganze handschriftliche Überlieferung der TN sich erstreckenden Untersuchung. Mahrenholz (Scheidt-GA VII, S. <42> b) setzt für die WM-Fassungen ohne weitere Erörterung das erstere voraus, schließt sie aber dennoch (mit einer Ausnahme, ebenda S. <58> ff.) von der Veröffentlichung in der GA aus.

³ Literatur zu den Quellen: L. Schierming, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, XII), Kassel und Basel 1961; O. Mischiati, *L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino*, in: *L'Organo IV*, 1963, S. 1 ff.; F. W. Riedel, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien* (Catalogus musicus I), Kassel und Basel 1963, S. 47 ff.; W. Breig, *Die Lübbener Tabulaturen Lynar A 1 und A 2*, in: *AfMw XXV*, 1968, S. 96 ff. und 223 ff.

⁴ Quelle: Tu XVI (fol. 1r—5r: *Alamanda. Samuel Sdri*); Ausgabe: S. Scheidt, *Alamanda. 10 Variationen für Orgel oder Cembalo*, hrsg. von O. Mischiati, Mainz (Schott) 1967. — Zur Liedmelodie und ihren weiteren Bearbeitungen vgl. Fl. van Duyse, *Het oude Nederlandse lied*, Bd. II, Den Haag 1903, S. 1766 ff.; *The Dublin Virginal Ms.*, hrsg. von J. Ward (The Wellesley Edition, III), Champaign, Illinois 1954, 2/1964, S. 49 f.; *Nederlandse Klaviermuziek uit de 16e en 17e eeuw*, hrsg. von A. Curtis (MMN, III) Amsterdam 1961, S. XXVIII; Vorwort zur oben genannten Ausgabe.

⁵ Vgl. aber dazu unten die Bemerkungen zur Überlieferungsqualität.

Variationsweise ist die Sweelincks und seiner Schule und weist zudem einige Kennzeichen auf, die die Technik Scheidts (wie wir sie aus der *TN* kennen) von der Sweelincks unterscheidet:

1. Unkolorierte (Var. 1, 2, 4, 5, 8, 10) und kolorierte (Var. 3, 7, 9) Darbietung der Liedmelodie sind im wesentlichen auf verschiedene Variationen verteilt; nur Var. 6 vereinigt beide Prinzipien.

2. Gelegentlich verlängert Scheidt eine Variation um eine Semibrevis über das Ende des C. f. hinaus, um eine Spielfigur bis zum Ende durchführen zu können (hier in Var. 5 und 6; vgl. *TN* I 11, Var. 3 und 6; *TN* II 11, Var. 4).

3. Die Vorimitation des 2. Satzes überschneidet sich mit dem Schluß des Eingangssatzes (vgl. *TN* I 7; I 10; II 10).

4. Ein für Scheidt charakteristischer Typus ist das Bicinium mit in die tiefere Oktave verlegter Zeilenwiederholung, den Var. 4 ausprägt; vielleicht war die originale Notierung Scheidts dreistimmig wie in *TN* II 11, Var. 2 (vgl. auch die ähnlich gebauten, wegen der Stimmlagenverhältnisse und Überschneidungen vierstimmig notierten Sätze *TN* II 8, Var. 2 und II 10, Var. 3).

Lassen demnach Qualität, stilistische Indizien und Signierung in der Quelle in ihrem Zusammentreffen keinen Zweifel an der Autorschaft Scheidts, so ist trotzdem zu bemerken, daß gewisse Unterschiede zwischen der *Alamanda* und den Liedvariationen der *TN* bestehen, und zwar hinsichtlich des Gebrauchs von kontrapunktischen und formalen Kunstmitteln. In der *Alamanda* fehlen im Vergleich zur *TN*

1. Variationen, in denen (ganz oder teilweise) die Liedmelodie in einer der unteren Stimmen des Satzes liegt (*TN* I 7, Var. 4—6, 9; I 10, Var. 1; I 11, Var. 9; II 10, Var. 7; II 11, Var. 3—4; dazu kommen noch die unter 2. und 3. genannten Sonderfälle),

2. Variationen mit Verwendung des Contrapunctus duplex (*TN* I 10, Var. 3; I 11, Var. 6) und triplex (*TN* I 11, Var. 4),

3. Variationen, in denen das Prinzip der zusammenhängenden Darstellung der Liedmelodie in einer Stimme aufgegeben wird (abschließende Tripla-Variationen von *TN* I 7 und II 7).

4. Außerdem sind — im Gegensatz zu dem in der *TN* streng beachteten Prinzip der Durchvariierung — in Var. 7 und 9 der *Alamanda* Wiederholungen der Liedmelodie durch Wiederholungen in der Bearbeitung dargestellt; schließlich ist

5. — eine weitere Freiheit gegenüber dem Varietas-Prinzip — Var. 10 keine substantielle Neukomposition, sondern größtenteils lediglich die Triplierung von Var. 2.

Im ganzen zeigt also der Turiner Zyklus — obwohl an Erfindungsreichtum und satztechnischem Können Scheidts durchaus würdig — gegenüber den Liedvariationen der *TN* einen etwas geringeren Grad von artifizierlicher Durchgestaltung. Dieses Ergebnis der stilistischen Sichtung ist von Belang für die Beurteilung handschriftlicher Anonyma, denn es zeigt, daß bei der Frage der Zuschreibung an Scheidt nicht von vornherein die Maßstäbe der *TN* angelegt werden dürfen. Daß Scheidt die *Alamanda* nicht in die *TN* aufnahm, könnte gerade darin begründet sein, daß sie ihm für seine repräsentative Sammlung nicht kunstvoll genug erschien — vorausgesetzt, daß sie überhaupt vor der Herausgabe der *TN* geschrieben wurde und nicht, was ebensogut möglich ist, in den eineinhalb Jahrzehnten zwischen 1624 und der Niederschrift in der Turiner Tabulatur als Gelegenheitswerk entstand.

*

Die oben aufgestellte Behauptung von der hohen Qualität des Stückes erfordert einige nachträgliche Bemerkungen zur Überlieferung. Die Aufzeichnung der *Alamanda* in der Turiner Tabulatur ist an vielen Stellen fehlerhaft oder mehrdeutig. Die Art der Fehler

deutet darauf hin, daß zwischen dem Autograph und der erhaltenen Fassung mindestens je eine Abschrift in Buchstabentabulatur und in zweisystemiger Liniennotation liegen; jene ist für die Oktavversehen, diese für die Stimmenverwechslungen bei Stimmkreuzungen und die einstimmige Notierung des Zusammentreffens zweier Stimmen auf einer Taste verantwortlich zu machen. Außer diesen notationstypischen Fehlern finden sich noch andere Verschreibungen, die zu satztechnischen Unmöglichkeiten führen (Oktavparallelen in T. 5/6 des folgenden Beispiels⁶), ferner versehentliche Taktwiederholungen (die Takte 46 und 64⁷ nach Mischiat's Zählung sind auszulassen). Eine Besonderheit der Aufzeichnung ist schließlich, daß sehr häufig die Angabe der Tondauer fehlt. Mischiat's Auffassung, „In allen diesen Fällen entsprechen jedoch die Notenabstände der nicht ausgeschriebenen Dauer, ohne den geringsten Zweifel aufkommen zu lassen“⁸, ist irrig, denn die Dauerbegrenzung kann statt in der nächsten Note der Stimmenzeile durch eine nicht geschriebene Pause oder einen nicht geschriebenen, da mit einer anderen Stimme auf einer Taste zusammentreffenden Anschlag gegeben sein. So führt seine Übertragungsmethode zu zahlreichen Satzfehlern, die für Scheidt undenkbar sind (im Beispiel: T. 3, 3. Viertel; T. 5, 2. Viertel).

Die folgende Partie aus Var. 2 diene als Beispiel für die genannten Übertragungsprobleme (die rhythmuslosen Tonbuchstaben der Quelle sind durch unkaudierte schwarze Notenköpfe ausgedrückt). Der Rekonstruktionsvorschlag soll belegen, daß sich bei Berücksichtigung der Eigenheiten der Quelle und des C. f.-Ablaufs aus der überlieferten Aufzeichnung eine Komposition von satztechnischer Qualität und Logik des Aufbaus gewinnen läßt⁹.

1.

The image displays three systems of musical notation for a single piece, labeled '1.'. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The first system, labeled 'Quelle', shows the original manuscript with irregular note heads and some missing stems. The second system, labeled 'Übertragung O. Mischiat', shows a transcription with more regular notation but includes some bracketed corrections. The third system, labeled 'vermutliche Originalfassung', shows a reconstructed version with clear notation and stems.

⁶ Die Taktzählung bezieht sich auf die dem Original entsprechende Semibrevisgliederung.

⁷ Mischiat ergänzt stattdessen irrtümlich die 2. Hälfte von T. 64. Die richtige Lösung ergibt sich jeweils aus dem Verlauf der Liedmelodie.

⁸ Vorwort zur Ausgabe.

⁹ Die Korrektur von T. 5/6 lehnt sich an Parallelstellen mit der gleichen Kadenzbildung an.

II. Niederländisch liedgen

Bd. V der Scheidt-GA enthält als Nr. 12 einen anonymen Variationenzyklus über ein niederländisches Lied aus der Handschrift Wo. Nach heutiger Quellenkenntnis ist die Wolfenbütteler Fassung allerdings nur ein Teil eines Überlieferungskomplexes, der aus fünf — sämtlich anonymen — Aufzeichnungen in drei Handschriften besteht¹⁰:

- A. Wo, Nr. 3: *Niederländisch liedgen* (Thema und 10 Variationen).
- B. Ly A 1, Nr. 49: [ohne Titel] (3 Variationen).
- C. WM, fol. 54: *Die stichtige Nymphæ* (3 Variationen).
- D. WM, fol. 54 f.: *Altr.*: (6 Variationen).
- E. WM, fol. 62: *Ballet* (2 Variationen).

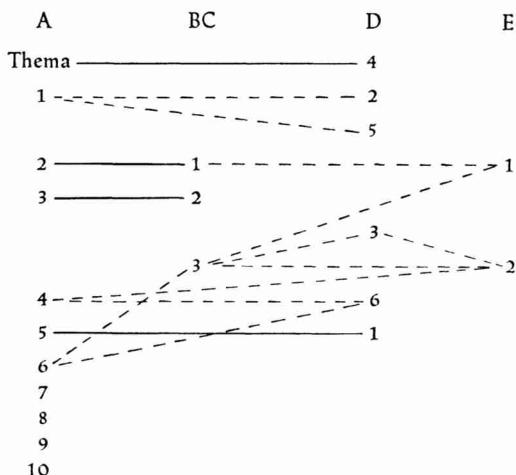
Von diesen fünf Aufzeichnungen sind B und C (unwesentliche Varianten nicht gerechnet) identisch. Im übrigen unterscheiden sich die Fassungen untereinander durch ihre Länge, die zugrundeliegende Version des C. f., die Reihenfolge der Variationen, den inneren Aufbau der Einzelsätze und nicht zuletzt durch ihre Qualität; — trotzdem aber bilden sie ein Ganzes, nicht nur durch die gemeinsame Liedvorlage, sondern auch durch die — dichteren oder loseren — vielfältigen Substanzgemeinschaften der Variationensätze.

Angesichts dieser Überlieferungslage muß, bevor die Komponistenfrage erneut gestellt werden kann, zunächst das Abhängigkeitsverhältnis der Fassungen geklärt werden. Als Basis dafür sollen uns Feststellungen a) über die Substanzbeziehungen zwischen den Fassungen, b) über die zugrundeliegenden C. f.-Versionen, c) über die Form der Variationen, d) über die satztechnische Qualität dienen.

a) Zunächst seien die Zusammenhänge zwischen den Fassungen in tabellarischer Form dargestellt. Die Ziffern geben die Nummern innerhalb der jeweiligen (durch Großbuch-

¹⁰ Neuausgabe der Fassungen A und B/C in: *Lied- und Tanzvariationen der Sweelinck-Schule*, hrsg. von W. Breig, Mainz (Schott) 1969, Nr. 1 und 2.

staben bezeichneten) Überlieferungseinheit an. Durchgezogene Linien verbinden Sätze, die im wesentlichen identisch sind, d. h. sich nur durch Lesartenvarianten unterscheiden (wobei die Verbindung zwischen A Thema und D 4 die großzügigste Auffassung von Identität bezeichnet). Gestrichelte Linien weisen auf partielle Substanzgemeinschaft hin, die sich im Minimalfall auf Gleichheit zweier Takte beschränkt.



b) Die Melodie des Liedes „Windecken daer het bosch af dritt“¹² begegnet in drei Versionen, von denen die folgende am häufigsten vorkommt:

2.



Diese Version (I) liegt der Fassung A mit Ausnahme der Variationen 2 und 3 sowie der Fassung D zugrunde. Auf einer abweichenden C.f.-Version (II) basieren die Fassungen B und C sowie die (mit B/C 1–2 identischen) Variationen 2 und 3 von Fassung A. Die Abweichung liegt in dem in T. 5 beginnenden Melodieabschnitt b, der in Version I als Sequenz der Takte 1–2 gebildet ist und wie diese wiederholt wird, in Version II aber eine andere Wendung bringt,

¹¹ Fassung D schließt in der Quelle unmittelbar an Fassung C an und ist mit ihr durch die gemeinsame Überschrift *Die flüchtig Nymphæ* verbunden. Trotzdem sind beide Folgen vom Schreiber deutlich erkennbar getrennt: a) durch die Ultima-Noten am Ende von C (eine Form, die nicht am Ende einzelner Variationen innerhalb von Zyklen gebraucht wird), b) durch die Beischrift *Altr:* am Anfang von D, c) durch eigene Nummerierung der Variationen, wenngleich diese erst bei den Variationen 4 (fälschlich mit 3 bezeichnet), 5 und 6 angegeben ist.

¹² Vgl. Fl. van Duyse, a. a. O., Bd. I, 1903, S. 597 ff. Von den dort mitgeteilten Melodieversionen gleicht keine genau einer der in den hier besprochenen Variationen verwendeten.



an die sich in T. 7 statt der Wiederholung unmittelbar der Melodieabschnitt c anschließt¹³. Eine dritte C. f.-Version ist in Fassung E bearbeitet: hier hat der Melodieabschnitt b die gleiche Gestalt wie in Version II, wird aber, wie in Version I, in T. 7–8 wiederholt.

c) Der C. f. weist mehrfach Binnenentsprechungen auf. Die Zahl seiner melodischen Elemente beträgt entweder 3 (Version I) oder 4 (Versionen II und III). Die Form der Variationen bestimmt sich danach, wie die Wiederholungen und Sequenzen der Liedmelodie behandelt sind.

Die Sätze der Fassung A, denen die Melodieversion I zugrundeliegt (Thema, Var. 1, 4–10), zeigen — durch das Sequenzverhältnis der C. f.-Glieder a und b begünstigt — die Tendenz, mit wenigen Erfindungseinheiten auszukommen, die entweder getreu wiederholt oder durch Oktavversetzung, Hinzufügung einer Stimme, Figurierung und Sequenzierung abgewandelt werden. Durch dieses Verfahren können in einem zwanzigtaktigen Satz maximal 12 Takte (so im Thema und den Variationen 5, 6, 8 und 9) aus einer einzigen zweitaktigen *inventio* entwickelt werden. Keine der Variationen beruht auf mehr als vier *inventiones*.

Das Ideal des Komponisten der Fassung B/C (C. f.-Version II) ist die *varietas*. Unverändert wiederholt wird hier nur der eintaktige Melodieabschnitt c, modifizierte Wiederholung tritt bei c und dem zweitaktigen Anfangsabschnitt auf. Dagegen wird die Wiederholung der Abfolge c c d a am Ende der Melodie immer neu bearbeitet; auch die Wiederaufnahme der Zeile a am Schluß bringt keine Anknüpfung der Bearbeitung an den Anfang mit sich. Die Variationen bestehen entsprechend aus einer relativ großen Zahl von Erfindungseinheiten: Var. 1 und 2 aus acht, Var. 3 sogar aus neun *inventiones*. Durch diese Beobachtungen wird zugleich die schon in der C. f.-Version sich aussprechende Sonderstellung deutlicher, die die Variationen 2 und 3 der Fassung A — mit B/C, Var. 1–2, im wesentlichen identisch — in der Wolfenbütteler Aufzeichnung einnehmen.

In Fassung D zeigt sich das Bestreben, eine Variation mit einem Minimum an Erfindung zu bestreiten, noch stärker ausgeprägt als in Fassung A. Mit Ausnahme von Var. 3 weisen alle Sätze nur drei *inventiones* auf, die zudem noch häufiger in Form von unveränderter Wiederholung bzw. Sequenzierung wiederkehren.

Fassung E schließlich (C. f.-Version III) ähnelt hinsichtlich des *varietas*-Prinzips der Fassung B/C; auffallend ist hier in beiden Variationen die inkonsequente Behandlung der Wiederholung des C. f.-Schlußabschnittes c c d a: teils wird auf vorangehende *inventiones* zurückgegriffen, teils neues Material gebracht.

d) In der kompositorischen Qualität stehen unter allen Sätzen des Überlieferungskomplexes die drei Variationen von Fassung B/C an der Spitze. Sie zeigen, wie im vorigen Abschnitt festgestellt, den höchsten Grad an *varietas*, d. h. zugleich an Erfindungsreichtum, und die größte Dichte der kontrapunktischen Durchgestaltung. Fassung A ist satztechnisch korrekt, aber in der Satzstruktur weniger kontrapunktisch als akkordisch-figurativ, dazu, wie ebenfalls gezeigt, ärmer in der variativen Erfindung. Den Fassungen D und E ist nicht einmal kleinmeisterliche Qualität zuzusprechen: sie sind stümperhaft. Es genüge, auf die Ode des Ablaufs von Fassung D durch die Häufung von wörtlichen Wiederholungen im Anfangsteil hinzuweisen und auf die groben Verstöße gegen fundamentale Stimmführungsregeln in Fassung E. —

¹³ Unerheblich ist wohl die Abweichung der letzten Note des vorletzten Taktes, die in Var. 1 und 2 von B/C (= A, Var. 2–3) g' lautet (in BC 3 dagegen c'' wie in Version I).

Die Folgerungen aus den vorstehenden Beobachtungen für die Abhängigkeit der Fassungen sind leicht zu ziehen. Von den fünf vorliegenden Aufzeichnungen bieten offenbar B und C eine originäre Komposition; zumindest ist dies sehr wahrscheinlich angesichts der übereinstimmenden Doppelüberlieferung in zwei Handschriften und der inneren Geschlossenheit dieses Zyklus. Eine weitere ursprüngliche Komposition — wir bezeichnen sie als [A] — läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit erschließen: sie dürfte aus dem Thema und den Variationen 1, 4, 5 und 6¹⁴ von Fassung A bestanden haben. Ob auch die Variationen 7—10 dazugehört haben, ist nicht sicher; sie passen ihrer Faktur nach (sieht man von der Mensurvergrößerung bei der Notation von Var. 7 ab) gut in den Zyklus, lagen aber offenbar dem Kompilator von WM nicht vor, denn sie zeigen keine Beziehungen zu den Fassungen D und E.

Die Aufzeichnungen A, D und E sind Kompilationen bzw. Parodien¹⁵. Fassung A geht auf [A] und B/C zurück und fügt möglicherweise aus eigener Erfindung (oder sogar aus einer dritten Vorlage) die Variationen 7—10 an; Fassung D basiert im wesentlichen auf Komposition [A] (nur Var. 3 steht zu B/C in Beziehung); in der Aufzeichnung E benutzt derselbe Kompilator in erster Linie die Komposition B/C (Var. 1 und 3), dazu wahrscheinlich Komposition [A]; möglicherweise ist in Var. 2 auch eine Reminiszenz an Fassung D wirksam.

*

Die Frage nach dem Komponisten ist nach diesen Feststellungen natürlich nur sinnvoll in bezug auf die Kompositionen [A] und B/C.

Die ganze Aufzeichnung A wurde von Christhard Mahrenholz Scheidt zugeschrieben. „Das Werk trägt die Züge der frühen Scheidtschen Liedvariationen, die Melodie finden wir in genau der gleichen Gestalt auch in *Lm I*, 31¹⁶ bearbeitet. Vermutlich hat Scheidt die mit bester Kalligraphie auf feinem Papier geschriebenen Variationen dem Wolfenbüttler Hofe, zu dem er ja mehrfach in Beziehung trat, dediziert“¹⁷.

Die Melodiegleichheit mit der *Canzon à 5 super Cantionem Belgicam* aus Teil I der *Ludi Musici* ist ein wichtiges Argument; angesichts der zahlreichen divergierenden Fassungen, in denen die Lied-C. f. in Variationenwerken dieser Zeit begegnen, dürfte eine so genaue Übereinstimmung kaum auf Zufall beruhen, sondern mindestens auf die Bekanntschaft des Komponisten mit Scheidts Druckwerk von 1621 schließen lassen. Dagegen kann der Hinweis auf „frühe Liedvariationen Scheidts“ nicht überzeugen, denn wir kennen kein datierbares Klavierstück Scheidts vor der *TN*, und die Liedsätze der *Ludi Musici* für instrumentales Ensemble sind ihrem Satztypus nach kein geeignetes Vergleichsobjekt. Die Komposition zeigt in Einzelzügen Verwandtschaft mit Scheidts Liedbearbeitungen für Tasteninstrument: von den Merkmalen der *Alamanda*, die oben als für Scheidt typisch angeführt wurden, lassen sich drei auch in diesem Stück wiederfinden (vgl. S. 320 unter 1, 2 und 4). Doch verbietet die allzu bescheidene Faktur des Werkes, Scheidt selbst als Komponisten anzunehmen. Die beobachtete Konsequenz, mit der der Komponist die einzelnen Variationen auf einem Minimum an Erfindung aufbaut, läßt sich mit dem Varietas-Prinzip, das Scheidt mehr oder weniger streng in seinen Variationenwerken befolgt, nicht in Einklang bringen. Alle diese Beobachtungen lassen sich am zwanglosesten vereinigen bei der Annahme, daß die Komposition [A] von einem Schüler Scheidts stammt.

¹⁴ Die partielle Übereinstimmung von A, Var. 6 und B/C, Var. 3 ist höchstwahrscheinlich zufällig.

¹⁵ Auf die Häufigkeit und die grundsätzliche Bedeutung dieses Verfahrens machte M. Reimann aufmerksam (*Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen*, in: *Mf VIII*, 1955, S. 265 ff.).

¹⁶ *Ludi Musici I*, GA II/III, hrsg. von G. Harms, Hamburg 1928 (Anm. des Verf.).

¹⁷ *Samuel Scheidt* (Sammlung musikwiss. Einzeldarstellungen, II), Leipzig 1924, S. 2 f.

Für Fassung B/C ist Scheidts Autorschaft unwahrscheinlich wegen der abweichenden C. f.-Version; denn offenbar ging Scheidt bei mehrfacher Bearbeitung einer Liedmelodie von der gleichen Fassung aus¹⁸. Auch der Quellenkontext ist zu berücksichtigen: die Tabulatur *Ly A 1*, die die beste Fassung des Stückes enthält, zeigt keinerlei Beziehung zu Scheidt. Dort steht der Zyklus im Zusammenhang mit einer Gruppe von Werken Sweelincks; unmittelbar vor ihm stehen (anonym, doch durch Konkordanz bestimmbar) Sweelincks Liedvariationen „*Soll es sein*“. Könnte vielleicht Fassung B/C eine Komposition Sweelincks sein? Die Quelle der Aufzeichnung C (*WM*) ist ebenso wie *Ly A 1* eine wichtige Sweelinck-Handschrift; dort steht der Komplex der Fassungen C und D vor einer mit *M: J: P:* bezeichneten *Toccata* (Sweelinck-GA I, ²1943, Nr. 32). Dem Stil nach könnte jede der drei Variationen wohl von Sweelinck stammen; neben der satztechnischen Qualität sprechen dafür das häufige Vorkommen von enggeführter C. f.-Imitation und der Wechsel zwischen planer und kolorierter C. f.-Darbietung innerhalb der Einzelsätze. Als Zyklus dagegen unterscheidet sich das Werk von Sweelincks Variationenreihen durch seine Kürze und die durchgehende Dreistimmigkeit. So ist hier eine einigermaßen sichere Zuschreibung nicht möglich. Immerhin sollte Sweelinck auf Grund der Quellenlage und der genannten stilistischen Einzelzüge als Komponist nicht gänzlich ausgeschlossen werden.

III. *Frantzöschß Liedlein*

Das letzte hier zu besprechende Stück ist eine viersätzliche Variationenreihe, die in *Ko* (fol. 8^v–9^r) unter dem Titel *Frantzöschß Liedlein. Ex. C.*¹⁹ steht. Die zugrundeliegende Melodie ist die als *Air de „Lampons“* bekannte Weise, von der *La Clef des chansonniers*²⁰ folgende Text- und Melodiefassung bietet:

4.

J'ai - meun ra - co - mo - de - ment, J'ai - meun ra - co - mo - de -
 ment, Soit d'a - my ou soit d'a - mant, soit d'a - my ou soit d'a - mant:
 Car tou - jours fi - nit l'hi - stoi - re, Par se bai - ser ou bien
 boi - re, Lam - pons, Lam - pons, Ca - ma - ra - des Lam - pons.

¹⁸ Vgl. die Bearbeitungen von „*Est-ce Mars*“ in *Ludi Musici* I (Nr. 29) und *TN* I (Nr. 11).

¹⁹ Nr. 3 der in Anm. 10 genannten Ausgabe.

²⁰ Paris 1717, I, S. 124 f. (hier entsprechend der Bearbeitung einen Ganzton abwärts transponiert). — Scheidts Druck von 1621 (vgl. unten) und die Kopenhagener Variationen scheinen die frühesten bisher bekannten Belege für die Melodie zu sein. Die von P. Coirault angelegte *Bibliographie des timbres français* (in Kartiform) der Bibliothèque Nationale Paris kennt für das 17. Jahrhundert nur zwei Erwähnungen (*L'Opéra de Froimignan*, 1679, Paris BN, Vm Coirault 635; P. E. de Coulange, *Recueil de chansons choisies* II, Paris 1694), während sie die Melodie im 18. Jahrhundert in zahlreichen gedruckten und handschriftlichen Quellen nachweist. — Vorstehende Angaben beruhen auf brieflicher Mitteilung von Frau S. Wallon (Paris), der für ihre freundlichen Nachforschungen herzlich gedankt sei. Bei P. Barbier und Fr. Vermillat, *L'histoire de France par les chansons* I, Paris 1956, ist die Melodie mit dem Text „*Richelieu dans les Enfers*“ wiedergegeben unter Hinweis auf die Pariser Quellen Ars., ms. 3118 und BN, ms. frç. 12666.

Die allgemeinen Stilmerkmale der Komposition verweisen eindeutig auf die Sweelinck-Schule, die in der Handschrift außerdem mit Variationenwerken von M. Schildt und H. Scheidemann vertreten ist. Lebendigkeit, Ideenreichtum und satztechnische Qualität legen die Frage nach dem Komponisten nahe. Zwei Indizien äußerer Art scheinen auf eine Verbindung zu Scheidt hinzudeuten:

1. Der zugrundeliegende C. f. stimmt — mit manchen Abweichungen von der im obigen Beispiel zitierten, offenbar gebräuchlichsten Melodiefassung — aufs genaueste überein mit der Vorlage, die Scheidt in der *Canzon à 5 voc. super Cantionem Gallicam* in Teil I der *Ludi Musici*²¹ bearbeitet.

2. Das Kopenhagener Stück — oder eine Variante davon — war dem Schreiber von WM bekannt. In dieser Quelle steht (fol. 60) vor zwei anonymen Aufzeichnungen von weltlichen Klavierwerken Scheidts²² eine Variationsreihe unter dem Titel *Aria francoi.*, deren Sätze 1—4 mit den entsprechenden Variationen aus Ko teilweise übereinstimmen oder sie wenigstens als Ausgangspunkt der Erfindung nehmen, freilich (ebenso wie die in Abschnitt II besprochenen Parodien dieser Quelle) mit Sinnlosigkeiten und groben Satzfehlern durchsetzt sind. Var. 5 zeigt eine von Ko unabhängige inventio:

5.

Var. 6 und 7 sowie ein anschließendes viertaktiges Fragment beschränken sich im wesentlichen auf ein wenig geistvolles Auszieren eines akkordischen Satzes durch Akkordbrechungen und Tonrepetitionen.

Beide Tatsachen: die C. f.-Übereinstimmung mit einem Stück aus den *Ludi Musici* und die Aufzeichnung der Wiener Variante im Zusammenhang mit Scheidt-Werken, sind für sich natürlich keine triftigen Zuschreibungsargumente, dürfen aber im Zusammenhang mit anderen Indizien doch berücksichtigt werden.

Sucht man den Autor überhaupt unter den profilierten Komponistenpersönlichkeiten der Sweelinck-Schule, dann wäre auch aus stilistischen Gründen in erster Linie Scheidt in Betracht zu ziehen, denn die hier zu findende Strenge der Stimmigkeit und der Organisation des Figurenablaufes ist in der weltlichen Liedvariation der norddeutschen Sweelinck-Schule unbekannt. Von den Liedvariationen der TN trennt das Stück freilich der Verzicht auf eine Reihe von Kunstmitteln: die Liedmelodie tritt nur als Oberstimme auf, kontra-

²¹ GA II/III, Nr. 27.

²² Fol. 60 [ohne Titel], = TN II 8, Var. 1—2; fol. 61: *Englosa*, = GA V, 9, Var. 6—10.

punktische Künste fehlen, die Liedform wird nicht angetastet, und an einer Stelle durchbricht eine wörtliche Wiederholung das Varietas-Prinzip. Aber dies sind genau diejenigen Züge, die auch die *Alamanda* von den TN-Zyklen unterscheiden (vgl. oben S. 320). Einen gravierenden Einwand liefert nur die Beobachtung, daß die Variationstechnik rein figurativ ist, d. h. daß das Element der Imitation auch nicht ansatzweise auftritt. Damit wäre das Stück, falls es in *Ko* nicht — worauf eventuell die 5. Variation in *WM* hindeuten könnte — nur in unvollständiger Form überliefert ist, ein Außenseiter unter Scheidts Werken dieser Gattung.

So muß auf eine einigermaßen bündige Lösung der Komponistenfrage auch hier schließlich verzichtet werden. Solange wir auf die heute bekannten Quellen angewiesen sind, dürfen wir aber — zumindest mit viel größerer Berechtigung als bei GA V, Nr. 12 — mit der Möglichkeit rechnen, in diesem Stück ein Parergon Scheidts zu besitzen.

Georg Philipp Kreß

(1719–1779)

VON GÜNTER HART, OBERG

Unter dem Stichwort „Kreß“, mit welchem alle bedeutenden Musiklexika verschiedene Mitglieder dieser verzweigten, im 17. und 18. Jahrhundert in Stuttgart und Darmstadt nachweisbaren Musikerfamilie bedenken, pflegt an letzter Stelle ein Georg Friedrich Kreß genannt zu werden, der als Akademischer Konzertmeister in Göttingen verstarb. Freilich hat kein Angehöriger dieser Familie, am wenigsten der hier in Frage stehende, der Musikgeschichte entscheidende Züge aufgeprägt oder als Instrumentalsolist internationalen Lorbeer geerntet; ihre musikalische Tätigkeit ist mehr oder weniger von nur lokalgeschichtlichem oder enzyklopädischem Interesse.

Dies mag der einzig entschuldbare Grund dafür sein, daß die dürftigen, vagen und widersprüchlichen Angaben über den letztgenannten Georg Friedrich Kreß seit Gerbers Artikel unbesehen von einem Lexikon in das andere herüberkolportiert wurden, ohne daß je einer der Musiklexikographen es der kleinen Mühe für nötig befunden hätte, auch nur die größten Mißverständnisse und Irrtümer aufzuklären.

Bei Nachforschungen zu einem anderen Teilgebiet der Göttinger Musikgeschichte geriet dem Verfasser ganz unbeabsichtigt einiges Kreß betreffende Archivmaterial in die Finger und konnte mit kaum nennenswertem Aufwand soweit ergänzt werden, daß das bisher kaum gesicherte Lebensbild dieses Mannes wenigstens in groben Umrissen sichtbar wurde. Nicht so sehr um der Persönlichkeit oder gar um der Verdienste dieses letzten Kreß willen, sondern vielmehr aus Gründen der musikhistorischen Korrektheit seien die vorgefundenen Daten und Tatsachen mitgeteilt. Sie mögen die unrichtigen, teilweise sogar phantastischen Angaben der Lexika berichtigen, zum anderen aber eröffnen sie einen Einblick in die Umwelt des genannten Kreß und in die — leider noch nirgends im Zusammenhang dargestellte — Geschichte der Universitätsmusik in Göttingen; sie werden dem einschlägig Interessierten einige Fingerzeige geben können.

Die so sehr voneinander differierenden Todesdaten (Gerbert: „um 1775“; Fétis: „vers 1783“) einwandfrei zu klären, war eine Sache von nur 5 Minuten; so lange dauerte die Suche in den Göttinger Kirchenbüchern. Im Jahrgang 1779 des Sterberegisters der St. Albani-Gemeinde findet sich der Eintrag (pag. 8, Nr. 2): „Der Concertmeister Georg Philipp Kreß ist a) gestorben an der Schwindsucht den 2ten Februarii, b) begraben den 5ten ejusdem, c) alt 59 Jahr.“ Neben dem Ergebnis dieses leicht und eindeutig feststellbaren Todesdatums

macht der Vorname Georg Philipp (im Gegensatz zu dem bisher allein bekannten Georg Friedrich stutzig. Sollte sich der Kirchenbuchführer versehen haben? Nein! — In keinem amtlichen Schriftstück, weder bei eigenhändigen Unterschriften noch bei sonstiger Namensnennung, erscheint jemals ein anderer Vorname als einzig Georg Philipp. Da die italienisch betitelten Manuskripte seiner Kompositionen mit „G. F. Kreß“ gezeichnet sind, wurden daraus in leichtfertiger Weise die Vornamen Georg Friedrich abgeleitet. Aus der italienischen Schreibweise von Philipp = Filip(p)o ist die Abkürzung „G. F.“ wohl erklärlich, aber die unbekümmerte Ausdeutung als Georg Friedrich nicht entschuldbar.

Nachdem nunmehr genaue Vornamen, Todesdatum und Lebensdauer von Georg Philipp Kreß eindeutig festgelegt werden konnten, war es ein leichtes, auch sein Geburtsdatum herauszufinden. Anknüpfend an die Angaben der Lexika, die Darmstadt als seinen möglichen Geburtsort und den dortigen Hofmusicus Jakob Kreß als seinen mutmaßlichen Vater benennen, brachte ein kurzer Schriftwechsel mit dem Landesarchiv in Darmstadt auch hier vollkommene Klarheit. In den Kirchenbüchern der Darmstädter evangelischen Gemeinden befindet sich der Eintrag: „den 10. Nov. 1719 ist Herru Jacob Gressen, Cammer-Musico alhier, et ux. Annae Mariae ein Sohn Georg Philipp getaufft worden. Gevatter war: Georg Philipp Telemann, Capell-Meister zu Franckfurt a.M.“ So sind auf die einfachste Weise nicht nur alle Unklarheiten über Vornamen, Lebensdaten und Elternschaft des Georg Philipp Kreß behoben, sondern es kam auch noch die interessante Tatsache ans Licht, daß der große Telemann sein einziger Taufpate war, wodurch nunmehr auch die Vornamen hinlänglich erklärt sind. Den näheren Umständen, die zur anscheinend doch recht engen Bekanntschaft zwischen dem Vater Jacob Kreß und Telemann führten, wurde in diesem Zusammenhange nicht nachgegangen.

Georg Philipp Kreß verlor beide Eltern schon in jungen Jahren. Die Darmstädter Kirchenbücher vermelden: „Den 6. Nov. 1728 ist Herr Gress, Hochf. Cammer-Musicus alhier, abends in der Stille ohne erlangte Sermon begraben“, ferner „Den 8. 5. 1730 starb Anna Maria Kreßin, des Cammer-Musici u. Hochfürstl. Cammer-Diener Ehefrau, alt 34 J. 3 Monate weniger 3 Tage“. Kreß war also beim Tode des Vaters erst 9 Jahre alt, beim Tode der Mutter 10¹/₂ Jahre. Ob und inwieweit Georg Philipp Telemann seine Patenpflicht an dem Frühverwaisten wahrgenommen hat, ist unbekannt.

Über seinen musikalischen Werdegang und über seinen Lebensweg bis zu seinem Auftreten in Göttingen, ja auch über den Termin seines Tätigkeitsbeginnes dortselbst widersprechen sich die Nachrichten der Lexika gleichfalls bedeutend. Gerber berichtet, daß er „im 1756“ in den Diensten der Herzoglich Mecklenburgischen Kapelle in Schwerin stand; Fétis macht aus dieser Angabe ein „. . . fut attaché à la Chapelle en 1756 . . .“, begeht also den Fehler, das bereits bestehende Dienstverhältnis in einen Dienstantrittstermin umzudeuten. Gewiß mögen sich in den Akten des Landesarchivs zu Schwerin und in den dortigen Kirchenbüchern noch weitere aufschlußreiche Daten finden lassen, doch stehen einer intensiven Auswertung leider die bekannten Schwierigkeiten entgegen. Begnügen wir uns also vorerst mit dem, was aus den örtlichen Quellen in Göttingen selbst hervorgeht. Gerber berichtet, Kreß sei um 1764 von Schwerin fortgegangen, Eitner dagegen läßt Kreß 1753 an der Akademie als Konzertmeister ernannt sein.

Die Berufung von Kreß als Akademischer Konzertmeister hat eine längere Vorgeschichte. Sie geht aus einer Eingabe des Professors und Hofrats Johann Stephan Pütter hervor, der sich um Konsolidierung der jungen Alma Mater unsterbliche Verdienste erwarb. Pütter war selbst sehr musikalisch und an der Aufrechterhaltung des „academischen Concerts“ in höchstem Maße interessiert; er veranstaltete auch zahlreiche private musikalische Soireen in seinem Hause an der heutigen Goetheallee. Der in mehrerer Hinsicht aufschlußreiche Inhalt dieser Eingabe des Hofrats Pütter, datiert vom 19. November 1766 (Universitätsarchiv), erfordert eine ungekürzte Wiedergabe:

„Eure Hochfürstl. Excellenzen haben vor einigen Jahren gnädig geruhet, auf meinen unterthänigsten Vorschlag einem Virtuosen auf der Violin, namens Kreß, eine Pension von 60 Rthlr. auf etliche Jahre zu bewilligen.

Dieser Mann ist seitdem am Mecklenburg-Schwerin'schen Hofe als erster Violinist in Dienst getreten, vorjetzo aber mit Urlaub seines Herrn bis auf bevorstehende Weynacht hier, und giebt die Zeit über einigen Herren Unterricht auf der Violine, wohnet auch wöchentlich einem Concert bey, das in der Krone Mittwodis Abends von 7. bis 10. Uhr gehalten wird, und sehr gut eingerichtet ist.

Weil er nun um Weynachten wieder nach Schwerin zurück muß; so wird von vielen der hier studirenden Herren, als unter andern: Herrn von Busch; Herrn von Hardenberg; Herrn von Bornen; Herrn von Grote, u.s.w., der Wunsch geäußert, daß Herr Kreß wieder mittelst einer Pension bewogen werden möchte, hie zu bleiben.

Dieser zeigt sich auch ganz geneiget dazu, begehret aber jetzt eine Pension von 150 Rthlr. Und weil er doch noch nach Schwerin reisen müßte, um seinen Abschied zu bewürken, und seine Familie abzuholen, so macht er auch desselben eine Forderung von 100 Rthlr. zu dieser Reise Kosten.

Nun habe ich zwar darauf geäußert, daß ich wenig Hoffnung hätte, daß auf eine solche Forderung möchte reflectirt werden.

Weil ich aber übrigens die Sache wirklich für die Universität in vielem Betradit für nützlich halte, und von obbenenneten Herren ausdrücklich darum ersucht worden; So habe ich wenigstens für meine Schuldigkeit gehalten, Euer Hochfürstlichen Excellenz dieses gehorsamst zu melden, und Hochdem gnädigen Ermeßen die Sache unterthänigst anheim zu stellen.

Ich ersterbe in tiefster Ehrfurdit
Euer Hochfreyherrlichen Excellenz
unterthäniger Diener
Johann Stephan Pütter.

Göttingen, den 19. Nov. 1766“

Der Passus „vor einigen Jahren“ im einleitenden Satze der Pütterschen Eingabe wie auch später das Wort: „. . . wieder . . . bewogen werden möchte“, läßt zweifelsohne erkennen, daß Georg Philipp Kreß im Winter 1766 nicht zum ersten Male in Göttingen gewilt hat. Bereits „vor einigen Jahren“ hatte sich Pütter für Kreß eingesetzt und ihm „für etliche Jahre“ eine Pension (Gehalt) von 60 Rthlr. erwirkt. Doch in welche Jahre fällt diese erste Tätigkeit in Göttingen, und welche Stellung nahm Kreß damals ein? Im Universitätsarchiv sind darüber keine Vorgänge erhalten, und auch das Staatsarchiv in Hannover führt in seinen die Universität Göttingen betreffenden Beständen keinerlei Akten über Kreß. Die Hoffnung, die von Pütter selbst genannte Eingabe von „vor einigen Jahren“ dort aufzufinden, erfüllt sich also leider nicht. Den einzigen, freilich eher verwirrenden als klärenden Anhaltspunkt über den Termin des ersten Göttinger Aufenthalts bietet Kreß selbst. Ein Gesuch um Gehaltsaufbesserung vom 12. September 1775 (Universitätsarchiv) beginnt er mit dem Satze: „Im Jahre 1747 verließ ich beyrn Hochfürstlich Mecklenburg-Schwerin'schen Hofe meinen Posten als Premier-Violinist mit 400 Rthlr. jährlichen Einkünften . . . und folgte dem Rufe als Concertmeister hieher.“ So müßte man also, wenn man die Angaben von Kreß und Pütter miteinander kombiniert, mit aller gebotenen Vorsicht annehmen dürfen, daß Kreß bereits vor 1747 am Hofe zu Schwerin tätig war, dann für einige Jahre nach Göttingen ging, jedoch wieder nach Schwerin zurückkehrte — ob vielleicht in dem von Gerber genannten Jahr 1756? Dann wäre Kreß zum ersten Male etwa 9 Jahre lang (1747—1756) in Göttingen tätig gewesen. Doch darf eine solche Spekulation keinen Anspruch auf Stichhaltigkeit erheben. Welche Gründe Kreß veranlaßten, im November 1766 mit

Genehmigung seines Landesherrn abermals in Göttingen aufzutauchen, doch ganz offensichtlich mit der Absicht, hier wegen einer Dauerstellung als Akademischer Konzertmeister vorzufühlen, geht aus den zur Verfügung stehenden Unterlagen leider nicht hervor.

Hofrat Pütter jedenfalls, wie aus seiner Eingabe vom 19. 11. 1766 an den Freiherrn von Münchhausen hervorgeht, verwandte sich abermals nachdrücklich für Krefß, wobei er den Wunsch einiger Studenten aus altem hannoverschen Adel als willkommene Schützenhilfe für sein Anliegen benutzte. Tatsächlich hatte Pütters Gesuch den umgehenden Erfolg, daß Georg Philipp Krefß von der Churfürstlichen Regierung durch Dekret vom 11. Dezember 1766 zum Akademischen Konzertmeister in Göttingen bestellt wurde. Daß ihm statt des erbetenen Jahresgehalts von 150 Rthlr. nur 100 bewilligt und auch als „Umzugskosten“ nur die Hälfte der beantragten Summe erstattet wurden, dürfte für Krefß kaum überraschend gewesen sein; Pütter hatte ihm ja von vornherein wenig Hoffnung gelassen „daß auf solde Forderung möchte reflectirt werden“.

Krefß fuhr daraufhin anscheinend sofort nach Schwerin zurück, um, wie Pütter schreibt, „seinen Abschied zu bewürken und seine Familie abzuholen“. Nach menschlichem Ermessen ist es kaum wahrscheinlich, daß er diesen Umzug noch vor den Festtagen bewerkstelligte, und so mag er denn wohl im Laufe des Januar 1767 mit den Seinen in Göttingen eingetroffen sein. Wie groß seine Familie war, ist aus den Göttinger Quellen nicht mit absoluter Sicherheit zu rekonstruieren. Seine Heirat und die Geburten der Kinder fallen anscheinend sämtlich in die Zeit seines Schweriner Aufenthaltes. Aus Göttinger Kirchenbucheinträgen sind folgende Kinder ersichtlich: 1. am 5. Juni 1768 stirbt ein Sohn Christian Ulrich Wilhelm, 21 Jahre alt; 2. am 1. August 1770 stirbt der Sohn Friedrich Ludwig, vierzehnjährig; 3. am 21. April 1776 wird die Tochter Catharina Friderica mit dem „Musicus“ (Universitäts-Musiklehrer) Georg Heinrich Warnecke copuliert; 4. bei Kressens Tode meldet sich der Curator für die (namentlich nicht genannte) jüngste Tochter, damals anscheinend noch nicht volljährig; 5. am 11. November 1785 läßt ein Johann Jürgen Krefß eine Tochter taufen (weder vorher noch nachher in irgendeinem der Kirchenbücher genannt). Auch Angaben über den Tod der Ehefrau des Georg Philipp Krefß waren in Göttingen trotz aller Bemühungen nicht aufzufinden.

Die Aufnahme von Krefß in die Matrikel der Alma Mater Georgia Augusta war eine aus seiner Stellung sich ergebende Selbstverständlichkeit; sie erfolgte am 14. April 1768 unter der Nr. 145: „Georg Philipp Kress, Darmstatensis, Art. Mus. Mag.“ Natürlich ging es bei Krefß um alles andere als um ein „Studium“ nach heutigen Begriffen, sondern für ihn bedeutete die Immatrikulation die aktenkundige Verleihung des akademischen Bürgerrechts mit allen Konsequenzen. Zum Verständnis dieses Vorganges sei an die als bekannt vorauszusetzende autonome Stellung der Universität und der daraus folgernde status des civis academicus für alles, was nur irgendwie mit der Universität zu tun hatte, erinnert. Laut Auskunft der Göttinger Generaltabelle vom Jahre 1771 wohnte „Herr Kress, Musicus“ als Mieter im Hause der Relicta Opeln, Billet-Nr. 161, heute Lange Geismarstraße 27.

Nach diesen Erhebungen aus amtlichen Unterlagen, die den äußeren Lebensweg des Georg Philipp Krefß einigermaßen abzeichnen, bleibt die Frage nach seinen künstlerischen Leistungen und nach seiner fachlichen Betätigung. Über letztere liegen keine direkten Nachrichten vor. Ganz allgemein stellte der Akademische Konzertmeister eine Art Zugpferd dar, der das Collegium musicum, aus kunstliebenden Studenten, gelegentlich auch Professoren, und aus einigen Gesellen des Stadtmusicus bestehend, in richtigem Schwung zu halten hatte; vulgo wurde er deshalb kurzerhand auch als „Vorgeiger“ bezeichnet. Die Direktion dieses Collegium musicum hatte zu jener Zeit der Cantor figuralis Schweinitz¹, ohne jedoch in einem hauptamtlichen Anstellungsverhältnis zur Universität zu

¹ Johann Friedrich Schweinitz, aus Friedebach in Thüringen, Saalfeldischer Herrschaft. Schulcollega am Pädagogium zu Göttingen und Cantor figuralis an St. Johannis. Heiratete 1738 Rosina Dorothea Bornemann aus

stehen, obwohl ihm seine Bemühungen mit jährlich 50 Rthlr. honoriert wurden. Ihm war Kreß musikalisch beigeordnet, eher wohl noch unterstellt.

Über seine Fähigkeiten als Violinist stehen zwei zeitgenössische Aussagen zur Verfügung. Die eine befindet sich im Universitätsarchiv als Anlage zu dem bereits erwähnten Gesuch um Gehaltsaufbesserung vom 12. September 1775 mit folgendem Wortlaut:

„Zeugnis auf Supplicatum Kreß vom 12. September 1775.“

Nachdem der hiesige Concertmeister Georg Philipp Kreß angesuchet, ihm darüber, daß er bey seinen Unterweisungen auf der Violin und Violon Cello, keinen Fleiß spahre, auch übrigens die Eigenschaften eines geschickten Concertmeisters besitze, mit einem glaubwürdigen Zeugniß an Handen zu gehen: und denn bekanntermaßen derselbe nicht nur bisher auf den ernenneten Instrumenten, die er nach dem Urtheile der Kenner mit ungemeiner Geschicklichkeit spiele und deswegen in einem ausgebreiteten Ruhme stehet, mit vorzüglichem Fleiße gründlichen Unterricht ertheilet hat, sondern auch das ihm anvertraute Amt eines Concertmeisters, mit Würdigkeit und Beyfall bekleidet; so haben wir ihm das erbetene Zeugniß, wie hiemit geschiehet, zu ertheilen, unermangeln sollen.

Urkundlich des hierunter gelegten größeren Siegels und meiner des Prorectoris eigenhändiger Unterschrift

Göttingen den 25^{ten} September 1775

Königl. Großbrith. zur Churfürstlich Braunschweig-Lüneburgischen Georg-Augustus-Universität verordneter Prorektor und sämtlich Professores

(L. S.)

Christian Friedrich
Georg Meister“

Die wohlwollende Beurteilung dieses Zeugnisses bewegt sich sichtlich in allgemeinverbindlichen Aussagen, bei denen sich der Prorektor auf das „*Urtheil der Kenner*“ zurückzieht. Das andere Urteil vermittelt Gerber in seinem Lexikon; er zitiert ohne direkte Namensnennung den Verfasser des *Musikalischen Almanachs* von 1782, also Forkel: „*Wollt ihr musikalische Rodomontaden hören, so geht hin, und hört Kreß in Göttingen. Durch sein ewiges Tempo rubato macht er jede Composition unkenntlich und benimmt ihr allen Ausdruck.*“ Forkel also, der Kreß immerhin zehn Jahre lang aus nächster Nähe in Göttingen erlebte, spricht ihm eindeutig künstlerische Empfindung als nachschaffender Musiker ab. Allzu freundschaftlich scheint das Verhältnis zwischen diesen beiden also nicht gewesen zu sein².

Über seine rein technischen Fähigkeiten berichtet Gerber allerdings weiter (ob aus eigener Kenntnis oder durch einen Gewährsmann?): „*Er hatte viel Fertigkeit auf seinem Instrument*“, fährt dann aber gleich fort: „*aber einen etwas rauhen Ton und üblen Humor.*“ Das wirft kein gutes Licht auf die menschlichen Qualitäten von Kreß. Unter dem „*rauhem Ton*“ wird man gewiß nicht den auf der Geige produzierten Klang, sondern seinen Umgangston zu verstehen haben. Andererseits darf man nicht vergessen, daß zu jener Zeit die Kreß nachgesagten Untugenden durchaus salonfähig und besonders unter Studenten gang und gäbe

Göttingen. Verleihung des Bürgerrechts am 20. September 1745, Gebühr „wegen seiner Verdienste“ erlassen. 1745 Angebot von Celle, sich um die Kantorenstelle der dortigen Stadtkirche zu bewerben, dort ausdrücklich als „*Discipel von dem berühmten Herrn Bach in Leipzig*“ bezeichnet (Linnemann, *Celler Musikgeschichte*, S. 151). Schweinitz lehnte ab, wurde mit der Aufsicht über den Stadtmusicus und mit der Leitung des Collegium musicum an der neugegründeten Universität betraut; Verleihung des Titels „*Director der Stadt- und Universitäts-Musiquen*“. Todesdatum nicht auffindbar, doch 1780 Erbschaftsverhandlungen unter seinen drei verheirateten Töchtern (Stadthandelsbücher).

² In Schwerin sind Kreß und Forkel einander nicht begegnet. Kreß ging 1766 endgültig von dort weg, Forkel kam als Chorpräfekt 1767 dorthin; er blieb bis 1769, ehe er nach Göttingen zum Studium ging. Aber vielleicht riet man ihm in Schwerin: „*Geht nach Göttingen, dort ist unser früherer Premierviolinist als Konzertmeister tätig?*“

waren. Was in anderen zeitgenössischen Unterlagen, auch gerade bei Musikern, an rüpelhaften Flegeleien aktenkundig ist, scheint uns heute schlechterdings unfaßlich.

Die kompositorische Hinterlassenschaft von Krefß hat Eitner in seinem Quellenlexikon soweit möglich erfaßt; eine Wiederholung an dieser Stelle erübrigt sich. Alle Werke existieren nur im Manuskript, teils in Partituren, teils in Stimmbüchern; sie lagern in den Archiven und Bibliotheken zu Schwerin und Rostock. Gerber berichtet in seinem Lexikon: „*Ein Violin-Solo ist von seiner Arbeit gestochen worden. Im Manuscript sind noch sechs Violinosolos und ein Violinconcert von ihm.*“ Zur stilkritischen Wertung der Krefßschen Kompositionen begnügt Gerber sich mit dem Zitat eines Satzes aus der Feder des Verfassers des *Musikalischen Almanach* (Forkel): „*Seine eigenen Kompositionen sind steif, hölzern, ohne Sang.*“ Aus naheliegenden Gründen wurde hier auf eine Autopsie und kritische Auswertung dieser Kompositionen verzichtet. Da die Manuskripte in Schwerin und Rostock lagern, darf man wohl nicht ohne Grund folgern, daß deren Entstehung in die Zeit seiner Tätigkeit als Premierviolinist am mecklenburgischen Hofe fällt. Es ist allerdings kaum denkbar, daß er in Göttingen seine Kompositionstätigkeit abrupt abgebrochen haben sollte.

Die finanziellen Umstände, unter denen Krefß in Göttingen lebte, sind keineswegs üppig, eher kärglich zu nennen. Besoldungsmäßig war er in die Gruppe der Exerzitenmeister der Universität eingestuft, zu denen auch der Stallmeister, der Tanzmeister und der Fechtmeister gehörten. Das sogenannte „*Licent-Äquivalent*“ betrug, wie aus der eingangs erwähnten Bestallungsurkunde hervorgeht, 100 Rthlr. im Jahr. Drei Jahre später gelangte Krefß in den Genuß einer Zulage von weiteren 20 Rthlr. jährlich, wie sie allen Exerzitenmeistern gewährt wurde. Die Anweisung an den Licent-Einnehmer Meder in Göttingen zur Auszahlung dieses Betrages unter dem Datum des 29. Oktober 1769 befindet sich ebenfalls im Universitätsarchiv. Weitere Einnahmen dürften Krefß aus seinen Privatstunden erwachsen sein, obwohl ihm die Höhe seiner Stundenhonorare vorgeschrieben war. In einer Bittschrift um Genehmigung zur Erhöhung dieses Satzes begründet er sein Gesuch mit der bewegten Klage über die wachsende Konkurrenz durch die ansteigende Zahl der Musiklehrer in Göttingen, über sein geringes Einkommen und über erhöhte Lebenshaltungskosten. Einen Einblick in seine finanzielle Lage gibt auch eine Eingabe eines gewissen C. C. G. Gerke, des „*Curators der nachgelassenen Jungfer Tochter*“ von Krefß, der unter dem 17. Oktober 1779 (ein halbes Jahr nach Krefß' Tode) betreffs 50 Rthlr., die diesem noch zustehen, darauf hinweist, daß man erst „*die Krefßischen Creditores edictaliter citiren lassen*“ müßte; auch solle von „*meiner Curandin Schwester*“ (wohl die verehelichte Warnecke) eine gerichtliche Erklärung abgefordert werden, „*ob sie die väterliche Erbschaft antreten oder repudiiren wollte*“.

Wenn auch mit diesen vorstehenden Mitteilungen die vorerst greifbaren Quellen ausgeschöpft sind, welche ein wenig Licht auf Person und Wirken des Georg Philipp Krefß werfen, so sind doch die Vorgänge um seine Nachfolge bei seinem Tode am 2. Februar 1779 von mindestens gleichem musikgeschichtlichem Interesse wie das gesamte Lebensbild des Verstorbenen, denn sie stehen in engstem Zusammenhang mit der Person des ungleich bedeutenderen Johann Nicolaus Forkel. Dieser nämlich, der seit 1769, also bereits zehn Jahre lang, seine Existenz in Göttingen mehr oder weniger mühselig durch Privatstunden, gelegentliche Vorlesungen, Musikschriftstellerei und drei Jahre lang als (wohlbemerkt nebenamtlicher!) Universitätsorganist gefristet hatte, packte die günstige Gelegenheit beim Schopfe und bewarb sich umgehend um die Nachfolge als Akademischer Konzertmeister. Seine diesbezügliche Eingabe vom 4. Februar 1779 (Krefß war noch nicht unter der Erde) hat folgenden aufschlußreichen Wortlaut:

„*Königl. Großbritannische, zur Churfürstlich Braunschweig-Lüneburgischen Landesregierung verordnete Herren, Geheime Räte, Hochgebohrne Freyherrn, Gnädige und Gebietende Herren.*

Eure Hochfreyherrliche Excellenzen geruhen gnädigst, sich von mir vortragen zu lassen, daß durch den Tod des hiesigen Concertmeisters Krefß, die academische Concertmeister-Stelle erledigt worden ist.

Da ich das Studium der Musik schon von meinen jüngeren Jahren an, mit besonderem Fleiße, auch wie es Kenner bezeugen, zu meinem angelegensten Geschäft gemacht habe; folglich die mit einer solchen Stelle verbundenen Pflichten aufs beste erfüllen zu können glaube; so ergeheth an Eure Hochfreyherrliche Excellenzen meine unterthänigste Bitte, mir diese Stelle gnädigst zu ertheilen.

Weil aber der Titel Concertmeister gewöhnlich bloß practischen Instrumentisten, insbesondere aber Violinisten gegeben zu werden pflegt; ich aber die Tonkunst, nicht wie gewöhnlich geschieht, bloß als eine practische Kunst, sondern zugleich als eine Wissenschaft behandelt habe: welche sowohl verschiedene von mir öffentlich bekannt gemachte Theoretische Schriften, als auch die einige Male von mir gehaltenen Privat-Vorlesungen über die Theorie der Musik beweisen können; so würde es als eine besondere Gnade verehren, wenn mir Eure Hochfreyherrliche Excellenzen diese Stelle, nebst dem damit verbundenen Salario, unter dem Titel eines Musik-Directors bey der hiesigen Academie gnädigst ertheilen wollten.

Eine solche Gnade würde ich nicht nur zeitlebens mit dem besten Danke erkennen, sondern mir auch äußerst angelegen seyn lassen, unter den hier Studirenden ferner Geschmack und gründliche Einsichten in die ächte Tonkunst zu verbreiten, so wie ich nach dem Zeugniß der Kenner dieses Fachs schon während verschiedenen Jahren meines hiesigen Aufenthalts gethan habe; daß man nach und nach auch auswärts anfangen sollte, den Flor unserer academischen Musik nicht weniger zu schätzen, als man bisher den Flor der übrigen Wissenschaften an unserer Academie bewundert hat.

Der Gnade Ew. Hochfreyh. Excellenz empfehle ich meine unterthänigste Bitte, und verharre in tiefstem Respect

unterthäniger
Joh. Nic. Forkel

Göttingen, den 4ten Febr. 1779“

Forkel beabsichtigte also, die Stellung des akademischen Konzertmeisters als Sprungbrett für eine Erweiterung und Aufwertung dieser Position zu benutzen und die Funktionen des „Vorgeigers“ mit denen des bisher nebenamtlichen Leiters des Collegium musicum auf seine Person zu vereinen. Da zu dieser Zeit auch der bereits erwähnte Johann Friedrich Schweinitz (vgl. Anmerkung 1) verstorben gewesen sein muß, war für Forkel solche Ämterkombination das Nächstliegende, um durch die Einkünfte einer bereits vorhandenen, fest dotierten Stelle endlich eine dauerhafte, wenn auch bescheidene Grundlage für seine Existenz zu gewinnen, andererseits aber einer Einengung seiner Fähigkeiten durch einen übergeordneten nebenamtlichen Direktor des Collegium musicum von womöglich geringeren musikalischen Qualitäten vorzubeugen. Daß dieser Antrag erfolgreich beschieden wurde, ist aus dem Lebenslauf Forkels genugsam bekannt. Er wurde zwar zuerst auch nur als Akademischer Konzertmeister berufen, aber bereits nach wenigen Wochen wurde ihm der Titel des Akademischen Musikdirektors, verbunden mit dem von ihm selbst vorgeschlagenen Aufgabenbereich, verliehen. Dieses auf Forkels Initiative zurückgehende Amt besteht bekanntermaßen bis zum heutigen Tage an der Universität Göttingen. Interessant ist, daß unbeschadet dessen nach kurzer Zeit auch wieder wie früher ein akademischer Konzertmeister (Vorgeiger) neben dem Musikdirektor berufen wurde; diese Stelle war bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinein besetzt.

Zur Katalogisierung von Werken der Familie Brixl

VON VLADIMIR NOVAK, PRAG

Eine der wichtigsten und umfangreichsten musikalischen Leistungen des 18. Jahrhunderts in Böhmen ist das Schaffen des tschechischen vorklassischen Komponisten František Xaver Brixl (1732–1771). Eine eingehende Untersuchung des Komponisten und seiner Werke fehlt bis heute; Otakar Kämpers Buch¹ ist eine nur vorläufige Studie, und außer ihm finden sich nur Stichworte bei Dlabáč² und einige verstreute Zeitschriftenaufsätze. Bis heute fehlt selbst eine Übersicht über die erhaltenen Werke des Komponisten und eine Untersuchung über die zahlreichen Fehlzuschreibungen, die unter seinem Namen vorliegen — „Brixl — das ist ein Dschungel“, bemerkte mit Recht einmal ein Prager Dirigent. Wir haben nunmehr in mehr als siebenjähriger und noch nicht abgeschlossener Arbeit einen Versuch gemacht, wenigstens durch Aufstellung eines thematischen Kataloges und durch genealogische Studien³ in Leben und Werk des Komponisten einzudringen. Die Arbeit war allerdings dadurch von vornherein erschwert und kompliziert, da bisher nur ein einziges gesichertes Autograph Brixls festgestellt werden konnte⁴.

Die Aufstellung des Kataloges mußte also ausschließlich Kopien von Brixls Werken zugrundelegen. Den Vorzug erhielten dabei die ältesten Abschriften, ferner diejenigen, die auf Brixls Wirkungsstätten oder deren Umgebung zu lokalisieren waren und schließlich diejenigen, welche von Personen stammen, die mit Brixl unmittelbare oder mittelbare Berührung hatten⁵. Da aber Brixls Werke in fast allen tschechischen Sammlungen des 18. Jahrhunderts und auch in zahlreichen ausländischen Fonds vorkommen⁶, ist die Katalogisierungsarbeit auf absehbare Zeit zu keinem vollständigen Abschluß zu bringen. Immerhin können wir uns aus den wichtigsten bisher erfaßten Materialien doch ein so gut wie vollständiges Bild von Brixls Schaffen machen, das nur in Einzelheiten zu ergänzen sein wird.

Einige der zeitgenössischen Kopien geben als Verfasserangabe nur den Familiennamen Brixl. Infolgedessen erwies es sich als notwendig, in den Katalog und die Monographie des Komponisten auch die Werke der übrigen komponierenden Familienmitglieder einzubeziehen: Šimon Brixl, Jan Josef Brixl, Jeronym Brixl und Victorin Brixl. Manche Kompositionen, welche bisher für selbständige Werke gehalten wurden, erscheinen jetzt als Teile größerer Zusammenhänge und kommen in verschiedenen Kombinationen vor⁷. Es ergab sich daraus die Notwendigkeit, von einzelnen Werken sämtliche Satzanfänge thematisch zu verzeichnen. Es entstand so eine Sammlung von etwa 17 000 als Katalog geordneten Themen mit Nachweisen der Fundorte. Bei dieser Anzahl war es natürlich notwendig,

¹ O. Kamper, *F. X. Brixl*, Prag 1926.

² G. J. Dlabáč, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen . . .*, Prag 1815.

³ V. Novák, *Thematischer Katalog der Kompositionen der Familie Brixl* (Manuskript); V. Novák, *Šimon und František Brixl in Zusammenhang mit dem Musikleben des Prager Kreuzherrenordens mit rotem Herzen*, Zprávy Bertramky, Jubiläumsschrift 1967, S. 68–88, Mozartgemeinde in der ČSSR.

⁴ Die Ausnahme ist ein *Magnificat ex F* von J. G. Schürer, welches Brixl eigenhändig abschrieb und mit einem zusätzlichen Schlußchor auf den Text „Amen“ versah. Die Komposition wird in der Musikabteilung des National-Museums in Prag (Fonds Strahov) aufbewahrt. Der Umschlag trägt die Aufschrift *Magnificat ex F à CATB, Violinis 2bus, Obois 2bus obligati, Alto Viola, Cornibus 2bus ex F ad libitum et Organo. Auth. Schürer. De Rebus F. Brixl m. p. Amen addidit possessor*. Ein Faksimile dieses Umschlagblattes erschien mit einem Aufsatz von R. Perlik über F. X. Brixl in der Zeitschrift *Cyril*, Jahrgang 58, 1932, S. 10–14.

⁵ Als gute Überlieferung können z. B. Abschriften von dem Tenoristen des St. Veit-Chores Vit Kutnohorský gelten. Kutnohorský sang an St. Veit vom Jahre 1741 bis zu seinem Tode am 31. Oktober 1771. Brixl leitete den Chor vom 1. Januar 1759 bis zu seinem Tode am 14. Oktober 1771.

⁶ Über die Brixl-Überlieferung in Bayern vgl. R. Münster, *František Xaver Brixl v Bavorsku*, Hudební věda II, 1965, S. 19–22. Ein Verzeichnis der in polnischen Bibliotheken erhaltenen Werke Brixls gibt D. Idaszak, *Z dziejów muzyki polskiej*, 6: *Katalog kompozycji czeskich w Polsce*, Bydgoszcz 1963.

⁷ Damit wird die Zahl der Werke F. X. Brixls gegenüber den Angaben der bisherigen Literatur etwas kleiner. Nach dem gegenwärtigen Stand der Arbeit stellt sich das Oeuvre wie folgt dar:

die Themen außer ihrer normalen Aufzeichnung noch in ein Zahlensystem zu verschlüsseln, mit dessen Hilfe Doppeleintragungen vermieden und Konkordanzen schnell und zuverlässig ermittelt werden konnten. Außerdem wurden Themen mit übereinstimmender melodischer Kontur, aber differierender thematischer Gestalt nach erfolgter Zahlentransformation durch einen identischen Code ausgedrückt; auf diese Weise bilden sich Zahlenkomplexe, die eine wertvolle Hilfe für die Analyse einiger Stileigenschaften Brixis darstellen.

Unter den 383 Kompositionen František Xaver Brixis ist bis heute kein einziges unumstrittenes Autograph bekannt geworden, während die 30 bisher bekannt gewordenen Werke seines Vaters, Šimon Brix, in der Mehrzahl autograph erhalten sind. Kamper hat in seinem Buch auf ein Autograph František Xaver Brixis hingewiesen, dessen Fundort jedoch leider nicht mitgeteilt⁸, und es ist uns bisher nicht gelungen, dieses im Jahre 1926 offenbar noch existierende Autograph zu finden. Ein wichtiges Dokument, welches das Schicksal der verschollenen Autographen andeutet, ist uns jedoch erhalten. Es ist das Testament Brixis, das der Komponist in den letzten Tagen seines Lebens im Prager Krankenhaus des Ordens der Barmherzigen Brüder aufsetzen ließ⁹:

Wir Endes unterschriebene urkunden und bekennen hiermit unter obhabender Amts und Aydes pflicht: welcher gestalten uns der am nun Seel. Verstorbene Herr Frantz Xaverius Prixii Capellae Magister der hiesigen Metropolitan Kirdien St. Viti den 11.tn Octobris dieses laufenden Jahrs früh zu sich in das Kloster deren Barmhertzigten Brüdern erbitten lassen, umb in unserer gegenwarth Seinen letzten willen zu eröffnen; Gleich wir nachmittag gegen zwey Uhr zu Ihn gekommen und bey gesund und reifer Vernunft angetrofen, so hat selber in uno, eodemque nullo interveniente actu folgendes testamentum errichtet, und uns dessen executores zu seyn bittend ersuchet:

Primo: Befehlet Er seine arme Seele in die Barmhertzigkeit Gottes, seinen Leib der Erden, woraus er erschafen ist.

Secundo: zu dessen Erd Bestättigung, und auf heilige Messe legirt Er das nemliche Quantum, was Ihme seiner Seel. Verstorbene Mutter Begräbnus als nemblidien Siebentzig Zwey Gulden und etliche Kreützer gekostet hat,

Tertio: seinem bey ihn in Dienst stehenden Dienstmensch Annae Tarrabin verschafet Er über die ihr redtmässig schuldige Zehen Gulden annoch einen Gantz Jährigen Lohn nemlich Vier und Zwantzig Gulden.

(Fußnote 7)	F. X. Brix	Šimon Brix	Victorin Brix	Jeronym Brix	Jan Josef Brix	nur „Brix“
Kamper:	400					
Trolda ¹⁰	446					
Racek ¹¹	500					
Trolda ¹²		21				
Katalog	383	30	10	4	2	152

⁸ S. 52: „Unter allen seinen Werken ist nur ein einziges Autograph bekannt, die Partitur der Marienmesse für Altbunzlau, beendet im Jahre 1700 . . .“

⁹ Stadtarchiv Prag, Signatur 4764: Liber Testamentorum, fol. C 41 und C 42.

¹⁰ E. Trolda, *Hudební archiv minoritského kláštera u sv. Jakuba v Praze*, Cyril 44, S. 142–145.

¹¹ J. Racek, *Česka hudba*, Prag 1958.

¹² E. Trolda, *Šimon Brix*, Cyril 61, 1935, S. 61–63.

Quarto: Was aber seine von Ihn Componirte in das Jungfräuliche Hochfürstliche Kloster Stift bey St. Georgii in seinen Leben abgegebene Musicalia anbetrifft, die sollen alldorten verbleiben, dahingegen, wann dem Capellae Magister ein, oder das andere in Hochberührter Metropolitan Kirchen zu Zeiten zu produciren beliebete, werde mann von seithen des Hochfürstlichen Kloster Stifts nicht entgegen seyn, die aber in seiner Wohnung befindliche Thuet Er zu mehr berührten Metropolitan Kirchen verschafen; endlich

Quinto: da die einsetzung eines Erben die Grundveste eines testaments ist, so instituiret Er zu seinen wahren Erben seine leibliche Schwester Josepham Pawloskin in sein weniges Vermögen, welches nach bezahlten funeral, und anderen Unkosten, dann Schulden übrig Verbleiben wird, und stehe ihr Erbin frey, was Sie nach ihren eigenen Belieben der Stief Schwester Barbarae Hadickin geben oder schenken wolle; daß dieses testamentum der ernstliche letzte Willen des Seel. Verstorbenen Herr Frantz Brixii gewester Capellae Magistri der hiesigen Metropolitan Kirchen St. Viti seyn, bezeugen wir unter obhabender Aydes pflicht nicht nur durch unsere eigenhändige Ferttigung, sondern auch durch Beydruckung unserer gewöhnlichen Pettschaften; so geschehen Prag den 18.tn Octobris 1771.

L. S. Johann Christoph Hojer
qua testis requisitus

L. S. Jann Wolff
qua testis requisitus

Publicatum hoc testamentum praevia Contestatione testium, recognitisque Sigillis; In consilio Regiae Residentialis Minoris Urbis Pragae die 5.tn Novembris 1771.

Johann Joseph Pisetzky
Gub. Syndicus

Confirmatum idem testamentum in Consilio Regiae Residentialis Minoris Urbis Pragae die 19.tn Decembris 1771

Frantz Pedier
Ober Syndicus.

Wie aus diesem Testament hervorgeht, vermachte der Komponist seine Musikalien theils dem Kloster der Benediktinerinnen bei St. Georg auf dem Hradschin, theils dem Chor des Prager St. Veit-Doms. Die Musikaliensammlung des aufgelassenen Klosters bei St. Georg ist verschollen; im Fonds der Prager Dombibliothek sind dagegen Musikalien des Chors von St. Veit erhalten¹³, und unter ihnen befindet sich auch eine Reihe von Werken Brixis. Sie sind größtenteils als Eigentum (nicht als Abschriften) von Anton Laube und Johann Koželuh bezeichnet, die nach dem Tode Brixis den St. Veit-Chor leiteten. Wahrscheinlich hat einer der beiden Chorleiter die von Brixii hinterlassenen Musikalien übernommen¹⁴. Einige unter Ihnen zeigen eine Handschrift, die mit derjenigen der autographen Kopie des Magnificat von Schürer nahezu identisch ist. Aus den Texten der Umschläge geht jedoch nicht eindeutig hervor, daß es sich um Autographe František Xaver Brixis handelt. Eine ähnliche Handschrift taucht außerdem auch in anderen Fonds auf; es kann daher einstweilen nicht zuverlässig entschieden werden, ob und in welchem Umfang sich hier Autographe des Komponisten erhalten haben. Nicht ausgeschlossen ist es schließlich, daß sich in Privatbesitz noch Autographe oder zeitgenössische Abschriften von Werken Brixis befinden.

¹³ Vgl. auch A. Podlaha, *Catalogus Collectionis Operum Artis Musicae quae in Bibliotheca Capituli Metropolitanani Pragensis asservantur*, Prag 1926.

¹⁴ Das schon erwähnte Magnificat Schürers stammt vom St. Veit-Chor. Es wurde 1836 dem Chor des Klosters Strahov von dem damaligen Organisten des St. Veit-Doms Robert Führer geschenkt.

Musikwissenschaft und Jazz

Erste Jazzwissenschaftliche Tagung, Graz 16.—20. 4. 1969

VON WOLFGANG SANDNER, FRANKFURT A. M.

Angefangen hat es im Jahre 1965, als an der Grazer Akademie für Musik und darstellende Kunst ein Institut für Jazz eingerichtet wurde, schon damals nicht nur für die musikalische Ausbildung bestimmt, sondern mit einem Zweig für Jazzforschung projektiert. Nach vier Jahren intensiver Vorbereitungszeit wurde 1969 auf Initiative des Institutsleiters Friedrich Körner die „Internationale Gesellschaft für Jazzforschung“ gegründet (Anschrift: Graz, Palais Meran), um der von den Jazzforschern Jan Slawe (Zürich) und Alfons M. Dauer (Göttingen) seit über 20 Jahren geforderten, von der Musikwissenschaft seit eh und je ignorierten Erforschung dieser musikhistorisch wie soziologisch gleichermaßen bedeutenden Musizierart nicht nur auf Institutebene, sondern durch eine überregionale Vereinigung eine möglichst effektive Basis zu geben.

Die Tagung mit dem Generalthema *Musikwissenschaft und Jazz* war gleichzeitig Abschluß dieser Vorbereitungszeit, Resümee der bisherigen Versäumnisse, Planung und Organisation der Forschungstätigkeit in Zukunft und Bericht neuester Forschungsergebnisse.

Um so erfreulicher war die sachliche, freundschaftliche und durch keinerlei unfruchtbare Polemik getrübe Atmosphäre bei der ungewöhnlich kleinen Gruppe von Tagungsteilnehmern aus Österreich, der Schweiz, Ungarn, der Tschechoslowakei, Deutschland und Zentralafrika in den Tagungsräumen des Palais Meran. Sowohl die kleine Zuhörerschaft als auch die durch die Beschäftigung mit Jazz an Improvisation gewöhnten Referenten und Teilnehmer waren für die im Sachlichen konzentrierten, in der Form aufgelockerten Sitzungen verantwortlich.

Den breitesten Raum des Kongresses nahmen die Referate ein, deren Themen aus verschiedenen musikwissenschaftlichen Teilbereichen und den angrenzenden Wissenschaften ausgewählt waren, um den Fehlern einer nur auf Persönlichkeiten abgestimmten Jazzliteratur, wie einer überwiegend historisch ausgerichteten Musikwissenschaft zu begegnen. So wies gleich im ersten Referat der Hamburger Hermann Rauhe auf die Wichtigkeit einer Systematik der Jazzforschung hin, die sich am Objekt zu orientieren sowie quellenkundlichen Untersuchungen und der empirischen Sozialforschung einen großen Platz einzuräumen habe. Hier wurde das größte Problem der Jazzforschung sichtbar, das auch der Hauptgrund für die mangelnde musiktheoretische Beschäftigung mit dem Jazz sein dürfte: Der Musik fehlt die Partitur. Transkriptionen von Improvisationen stoßen auf erhebliche Schwierigkeiten. Eine wichtige Aufgabe der künftigen Forschung wird es sein, ein Notationssystem zu finden, das die komplizierten Parameter der Jazzartikulation gebührend berücksichtigt. Welch immense Bedeutung Transkriptionen für die Erforschung des Jazz zukommt, machten die in den Referaten von Alfons M. Dauer und Dieter Glawischnig (Graz) vorgelegten Analysen, z. B. von Mangelsdorff-Improvisationen, deutlich.

Erkannt, wenn auch bisher nicht entsprechend berücksichtigt, wurde die Rolle der Ethnologie und Soziologie für die Jazzforschung. Die Entstehung des Jazz und seine soziale Funktion mit Hilfe der Erforschung von Akkulturationsvorgängen und Untersuchungen westafrikanischer Musik zu klären, war das Anliegen der Vorträge von Gerhard Kubik (Wien), Ernest Borneman (Frankfurt am Main) und Manfred Miller (Bremen). Borneman begnügte sich nicht mit dem durch die Jazzliteratur geisternden Mythos der Buddy Bolden-Legende, derzufolge der Jazz urplötzlich wie ein Wunder ins Leben trat. Seine Untersuchungen des Quellenmaterials kreolischer Musik, das George Washington Cable 1886 in zwei Sammelbänden *Creole Slave Songs* und *The Dance in the Place Congo*

mit musikalischen Transkriptionen veröffentlichte, zeigen, daß hier der Ansatz für den kreolischen Jazz der Jahrhundertwende zu suchen ist. Borneman machte außerdem erstmals deutlich, daß die Neubelebung des Jazz mit afrikanischen und lateinamerikanischen Rhythmen in den 30er und 40er Jahren überwiegend das Ergebnis eines politischen Ereignisses war. Der Jones Act vom 2. 3. 1917, demzufolge die Insel Puerto Rico Teil der Vereinigten Staaten und die Bewohner amerikanische Staatsbürger wurden, bewirkte auf Grund der großen Einwanderungswelle zwischen 1930 und 1940 die erste wirkliche Neubelebung der amerikanischen Volksmusik seit den Gründerjahren des Jazz.

Einer experimentalpsychologischen Untersuchung zu Hörgewohnheiten von Jazzmusikern von Ekkehard Jost (Berlin) gelang mit Hilfe psychometrischer Verfahren, hier durch Polaritätsprofile (semantic differential), die auf dem Prinzip gelenkter Assoziationen basieren, die Erprobung einer Untersuchungsmethode auf dem schwierigen Gebiet der Beschreibung und subjektiven Beurteilung ästhetischer wie affektiver Inhalte von Musik.

Im letzten Referat bemühte sich Friedrich Körner, die Probleme einer systematischen, exakten Untersuchung des im Jazz verwendeten Instrumentariums hervorzuheben und den bisher in Instrumentenkunden ständig mitgeschleppten Unfug über sogenannte Jazzinstrumente zu denunzieren. Symptomatisch ist, daß Curt Sachs noch 1940 die singende Säge als Jazzinstrument anführt, während bei Wilhelm Stauder das Saxophon im Jazz noch 1963 durch Lachen, Jaulen und Quäken charakterisiert wird.

Probleme und Aufgaben einer Jazzwissenschaft waren noch einmal Gegenstand der Arbeitssitzung der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung, in der der Plan einer Bildung von Forschungssektionen, Archivierung von Schallplatten und Tonbandaufnahmen, Beispielsammlungen zur Jazzforschung in Form von Schallplatten- und Notenmaterial (Transkriptionen) gefaßt wurde. In Arbeitsgemeinschaft mit dem Institut für Jazz wird die Gesellschaft die Publikationsreihe *Die Jazzforschung* herausgeben. Sie wird 1969 die Referate der 1. jazzwissenschaftlichen Tagung enthalten.

Entspannung nach so viel Initiative und Arbeit brachten die Jam Session mit Harald Neuwirth und Eje Thelin, beide sind Dozenten des Instituts, zwei Jazzkonzerte, vor allem aber eine Exkursion in die Südsteiermark mit nicht-musikalischem Programm, sieht man von dem Besuch der Alban Berg-Gedenkstätte in Trahütten ab.

Die Wichtigkeit dieser Tagung für die „Jazzwelt“ kann kaum überschätzt werden, zumal selbst in den USA, dem klassischen Land des Jazz, eine systematische Jazzforschung bis heute fehlt. Daß nach über 50 Jahren erst jetzt langsam eine systematische wissenschaftliche Betrachtung Fuß faßt und das Terrain der Jazzpublikationen bisher wohlmeinenden, jedoch vielfach unbedarften Dilettanten überlassen wurde, kann der Musikwissenschaft und der Soziologie gleichermaßen angelastet werden.

Bericht über den Zweiten Internationalen Kongreß zur „Ars nova musicale italiana del Trecento“ in Certaldo

VON THEODOR GÖLLNER, SANTA BARBARA/CALIF.

In der Zeit vom 17. bis 23. Juli 1969 kamen etwa zwanzig Musikforscher aus verschiedenen Ländern im toskanischen Certaldo zusammen, um eine knappe Woche lang in Referaten und Diskussionen zum Thema *Musica e società del Trecento italiano* zu sprechen. Vor zehn Jahren hatte am selben Ort der erste Kongreß dieser Art stattgefunden (vgl. den Kongreßbericht *L'ars nova italiana del Trecento I*, Certaldo 1962), und seitdem bildete die Musik des Trecento den Gegenstand der jährlichen Sommerkurse in Certaldo. Mit dem

diesjährigen zweiten Kongreß, der unter dem Patronat der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft stand, konnten die musikhistorischen Veranstaltungen dieser unweit von Florenz gelegenen Stadt ein zehnjähriges Jubiläum begehen. Das Vorbild für ein derartiges Treffen, in dem ein fest umrissenes Gebiet der mittelalterlichen Musikgeschichte zur Diskussion steht, mag in den „Colloques de Wégimont“ zu suchen sein, mit denen 1955 das internationale Gespräch über die Musik der Ars nova begann (vgl. *L'ars nova, Colloque international tenu à Wégimont du 19 au 24 septembre 1955*, Paris 1959). Es war auch diesmal ein kleiner, ganz auf persönlichen Kontakt abgestimmter Rahmen. In den Mauern der hochgelegenen mittelalterlichen Altstadt, in der Boccaccio gelebt hatte und gestorben war, besann man sich auf das gemeinsame Thema.

Beim feierlichen Eröffnungsakt im Palazzo Medici-Riccardi zeichnete sich der einleitende Vortrag Kurt von Fischers zum Generalthema durch umfassenden Überblick über den gegenwärtigen Stand der Trecentoforschung aus, so daß sich jeder Teilnehmer in seinem Detailgebiet angesprochen und zur Aufnahme der Diskussion angeregt sah. Das somit begonnene Gespräch wurde vor allem in Fachreferaten fortgesetzt, die von verschiedenen Aspekten aus dasselbe Thema beleuchteten. Da sämtliche Beiträge demnächst im 3. Sammelband der Reihe „L'ars nova italiana del Trecento“ (Hrsg. A. Gallo) erscheinen werden, erübrigt sich hier eine eingehende Würdigung. Der heutige Stand der Trecentoforschung kam in allen seinen Zweigen zu Wort, wobei die schon seit längerer Zeit spürbare Tendenz, die italienische Musik des 14. Jahrhunderts als eigenständig gegenüber der französischen Richtung zu betrachten, an Boden gewann. Mit spezifischen, teils satztechnischen Merkmalen der Trecentomusik und ihrer Auswirkungen befaßten sich die Beiträge von Th. Marrocco, M. L. Martinez-Göllner, R. Monterosso, N. Pirrotta, A. Seay und K. Toghuchi; ikonographische Untersuchungen legten N. Bridgman und F. Ghisi vor, während G. Thibault comtesse de Chambure einen Beitrag über die Beziehungen zwischen Heraldik und Musik brachte. Die Instrumentalmusik kam in Referaten von Th. Göllner, D. Plamenac und H. Wagenaar-Nolthenius zu Worte. Die geistliche Musik (Laude, organale Mehrstimmigkeit, Motetten, Messensätze, Lamentationen) stand im Mittelpunkt der Ausführungen von G. Cattin, F. A. D'Accone, K. von Fischer, A. Gallo, U. Günther, O. Strunk und G. Vecchi, wobei neben neuen musikalischen Quellen auch wichtige archivalische Nachrichten herangezogen wurden. Aufzeichnungen von Musik des späten Trecento in Handschriften mit überwiegend außeritalienischem Repertoire behandelten G. Reaney und M. Perz.

Das wissenschaftliche Tagungsprogramm wurde ergänzt durch eine Exkursion nach wenig bekannten Kunststätten (San Leonardo al Lago und Badia al Isola) sowie durch musikalische Darbietungen, ausgeführt vom Coro di Voci Bianchi di Certaldo und vom Complesso Fiorentino di Musica Antica. Die Teilnehmer schieden nach sechs Tagen des intensiven Gedankenaustausches mit dem Gefühl des Dankes. Dieser galt vor allem der Stadt Certaldo und ihrem rührigen Bürgermeister Marcello Masini, der wie schon vor zehn Jahren auch diesmal wieder einen entscheidenden Anteil an Planung und Durchführung des Kongresses hatte.

Zu Schönbaums Ausgaben von Zelenkas Bläsersonaten

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Camillo Schönbaum hat im vorangegangenen Heft der Musikforschung zu seiner Edition der Sonaten von Johann Dismas Zelenka Stellung genommen¹. Es erscheint nicht zweckmäßig, auf Deutungs- und Wertungsfragen in den durch Schönbaum besorgten Ausgaben der

1 S. 209—212.

Bläsersonaten von Zelenka einzugehen. Doch sei hier gestattet, einige mehr grundsätzliche Fakten kurz zusammenzufassen.

Schönbaum teilte zur Quellenlage der sechs Sonaten dieses Dresdener Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs mit²: „An Kammermusik besitzen wir von Zelenka nur sechs Sonaten für Blasinstrumente und Basso continuo. Die autographe Partitur, zu der es wohl nie Stimmen gegeben hat, ist der teilweisen Vernichtung der Dresdner Bestände glücklicherweise entgangen. Anderweitige Abschriften des Werkes sind nicht bekannt.“ Dagegen hatte Eitner neben dieser autographen Partitur bereits auf zwei Kopien hingewiesen³. In dem Katalog der Wolffheim-Sammlung heißt es zusätzlich⁴: „Zelenka . . . Fol. Roter Halbmar.-Bd. 214 Seiten. Partituren. Aus d. Sammlung Wagener, Marburg. Vorzügliche Abschrift nach dem Autograph in Dresden, 1864 (offenbar unter Aufsicht von Moritz Fürstenau).“ Schönbaum setzte sich damit weder in seinem bereits genannten Aufsatz noch in den Vorworten zu seinen Einzelausgaben innerhalb des Hortus musicus auseinander, vielmehr verblieb er bei seiner bereits zitierten Feststellung zur Quellenlage für diese Stücke Zelenkas. Im gleichen Jahr, in dem Schönbaum über Zelenkas Bläsersonaten in Wien referierte, wurden zwei wissenschaftliche Arbeiten publiziert, die eine von Karl-Heinz Köhler⁵ und die andere von Günter Haußwald⁶. Köhler benutzte für seine Untersuchungen der Sonaten von Zelenka die im ganzen sehr brauchbare Partiturabschrift (von 1864), während Haußwald auf zum Teil im Autograph vorhandene Stimmen aufmerksam machte. Partiturabschrift wie die authentischen Stimmenkopien standen demnach auch in den fünfziger Jahren jedem Wissenschaftler für einschlägige Studien zur Verfügung; diese hätte demnach auch Camillo Schönbaum für seine Zwecke heranziehen können.

Obwohl die Partitur Zelenkas keine Lücken aufweist, hat Schönbaum in seiner Ausgabe der 4. Bläsersonate (Hortus musicus 147) an einigen Stellen Noten in eckige Klammern gesetzt, demnach als Konjektur gekennzeichnet. Wenn auch im Mikrofilm nicht alles ganz deutlich zu lesen ist, so sind eventuell auftauchende Textfragen durch Autopsie sofort und in der Regel auch ohne Schwierigkeiten zu klären, wie eigene Proben gezeigt haben. Sollte für Herrn Schönbaum eine Reise nach Dresden unmöglich gewesen sein, so hätten die Dresdener Fachkollegen der Sächsischen Landesbibliothek sicher die gewünschten Auskünfte erteilt, jedenfalls habe ich sie stets als außerordentlich hilfsbereit kennengelernt. Außerdem hätte auch die moderne Partiturskopie zur Klärung solcher fraglichen Stellen hinzugezogen werden können. Selbst in der ein Jahr nach der Besprechung der 4. Bläsersonate erschienenen 3. Sonate (Hortus musicus 177) stehen noch an elf Stellen Noten und Pausen in eckigen Klammern (insgesamt: 5 Viertelnoten, 1 punktierte Achtelnote, 21 Achtelnoten, 1 Achteltriole, 11 Sechzehntelnoten, 1 punktierte Viertel- und 1 Achtelpause). Damit soll nicht gesagt sein, daß diese Deutungen nicht mit dem Original übereinstimmen können; der genaue Vergleich der autographen Partitur und authentischen Stimmen der 4. Bläsersonate mit den Konjekturen Schönbaums hat vielmehr gezeigt, daß auf Grund der imitatorischen, kanonischen Setzweise Zelenkas die vom Herausgeber vorgeschlagenen Noten den originalen Lesarten manchmal durchaus, aber eben nicht immer, entsprechen, zumal dieser Komponist Themenköpfe nicht stets tongetreu beibehält, sondern aus harmonischen Gründen gelegentlich leicht verändert.

² Die Kammermusikwerke des Jan Dismas Zelenka (1679–1745), in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956. Graz–Köln, 1958, S. 552. Die originalen Fußnoten sind weggelassen worden.

³ Quellen-Lexikon, 10. Bd., Leipzig 1904, S. 337 r.

⁴ Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim, II. Teil Textband, (Berlin 1929), S. 226, Nr. 1159.

⁵ Die Triosonate bei den Dresdener Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs, mschrftl. Diss. Jena 1956, S. 35.

⁶ Johann Dismas Zelenka als Instrumentalkomponist, in: Archiv für Musikwissenschaft, 13. Jg., 1956, S. 248.

Ein Herausgeber von Werken der Bach-Zeit ist froh, wenn er zusätzlich zur autographen Partitur auch authentisches Stimmenmaterial heranziehen kann, um den Notentext vervollständigen zu können. Mir ist keine Ausgabe solcher Werke bekannt, bei denen authentisches Stimmenmaterial nicht zur Edition mit der Begründung herangezogen worden ist, daß es sich hierbei nur um unverbindliche Aufführungsvorschläge handle und deswegen für die Notentextgestaltung ohne Belang sei. Diese auf jeden Fall fragwürdige Methode ist wenigstens dann schon nicht zu befolgen, wenn die Anweisungen in den authentischen, zum Teil sogar autographen Stimmen über die in der Partitur hinausgehen, wie es bei der 4. Bläsersonate Zelenkas zutrifft. Z. B. ist in der Partitur für den 1. Satz kein Tempo angegeben, in den Stimmen heißt es *Adagio*. Die Generalbaßbezeichnung steht in der Stimme, da sie dort notwendig, in der Partitur dagegen entbehrlich ist. Gegenüber der Partitur verrät diese genaue Generalbaßbezeichnung doch etwas mehr von den Vorstellungen des Komponisten. Auch die Vortragsbezeichnung ist üblicherweise und ebenso hier in diesen Stimmen zur 4. Bläsersonate ausführlicher. Authentisches Stimmenmaterial ist nicht nur einfach als ein unverbindliches und ephemeres Dokument einer (oder gegebenenfalls mehrerer) Aufführung(en) zu betrachten, sondern gehört zum Werk selbst. Außerdem gestattet es häufig, die Entstehung und möglicherweise die verschiedenen Stadien einer Komposition näher zu erfassen.

Schönbaum ist offenbar selbst von der Verbesserungswürdigkeit seiner Ausgabe der 4. Bläsersonate überzeugt, da er eine revidierte Neuauflage der 4. Sonate, und nicht nur dieser, verspricht. Wenn ich Schönbaum richtig verstehe, könnten wohl seine Ausführungen auf die Frage reduziert werden, ob der Ausdruck „eine z. T. unzureichende Edition“ in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Bd. 14, Sp. 1197) gerechtfertigt sei. Ihre Beantwortung darf dem Leser aller Darstellungen überlassen bleiben, ohne daß auf die Lesefehler in der ersten Ausgabe der 4. Sonate eingegangen wird (selbst wenn nur die Partitur zugrundegelegt werden müßte).

Es entspricht allgemeinen Gewohnheiten, Herr Schönbaum spricht von „*wissenschaftlichen Regeln des Anstandes*“ (S. 209), in wissenschaftlichen Aufsätzen sofort in Fußnoten die einschlägige Literatur zu zitieren, nicht aber in der kleingedruckten Rubrik ‚Ausgaben‘ eines lexikonartigen Artikels. Die Erfüllung des Wunsches von Schoenbaum, also ein Selbstzitat an dieser Stelle, hätte nach meiner Ansicht den Verfasser des MGG-Artikels Joh. Dismas Zelenka eher be- als entlastet. Im übrigen möchte ich meine von Schoenbaum besonders erwähnten Ausführungen (Mf. XIII, S. 329–333) nicht als „Quelle“, sondern nach wie vor nur als „*Bemerkungen*“ verstanden wissen. Schoenbaums Interpretation, ich sei der Meinung, er habe „*bewußt und ohne es anzuzeigen Veränderungen*“ (S. 212) in seiner Ausgabe der vierten Bläsersonate vorgenommen, ist eine Unterstellung. Der erfahrene wissenschaftliche Editor weiß von den Schwierigkeiten einer getreuen Wiedergabe eines Originals und wird sich aus eigener Bescheidenheit hüten, jemandem „*bewußte Veränderungen*“, die nicht registriert bzw. kommentiert worden sind, vorzuwerfen. Als einzige annehmbare Berichtigung bleibt Schoenbaums Hinweis auf das versehentlich mit 1962 statt 1965 angegebene Erscheinungsdatum der zweiten Sonate; da aber alle Hortus musicus-Nummern der sechs Bläsersonaten Zelenkas in dem MGG-Artikel genannt sind, dürfte sich dieses leider unterlaufene Versehen für keinen Benutzer der MGG hinderlich auswirken.

Im übrigen war die seiner Zeit von Professor Dr. Hans Albrecht übertragene Aufgabe ganz eindeutig: Die Edition der 4. Bläsersonate von J. D. Zelenka durch Camillo Schönbaum sollte rezensiert werden. Dieser Auftrag war in dem Aufsatz *Einige Bemerkungen zur 4. Sonate von Johann Dismas Zelenka*⁷ zu erfüllen und nicht mehr. Die Angabe von

⁷ *Die Musikforschung*, 13. Jg., 1960, S. 329–333.

Camillo Schönbaum im vorangegangenen Heft der Musikforschung, daß ich auch Textfragen anderer Sonaten Zelenkas in diesem Aufsatz behandelt habe, ist unrichtig. Alle Textbemerkungen bezogen sich dort auf die 4. Bläsersonate. Auch auf allgemeine aufführungspraktische Fragen, die sich hier bei diesen Sonaten Zelenkas gerade im Hinblick auf den Generalbaßpart aufwerfen lassen, brauchte damals nicht eingegangen zu werden. Da sie nun von Schönbaum angeschnitten worden sind, sei hier doch wenigstens auf den gut informierenden Beitrag von Karl Gustav Fellerer hingewiesen: *Zur Ausführung des Generalbasses in der Musik des 18. Jahrhunderts*⁸.

Trotz dieser Einwände, die gegenüber Schönbaums Ausgabe der Bläsersonaten von Zelenka in der 1. Auflage gemacht werden können, bleibt sein Verdienst, sich maßgeblich für die Wiederentdeckung der von Oboisten allgemein geliebten und geschätzten Bläsersonaten Zelenkas eingesetzt zu haben.

Ricciotti und die Concerti Armonici

Eine Erwiderung

VON ALBERT DUNNING, TÜBINGEN

Seitdem Charles Cudworth¹ den Glauben an Pergolesis Autorschaft der Concertini erschüttert und den Namen des obskuren Carlo Ricciotti detto Bacciccia, der die niederländische Residenz Den Haag für seine vielseitige musikalische Tätigkeit zu seiner Wahlheimat machte, ins Gespräch gebracht hat, hat sich das merkwürdige Phänomen ereignet, daß die sechs dem neapolitanischen Meister nunmehr „abgeschriebenen“ Konzerte an Beachtung seitens des Publikums gewonnen haben. Ungleich etwa der sog. Jenaer Symphonie, den Kantaten BWV 141, 160, 218, 219 oder Haydns Flötenkonzert (Hob. VIIf:D1), die nach der Entdeckung ihres tatsächlichen, weniger namhaften Autors wieder der Vergessenheit anheim zu fallen drohen, läßt sich bei den Concertini des Pseudo-Pergolesi eine wachsende Frequenz der Aufführungen beobachten. Gewiß auch profitierend von der „Barockwelle“ der Nachkriegszeit, eroberten diese Werke sich einen gesicherten Platz im Konzertrepertoire und haben ihn trotz Verlustes ihrer Etikette behauptet. Ihre Beliebtheit zeigt sich auch in der Zahl ihrer Schallaufnahmen, welche die von Vivaldis *Stagioni* erreicht, wenn nicht gar übertrifft. Philipp Hinnenthals vorzügliche Ausgabe dieser Werke in der Reihe Hortus Musicus hat sicherlich dieses Interesse nachhaltig gefördert, sind doch Gesamtausgaben, zumal wenn es an Stimmenmaterial fehlt, nur allzu oft ein sicheres Grab.

Ohne nochmals meine vor einigen Jahren aufgestellten für Fortunato Chelleri als Autor plädierende Hypothese² vertreten zu wollen — Horazens wohlwollender Vorwurf gegen Homer vermag hier einigen Trost zu geben — muß ich mit aller Entschiedenheit Hinnenthals Ansicht, Ricciotti sei der Komponist der Concertini (Mf. XXI/3, S. 322 f.), zurückweisen. Bei seinen Feststellungen ignoriert Hinnenthal eine Reihe von Tatsachen, die bei ihm, offenbar zur Vermeidung einer „unnötigen Komplizierung“ unter den Tisch fallen. Erstens sei festgehalten, daß das Titelblatt des Haager Druckes von 1740 der *Concerti Armonici* Ricciotti keineswegs als Komponisten erwähnt³. Ricciotti tritt hier als Dedikator und

⁸ Allgemeine Musikzeitung, 62. Jg., 1935, S. 497—499.

¹ Pergolesi, Ricciotti and the Count of Bentinck, in: Kongreß-Bericht der I. G. f. Mw., Utrecht 1952 (Amsterdam 1953), S. 127 ff.

² Zur Frage der Autorschaft der Ricciotti und Pergolesi zugeschriebenen „Concert Armonici“, in: Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1963, S. 113—129 (= Mitteilungen der Kommission für Musikforschung, Nr. 15).

³ Zum Überfluß sei das Titelblatt nochmals zitiert: VI CONCERT ARMONICI / A / QUATTRO VIOLINI OBLIGATI, ALTO VIOLA / VIOLONCELLO OBLIGATO E BASSO CONTINUO / DEDICATI / ALL'ILLUSTRISSIMO SIGNORE IL SIGNORE CONTE / DI BENTINCK / DAL SUO HUMILISSIMO SERVITORE C. RICCIOTTI DETTO / BACCICCIA, E STAMPATI A SUE SPESE ALLA HAYE IN HOLLANDIA.

Träger der Druckkosten auf. In der von Ricciotti unterzeichneten Widmungsvorrede ist bekanntlich die *crux* enthalten: „*Mi restringo sol dunque à suplicarla d'acettar tanto più volontieri questo lavoro che è parto d'un Illustré mano, che V. S. Illustrissima stima, ed honora, ed a cui ne son debitore per suo riguardo.*“ Ricciotti bittet also den Grafen Bentinck, das Werk umso lieber anzunehmen, als es aus einer „*Illustré mano*“ stammt, welche der Graf ehrt und schätzt und der gegenüber sich Ricciotti als Schuldner fühlt⁴. Ob nun das Attribut „*Illustré*“ sich auf den gesellschaftlichen Status des Komponisten oder auf seinen Künstlerruhm bezieht, bleibt jetzt dahingestellt. Sicher ist allerdings, daß ein Autor einen hochadligen Widmungsträger nie bittet, ein Geschenk anzunehmen, weil er sich selbst für einen berühmten oder erlauchten Mann hält. Dies würde auch in schroffem Gegensatz stehen zu der allgemeinen Tendenz in Dedikationen von den frühen Madrigaldrucken bis hin zum 19. Jahrhundert, wo der Autor sich mit seinem „*deboló ingegno*“ vor der „*virtú*“ des Widmungsträgers in den Staub verneigt. Wäre Ricciotti der Autor, so führte eine korrekte Übersetzung des zitierten Schlußpassus („*ill. mano . . . a cui ne son debitore*“) zu der sinnlosen Feststellung, Ricciotti fühle sich seiner eigenen Hand verpflichtet. Hinenthal faßt das „*son*“ fälschlich als dritte Person auf, weswegen er auch den relativischen Anschluß („*a cui*“) umdeuten muß.

Der Unterzeichner dieser Dedikation und der Komponist der *Concerti Armonici* (= *Concertini*) sind zwei verschiedene Personen. Dies geht auch aus einem Zeitungsinserat vom 18. August 1749 hervor, das ich schon vor Jahren veröffentlicht habe und das Hinenthal unerwähnt läßt: Darin wurde ein Konzert in Den Haag mit einigen „*Concerti Armonici*“ angekündigt „*Gecomponeerd door een voornaam Heer en gedrukt door C. Ricciotti*“ („komponiert von einem vornehmen Herrn und gedruckt von C. Ricciotti“). 1749 lebte und wirkte Ricciotti noch in Den Haag. Mißverständnisse sind hier wohl kaum möglich.

Ricciotti ist also der Herausgeber oder Verleger der *Concerti Armonici*. Daß der Verleger seine Autoren preist und sie mit den schönsten Epitheta versieht, ist eine Erscheinung so alt wie der Buchdruck selbst: Man schaue sich lediglich die Titelblätter der Motettendrucke des 16. Jahrhunderts an. Nicht selten wird man beobachten können, daß der Herausgeber/Verleger ebenfalls als Dedikator auftritt. Daß er dabei den Namen des Autors verschweigt unter dem rätselhaften Hinweis, er sei „*Illustré*“, ist wohl neu. Dieses Rätsel zu lösen, ist eine verheißungsvolle Aufgabe, denn unter dem Namen des jetzt noch unbekanntes Meisters könnte manche Bibliothek noch Werke von der Qualität der *Concerti Armonici* besitzen. Von diesem praktischen Grund abgesehen würde auch der berechtigte Drang befriedigt, der um die Persönlichkeit, die hinter diesen Kunstwerken steht, wissen will.

Zu Helmut K. H. Langes Besprechung von „Ein Beitrag zur Musikalischen Temperatur der Musikinstrumente vom Mittelalter bis zur Gegenwart“

Eine Erwiderung

VON HERBERT KELLETAT, BERLIN

Die Rezension von Helmut K. H. Lange in *Die Musikforschung*, Jahrgang XXI, Heft 4, S. 482—497, über *Ein Beitrag zur musikalischen Temperatur der Musikinstrumente vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, erschienen 1966 bei Wandel und Goltermann in Reutlingen, bedarf der Stellungnahme.

⁴ Im einzelnen ist das „*per suo riguardo*“ nicht ganz deutlich. Es läge auf der Hand anzunehmen, daß hier Rücksicht auf den Grafen Bentinck gemeint ist, obwohl eine Übersetzung „mit Rücksicht auf sie (= die Hand)“ auch zu verteidigen wäre.

Es ist erfreulich, daß die wissenschaftliche Diskussion um musikalische Temperaturen und historische Stimmpraktiken allmählich Raum gewinnt. Dabei geht es nicht allein um die Entdeckung und Wiederbelebung von Tonordnungen, die wesensmäßig mit Musik aus bestimmten Epochen verbunden sind, sondern um eine bewußte Bindung an Gesetzmäßigkeiten, deren Nichtbeachtung oder Mißachtung zu einem „Verlust der Mitte“, ja geradezu zum tonmateriellen Chaos geführt hat. Das Unbehagen an avantgardistischer Musik hängt mit dieser Entwicklung ursächlich zusammen (vgl. Martin Vogel, *Die Zukunft der Musik*, Düsseldorf 1968, S. 7 f.).

Der Beitrag hatte sich zum Ziel gesetzt, unmittelbar an die Praxis heranzuführen, unbelastet von komplizierten mathematischen Berechnungen und vielen historischen Daten. Zur weiteren Information steht genügend Literatur zur Verfügung, wie im Literaturverzeichnis angegeben. Aber der Wunsch nach einer wesentlich erweiterten Neuauflage der Broschüre ist verständlich und berechtigt. Ob er erfüllt werden kann, läßt sich leider noch nicht sagen. Den knappen *Erläuterungen* dürfte allerdings auch ohne mathematisch-physikalisches Spezialwissen zu entnehmen sein, was unter „*proportionsgebundenen, mathematisch-physikalischen Wirklichkeiten des Tonmaterials*“ zu verstehen ist, zumal entsprechende Zahlenbeispiele dabeistehen.

Die Frage, ob durch das Hilfsmittel eines elektronischen Stimmgeräts vielleicht die „*Technik über den Geist*“ siegt, mögen diejenigen beantworten, die mit dem Stimmgerät bereits gearbeitet haben. Es ist übrigens endlich möglich, gleichschwebend genau zu stimmen. Das hat bisher noch niemand nach dem Gehör geschafft. Er wollte das wohl auch gar nicht. Eine ganz präzise gleichschwebende Temperatur wäre der Gipfel der Monotonie. Daher variiert der Stimmer etwas. Alle Intervalle werden so oder so mehr oder weniger unrein oder falsch. Wenn hier das Stimmgerät zu einer Demaskierung der Gleichschwebung verhilft, so ist das geradezu ein doppelter Sieg der Technik über den Geist!

Die Ausführungen Langes zur pythagoreischen Quintenstimmung halte ich für verwirrend. Es ist „für manchen gewiß eine überraschende und unerwartete Feststellung“: nahezu reine Dur-Dreiklänge bzw. Dominantseptakkorde über *H*, *Fis* und *Cis*, aber es wäre zu fragen, an welche Musik in welchen Tonarten aus welcher Epoche der Rezensent hierbei gedacht hat, oder ob er eine Aktualisierung des Intervallgeflechts für wünschenswert hält.

Gegen die Stimmanweisung für die natürlich-harmonische Terzenstimmung (S. 483) habe ich einzuwenden, daß es unmöglich sein dürfte, die Terzen *F—A—C—E—G—H—D* nach dem Gehör so rein zu stimmen, daß die kleine Terz *D—F* mit 294,135 Cents als pythagoreische Terz von selbst entsteht. Im Übrigen halte ich auch hier eine chromatische Einstimmung für unrealistisch.

Bei den Centswerten für die mitteltönige Stimmung wünscht der Rezensent eine größere Genauigkeit (S. 485). Mit der Feinverstimmung des Stimmgeräts ist aber nur eine Änderung von 1 Cent (= 0,057%) sicher durchführbar. Die abgerundeten Werte sind daher angemessen und nicht „falsch“. Es ist zwar überaus reizvoll zu erfahren, daß ein noch genauerer Annäherungswert für die mitteltönige Quinte, „den Kirnberger wahrscheinlich nicht kannte“, der Quotient $643 : 430 = 1,495348837 = 696,5784934$ Cents ist, aber bei allem Respekt vor solchen Feinheiten ist das für den Musiker und für die Praxis des Stimmens absolut uninteressant. Ich behaupte, daß die Einstimmung der Mitteltönigkeit nach meinen Tabellen genauer wird, als die Übertragung nach jeder anderen Methode unter Zugrundelegung der Stimmanweisung und der Centswerte des Rezensenten. Um der ton-systematischen Genauigkeit willen müßte es mitteltönig nicht *Des—As*, sondern *Cis—Gis* heißen, nicht *As—Es*, sondern *Gis—Es*. Hierin ist auch das Intervallgewebe der dritten Temperatur-Fassung Kirnbergers von 1779, modifiziert von Helmut K. H. Lange (S. 497), nicht immer exakt. Dies nur am Rande.

Zur Silbermann-Stimmung bemerkt Lange, wir wüßten, daß Gottfried Silbermann „zum Ärger seiner Zeitgenossen seine Stimmpraktiken nicht preisgab“. Wie Silbermann also wirklich gestimmt hat, wir wissen es nicht. Die gehörmäßig und rechnerisch ermittelten Werte seines Tonmaterials sind daher weder genau noch authentisch. Werner Lottermoser hat es unternommen, die Stimmung Silbermanns mit modernen Mitteln zu reproduzieren (Das Musikinstrument, Frankfurt am Main, Heft 11, November 1965), und zwar auf Grund der Angaben des Domkantors von Freiberg, A. Eger (A. Eger, *Stimmungshöhe und Stimmungsart*, Freiberg/Sa., ohne Jahresangabe). Eger teilt zwei Skalen mit, eine mit acht reinen Durterzen und fünf reinen Quinten, die andere mit acht reinen Durterzen und zwei reinen Quinten. Lottermoser wählt die erstgenannte Skala. Bei der rechnerischen Auswertung der nach dem Gehör an der Freiburger Silbermann-Orgel ermittelten Temperierung sind nur abgerundete Intervallwerte möglich und sinnvoll. Lottermoser verzichtet (bis auf zwei Ausnahmen) auf Dezimale.

Die Tatsache, daß auch diese Temperatur als originale Silbermann-Stimmung angeboten wird, zeigt, wie weit die noch so exakten mathematischen Berechnungen historischer Temperierungen von der Wirklichkeit entfernt sein können. Das gilt auch für die Schlick-Stimmung von 1511.

Die Rekonstruktion J. Murray Barbours in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 12, Sp. 219/20, hält der Rezensent für falsch (S. 491), da sie von einer Teilung des pythagoreischen Kommas ausgeht. Wenn auch die im *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* skizzierte Stimmanweisung Schlicks mehrere Deutungen zuläßt, so dürfte die Version Langes doch der Wirklichkeit näher kommen und sollte in einer evtl. Neuauflage berücksichtigt werden. Aber wir müssen auch hier hinzufügen: wie Arnolt Schlick wirklich gestimmt hat, wir wissen es nicht und werden es nie erfahren.

Damit komme ich zur Kirnberger-Stimmung und zur Bach-Stimmung. Die von dem Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger in der *Kunst des reinen Satzes 1771* veröffentlichte Temperatur ist „die Kirnbergersche Temperatur“. Daß sie als (theoretischer) Niederschlag der Temperierung Bachs anzusehen ist, meine ich in meiner Arbeit *Zur musikalischen Temperatur, insbesondere bei Joh. Seb. Bach*, Kassel 1960, erschöpfend begründet zu haben. Warum man sich mancherorts immer noch sträubt, Kirnbergers Temperaturprinzipien mit Bach in Verbindung zu bringen, liegt möglicherweise daran, daß man sich angewöhnt hatte, Bach als Kronzeugen für die gleichschwebende Temperatur in Anspruch zu nehmen.

Die von Kirnberger 1779 vorgeschlagene Quinten-Modifikation ändert prinzipiell gar nichts. Sie ist ein Zugeständnis an die Gegner, die Kirnbergers Tonsystematik nicht begreifen konnten oder wollten und nur immer über die beiden engen Quinten D—A und A—E stolperten. Durch die Modifikation ist einiges an Eindeutigkeit der Intervallbezüge verloren gegangen. Die harmonischen Konturen sind weniger scharf. So ist z. B. das D nicht mehr chromatisierbar. Der Wert für *Es/Dis* liegt in der Fassung Langes noch über dem der gleichschwebenden Temperatur und ca. 10,8 Cents über dem der ursprünglichen Temperatur. Wenn also die Temperatur von 1771 in den *Beitrag* aufgenommen wurde, und nicht die Modifikation von 1779, so ist das nicht nur historisch berechtigt, sondern tonsystematisch begründet.

Dem Rezensenten sind die in meinem Buch *Zur musikalischen Temperatur* auf S. 48 angegebenen Kommadifferenzen für die fünf unterschwebenden Quinten unverständlich. Sie stammen nicht von mir, sondern von Kirnberger, sind demnach unter gar keinen Umständen falsch. So „übertrieben exakt“ (S. 487) scheint Kirnberger also gar nicht gewesen zu sein. Vielleicht wollte er sich nur verständlicher und anschaulicher ausdrücken, wenn er den Proportionswerten Kommadifferenzen beigab, und selbstverständlich die des pythagoreischen Kommas. Die diesbezüglichen Ausführungen Langes (S. 487—488) gehen von falschen Vor-

aussetzungen aus. Und wer sagt denn, daß es bei der Quintenmodifikation überhaupt um eine größtmögliche Annäherung an den Wert der mitteltönigen Quinte gehen sollte!

Ein Vergleich der Quotienten-Version mit der Komma-Version zeigt eine engere Kopplung der Komma-Version an die Temperatur-Fassung von 1771. Keineswegs kann gesagt werden, daß die Quotienten-Version „mit Abstand die beste“ sei (S. 486). Trotz der bestechenden mathematischen Konstruktion der Quotienten halte ich die Version mit den Komma-Differenzen für die bessere.

In meiner „Bachstimmung“ habe ich versucht, eine Lösung zu finden, die sich an die Temperatur von 1771 anlehnt und einige Nivellierungen der Versionen von 1779 reduziert oder ganz vermeidet. Mit den Temperaturbemühungen des Lobensteiner Organisten Georg Andrcas Sorge (1703—1778) und seinen gleichschwebend eingerichteten Monochorden steht dieser Versuch in keinerlei Verbindung. Ob er gelungen ist oder nicht, ob er zu einer „Pseudo-Temperatur“ geführt hat (S. 498) oder zu einer Wohltemperierung im Sinne Bachs, muß die Auswertung des Tonmaterials ergeben, und zwar rechnerisch und klanglich. Auf vorherige jahrelange Erprobung der verschiedenen Tonsysteme und Temperaturen konnte nicht verzichtet werden, insbesondere mußte die Auswirkung des jeweiligen Tonmaterials auf das Klangmaterial der Orgel untersucht werden.

Die abschließende Einstimmung der großen Kemper-Orgel in der Kirche am Hohenzollernplatz in Berlin-Wilmersdorf ist geeignet, die Vorstellungen, die der Rezensent von der Bachstimmung hat, zu korrigieren. Sie ist ebenso leicht (oder ebenso schwer) nach dem Gehör zu übertragen, wie die Modifikationen von 1779. Auf dieser Orgel ist inzwischen außer Bach Orgelliteratur aus allen Epochen gespielt worden, auch zeitgenössische Literatur. Tonbandaufnahmen liegen vor. Im Rahmen akustischer Untersuchungen vom 13. bis 15. 4. 1968 wurde die Stimmung der Orgel von der Abt. 5 der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt (Dr. Lottermoser) gemessen und ausgewertet. Der Untersuchungsbericht vom 26. 6. 1968 enthält quantitative Aussagen über die Stimmhaltung durch Nachmessung der tatsächlichen Grundfrequenzen der Prinzipalpfeifen nach einem Zeitraum von mehreren Jahren nach der Stimmungslegung und Aufnahmen von Oszillogrammen zur Ermittlung von Intervallschwebungen bzw. Intervallmodulationen. Vielleicht wäre es überhaupt nützlicher gewesen, wenn die Diskussion am klingenden Objekt begonnen hätte, und nicht über den Umweg einer Rezension, die vom rein Rechnerischen ausgegangen ist. Hier waren Mißverständnisse und Mißdeutungen möglich, z. B. wenn Lange vier reinwertige pythagoreische Dur-Terzen in der Bachstimmung gegenüber nur drei in der 3. Kirnberger-Fassung als qualitative Verschlechterung ansieht, oder daß drei Quinten besser seien, als in der Bachstimmung. Die gespannten pythagoreischen Terzen sind volle Absicht, nicht nur als „Reminiszenz an mitteltönige Gepflogenheiten“, sondern im Hinblick auf ihre charakteristischen Funktionen im Klangmaterial der Orgel.

Ein Vergleich des Intervallbestandes der Bachstimmung (A) mit der von Lange modifizierten Temperaturfassung von 1779 (B) hat folgendes Ergebnis:

1. Quinten.

In beiden Temperaturen sind sieben Quinten rein, die übrigen modifiziert und einwandfrei. A—E schwebt bei (A) etwas stärker.

2. Dur-Terzen.

Bei (A) sind C—E und G—H natürlich-harmonische Klangterzen. C—E ist ca. 0,5 Cents vom reinen Wert entfernt, also als praktisch rein anzusprechen. Bei (B) ist nur C—E rein, während G—H über 5 Cents zu weit ist. F—A und B—D sind bei (B) besser, D—Fis und A—Cis sind schlechter.

3. Moll-Terzen.

e—g, h—d und fis—a sind bei (A) besser, schlechter sind d—f und a—c. (A) hat 5 reinwertige pythagoreische Terzen, (B) deren 4.

4. Ganztöne.

Bei (A) sind die Ganztonsituationen ausgeprägter, als bei (B), besonders auffallend bei C—D, D—E, F—G und A—H.

5. Halbtöne.

7 Werte sind bei (A) besser. Vor allem sind die pythagoreischen Mittelwerte zur Chromatisierung und Semitonisierung sämtlich besser; 3 sind rein. Semitonal liegen bei (A) bessere Werte vor für Cis—D und Fis—G, bei (B) für A—B und H—C. H—C ist bei (A) als mittel-tönige Reminiszenz um zwei Cents vergrößert.

Die auf die Temperatur von 1771 zurückgehenden Positionen der Bachstimmung nähern sich fast ausnahmslos der Modifizierung von 1779 mit den Komma-Differenzen. Diese Modifikation, desgleichen auch die Quotienten-Modifikation, ist aber bei der Aufstellung der Bachstimmung nicht verwandt worden.

Wie Bach wirklich gestimmt hat, wir wissen es nicht und werden es nie erfahren. Durch Kirnberger kennen wir aber zumindest die Prinzipien seiner Temperierung. Das ist entscheidend. Ich halte es für erlaubt und für legal, wenn ich auf empirischem Wege unter Berücksichtigung aller verfügbaren Quellen — dazu gehört u. a. auch die statistische Auswertung des Intervallbestandes des Wohltemperierten Claviers von Joh. Seb. Bach — die Linie Werckmeister—Kirnberger nachgezeichnet habe, um zu einem historisch vertretbaren und zugleich für die musikalische Praxis brauchbaren Ergebnis zu kommen. Dieses Ergebnis habe ich nach langer Erprobung „Bachstimmung“ genannt.

Es ist erfreulich, daß Lange im Resümee seiner Rezension (S. 494) zum Ausdruck bringt, daß die Wiederbelebung der alten Stimmungen „für unsere Generation eine lohnende und dankbare Aufgabe und gleichzeitig eine Verpflichtung sein sollte“. Das gilt ganz besonders für die Denkmalspflege. Gleichschwebend gestimmte Schnitger- oder Silbermann-Orgeln sind ein Unding. Es ist zwar wichtig, Pfeifwerk, Windwerk und Regierwerk einer wertvollen alten Orgel zu erhalten bzw. zu restaurieren, aber nicht minder wichtig ist die Wiederherstellung des ursprünglichen Klangbildes, das in hohem Maße von der Temperierung abhängt. Falls ein Kompromiß nicht zu vermeiden ist, könnten die von Kirnberger ausgehenden Impulse und praktischen Vorschläge beachtet werden, die darüber hinaus für die heutige musikalische Praxis aktuell zu werden verdienen. Man sollte aber bei der Klärung dieser Fragen und bei der wissenschaftlichen Diskussion die Fehler des 18. Jahrhunderts nicht wiederholen und sich im „Stimmungsgezänk“ verlieren oder lediglich um des Kaisers Bart streiten. Es kommt mit Vorrang darauf an, sich in Tonordnungen einzuhören, der einebnenden Monotonie des gleichschwebenden Tonmaterials organisch gegliederte Intervallbezüge gegenüber zu stellen. Diese anzubieten und auch dem weniger geübten Stimmer zugänglich zu machen, war die vornehmste Aufgabe des Beitrags.

Hugo Riemann und „der neue Riemann“

Zum Sachteil des Musiklexikons*

VON WALTER WIORA, SAARBRÜCKEN

Die vorliegende Rezension erscheint zu einem Zeitpunkt, an welchem man an Hugo Riemann, den denkwürdigen Musikgelehrten und Musicus doctus, auch wegen seines fünfzigsten Todestages denken sollte: er ist am 10. Juli 1919 gestorben. Um so näher liegt

* Riemann Musiklexikon, Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Sachteil begonnen von Wilibald Gurlitt, fortgeführt und herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz: B. Schott's Söhne 1967. (Vorworte des Herausgebers und des Verlages Herbst 1967.) XV, 1087 S., zweiseitig.

die Frage nach seinem Fortleben im „neuen Riemann“. Wie verhält sich das bedeutende Werk von 1967, das als Sachteil der 12. Auflage seines Lexikons bezeichnet ist, zum Original, das Hugo Riemann selbst verfaßt und von der 1. bis zur 8. Auflage, von 1882–1916, mehrfach erweitert und umgearbeitet hat?

Als nach seinem Tode Alfred Einstein drei weitere Auflagen herausgab, hat dieser die Sachartikel kaum verändert; er ließ Riemanns Einsichten und Ansichten stehen, auch wo er sie nicht teilte. „Nur zu leicht“, sagt er im Vorwort zur 9. Auflage, „vergessen auch Freunde des Lexikons, daß es kein neutrales, farbloses Nachschlagebuch ist, sondern ein höchst persönliches Werk — im Lauf der Jahre durch sein Gewicht das Musik-Lexikon geworden, aber immer noch und immer wieder Riemanns Musik-Lexikon. Und Riemannisch soll es auch bleiben. Vor allem kann und darf es mir niemals einfallen, den sachlichen Teil, Riemanns aus einheitlicher Anschauung entsprungene Darstellungen auf dem Gebiet der Harmonik, Rhythmik, Metrik usw. anzutasten, und so das Lexikon mit den übrigen Büchern Riemanns in Widerspruch zu setzen — so sehr ich mich bemühen werde, jeder neuen Anschauung auf diesen Gebieten gerecht zu werden“.

Dagegen haben es Wilibald Gurlitt und Hans Heinrich Eggebrecht unternommen, eine 12. Auflage des inzwischen immer mehr alternden und veraltenden Werkes herauszubringen, in dieser aber den bisherigen Text weitgehend durch Neues zu ersetzen, das erst nach Riemann und größtenteils im Gegensatz zu ihm aufgekommen ist. „Da ein für den täglichen Gebrauch berechnetes Handbuch in keinem seiner Teile veralten darf“, wie Riemann im Vorwort zur 6. Auflage betont, konnten sie nicht in erster Linie pietätvolle Bewahrung anstreben. Sie haben vielmehr versucht, „ein halbes Jahrhundert tief eingreifender Veränderungen des geistigen, sozialen und politischen Lebens“ und „Wandlungen des Musiklebens, der Musikerziehung und Musikauffassung“ lexikalisch zu bewältigen (Vorwort S. V). Trotzdem aber haben sie das zu schaffende neue Werk unter dem historisch gewordenen alten Namen erscheinen lassen. War der neue Inhalt mit diesem Namen in Einklang zu bringen?

Das Problem zeigt sich naturgemäß erst im dritten Band, dem Sachteil, mit voller Deutlichkeit. Kann dieser mit Recht als eine Auflage, wenn auch „völlig neubearbeitete Auflage“ des Originals gelten, ähnlich wie die achte, welche Riemann als „vollständig umgearbeitete“ bezeichnet hat? Über den Begriff der Bearbeitung von Musikwerken heißt es auf Seite 91 des neuen Lexikons: „Nicht eine Bearb. im Sinne des Urheberrechts, sondern eine selbstschöpferische Leistung liegt vor bei einem Werk, das in freier Benutzung eines anderen entstanden ist wie die Haydn-Variationen von Brahms oder die Méditation sur le 1er Prélude de J. S. Bach von Gounod.“ Entsprechendes gilt mutatis mutandis gewiß auch für die Bearbeitung eines wissenschaftlich-lexikalischen Werkes, das über den Rahmen eines puren Nachschlagebuches hinausgeht. Was liegt hier nun primär vor: Bearbeitung oder freie Benutzung?

Mit seinen 1087 Seiten ist der Sachteil viel umfangreicher als die Summe der Sachartikel in Riemanns eigenem Werk. Ergebnisse von über fünfzig Jahren internationaler Forschung und Aspekte vieler Richtungen der Musikanschauung sind hinzugekommen oder an die Stelle dessen getreten, was Riemann selbst gewußt und geglaubt hat. Vom originalen Text ist im einzelnen nur wenig stehen geblieben. Daß er mehr benutzt als bearbeitet wurde, dafür sind die Stellen charakteristisch, an denen Sätze aus dem Original durch Kursivdruck und den Namen Riemanns als Zitate hervorgehoben werden (S. 36, 373, 581, 727 u. a.). Das gleiche gilt für Formulierungen wie „Anschluß-Motiv nennt H. Riemann ein Motiv, das . . .“ (S. 41) oder „Thema nennt man . . . nach H. Riemanns Definition . . .“ (S. 950). Hans Oesch meint in seiner Rezension (Melos 1969, S. 15), Eggebrecht habe den Sachband „von Grund auf neu“ konzipiert. „Von der vorhergehenden Auflage ist außer einigen Zitaten nichts in die neue Edition hinübergenommen worden . . . Dank dieser Herakles-Tat

Eggebrechts“ könne der neue Riemann heute wieder — wie in Riemanns Zeiten — als das musikalische Lexikon betrachtet werden.

Wenn Oesch mit der Behauptung recht hat, daß Eggebrecht das Lexikon „*von Grund auf neu*“ konzipiert habe, dann ist es etwas anderes als eine neue Auflage. Allerdings sind in etlichen Fällen Artikel des Originals mit Einbeziehung anderer Schriften Riemanns tatsächlich kritisch bearbeitet worden (z. B. *Phrasierung*). Zudem haben es Herausgeber und Verlag ausdrücklich als ihre Verpflichtung bezeichnet, das Unternehmen „*im Geiste Riemanns*“ fortzuführen (S. IX) und an sein Werk „*anzuknüpfen*“ (S. V). Das Wort „*anknüpfen*“ deutet aber eher auf freie Benutzung als auf treue Bearbeitung. Auch wird es durch den Zusatz eingeschränkt: „*. . . bei der Wahl der Stichwörter und bei der Darstellung der Begriffswort- und Sachgeschichten*“ (also nicht auch in anderen Hinsichten?) „*so weit wie möglich an Riemanns Werk anzuknüpfen*“ (S. V). Was besagt hier die dehnbare Formel „*so weit wie möglich*“, und reicht sie dafür aus, das neue mit dem ursprünglichen Lexikon in dem Sinn zu identifizieren, der dem Begriff einer neuen Auflage entspricht?

Der universale Musikgelehrte Riemann hat es vermocht, ein so vielseitiges und bedeutendes Lexikon als Einzelner zu verfassen. Als Schöpfer eines originalen Systems der Musiktheorie mit stark dogmatischen Zügen hat er dieses System zum Gerüst eines Nachschlagewerkes werden lassen. Sein Lexikon geht nicht darin auf, eine Sammlung anerkannter Fakten darzubieten, es hat vielmehr die Vorzüge und Nachteile dessen, was Alfred Einstein „*ein höchst persönliches Werk*“ genannt hat. Es ist ein geschlossenes Ganzes, recht einheitlich in Charakter, Stil und Niveau, aber damit zugleich voller Dogmen und subjektiver Ansichten. Die Geltungswerte dieser Ansichten ist bisher wenig untersucht; es sind nur klišeeartige Vorstellungen darüber verbreitet, auf Grund derer schon Anfänger zu wissen glauben, daß Riemanns Theoreme höchstensfalls für die Wiener Klassik zutreffen.

Demgegenüber bietet das, für sich gesehen, gleichfalls bedeutende und wahrhaft imponierende neue Werk ein ganz anderes Bild. Wie in vieler so in wissenssoziologischer Hinsicht ist es für die heutige Situation und ihren Unterschied zum Zeitalter Riemanns charakteristisch. Es ist ein Sammelband, an dem sehr viele Köpfe nach- und miteinander gearbeitet haben: Gurlitt, der es begonnen, und Eggebrecht, der es fortgeführt und herausgegeben hat, ein enger Stab von Mitarbeitern, die Eggebrecht, wie er im Vorwort sagt, durch „*ein strenges Regiment*“ zusammenhielt, und über achtzig weitere Autoren, die einzelne Artikel beigetragen haben und jeweils mit ihren Initialen genannt werden. Unter ihnen befinden sich Nachwuchskräfte, die noch wenig hervorgetreten sind, und andererseits hervorragende Spezialisten, wie Anglès, Bessler, Clercx-Lejeune, Federhofer, Jammers, A. Schmitz, Westrup u. a., für die systematische Grundlagenforschung Dahlhaus, Reinecke, Wellek, Winckel, für Musikerziehung zum Beispiel Erich Doflein (*Violine und Violinmusik*). Der Artikel *Harmonielehre* stammt, wie etliche andere Beiträge, von Elmar Seidel.

Dazu kommt, daß dem Gesetz vom Stand der Forschung gemäß viel heterogenes Wissens- und Gedankengut aus anderen Lexika zu übernehmen war. Dabei dürfte die Enzyklopädie MGG eine besonders wichtige Grundlage gebildet haben. Meines Erachtens hätte man das Werk nicht nur in der Liste *Benutzte neuere Nachschlagewerke* anführen, sondern als Ganzes im Vorwort hervorheben und mehr wichtige Artikel an der jeweiligen Stelle zitieren sollen.

Aus alledem ergibt sich im Gegensatz zu Riemanns eigenem Lexikon das Bild einer pluralistischen Uneinheitlichkeit, die gleichfalls Vorzüge und Nachteile hat. Manche Artikel scheinen nur Kompilationen zu sein und nicht auf eigener Vertrautheit des Verfassers mit dem Thema zu beruhen; in anderen tragen die Autoren magistral und kategorisch eigene Thesen oder solche ihrer Schule vor; in wieder anderen stützen sie die eigene Auffassung auf kritische Auseinandersetzung mit dem bisherigen Schrifttum. Einige häufen nur Daten, andere dringen in das Wesen der Sache ein. Große Unterschiede in Stil und

Denkweise zeigen zum Beispiel die Artikel *Musik* (Eggebrecht) und *Burgundische Musik* (Clercx-Lejeune) oder *Deutsche* und dagegen *Spanische Musik* (Bessler und Anglès). Unausbleiblich waren ferner erhebliche Unterschiede im Niveau. Als vorzüglich sind mir zum Beispiel die meisten Artikel von Carl Dahlhaus aufgefallen, als weniger gelungen zum Beispiel die Artikel *Ethos*, *Hermeneutik*, *Lied*, *Melodie*, *Romantik*, *Solmisation*, *Soziologie*, *Spielleute*, *Stil*, *Unterhaltungsmusik*, ferner *Sonate*, *Sonatenatzform*, *Streidiquartett*, *Symphonie*, *Thematische Arbeit*, *Durchkomponiert*, *Finale*, *Präludium* sowie *Vergleichende Musikwissenschaft*, *Kinderlied*, *Kuhreigen*, *Jodeln*, *Jubilus*, *Geißlerlieder*, *Volkstanz* und andere Artikel über Tänze.

Im Vorwort zur 7. Auflage seines Lexikons sagt Riemann, er empfinde Genugtuung über den Erfolg, denn dieser beweise, „daß die in meinem Buch von Anfang an durchgeführten Anschauungen in immer weiteren Kreisen sich Geltung verschaffen“. Im neuen Sammelband sind wohl die meisten dieser Anschauungen fallengelassen und durch andere ersetzt worden. Sein eigenwilliges System, das Gerüst des alten Lexikons, konnte naturgemäß nicht aufrechterhalten werden. Es ist aber weit mehr durch Konzeptionen anderer Herkunft ersetzt, als aus sich heraus fortentwickelt und umgearbeitet worden. Die Abweichungen von seinen Grundanschauungen beruhen nicht nur auf dem heutigen Stand der Forschung, sondern auch auf persönlich begründeten Überzeugungen und Axiomen, die gleichfalls eigenwillige und dogmatische Züge haben. Dies gilt besonders für Eggebrecht, dem als Herausgeber und Autor zahlreicher Beiträge ein großer Anteil zukommt. Beispiele bieten die Artikel *Musik*, *Musikwissenschaft*, *Ästhetik*, *Komposition*, *Ausdruck*, *Symbol*. Wie weit er sich von Riemann entfernt, zeigen Sätze wie dieser: „Die wachsende Interesselosigkeit gegenüber dem Begriff des Ausdrucks und damit der Abbau sowohl der ästhetischen Fragestellung als auch der kompositorischen Polarität gehen zusammen mit der Steigerung dieser neuen Einheit, die mit der Krise der Tonalität zunahm und nach deren Überwindung, zumal in der Atonalität, als Zeugnis eines neuen ‚Vorrangs der Sach-Welt vor der Ich-Welt‘ (Gurlitt) vollkommen verwirklicht sein kann“ (S. 66).

Der Verfasser des alten und der Herausgeber des neuen Lexikons denken verschieden über den einstigen und künftigen Werdegang der Musik. Sie haben andere Zugangsweisen zur Praxis, Komposition und Theorie. Eggebrecht widmet sich weniger als Riemann dem theoretischen Durchdenken von Sachverhalten und mehr der Darstellung des geschichtlichen Wandels von Wörtern und Begriffen. Er systematisiert zwar oft vortrefflich historisches Material (z. B. im Artikel *Schlusß*), aber ist weniger als Riemann ein Denker und Experte in systematischer Grundlagenforschung. Er wirft der Musikwissenschaft vor, daß sie sich noch immer nicht genügend auf das Kunstwerk konzentriere und darum reformbedürftig sei; schon seit dem 12. Jahrhundert erhebe „das musikalische Kunstwerk den Anspruch, in den Mittelpunkt der musikwissenschaftlichen Arbeit gestellt zu werden“ (S. 617). Dagegen war Riemann, so sehr er sich in Ausgaben und Analysen um Kunstwerke bemühte, mehr noch den Grundlagen zugewandt, die ihm als ein ideelles Tonreich erschienen. Er untersuchte die „*musikalische Logik*“, die „*Gesetzmäßigkeiten*“ der Harmonik und Rhythmik.

Entschiedener Gegner relativistischer Aufweichung, glaubte er an eine musica vera mit allgemein gültigen Sachverhalten und Grundsätzen. Er sah in seinen Erkenntnissen „ein felsenfestes Fundament“ für alle Zukunft. Man mißversteh seine Lehre von den Tonvorstellungen und seine Folkloristischen Tonalitätsstudien, wenn man aufgrund einiger unrichtig interpretierter Sätze annimmt, er sei gegen Ende seines Lebens von diesem Standpunkt abgerückt. Dagegen ist das neue Lexikon in hohem Maße von jenem historischen Relativismus geprägt, der sich fast allgemein verbreitet hat und zur selbstverständlichen Denkform geworden ist. Daraus ergibt sich Kritik an Riemanns Grundposition. So heißt es auf S. 9: „Was von Riemann in systematischer Sicht für zeitlos gültig angesehen war, zeigte sich in historischer Betrachtung als eine bestimmte Stilstufe der Musik der Wiener

Klassik". Oder auf S. 66: „*Riemann erhob den seit dem 18. Jahrhundert geltenden Ausdrucks-Begriff zum Dogma*".

Im Vorwort wird auf die Fruchtbarkeit des Spannungsverhältnisses zwischen historischer und systematischer Musikforschung hingewiesen. Dem ist jedoch die gar zu enge Einschnürung von Grundbegriffen der Musik abträglich. Man wird den Leistungen Hugo Riemanns und den von ihm aufgezeigten Sachverhalten besser gerecht, wenn man Termini wie Tonalität oder Funktion nicht gänzlich auf wenige Jahrhunderte der Neuzeit einschnürt, sondern untersucht, was an ihnen weitere Geltung hat, z. B. was an Funktionen im weiteren Sinn (etwa die Polarität zwischen einem Ruheton und einer Hauptstufe der Melodiebewegung) in mittelalterlicher und außereuropäischer Musik vorkommt.

Aus der Sorge, daß die Eigenart der Neuzeit und die Sonderstellung des Abendlandes verkannt werden, wendet man sich mit Recht dagegen, ihre Termini unkritisch auf andere Epochen und Kulturkreise zu übertragen; doch man sperrt sich auch dagegen, kritisch-methodisch von der engeren eine weitere Fassung des Begriffs zu differenzieren. So heißt es auf S. 390, daß streng genommen nur im Abendland, und sogar hier erst spät, von Improvisation gesprochen werden könne, und auf S. 641, daß Improvisation die Illusion eines spontan entstehenden Werkes vermittele. Doch dies ist nur eine Art der Improvisation, auch in neuerer Zeit, und die Behauptung, daß es außerhalb Europas keine Improvisation im weiteren Sinne gebe, ist sachlich unzutreffend und terminologisch unzweckmäßig. Die Instrumentalmusik außerhalb des Abendlandes wird nicht in die Betrachtung einbezogen, sondern mit der These ausgeschlossen, daß Instrumentalmusik, die von vokaler getrennt ist, nirgends als im Abendland überhaupt möglich sei; aber es ist doch paradox, z. B. der hohen Kunst orientalischen Lauten- oder Ensemblespiels den Charakter der Instrumentalmusik gänzlich abzusprechen. Es sei fragwürdig, den Begriff Orchester auf das 16.—17. Jahrhundert oder gar auf außereuropäische und archaische Kulturen zu übertragen (672); aber ist es zweckmäßig, im Hinblick auf Indonesien oder Japan den weiteren Sinn des Wortes zu beseitigen, den kein Kenner mit dem neuzeitlich-abendländischen verwechseln wird? Außerhalb der funktional-harmonischen Musik sei es problematisch, einen Teil der Komposition als Begleitung anzusprechen (S. 94); aber wir verstellen uns den Horizont, wenn wir die Unterschiede zwischen Figur und Grund und zwischen führenden und begleitenden Parten für alle andere Musik ausschließen.

Das Lexikon enthält Artikel über *Vokalmusik* und *Gesangskunst*, jedoch nicht über den allgemeineren und ursprünglicheren Begriff *Gesang*. Es enthält Artikel über *Homophonie*, *Polyphonie* und *Unisono*, aber keine über Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit im weiten Sinn und wird somit auch nicht den Zwischenformen zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit gerecht. Der sogenannte Ausdruck verbinde Musik mit beabsichtigtem Bedeuten, und diese Zielsetzung sei etwas, das von außen kommt (S. 65); doch in Wahrheit gibt es hier nicht nur nachträgliche Verbindung ursprünglich getrennter Größen, sondern auch Verbundenheit von vornherein: unbeflissenen Ausdruck des Charakters, Selbstdarstellung in Nationaltänzen, Verhaltensweisen im singenden Beten, naive Gefühlskundgabe zum Beispiel im Volksgesang u. a. Ein Merkmal des Symbols sei „*die Unangemessenheit von Erscheinen und Meinen, das nachträgliche ‚Setzen‘ von Bedeutungen, die gegenüber den existentiellen Bedingungen der Musik nur uneigentlich, erfunden, willkürlich, verabredet und somit nicht unmittelbar wirksam sind*“ (S. 921 f); doch diese Verallgemeinerung verdeckt eine Fülle von ursprünglicheren Symbolen.

Mancher Beitrag zur Grundlagenforschung in diesem Lexikon scheint nicht ganz dem heutigen Stand des Wissens zu entsprechen. Das Literaturverzeichnis zum Art. *Ästhetik* nennt gar zu wenige der neueren Arbeiten und merkwürdigerweise auch nicht Zeitschriften und Kongreßberichte. Ist die Musikästhetik als „*Wissenschaft vom musikalisch Schönen*“ (S. 9) zu definieren? Sie ist nur zum Teil Wissenschaft und behandelt nicht nur „das

Schöne“. Andererseits trifft es nicht zu, daß die neuere Ästhetik auf den Begriff des Schönen gänzlich verzichte (S. 295).

Eingeschnürt wird besonders auch der Begriff, der unserer Wissenschaft den Namen gibt. Das Wort Musik habe einen eng begrenzten Geltungsbereich: das Abendland (S. 601). Statt eine engere und eine weitere Bedeutung des Wortes herauszuarbeiten, unterscheidet Eggebrecht zwischen „europäischer Musik“ und „außereuropäischer Klanggestaltung“ (S. 616). Mithin wäre es im Grunde unberechtigt, von arabischer und indischer Musik oder von Musikethnologie zu sprechen. Die seit der Antike immer wieder gestellte Frage nach einer allgemeinen „*musica nobis innata*“ (Boethius) oder nach den Stimmen der in Völker differenzierten Menschheit (Herder) wird zurückgedrängt. Das Problem, in welchem Sinn und Maß die außereuropäischen Kulturen an der Geschichtlichkeit des Menschen teilhaben, wird durch die These verschüttet, die außereuropäische „*Gestaltung des Klingenden*“ sei relativ geschichtslos und, was der klassischen Antike vorausgeht, gleichsam „*naturwüchsig*“ (S. 330). Solche Thesen beruhen nicht auf wissenschaftlicher Untersuchung und entsprechen nicht dem Stand der Forschung und des historischen Bewußtseins.

Alle Aussagen über die Sonderstellung der abendländischen Musik und ihre Unterschiede von anderen Kulturen setzen Vergleiche voraus. Sollen diese wissenschaftlich sein, so sind sie methodisch durchzuführen; das gilt für die Vergleichende Musikforschung wie für das Vergleichen der Sprachen, der Religionen usf. Gerade um die Sonderstellung der abendländischen Musik zu erhellen, ist Vergleichende Musikforschung unentbehrlich. Der Einwand, daß Vergleiche zu jeder Wissenschaft gehören (S. 1021), verkennt, daß in Disziplinen wie der Vergleichenden Sprach-, Rechts-, Religions- oder Musikwissenschaft das Wort einen pointierten und konstitutiven Sinn hat. Es ist Fachprovinzialismus, wissenschaftstheoretisch so über die Vergleichende Musikwissenschaft zu sprechen, als gebe es nicht mehrere bewährte und bedeutende Wissenschaften, die sich mit gutem Recht „Vergleichende“ nennen.

Angesichts der heutigen Lage des Abendlandes in der Welt und angesichts des weltgeschichtlichen Bewußtseins in den Eliten der historischen Wissenschaften erscheint es als ein Rückschritt, daß das neue Lexikon die Vergleichende Musikforschung, die (mit ihr keineswegs identische) Musikethnologie sowie die Ur- und Frühgeschichte der Musik erstaunlich stark vernachlässigt. Von den heute so zahlreichen Musikethnologen sind nur Bose, Dankert, Gerson-Kiwi und Hickmann als Autoren herangezogen worden. Eigene Artikel haben erhalten die *arabisch-islamische* und die *jüdische Musik* (beide von E. Gerson-Kiwi) sowie die *chinesische*, *indische*, *afrikanische*, *Indianer-*, *Eskimo-* und *Negermusik* (sämtlich von Bose). Zahlreiche Artikel sind dem Jazz gewidmet. Dagegen steht unter den Stichwörtern *Japan*, *Indonesien*, *Hinterindien*, *Mongolei*, *Ozeanien* u. a. jeweils nur ein kurzes Literaturverzeichnis ohne Text. Auch fehlen zusammenfassende Artikel über den Orient und über die Naturvölker (das letztere im Gegensatz zum alten Riemann).

Dementsprechend werden in den Artikeln zur Systematik und zur allgemeinen Musikgeschichte die außereuropäischen Kulturen und das vorklassische Altertum gar zu wenig berücksichtigt; der Horizont ist gar zu binneneuropäisch. Das gilt z. B. für die Artikel *Rezitativ*, *Verzierungen*, *Vibrato*, *Kanon*, *Dur*, *Litanei*. Ferner fehlen z. B. Hinweise auf die auch in systematischer Hinsicht wesentlichen Arbeiten von C. Brailoiu über Rhythmus und Tonarten. Im Artikel *Distanz* fehlt der Hinweis auf das Problem des Distanzprinzips.

Aus dem Mangel an Vertrautheit mit außereuropäischen Gegebenheiten kommen etliche Fehltritte. In der Instrumentalpraxis der außereuropäischen und archaischen Kulturen erscheine „*Variantenheterophonie*“ als Norm (S. 672). Für den Vorderen Orient sei die Intensität des Hervorbringens einer Tonbewegung viel wesentlicher als die Tonfolge an sich (S. 554).

Auch die Musikalische Volks- und Völkerkunde Europas kommt gar zu kurz. Es fehlen Artikel über Volksgesang (außer Volkslied) und Volksmusik (außer Volkstanz). In Freiburg

hätte es nahegelegen, die reiche Bibliothek des Deutschen Volksliedarchivs, das zugleich ein Institut für internationale Volksliedforschung ist, auszuwerten und nähere Verbindung mit seinen Mitarbeitern aufzunehmen. Das scheint nicht hinreichend geschehen zu sein, sonst hätte man z. B. nicht angenommen, daß das in Freiburg herausgegebene *Jahrbuch für Volksliedforschung* seit 1951 nicht mehr erscheine (S. 422), man hätte die Balladen der europäischen Völker als eine Gattung der gesungenen Erzählung in Text und Bibliographie besser gewürdigt (S. 73 f.), und es wären nicht Fehlurteile zustande gekommen wie die Annahme, daß aus dem Kuhreigen „durch Einfügung gregorianisch-litaneihafter Elemente der Alpensegen“ (sic!) entstanden sei (S. 498).

Im Vorwort zur ersten Auflage sagt Riemann: „Nach Möglichkeit ist die relative Ausdehnung der Artikel in Einklang gebracht worden mit der Bedeutung ihres Inhalts“. Der „neue Riemann“ legt überstarkes Gewicht auf manches historische Detail, das mir im Sachteil eines allgemeinen Musiklexikons entbehrlich zu sein scheint, z. B. die Aufzählung der im *Cancionero musical de Palacio* vertretenen Komponisten (S. 141). Relativ ausführlich wird die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren im 16.–18. Jahrhundert mit ihren gelehrten Termini dargestellt: in einem zusammenfassenden und etwa 50 einzelnen Artikeln. Demgegenüber kommen wichtige Seiten der Gegenwart, für welche das neue Lexikon in anderer Hinsicht besonders aufgeschlossen ist, zu kurz, so das Organisationswesen. Die deutsche Musik wird auf zwölf, die italienische auf vier Seiten dargestellt. Eigene Artikel haben innerhalb Europas außerdem nur die *britische, französische, niederländische, russische* und *spanische Musik* erhalten, während sich die übrigen Länder mit kurzen Literaturverzeichnissen ohne jeden Text begnügen müssen. Warum fehlt z. B. ein Artikel Ungarische Musik, obwohl das alte Riemannlexikon einen solchen aufweist und gerade die ungarische Musikforschung Hervorragendes leistet? Entsprechendes gilt für Jugoslawien, Polen, die Tschechoslowakei und andere Länder.

Erhebliche Unterschiede zwischen dem Lexikon Riemanns und dem „neuen Riemann“ bestehen auch in der Konzeption des Umfangs und der Gliederung. Riemann hat die Möglichkeit der Erweiterung auf mehrere Bände erwogen, aber verworfen. So heißt es im Vorwort zur 8. Auflage: „Jede neue Auflage zwingt zu neuen Kürzungen bzw. zur Streichung entbehrlich gewordener Artikel früherer Auflagen, um dem Buche die handliche Einbändigkeit zu bewahren“. Desgleichen hat er die Trennung in einen Personen- und einen Sachteil ausdrücklich abgelehnt: „Der mehrfach ausgesprochenen Bitte der Zerlegung des Lexikons in einen sachlichen und einen biographischen Teil gebe ich aus mannigfachen Gründen keine Folge“ (ebenda).

Für die Darstellung ist ihm ein „strenges Gesetz“ die „Gemeinfaßlichkeit“ (Vorwort zur ersten Auflage). Er will „in erster Linie dem Musiker und Musikfreunde kurze und bündige Aufschlüsse geben“. Viele Artikel im neuen Lexikon sind keineswegs kurz und bündig, und viele wenden sich an engere Kreise als an den „Musiker und Musikfreund“. Der Grundsatz der Gemeinverständlichkeit wird zwar im Vorwort genannt, aber in der Ausführung oft nicht erfüllt, so in einer erheblichen Zahl verklausulierter und unnötig überladener Sätze (z. B. S. 65 f. und S. 601 f.).

Es würde über die Aufgabe dieser Rezension hinausgehen, die einzelnen Artikel zu besprechen oder gar auf Irrtümer und Unklarheiten im einzelnen einzugehen. Nur auf wenige Fälle sei hingewiesen. Sind die *Souterliedekens* als eine Sammlung von Volksliedern mit unterlegten Psalmtexten zu definieren? Warum ist der *Appenzeller Kuhreigen* bei Rhaw spielmännische Musik? Denkt Philodem „formalistisch“ (S. 616)? Verdeutlicht Nietzsche Wagners Rhythmik (S. 806)? Der Aufsatz Herders über Caecilia ist kein Vorläufer des Caecilianismus. Ist Bruckners liturgischer Ernst der caecilianischen Bewegung zu verdanken? Welches ist das Jahrhundert Goethes (S. 83)? Der berühmte Anfang lautet nicht: „Über allen Wipfeln ist Ruh“ (S. 523), „The World of Music“ gehört nicht zu den spezifisch musik-

wissenschaftlichen Zeitschriften (1075). Doch solche Einzelheiten sind unwichtig gegenüber der im ganzen recht sorgfältigen Redaktionsarbeit.

Trotz allen Mängeln, die hier festzustellen waren, ist der neue Sammelband als eine große, bedeutende Leistung anzuerkennen. Wie Eggebrecht die schwierige Aufgabe, die sich ihm nach dem Tode Gurlitts stellte, bewältigt hat, ist bewundernswürdig. Das Werk hat in vielen Hinsichten wesentliche Vorzüge sowohl vor Hugo Riemanns eigenem als auch vor anderen Lexika. Das gilt besonders für die große Zahl neuer Stichwörter und stark erweiterter Artikel, z. B. *Diskographie, Durchführung, Funkoper, Galanter Stil, Informationstheorie, Interpretation, Opus, Preise und Wettbewerbe, Quellen, Reihe, Römische Musik, Schallplatte, Schlager, Schulmusik, Statistik, Tafelmusik, Terminologie, Vogelgesang*.

Es ist trotz allem ein hervorragendes Werk, als Ganzes und in vielen Beiträgen. Aber es steht dem Text, dem Geist und der ursprünglichen Konzeption von Hugo Riemanns Musiklexikon zu fern, um dessen historisch gewordenen Namen mit Recht zu tragen. Nicht ein altes Gebäude wurde umgebaut, sondern ein neues an Stelle des alten errichtet. Sollte es aber aus irgendwelchen Gründen unmöglich gewesen sein, auf den Namen Riemann zu verzichten, dann mußte ein Ausweg gesucht werden. Vor 100 Jahren hat ein anderer Herausgeber sein Verhältnis zu einem Vorgänger folgendermaßen bezeichnet: *Musicalisches Lexicon. Auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch verfaßt von Arrey von Dommer* (Heidelberg 1865). Wäre nicht eine ähnliche Formulierung angebracht gewesen, um die große Entfernung von Hugo Riemann klarzustellen und dem historischen Bewußtsein von der Andersartigkeit der Zeitalter wie der Personen gerecht zu werden? Man sollte künftig trennen, was sich nicht vereinen läßt, und zu gegebener Zeit zweierlei unternehmen: eine Anthologie aus Hugo Riemanns Schriften mit einer Auswahl aus den Sachartikeln des von ihm verfaßten Lexikons und andererseits eine Neuauflage des von Gurlitt und Eggebrecht herausgegebenen Lexikons unter einem Titel, der angemessener ist als der bisherige.

Zu Oskar Söhngens „Theologie der Musik“ *

VON JOACHIM STALMANN, BREMKE

I. Das Thema

„Das vorliegende Buch ist eine zweite, gründlich umgearbeitete und vermehrte Auflage meines Aufsatzes ‚Theologische Grundlagen der Kirchenmusik‘ im IV. Band des Handbuchs des evangelischen Gottesdienstes ‚Leiturgia‘ (Kassel 1961, S. 1–267)“, berichtet der Verfasser im Vorwort. Eine wichtige und umfassende Untersuchung der Beziehungen zwischen Theologie und Musik wurde damit dem etwas versteckten Dasein in einem Handbuch entnommen und zur Monographie erhoben.

Darüber hinaus dienen Umarbeitungen und Erweiterungen (um rund ein Drittel des früheren Umfangs) einem neugefaßten Thema. Söhngen erkannte, „daß das Problem der Kirchenmusik nur einen Sonderfall der Frage nach dem theologischen Wesen der Musik überhaupt darstellt“ (Vorwort), und erweiterte entsprechend das Blickfeld. Zugleich bezog er Theologie und Musik enger aufeinander: nicht nur im Sinne einer Grundlagenfunktion jener für diese, sondern als wesenhafte Verbindung („theologisches Wesen der Musik“).

Nun ist der Gegenstand von „Theologie“ bereits begrifflich eindeutig definiert. Außer „Gott“ kommen in ihr Welt und Mensch lediglich als Werk, Adressat, Partner zur Sprache. Die Musik kann darin keine Ausnahme erfahren. Von einem „theologischen Wesen“ ist bei

* Oskar Söhngen, *Theologie der Musik*, Kassel, Johannes Stauda Verlag 1967.

ihr nur sehr bedingt, ja uneigentlich zu sprechen: nicht im Sinne einer Teilhabe an göttlichem Wesen, sondern in Hinsicht auf ihr Bewirkt- und Betroffensein durch dasselbe. Am klarsten scheint das, was auch Söhngen vorschwebt, im Titel (kaum im Inhalt) einer vor 20 Jahren erschienenen Schrift von René H. Wallau formuliert: *Die Musik in ihrer Gottesbeziehung*.

Noch in anderer Hinsicht decken sich der neue Titel und das unter ihm Gebotene nicht ganz, insofern man nämlich eine geschlossene, grundsätzlich-systematische Darstellung erwarten möchte. Im Grunde trifft das nur in zweien der fünf Hauptteile zu („Theologische Voraussetzungen der Kirchenmusik“ und „Versuch einer trinitarischen Begründung der Musik“). Den größeren Teil des Buches beanspruchen theologische- und musikgeschichtliche Ermittlungen und Darstellungen — freilich bis in die Gegenwart hinein und unter beständiger Stellungnahme. Die systematischen Partien erwachsen daraus mit dem Charakter von Zusammenfassungen.

II. Biblische und reformatorische Grundlagen

Zwei Kapitel, die in der Neufassung zu einem ersten Hauptteil zusammengefaßt wurden, untersuchen zunächst *Die Stellung des Neuen Testaments und der Reformatoren zur Musik*. Ein ebenfalls historisch referierender Überblick über *Erscheinungsweisen und Bedeutungsgestalten der Musik* möchte dazu „die Vielgestaltigkeit des Phänomens in den Blick rücken und bei der theologischen Deutung in Rechnung stellen“ (116.)

Überraschenderweise beschränkt sich die biblische Ausgangsbetrachtung auf das Neue Testament. „Die Gemeinde Jesu Christi ist von Anfang an eine singende Gemeinde“ (12). So begann schon die frühere Fassung — ganz legitim, denn sie galt ja im Wesentlichen dem kirchenmusikalischen Spezialbereich: „Das Lied, der Hymnus, wurde die allein angemessene Ausdrucks- und Kommunikationsform des neuen Äon, der mit der Ankunft des Herrn in den alten Äon hereingebrochen war“ (ebd.). Mich stört die Apodiktizität dieser These („allein angemessen“). Ansonsten ist das Kapitel im Hauptteil eine sorgfältige Auslegung von Kol. 3 V. 16 und der Parallele Eph. 5 V. 18 f. als der „beiden klassischen Stellen des Neuen Testaments, die ausdrücklich über das Singen handeln“ (13). Söhngen berief sich in der Erstauflage auf die Fachberatung des Hallenser Neutestamentlers Gerhard Dellling. Nicht bewiesen scheint mir, daß schon in neutestamentlicher Zeit „neben den spontanen, geistgewirkten Gesängen einzelner Pneumatiker feste liturgische Stücke der Gemeinde im Gebrauch waren“ (22), sofern diese über kurze Akklamationen und Responationen hinausgegangen sein sollen. Das Verhältnis zwischen pneumatischer Improvisation und Fixierungen, etwa im liturgisch-hymnischen Gut des NT scheint mir noch nicht genügend geklärt, um einwandfrei auf derartige liturgische Institutionalisierungen schließen zu können. Mit der These „Der hymnische Charakter eines Stückes ist Ausweis seiner geistlichen Legitimität“ (23) werden wir uns nachher noch auseinandersetzen. — Für die auf die Musik überhaupt ausgedehnte Themenstellung erscheint die streng ekklesiologisch ausgerichtete biblische Basis jetzt doch zu schmal. Sie hätte einer Ergänzung im Blick z. B. auf Schöpfungsbericht und Rechtfertigungslehre bedurft.

Breiter angelegt ist das Kapitel über die Reformatoren. Seine Abschnitte über Zwingli, Calvin und Luther verwerten eine imponierende Fülle primären und sekundären Materials und sind mit das Instruktivste, was seit langem über reformatorische Musikanschauung zu lesen war. Ausführungen über die Stellung der Reformierten zur Orgel sind jetzt als besonderes „Interludium“ abgetrennt. Dem Luther-Kapitel ist als Exkurs ein leicht gekürzter Aufsatz aus einer Festschrift für Bischof Krummacher über „die Musikanschauung des jungen Luther“ angefügt (Erstveröffentlichung: *Die Musikauffassung des jungen Luther*, in: *Gemeinde Gottes in dieser Welt*, Festgabe für Friedrich-Wilhelm Krummacher zum

60. Geburtstag, Berlin, Evg. Verlagsanstalt 1961, S. 219–234; ein Hinweis beim Neuabdruck fehlt).

Zwinglys Ablehnung gottesdienstlicher Musik führt Söhngen auf theologische und musikalische Wurzeln zurück. Die Prädestinationslehre vereinzele den Christen im Gottesdienst zur Innerlichkeit. Wenn der Glaube nicht unmittelbar aus der Predigt, sondern aus individueller Geistmitteilung erwächst, so entfällt auch der überindividuell-„äußerliche“ Gemeindegottesdienst und könnte nur stören. Aber auch der hochgebildete Musikliebhaber Zwingly, der Förderer einer regen Haus- und Schulmusik, stand dem ungeschulten Massengesang skeptisch gegenüber.

In dieser Hinsicht war Calvin unbelastet. Er stellt den einstimmigen Gesang in den Dienst seiner liturgischen Psychologie und Pädagogik und verrät ein typisch romanisches Musikgefühl. So soll die Musik den Beter „entflammen“ und zu „heftigem und brennendem Eifer anstacheln“.

Solcher Andachtspsychologie stand der junge Mönch Luther anfangs nahe. Der entscheidende reformatorische Durchbruch (den Söhngen mit E. Bizer etwa 1518 ansetzt) führt weit darüber hinaus: „Die Erörterungen über die gottesdienstliche Musik brechen daher in diesem Stadium seines theologischen Denkens brüsk ab; das Ausdrucks- und Gleichnishafte der Musik als soldier und als ganzer spielt hinfort die entscheidende Rolle“ (105).

Die Musikanschauung des reifen Luther findet der Autor zusammengefaßt in einem Satz der Genesisvorlesung 1535 ff., der ihm zum Buchmotto wird: „*Ocularia miracula longe minora sunt quam auricularia*“ (WA 44, 352). Das Wort Gottes („*viva vox evangelii*“) führt über die mittelalterliche Musikspekulation hinaus zur Entdeckung der Musik als klingendes, aktuelles Aussage-Ereignis, nun nicht nur in der Praxis, sondern auch in der Fundamentaltheorie. Auf Grund einer doppelten „Inklination“ von Kerygma und Glauben zur Musik vermögen die Noten den Text lebendig zu machen (Tischreden Nr. 2545 b), wird Musik aktueller Ausdruck von Freiheit aus Gnade.

Indessen entdeckt Luther eben damit auch die ursprüngliche Geschöpflichkeit der Musik, deren Wunder zu preisen er nicht müde wird. Hier freilich zeigen sich mittelalterliche Relikte, die Söhngen vielleicht doch etwas unterbewertet. Man vergleiche den bekannten Satz aus den *Symphoniae iucundae*: „*Si rem ipsam spectes, inventies Musicam esse ab initio mundi inditam seu concreatam creaturis universis, singulis et omnibus*“ mit dem Ausspruch des Boethius: „*Apparet nobis musicam naturaliter esse coniunctam*“ (beide Zitate bei Söhngen S. 85 bzw. 271; vgl. meinen Beitrag im Kasseler Kongreßbericht 1962, S. 129 ff.).

III. Kunst und Glaube als „Heimkehr“

Gewinnt der Verf. aus seinen Lutherstudien die entscheidenden Elemente seiner eigenen Musikanschauung, so enthüllen die folgenden Teile des Buches noch andere geistige und künstlerische Einflüsse. Söhngen ist geprägt durch die Erneuerungsbewegungen der zwanziger Jahre. Da ist zunächst die Singbewegung, „eine der wichtigsten Erweckungsbewegungen der letzten Jahrzehnte“ (328). Sie habe „das Wissen um die den ganzen Menschen nach Leib, Seele und Geist zurechtbringende Macht der Musik neu entdeckt und fruchtbar gemacht“ (273). Der Widerspruch zur Musikkultur des 19. Jahrhunderts ist sein entscheidendes musikalisches Erlebnis. Diese war „für die Erfüllung ihrer ursprünglichen Aufgaben ungeeignet geworden“ (293). Die Anfänge der neuen Musik erlebte Söhngen als „Heimkehr in das Reich der Mütter“, als „Wiederentdeckung der musikalischen Urelemente“ (ebd.), deren Pionier ihm weniger Arnold Schönberg als etwa Arnold Mendelssohn ist. Söhngen hat vor Jahrzehnten Komponisten wie Johann Nepomuk David, Ernst Pepping und Hugo Distler entscheidend gefördert. Die von Schönberg ausgehende Entwicklung ist ihm im Grunde fremd, nicht dagegen Strawinsky. Die Polemik gegen das 19. Jahrhundert überschreitet für

mein Empfinden bisweilen das Maß des Sachlichen und gewinnt propagandistische Züge. Söhngen spiegelt darin getreulich den Standort der evangelischen Kirchenmusik in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, über den sie hinaus gelangt sein sollte.

Theologisch votierte Söhngen in den Zwanziger Jahren offenbar nicht für die damals sensationelle „Dialektische Theologie“, sondern für die eher konservative „Lutherrenaissance“ (K. Holl, P. Althaus u. a.), welche in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg dem „bindungslos“ gewordenen Menschen seine wahre Heimat zurückgeben wollte. Dies versuchte besonders die „liturgische Erneuerung“, zu deren bahnbrechenden Vertretern Söhngen bis heute zählt. Man lese hierzu den Abschnitt V auf S. 336 f.!

Diese theologische Orientierung spürt man besonders im Hauptteil über „*Theologische Voraussetzungen der Kirchenmusik*“, der ziemlich unverändert aus der Erstfassung übernommen wurde. Daneben verbindet sich die Suche nach den „*musikalischen Urelementen*“ mit Perspektiven der Religionsphänomenologie in Söhngens These von der Priorität der kultischen Musik (179); jede musikalische, insbesondere kirchenmusikalische Reform setze mit der Wiederentdeckung einer „*Sprache der kultischen Urlaute*“ ein (194 f., vgl. 296 f.); sie seien das Kriterium wahrer Aktualität „alter“ oder „neuer“ Musik (199). Leider teilt Söhngen kein Beispiel eines „*kultischen Urlautes*“ mit. Handelt es sich um bestimmte rhythmische oder melodische Bildungen? Oder nur um den ideellen Grundton einer Musik?

IV. Dienerin göttlichen Wortes

Es ist diese Vorstellung von einer ursprünglichen kultischen Unmittelbarkeit der Musik zu Gott, die von dem in der Theologie mit dem mythologischen Terminus „Sündenfall“ umschriebenen Sachverhalt nur überlagert, zu der aber eine „Heimkehr“ jederzeit möglich ist, es ist diese — theologisch jedenfalls nicht zu begründende, vielleicht künstlerisch erfahrbare — Vorstellung von einem „theologischen Wesen“ der Musik, die dann Söhngen unbefangen von einer Adäquatheit und „*heimlichen Affinität*“ (260) der Musik zum Evangelium sprechen läßt. „*Die dichterisch-musikalische Gestalt stellt die adäquateste Form der Verleiblichung der Botschaft des Evangeliums dar*“ (170). Dagegen ist die — m. E. irreversible — Erkenntnis der dialektischen Theologie ins Feld zu führen, wonach es zwischen dem Wort Gottes und den Ausdrucksmitteln des Menschen (Gedanken, Worten, Tönen, Bildern, Handlungen) keinerlei vorgegebene Affinitäten gibt, also auch kein menschliches Urteil über deren Adäquatheit. Man kann immer nur sagen: Es hat Gott gefallen, diese Mittel in Dienst zu nehmen und zu heiligen, also mit der Sprache auch Rhythmik und Metrik, sprachliche Form und musikalisches „*Engagement*“. Man kann nicht erklären, warum das möglich war. Man kann schon gar nicht die Frage, „*warum eigentlich das Kerygma* (sc. die Evangeliumsverkündigung) *der Kirche sich der Sprache der Musik bedient*“, beantworten: „*Weil es nicht anders kann! Weil es ein geheimnisvolles Gefälle auf die Musik hin hat, so daß es dort, wo es sein Letztes und Tiefstes ausspricht, ganz von selbst (!) zur gehobenen Sprache der Musik greift*“ (169). Das kann Söhngen z. B. im NT nur so belegen, daß er poetische Stücke ohne weiteres mit gesungenen gleichsetzt, was grobenteils sicher berechtigt ist, aber doch nicht a priori und generell.

V. Frucht göttlichen Geistes

Durchwirkt diese kultische Ursubstanz, vergleichbar einem Sauerteig, auch weite Bereiche der weltlichen Musik, so bleibt ein anderer Impuls im Wesentlichen der Kirchenmusik vorbehalten: der Heilige Geist. Die Glauben weckende Kraft des göttlichen Geistes kommt über den von Worte Gottes Betroffenen als „*Begeisterung*“ und gewinnt Gestalt in hymnischem Gesang und Spiel (22; 217; 331—340). Diese These ist natürlich — wie alle Rede vom heiligen Geist — eine Glaubensaussage und basiert auf einer entsprechenden Vorentscheidung, insofern sie ja alles andere als eine psychologische Erklärung sakralen Musizierens sein will. Aber als solche ist sie in sich schlüssig, wobei man gewiß die Begriffe

„Begeisterung“ und „hymnischer Gesang“ nicht zu eng fassen darf: man kann den Heiligen Geist weder auf beständig hoch erhobenes Gotteslob noch auf die wohlverwalteten Bahnen institutionalisierter Kirchenmusik festlegen, da er bekanntlich „weht, wo und wann er will“.

Bedenklich wird es dagegen, wenn aus der Glaubensaussage ein geradezu gesetzmäßiger Kausalzusammenhang wird und man nun umgekehrt meint, den Heiligen Geist förmlich stilistisch nachweisen zu können: „*Der hymnische Charakter eines Stückes ist Ausweis seiner geistlichen Legitimität*“, d. h. „*dafür, daß hier der heilige Geist am Werk gewesen ist*“ (23). Man bedenke, daß sowohl der Hymnus in Urchristenheit und Alter Kirche als auch das geistliche Lied in der Reformationszeit nicht nur Kristallisationspunkte der Bekenntnisbildung, sondern — eben damit — die schärfsten Waffen beider Seiten im Kampf zwischen Orthodoxie und Häresie gewesen sind. Dann hätte der Hl. Geist z. B. im urchristlichen und im gnostisch-häretischen Hymnus unterschiedslos gewirkt.

Es schien ratsam, die Lehre vom „pneumatischen“ Ursprung christlicher Musik im Zusammenhang der „Theologischen Voraussetzungen“ zu referieren, obgleich sie bei Söhngen überwiegend im ersten und im letzten Kapitel zur Sprache kommt. Meinen Einwand gegen Söhngens Zuordnung von Evangelium (bzw. Hl. Geist) und Musik fasse ich dahin zusammen, daß hier kontingente Ereignisse gleichsam institutionalisiert werden: es wird erklärt, warum es so kommen mußte und warum es immer so sein wird; auf Grund verborgener Wesensverwandtschaften und eines „*geheimnisvollen Gefalles*“ (169), die jederzeit — sogar stilistisch — nachprüfbar sein sollen. „*Wie es aber Gottes Geheimnis bleibt, ob und wann der heilige Geist das Herz derer, die das Wort hören, zum Glauben weckt, so steht auch die Wirksamkeit der Musik unter diesem prädestinationischen Vorbehalt*“, sagt Söhngen selbst (230).

VI. Werk göttlicher Schöpfung

Dem großen systematischen Hauptteil über die theologischen Voraussetzungen der sakralen Musik sind in der erweiterten Neufassung der Arbeit knapp gehaltene *Grundsätzliche Überlegungen zum geschichtlichen Verhältnis von Musik und Theologie* zur Seite gestellt; das sind im Wesentlichen Schlußfolgerungen aus dem Reformationskapitel, mit dem Ergebnis, daß „*für den Versuch einer Theologie der Musik auf evangelischem Boden nur bei Martin Luther Anknüpfungsmöglichkeiten gegeben sind*“ (260). Sie sollen offenbar nicht nur den systematischen, trinitarischen Schlußteil besser vorbereiten, sondern auch — zugunsten der erweiterten Themenstellung — die klare Dominanz und Zentralstellung des kirchenmusikalischen Hauptteils etwas ausgleichen, die in der früheren Fassung noch durchaus zwingend war. Das ganze Buch ähnelt in der Anlage einem durch Anbauten und Aufstockung nachträglich erweiterten Hause. Ein solches spricht bekanntlich immer für die Beweglichkeit und Nachdenklichkeit seines Besitzers. Darin liegt der eigentümliche Reiz: der Versuch zur überlegenen systematischen Synthese gerät immer wieder zu einer mit heißem Herzen geschriebenen Kampfschrift.

Darin macht der große trinitarische Schlußteil keine Ausnahme. Er findet sich im Großen und Ganzen bereits in der auf die Kirchenmusik spezialisierten Erstfassung und wirkt dort eher wie ein abschließender, umfassender Rundblick über benachbarte Gefilde. Unter dem neuen Thema scheint er das eigentliche Ziel der vorangehenden Erörterungen. Jetzt endlich gelingt auch systematisch der Durchbruch ins Reich der Musik überhaupt, der vorher überwiegend geistes- und musikgeschichtlich vorbereitet war. Indem nun aber die allgemeine Musik dem ersten Artikel zugeordnet wird, der zweite und dritte Artikel aber wiederum nur mit der Kirchenmusik in Verbindung gebracht werden, für die das Meiste doch schon früher gesagt war, so geraten die einzelnen Kapitel zu sehr unterschiedlicher Länge, und

auch der verschieden weit gezogene Horizont entspricht nicht ganz der traditionellen Lehre von der absoluten Gleichwertigkeit der tres divinae personae:

1. Artikel: Die Musik im Raum der Schöpfung, entfaltet als: Creatura — Poesis — Usus musicae
2. Artikel: Das „Neue Lied“ (Ps. 98, 1) als Christuslied (Hymnus)
3. Artikel: Kirchenmusik als Werk und Werkzeug des Hl. Geistes.

Während dem zweiten und dritten Artikel nur je 10 Seiten eingeräumt werden, beansprucht der erste den sechsfachen Raum. Das erste Kapitel macht sich Luthers Musikanschauungen in umfassender Durchführung zueigen, während die andern beiden hauptsächlich Ergebnisse der neutestamentlichen Ausgangsbetrachtung bündeln (hervorzuheben sind die Ausführungen über eine musica crucis, S. 323 ff.).

Söhngen lehrt, daß die Musik nicht eine Schöpfung des geschaffenen Menschen, sondern unmittelbar Gottes ist, ein „ontischer Bereich des Geschehens . . ., der nach eigenen Gesetzen aufgebaut ist“ (264). Außer physikalischen Grundlagen gehören dazu das „Element des Sinnfälligen“ und die vorfindlichen „Formen musikalischer Betätigung“, auf denen z. B. auch der Vogelgesang basiert. Damit ist die Musik, wie der Verfasser selbst betont, parallel zum lutherischen Verständnis von Staat und Ehe als vorgegebene, göttlich gestiftete Schöpfungsordnung gedeutet. Diese Deutung gerät damit aber auch in die Schußlinie einer seit längerem geübten Kritik, nach welcher wohl das Material und die Voraussetzungen menschlicher Institutionen (die Töne der Musik, die Mitmenschlichkeit des Staatsbürgers, die Sexualität in der Ehe usw.), nicht aber deren Ordnung und Gestaltung dem Menschen vorgeordnet sind; was wiederum nicht ausschließt, daß Gott den Menschen bei diesen verantwortlich gefundenen Ordnungen und Aufgaben behaftet und fordert.

Die Theologie fragt nach dem Zweck der Schöpfung. Für die Musik lieferte die Reformation die klassische Doppelformel:

*Aufs erst zu Gottes Lob und Ehr,
Danach dem Leib zu Nutz und Lehr* (J. Walter)

Auch Söhngen folgt dieser Tradition. „Die Musik will den Menschen wieder in die schöpfungsmäßige Ursprünglichkeit hineinstellen, will ihn dahin bringen, daß er in das Lob der Schöpfung wieder mit einstimmt“ (273). Dieser theologische Sachverhalt gehört (wie besonders Johann Walter herausgearbeitet hat) eher in den zweiten Artikel, wird jedenfalls nur hier transparent und begründet.

Unmittelbar schöpfergegeben sind für Söhngen auch die Affinität von Musik und Sprache, die sakrale Eignung auf Grund ihres kultischen Ursprungs und Wesens, dazu ihre „besondere Gabe, die Tiefe der Dinge aussagen zu können“ (295).

Indessen findet der gestaltende, künstlerische Mensch dann unter dem Stichwort Poesis die gebührende Beachtung. Durch das Kunstwerk versetzt der Mensch die Musik „aus dem Reich der Natur in das Reich der Geschichte“ (305). Das ist sein einzigartiges Privileg. Allerdings kann es die Theologie immer wieder nur als fatales Mißverständnis betrachten, wenn sich die Kunst gelegentlich als Überwindung der Vergänglichkeit und damit als eine Art Ersatzreligion versteht. Ebenso wird sie ihre Bedenken gegen einen absoluten Fortschrittsglauben oder auch (als Kehrseite) die musikgeschichtliche Schau eines fortschreitenden Verfalls anmelden. Indem eine theologisch orientierte Musikanschauung das Phänomen der Musik wesentlich als Aussage (erst sekundär als Form, Gestalt, Ordnung) deutet, kann sie nach Ansicht Söhngens vor esoterischen Verabsolutierungen bewahren helfen — ein durchaus bedenkenswerter Gesichtspunkt.

Aber nicht als Täter allein, auch als Hörer und „Konsument“ kommt der Mensch einer theologischen Musikbetrachtung in den Blick. Ein dritter Aspekt der „Musik im Raum der

Schöpfung“ gilt darum dem *usus musicae*. Angemessen sei eine Haltung grundsätzlicher Offenheit und Aufgeschlossenheit, damit die Musik ihr Werk der „Heimholung“ tun könne, dessen Ziel letztlich der Lobpreis sei. Diesem Letzten darf man zustimmen. Indessen ist nochmals vor einer Verengung zu warnen. Der Mensch — und auch der Bote Gottes — hat mehr „auszusagen“ als nur Lob und Preis. Es geht auch um Existenzhellung und -bewältigung, wobei die Musik „auch eine dem Nichtigen zugewendete Seite hat“ (K. Barth, *Kirchl. Dogmatik* III, 3, S. 338 f. — Söhngens Polemik S. 318 Anm. 670 scheint mir Barth hier einfach nicht verstanden zu haben).

Wir müssen uns mit diesem Ausschnitt aus der Fülle anregender und oft origineller und erhellender Details begnügen. Diese erste große Gesamtdarstellung der Beziehungen zwischen Musik und Theologie überragt alle ihre Vorarbeiten bei weitem durch eine souveräne Beherrschung der Materie und eine eindrucksvolle Vertrautheit sowohl mit der theologischen Wissenschaft als auch mit der musikalischen Kunst und vermag beide in die allgemeinen kirchlichen und geistigen Strömungen der Zeiten einzuordnen. Sie wird auf Jahre hinaus den Ausgangspunkt für alle weiteren Studien auf diesem Gebiet zu bilden haben. Es spricht für die lebendige Aktualität des Buches, daß es solche eigenen Studien nicht ausschließt, sondern sie geradezu herausfordert und daß es auch Widerspruch weckt (und verträgt).

VII. Errata

Wenn anhangsweise noch ein paar Errata erwähnt seien, so nicht aus Beckmesserei, sondern um der Sache und einer späteren Neuauflage willen.

Seite 69 wird ein Calvin-Zitat — „*Sic enim celebrior fit doctrina, quam si simplicius traderetur*“ (nämlich offenkundig durch Gesang) — folgendermaßen verdeutscht: „Die Lehre wird sich nämlich um so mehr verbreiten, je einfacher sie dargeboten wird.“ Diese Übersetzung ist doch unhaltbar! Das Zitat ist aus W. Blankenburgs Calvin-Artikel in MGG (II, 662) übernommen, der leider keine Quelle angibt. Dieser übersetzt: „Das Wort wird umso deutlicher, je einfacher es dargeboten wird“ — das ist erst recht verkehrt! Man kann doch wörtlich nur so übersetzen: „So nämlich wird die Lehre feierlicher (sollener) gemacht („zelebriert“), als wenn sie einfacher dargeboten wird.“ Und das paßt genau zu Calvins Einstellung zum Kirchengesang.

Seite 81 wird behauptet, Luthers Vorrede auf alle guten Gesangbücher sei zuerst 1543 im Klugschen Gesangbuch abgedruckt. Das geschah jedoch schon 1538 zusammen mit Johann Walters *Lob und Preis der löblichen Kunst Musica*.

Seite 146 heißt es, die Genealogie der musikalisch-bachischen Familie sei von Johann Sebastian Bach angelegt. Das geschah jedoch erst nach seinem Tode durch C. Ph. Emanuel Bach und J. F. Agricola (vgl. Müller v. Asow, *Briefe J. S. Bachs*, 2. Aufl., Regensburg 1950, S. 16).

Der Verlag hat dem Buch eine würdige, gediegene Ausstattung angedeihen lassen. Dr. Jürgen Grimm hat durch umfangreiche und detaillierte, dabei durchaus übersichtliche Register die verwirrend vielschichtige Arbeit auch als Nachschlagewerk erschlossen, dessen Gebrauch nur nachhaltig empfohlen werden kann.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Wintersemester 1969/70

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. Kirchmeyer: Einführung in die außereuropäische Musik (2) — J. S. Bach und seine Zeit (2).

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

Basel. Prof. Dr. H. Oesch: Giuseppe Verdi (2) — Haupt-S: Die protestantische Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert (mit Ass. Dr. W. Arlt) (2) — Grundseminar: Franz Schubert (2) — Ethnomusikologie: Musik auf Bali II (2) — Kolloquium: Musikgeschichte und Gegenwart (mit Ass. Dres. W. Arlt und E. Lichtenhahn) (14-täglich 2) — Paläographie der Musik: Aufzeichnungsweisen des Choralis im frühen und hohen Mittelalter (mit Übungen) (durch Ass. Dr. W. Arlt) (3).

Lektor Dr. E. Mohr: Harmonische Analysen an Werken des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts (1) — Übungen zur Durchführung im Sonatensatz des 19. Jahrhunderts (1).

Lektor Dr. E. Lichtenhahn: Übungen zur Geschichte des Instrumental-Ensembles um 1600 (2).

Berlin. Freie Universität. Prof. Dr. R. Stephan: Mahler (2) — Doktoranden-Colloquium (n. V.) — Haupt-S: Übungen zur musikalischen Textkritik (Mahler-Schönberg) mit Ass. Brinkmann (2) — Pros: Übungen zu ausgewählten Vokalwerken Bachs (2).

Prof. Dr. K. Reinhard: Colloquium: Methoden der Musikethnologie (2) — Haupt-S: Mehrstimmigkeit außereuropäischer Musik (2) — Pros: Musikethnologisches Praktikum (2).

Dozent Dr. A. Forchert: Colloquium: Methoden der Musikwissenschaft (2) — Ü: Skrjabin (2).

Oberassistentin Dr. A. Liebe: Ü: Vergleichende Interpretationskunde (2).

Lehrbeauftragt. Dr. D. Christensen: Probleme, Theorien und Methoden der amerikanischen Musikethnologie (mit Colloquium) (2).

Dr. J.-P. Reiche: Ü: Methoden der Transkription und Analyse außereuropäischer Musik (2 n. V.).

N. N.: Musiktheoretische Übungen: Harmonielehre — Analyse neuer Musik (6).

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. G. Kneppler: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Forschungsseminar zu Werken von Ludwig van Beethoven (2).

Prof. Dr. habil. H.-A. Brockhaus: Musikgeschichte der DDR (2) — Musikgeschichte der Wiener Klassik (2) — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Musikästhetik, 1. Teil: Einführung (1) — Musikästhetik, 3. Teil: Stilästhetik (2) — Analytisches Seminar zu Werken der neuesten Zeit (2).

Dr. V.-L. Ernst: Einführung in die systematische Musikwissenschaft (1) — Methodologisches Seminar II: Probleme der systematischen Musikwissenschaft (2) — Musikpsychologie, 2. Teil: Aktuelle Probleme (2) — Forschungsseminar zur Sozialpsychologie (2).

Oberassistent Dr. J. Elsner: Musikethnologie, 1. Teil: Einführung (2) — Instrumentenkunde, 2. Teil: Systematische und spezielle historische Probleme (2) — Volksliedkunde (1).

Lehrbeauftragt. Dr. J. Mainka: Musikgeschichte der Aufklärung, insbesondere auf dem Gebiete des Liedes (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. Niemann: Musiksoziologie, 2. Teil: Aktuelle Probleme (2).

Lehrbeauftragt. Dr. habil. L. Richter: Probleme des frühdeutschen Liedes (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Seeger: Theoretische Probleme des Musiktheaters (2).

Lehrbeauftragt. R. Kluge: Akustik, 1. Teil: Einführung (1) — Einführung in die Kybernetik (2).

Wiss. Mitarbeiterin A. Schneider: Analytisches Seminar zur Geschichte des deutschen Liedes im 19. Jahrhundert (2).

Assistent G. Rienäcker: Analytisches Seminar zu Werken der Bach-Händel-Epoche (2) — Analytisches Spezialseminar zur zeitgenössischen Oper (2) — Analytisches Musikhören, 1. Teil (1) — Analytisches Musikhören, 2. Teil (1).

Assistent H.-U. Fricke: Musikpraktisches Arbeiten auf theoretisch-analytischer Grundlage.

Lehrbeauftragt. Dr. W. Heicking: Analytischer Tonsatz, 1. Teil (2) — Analytischer Tonsatz, 2. Teil (2).

Lehrbeauftragt. A. Busch: Generalbaß- und Partiturspiel.

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. C. Dahlhaus: Gattungen der Vokalmusik (2) — S: Analyse und Werturteil (2) — Kolloquium: Für Doktoranden (2) — Ü: Zur Melodielehre (2).

Prof. Dr. F. Bose: Tanz und Tanzmusik in den außereuropäischen Kulturen (2).

Frau Dr. H. de la Motte-Haber: Pros: Einführung in die Musikpsychologie (2).

Frau Dr. S. Schutte: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik mit besonderer Berücksichtigung der musikalischen Volkskunde.

Dr. H. Poos: Ü: Harmonielehre III (2) — Harmonische Analyse (2) — Allgemeine Musiklehre und Gehörbildung (2) — Kontrapunkt I (2).

Prof. Dr.-Ing. F. Winkel: Kommunikation (Kybernetik) (2).

Prof. Dr. B. Blacher: S: Experimentelle Komposition (mit Prof. Dr. F. Winkel) (1).

Bern. Prof. Dr. A. Geering: Musik zur Zeit des Barocks und der Frühklassik (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (1) — S: Barocktheater (Oper und Drama) (2) — CM: unter Assistenz von Dr. V. Ravizza.

Prof. S. Veress: Die Weiterentwicklung der klassischen Formtypen im Werke Beethovens (1) — Die neue Wiener Schule: A. Berg, J. M. Hauer, A. Schönberg, A. Webern (2) — S: Volkslied-Notation und -Systematisierung mit besonderer Berücksichtigung schweizerischer Sammlungen (2) — S: Übungen in der harmonischen Analyse der mehrstimmigen Choräle Bachs (2).

Lektor G. Aeschbacher: Das evangelische Gemeindelied (Historische Entwicklung — heutige Problematik) (1).

Bodum. Prof. Dr. H. Becker: Geschichte der Symphonie (3) — Haupt-S: Die Symphonie der Wiener Klassik (2) — Doktorandenkolloquium — Offener Schallplattenabend: Symphonien des 19. Jahrhunderts (mit Einführungen).

Dr. K. Rönna: Pros: Notationskunde II: Tabulaturen (2).

Dr. G. Allroggen: Ü: Kontrapunkt (1) — Die Instrumente des Orchesters (2) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3).

Bonn. Prof. Dr. G. Massenkeil: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 2. Teil (2) — Haupt-S: Das Oratorium im 17. Jahrhundert (2) — Doktoranden-S: Besprechung eigener Arbeiten (2).

Prof. Dr. M. Vogel: Die Entwicklung des abendländischen Tonsystems (1) — Ü: Was ist Musik? (2) — Ü: Werkanalyse: César Franck, Symphonie in *d*-moll (2).

Dozent Dr. S. Kross: Einführung in die Musikpsychologie (2) — Ü: Musikwissenschaftliche Methodik und Bibliographie (2).

Prof. H. Schroeder: Harmonielehre III (Choralsatz und Generalbaß) (2) — Kontrapunkt II (der dreistimmige Satz) (1).

Akad. Musikdirektor Dr. E. Platen: Übungen in Partiturlesen und Partiturspiel (1) — Formenlehre der Musik: Probleme mehrsätziger Formen (Suite, Sonate, Sinfonie) (1) — CM: Chor, Orchester, Kammermusik (je 3).

Lehrbeauftragt. Dr. H. J. Marx: Paläographische Übung zur Instrumentalmusik der Renaissance (2).

Braunschweig. *Technische Universität.* Dozent Dr. K. Lenzen: Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens, I (1) — S: Analysen einzelner Werke des Vorlesungsthemas (1) — CM instr. (Universitätsorchester) (2).

Clausthal. *Technische Universität.* Prof. Dr. W. Boetticher: Das Cembalo- und Orgelwerk J. S. Bachs (2).

Darmstadt. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Musikalische Meisterwerke des Barock (2).

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

Erlangen. Prof. Dr. M. Ruhnke: Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert (2) — S: Geschichte der Akustik im 16. bis 18. Jahrhundert (2) — Doktorandenseminar (gemeinsam mit Prof. Dr. F. Krautwurst).

Prof. Dr. F. Krautwurst: J. S. Bachs Motetten (2) — Ü: Anleitung zu Arbeiten auf dem Gebiet der landesgeschichtlichen Musikforschung (2).

Dr. F. Krummacher: Ü: Das deutsche Oratorium im 19. Jahrhundert (2).

Oberkonserv. Dr. Th. Wohnhaas: Pros: Lektüre lateinischer Musiktheoretiker (2).

N. N. Repetitorium: Vokalmusik des 19. Jahrhunderts (2) — Notationskunde: Mensuralnotation I (2) — Partitur- und Generalbaßspiel (2) — Kontrapunkt (2) — Gehörbildung (2) — Harmonielehre (nach Bedarf).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. L. Finscher: Richard Wagner (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (gemeinsam mit Dr. Hortschanský) (2) — Ober-S: Die Motette der ars antiqua und ars nova (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Die Musik des Altertums II (2).

Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Musik des Frühbarock (2) — S: Heinrich Schütz (2).

Akad. Oberrat P. Cahm: Pros: Lektüre lateinischer Theoretiker (2) — Ü: Anfänge der Sonatenform (2) — Generalbaß (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: Musik nach 1950 (2) — Ober-S: Musikalische Analyse (Musik des 19. Jahrhunderts) (2) — S: Übungen zur Kompositionsart der Wiener Schule (2) — Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. R. Dammann: Mozarts „Don Giovanni“ (2) — S: Übungen an Beethoven (2).

Lehrbeauftragt. P. Andraschke: Pros: Mensuralnotation (13. Jahrhundert) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Bude: Pros: Die Instrumentationslehre von Berlioz-Strauss (2) — Kurs: Harmonielehre I (1) — Kurs: Kontrapunkt I (1) — Kurs: Partiturspiel (1).

Lehrbeauftragt. Dr. Chr. Strox: Pros: J. de Grocheo (2).

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L.-F. Tagliavini: Die Orgel zur Zeit Joh. Seb. Bachs (2) — La technique du cantus firmus dans la Renaissance (2) — Takt und Rhythmus (Colloquium) (1) — S: Die Variation (1).

Dr. J. Stenzl: Die Notation des gregorianischen Chorals I (Grundlagen des gregorianischen Chorals werden vorausgesetzt) (2) — Materialien zur Schweizer Musikgeschichte (1) — Im Rahmen des Arbeitskreises der Gregorianischen Akademie: Edition des Theodul-Reimoffiziums (n. V.).

Göttingen. Prof. Dr. H. Husmann: Die polyphone Musik des zentralen Mittelalters (2) — S: Die Musik der italienischen Ars nova (3) — Ü: Musikalische Quellenkunde I (bis 1500) (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Romantik und Impressionismus (2) — Ü: Übungen zur c.-f.-Technik im Orgelwerk Joh. Seb. Bachs (2).

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

Graz. Prof. Dr. O. Wessely: Vorgeschichte und Frühzeit des italienischen Oratoriums (3) — Paläographie der Musik V (2) — S: Ausgewählte Kapitel zur Geschichte der Tänze (2) — Dissertanten-S (1).

Prof. Dr. W. Wünsch: Geschichte der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. G. Gruber: Einführung in die musikalische Analyse I (2) — Musikbibliographie I (1).

Greifswald. Nicht gemeldet.

Halle. Nicht gemeldet.

Hamburg. Prof. Dr. G. von Dadelzen: Allgemeine Musikgeschichte IV: Von der Klassik bis zur Gegenwart (3) — S: Satztechnische und formale Probleme der Musik Schönbergs, Bergs und Weberns (2) — Doktorandenseminar (n. V.).

Prof. Dr. C. Floros: Grundfragen der musikalischen Stilkunde (1) — Stilkritische Übungen (2) — Doktorandenkolloquium (n. V.).

Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Einführung in die Raumakustik (2) — Raumakustisches Praktikum (2) — Kolloquium über Fragen der systematischen Musikwissenschaft (n. V.).

Dozent Dr. A. Holschneider: Pros: Mensuralnotation (2) — Doktorandenkolloquium (n. V.).

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

Dr. E. Maron: Einführungskursus Tonregie (mit praktischen Übungen) (2).

Univ.-Musikdirektor J. Jürgen: Kontrapunkt II (2) — Harmonielehre II (2) — Fuge II (Kenntnisse im Kontrapunkt werden vorausgesetzt) (2) — Generalbaß (Klavierspiel Voraussetzung) (2) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3).

Hannover. Technische Universität. Prof. Dr. H. Sievers: Wie höre ich Musik? Formale und ästhetische Grundfragen (1) — Wolfgang Amadeus Mozart. Leben und Werke (1) — CM instr. (2) — Hochschulchor (durch L. Rutt) (2).

Heidelberg. Prof. Dr. R. Hammerstein: Die Musik im europäischen Barock (2) — S: Übungen zur musikalischen Topik (2) — Doktoranden-Kolloquium (2) (14-täglich n. V.) — Kolloquium für Schulmusiker (2) (14-täglich n. V.).

Prof. Dr. E. Jammers: S: Einführung in die Gregorianik (2) (n. V.).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. S. Hermelink: Die Bedeutung der Orgel im Werden der abendländischen Musik (2) — S: Übungen zur Problematik der Edition älterer Musik (2) — Madrigalchor, CM (Studentenorchester) (je 2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Seidel: Pros: Virtuosenmusik im 19. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Wohlfahrt: Lehrkurs: Einführung in den Kontrapunkt (2) (n. V.).

Lehrbeauftragt. Dr. J. Hunkemöller: Ü: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Kolloquium: Jazz (2) (14-täglich n. V.).

Innsbruck. Prof. Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte I (bis 1000 n. Chr.) (4) — Ü zur Musikgeschichte (2) — Musik zwischen den beiden Weltkriegen (1).

Jena. Nicht gemeldet.

Karlsruhe. Prof. Dr. W. Kolneder: Geschichte der Notation (1) — Übungen zur Notationskunde (1) — Die Sinfonie im 19. Jahrhundert (1) — Pros: Analyse der Sinfonien von Brahms (2) — Musik und Gesellschaft im 18. Jahrhundert (1).

Kiel. Prof. Dr. W. Salmen: Brahms und Bruckner (2) — Lied und Gesang in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (Ober-S) (2) — Kolloquium: Die Musik in den Primitivkulturen (2) (14-täglich) — Kolloquium für Doktoranden (mit Prof. Dr. A. A. Abert und Prof. Dr. K. Gudewill) (2) (14-täglich).

Prof. Dr. A. A. Abert: Die Instrumentalkonzerte Mozarts (2) — Pros: Mahlers Symphonik (mit Dr. W. Pfannkuch) (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Die Kirchenkantaten J. S. Bachs (2) — Pros: Einführung in den Gregorianischen Choral (2) — Capella. Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (2).

Wiss. Rat Dr. W. Pfannkuch: Harmonielehre I (für Anfänger) (1) — Harmonielehre II (für Fortgeschrittene) (1) — Generalbaßpraktikum (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

Dr. A. Edler: Ü zur Geschichte der Orgelmusik (1) — Orgelspiel (1).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Geschichte des deutschen Liedes im 17./18. Jahrhundert (3) — Pros: Motette des 16. Jahrhunderts (2) — Ü: Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — Musikwissenschaftliches Kolloquium (nur für Doktoranden) (14-täglich 2) — Offene Abende des CM: (Aufführung und Besprechung musikalischer Werke) (1) (mit Dr. H. Dru x).

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

Prof. Dr. K. W. Niemöller: Die klassisch-romantische Kammermusik (2) — Haupt-S: Das Wort-Ton-Verhältnis im Schaffen von Heinrich Schütz (2).

Dozent Dr. R. Günther: Die Musik Afrikas IV: Ostafrika II (2) — Das Musikinstrument als Klangwerkzeug (1) — Haupt-S: Musikinstrumentenkunde (Europäische Volksmusik und Außereuropa) (2).

Dozent Dr. D. Kämpfer: Geschichte der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts (2) — Paläographische Ü: Mensuralnotation (1).

Dozent Dr. J. Kuckertz: Die Musik Indonesiens (2) — Pros: Melodiestile in Burma und Thailand (2).

Dozent Dr. Fricke: Einführung in die Akustik für Musikwissenschaftler (2) — Ü zur Vorlesung: Entstehung und Wahrnehmung musikalischer Klänge (1).

Lektor Prof. W. Hamerschlag: Gehörbildung I (1) — Harmonielehre I (1).

Lektor Prof. Dr. W. Stöckmeier: Kontrapunkt II (1) — Formenlehre (1).

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

Univ.-Musikdirektor Dr. H. Dru x: CM voc. (2) — Madrigalchor (2) — CM instr. (3) — Kammermusikzirkel für Streicher (2) (n. V.) — Instrumentaler Musizierkreis für alte Musik (2) (n. V.) — Vokalensemble für alte Musik (2) (n. V.).

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

Leipzig. Nicht gemeldet.

Mainz. Prof. Dr. H. Federhofer: Musik und Musikanschauung im 17. Jahrhundert (2) — Mittel-S: Gestaltanalytische Übungen (2) — Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2) — Einführung in die Instrumentenkunde (1) (14-täglich durch Dr. Riedel).

Prof. Dr. E. Laaff: Grundfragen der stilgerechten Wiedergabe musikalischer Kunstwerke (2) — CM (Madrigal-Chor) (2) — CM (Großer Chor) (2) — CM (Orchester) (2).

Dozent Dr. H. Unverricht: Geschichte der katholischen Kirchenmusik (2) — Ober-S: Untersuchungen zum Werk Joseph Haydns (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. R. Walter: Harmonielehre III (1) — Gehörbildung (1) — Aufbau und Einzelformen des Oratoriums (1).

Prälat Prof. Dr. A. Gotttron: Besprechung von Arbeiten zur mittelrheinischen Musikgeschichte (2).

Prof. Dr. A. Wellék: Übungen zur Gehörpsychologie (2).

Im Rahmen der Theologischen Fakultät: Msgr. Prof. Dr. G. P. Köllner: Einführung in den Gregorianischen Choral: Tonschrift, Neumenkunde, Modalität (mit Übungen) (1) — Formenlehre des Gregorianischen Chorals: Wort und Ton im Choral, Grundlagen und Stilformen (mit Übungen) (1) — Kirchenmusik nach dem II. Vatikanischen Konzil (1).

Prof. D. Hellmann: Die Vielfalt der Stile und Traditionen in der Kirchenmusik der Gegenwart (2).

Marburg. Prof. Dr. H. Hüschen: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts I: Von Claudio Monteverdi bis Heinrich Schütz (2) — Ober-S: Grundfragen der Musiktheorie des 15. Jahrhunderts (2) — Ü: Probleme der Textunterlegung in der Musik des 16. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. H. Engel: Joh. Seb. Bach (2) — Unter-S: Übung zur Musikinstrumentenkunde (2).

Akad. Oberrat Dr. H. Heussner: Die Geschichte der Sinfonie bis W. A. Mozart (2).

Univ.-Musikdirektor M. Weyer: CM voc. (2) — Madrigalchor (1) — CM instr. (2) — Kammerorchester (1) — Harmonische und kontrapunktische Analyse ausgewählter Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers von Joh. Seb. Bach (2) — Harmonielehre für Anfänger (1) — Partiturspiel für Anfänger (1) — Gehörbildung für Anfänger (1) — Die Variationsform (1).

München. Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Harmonia, Rhythmos, Nomos, Mousikē. Zum Ursprung der Musik (2) — Haupt-S: Zum Thema der Vorlesung (2) (nach persönlicher Anmeldung) — Pros: (Für Hauptfachstudierende 1.—4. Semester) (mit Dr. Schlöttner) (2) — Kolloquium für Doktoranden (1) — Instrumentales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Bockholdt: Ü: Vertonungen der Messe im 19. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. K. Haselhorst: Lehrkurs für historische Streichinstrumente (2) (n. V.).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Übungen über Tropus und Sequenz (2) (14-täglich).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlöttner: Musikalisches Praktikum: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit mit Aufführungsversuchen: Messensätze des 14. Jahrhunderts (2) (n. V.) — Palestrinasatz (I) (2) — Vokales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Ü: Musikaufzeichnung im Mittelalter (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Ü: Einführung in den musikalischen Satz (Fuge) (2) — Ü: Besprechung einzelner musikalischer Werke aus dem Münchener Konzert- und Opernspielplan (für Hörer aller Fakultäten) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Waeltner: Ü zu Gustav Mahlers Symphonien (2).

Lehrbeauftragt. Dr. J. Eppelsheim: Generalbaß (II) (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts nach Bach (2) — Strukturwissenschaftliches Kolloquium für Fortgeschrittene (2) (gemeinsam mit Dr. U. Götz e) — Strukturwissenschaftliches Praktikum (2) (gemeinsam mit Dr. U. Götz e).

Prof. Dr. M. E. Brockhoff: Die Mehrstimmigkeit des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — Haupt-S: Übungen zur Vorlesung (2) — Ober-S: Doktoranden-Kolloquium (2).

Wiss. Rat. Prof. Dr. R. Reuter: Anleitungen zum Instrumentalspiel vor 1800 (1) — Ü: Besprechung orgelhistorischer Arbeiten (2) — Harmonielehre II (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2) — Das Musikkolleg. Offene Kammermusikabende mit Einführungen (14-täglich 2).

Akad. Oberrätin Dr. U. Götz e: Ü: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen I (2) — Ü: Die Epochen der Musikgeschichte (2) — Strukturwissenschaftliches Kolloquium für Fortgeschrittene (2) (gemeinsam mit Prof. Dr. Korte) — Strukturwissenschaftliches Praktikum (2) (gemeinsam mit Prof. Dr. Korte).

Dr. M. Witte: Ü: Notationskunde: Mensuralnotation (2) — Unter-S: Übungen zum Concerto grosso (2).

Regensburg. Prof. Dr. H. Beck: Stil- und Formgrundlagen in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts (2) — S: Musikalische Analyse und Interpretation (2) — Aufführungspraktikum (1) — Orchester (2).

Dozent Dr. F. Hoerbinger: Besprechung ausgewählter Tonaufnahmen aus dem Gebiet der Musikethnologie (1).

Lehrbeauftragt. Dr. A. Scharnagl: Musikgeschichte und musikalische Quellen in Regensburg und der Oberpfalz (1) — Harmonielehre (1).

Rostock. Nicht gemeldet.

Saarbrücken. Prof. Dr. W. Wiora: Das Lied. Grundriß einer Gattungsgeschichte (2) — Haupt-S: Béla Bartók (2) (mit Prof. Dr. W. Braun) — Ober-S: Musikanschauung der Gegenwart. Schlagworte und ihre Vorgeschichte (2).

Prof. Dr. W. Braun: Instrumentale Ensemble-Musik vor 1720 (2) — S: Ausdruckstypen in der Musik (2).

Prof. Dr. E. Apfel: Die Stellung Bachs in der Musikgeschichte (2) — S: Neuere Untersuchungen zum Palestrinastil (2).

Univ.-Musikdirektor Dozent Dr. W. Müller-Blattau: Beethoven in seiner Zeit — Sinfonien und oratorische Werke (1) — S: Zum Begriff des Stils bei Beethoven (1) — Ü: Zur Aufführungspraxis mit historischen Instrumenten (2) — CM: Chor, Orchester, Kammerchor, Kammerorchester der Universität (je 3) — Unterweisung für Streicher und Bläser (10).

Dr. Chr.-H. Mahling: Pros: Einführung in die Notationskunde (2).

Salzburg. Prof. Dr. G. Croll: Ars nova — Trecentomusik (2) — S: Kirchenmusik im 16. Jahrhundert (2) — Colloquium über ausgewählte Themen der Musikgeschichte Salzburgs (zusammen mit Hofrat Prof. Dr. B. Paumgartner) (2) — CM: Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. F. G. Bullmann: Ü: Instrumentation im 19. und 20. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. R. Angermüller M. A.: Pros: Notationskunde: Von den Anfängen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts (2).

Stuttgart: *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dozent Dr. A. Feil: Beethoven (2) — Ü: Zur Musik des Mittelalters (Die Entstehung der Polyphonie) (1).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: beurlaubt.

Dozent Dr. B. Meier: Beethoven (2) — Ü zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts (2) — Pros: Frühe Notationen (2) — Kontrapunkt II (1).

Dozent Dr. U. Sie gele: Kolloquium: Umgang mit neuer Musik (2) — S: Übungen zu Theodor W. Adorno (2).

Dozent Dr. A. Feil: Arbeitsgemeinschaft: Gegenwartsfragen der Musikwissenschaft (2) — Musikgeschichte I (Die Frühzeit der Polyphonie) (3) — Kammermusik-Ensemble (2).

Dr. W. Fischer: Partiturspiel (2) — Gehörbildung (1) — CM: Chor (2) — Orchester (2) — Kammerorchester (2).

N. N.: Harmonielehre I (2).

Prof. Dr. K. M. Komma: Einführung in die Musikgeschichte (1) — Grundbegriffe der Musikwissenschaft (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Beethoven und seine Zeit I (4) — Pros: (2) (gem. mit Dr. R. Flotzinger) — Haupt-S: (2).

Prof. Dr. W. Graf: Die außereuropäischen Musikinstrumente (systematischer Teil) (2) — Die Musik im außereuropäischen Kulturleben (2) — Probleme und Methoden der Musikethnologie (1) — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar (2) — Musikethnologisches Konversatorium (2).

Prof. Dr. L. Nowak: hat nicht angekündigt.

Dozent (a. Prof.) Dr. F. Zagiba: Die Geschichte der slawischen Oper (2).

N. N.: Musik des 20. Jahrhunderts I (2).

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

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

Lektor F. Schleichfelder: Harmonielehre III (4) — Kontrapunkt III (2) — Formenlehre I (2).

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

Lehrbeauftr. Dr. H. Knäus: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik I (4).

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Giuseppe Verdi (2) — Ober-S: Beethovens Symphonien 1—3 (2) — Pros: Anfänge der Mensuralmusik (Lektüre: Franco von Köln) (2) — Ü: Motetten des 13. Jahrhunderts (Einstudierungsversuche) (1).

Dr. M. Just: Ü: Instrumentation im 19. Jahrhundert (2) — Akademisches Orchester (2).

Prof. Dr. Th. Berchem: Lehrkurs: Gitarrenspiel (2).

Zürich. Prof. Dr. K. von Fischer: Die niederländische Musik von Ockeghem bis Josquin (1450—1520) (1) — Igor Stravinsky (1) — S: Instrumentalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — S: Das Streichquartett der Wiener Klassik (2) — Kolloquium für Vorgerückte (1).

Prof. Dr. H. Conradin: Musikpsychologie: Der Akkord u. a. ausgewählte musikpsychologische Probleme (1).

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

Dr. M. Lütolf: Lektüre mittelalterlicher und Renaissance Traktate für Anfänger (1) — Pros: Notationskunde: 13. und 14. Jahrhundert (2).

Dr. F. Jakob: Instrumentenkunde (1).

H. U. Lehmann: Harmonielehre I (2) — Harmonielehre III (1) — Kontrapunkt II (1).

DISSERTATIONEN

Reinhold Brinkmann: Arnold Schönberg. Drei Klavierstücke op. 11 — Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1967.

Die Konzentration auf ein Werk bestimmt diese Arbeit als analytische, andererseits beruht bereits die Themenfixierung selbst auf der Überzeugung, daß Erkenntnis der Komposition eine vorrangige Aufgabe der Kunstwissenschaft sei. Die Mittel der Analyse in dieser Studie sind nicht neu. Doch ging der Verfasser von der Voraussetzung aus, daß zunächst Tragfähigkeit und Erkenntniskraft der traditionellen Methoden zu erschöpfen seien. Kern der Arbeit ist die Interpretation des ersten Stücks aus Opus 11, das als kompositionsgeschichtlich mittleres der drei einen Scheidepunkt markiert und sich schon deshalb für eine paradigmatische Analyse empfiehlt. Wert gelegt wurde auf eine möglichst umfassende Einbeziehung des Werkumkreises — die beiden ersten Stücke werden aus ihrer Nähe zu den George-Liedern op. 15, das letzte wird aus seinem Konnex zu den Orchesterstücken op. 16 heraus verstanden.

Die Analysen lassen sich nicht knapp referieren, oft ist der Gang der Untersuchung wichtiger als das fixierte Ergebnis. Daher sei nur der Inhalt der Arbeit summarisch angedeutet. Zu Beginn steht eine ausführliche Darstellung der kompositorischen Situation Schönbergs in den Jahren 1906—1909; zentrale kompositorische Probleme der Opera 9, 10, 12, 14 und 15 werden erörtert, ebenso Grundideen Schönbergischen Komponierens. Das geschieht in Form eines Kommentars zu Äußerungen des Komponisten. Der analytische Hauptteil enthält nach Bemerkungen zur Quellenlage und nach einem Literaturbericht drei umfangreiche Interpretationskapitel. Den Anhang bildet eine kleine Bibliographie der veröffentlichten Schriften Schönbergs.

Eine kritische Edition des Opus 11, die ursprünglich zur Arbeit gehörte, ist inzwischen im entsprechenden, vom Verfasser herausgegebenen Band der Schönberg-Gesamtausgabe erschienen, der Kritische Bericht wird demnächst folgen. Eine im Anhang der maschr. Fassung stehende Analyse des 14. Liedes aus Schönbergs George-Zyklus ist separat als Aufsatz erschienen (*Schönberg und George*, in: AfMw XXVI, 1969). Die gekürzte Dissertation wird in der Reihe „Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft“ im Druck vorgelegt.

Ingeborg Paerisch: Fortschritte und Probleme der modernen morphologischen und experimentellen Analyse der musikalischen Empfindung. Diss. phil. Leipzig 1966.

Hinter den Ergebnissen der neueren Gehörpsychologie pflegen die nicht weniger bemerkenswerten Forschungen der Gehörphysiologie heute oft zurückzutreten. Und doch bilden auch sie einen wichtigen Teil der naturwissenschaftlichen Erforschung des Hörens. Obwohl eine alte Regel besagt, Empfindungen sind nicht meßbar, hat die neuere Physiologie auch auf akustisch-musikalischem Gebiet eine ganze Reihe von Messungen vornehmen können. Nach einer Übersicht über den Stand der Forschung und die dabei auftauchenden Probleme werden die Resultate eigener Experimente über die Schwingungsverhältnisse an einem Schneckenmodell mitgeteilt. Für die Musikwissenschaft ist das fünfte Kapitel wohl das interessanteste, das sich der *musikalischen Empfindung und dem musikalischen Erleben* widmet (S. 175—227). Eine Unterscheidung von Empfindung und Erleben wird vorgenommen, wobei der kurzfristig verlaufenden Empfindung das musikalische Erleben als ein „Zustand erhöhter Aufmerksamkeit“ und „*vermehrter neuronaler Tätigkeit*“ gegenübergestellt wird. Diese Definition weicht von dem sonst üblichen „Erlebnis“-Begriff der Physiologie ab, welche unter Erlebnis meist das allgemeine Auftreten eines Bewußtseinsinhaltes versteht.

Durch experimentelle Messungen der Veränderungen der elektrischen Ströme im menschlichen Gehirn beim Anhören von Geräuschen, Klängen und einigen Musikstücken (beson-

ders des ersten Satzes des I. Klavierkonzertes von P. Tschaikowsky) mit Hilfe eines Elektroenzephalogramms (EEG) wurden neue Ergebnisse erzielt. Die Messungen wurden an einer durchschnittlich musikalischen Versuchsperson vorgenommen, Klänge und Musikstücke auf Tonband vorgeführt. Besonders starke Veränderungen der elektrischen Gehirnströme konnten bei den hervortretenden Stellen des Klavierkonzertes festgestellt werden. Bei den Wiederholungen derartiger Stellen verändert sich das Schwingungsbild: Bei der ersten Wiederholung treten weniger Veränderungen ein, dagegen sind bei der zweiten Wiederholung wieder stärkere Veränderungen nachweisbar. Ähnliches zeigen die Versuche mit Wiederholungen oder länger ausgehaltenen Tönen, an die der Hörer sich gewöhnt, so daß die Erregung zurücktritt.

Außer den elektrischen Strömen im Gehirn wurde auch die Atmung sowie der Wechsel von Muskelspannungen gemessen und in Kurven aufgezeichnet. Auf diese Weise läßt sich nachweisen, daß das musikalische Erleben auch auf physiologischen Veränderungen im Hörer beruht. Diese Veränderungen betreffen eine wechselnde Aktivität der Hirnrinde, die vegetativen Zentren wie Kreislauf und Atmung, ferner die somatomotorischen Systeme (Muskelspannungen). Wenn solche Wirkungen (z. B. auch Erscheinungen wie Erröten, Erblassen, Atemanhalten usw.) auch schon lange bekannt sind, wie etwa beim Anhören von Tanz- oder Marschmusik, so sind diese doch bisher noch wenig exakt erforscht worden, wozu hier einige Anregungen gegeben werden.

Christine Pasch: Kinderlieder in Kuba. Diss. phil. Leipzig 1966.

Die Arbeit ist in vier Abteilungen gegliedert: Darstellung der bisher vorliegenden Arbeiten über Kinderlieder in Kuba sowie Beschreibung der verwendeten musikalischen Quellen, zu denen gedruckte Liedersammlungen, Schallplatten sowie eigene Aufnahmen aus Kuba gehören. An zweiter Stelle werden die Texte der kubanischen Kinderlieder eingehend untersucht, dann die Musik derselben und zuletzt die praktische Verwendbarkeit solcher Lieder in den Schulen der DDR.

Zwei kubanische Arbeiten konnten als Ausgangspunkt verwendet werden, die zwei-bändige Sammlung kubanischer Kinderlieder von Teresa Alzola (*Folklore del niño cubano*, Santa Clara 1961) und als allgemeine Grundlage *El cancionero infantil de Hispanoamerica* von Ana Margarita Aguilera Ripoll (La Habana 1960). Da in diesen Arbeiten die Musikbeispiele nur nach dem Gehör aufgezeichnet wurden, mußte eine Kontrolle durch Tonbandaufnahmen vorgenommen werden. Diese konnten auf einer Studienreise, welche der Verfasserin durch die Regierung der DDR ermöglicht wurde, in Kindergärten, Schulen und Internaten Kubas gemacht werden. Auf Grund der eigenen Anschauung konnten einige neue, bisher unbekannte Ergebnisse ermittelt werden.

Im Mittelpunkt der Untersuchung steht die Musik der Kinderlieder, deren Melodik, Harmonik, Rhythmus und Aufbau dargestellt werden. Bemerkenswert sind die afrikanischen Einflüsse in den synkoptierten Rhythmen, welche die Kinderlieder durchdringen, die sich grundsätzlich oft nicht von den Liedern der Erwachsenen unterscheiden. Außer den Rhythmen der Habanera, Conga, Rumba und Tango findet man auch Walzer- und Mazurka-Rhythmik. Die vielfältigen afrikanischen Einflüsse können im Wechsel von Solo und Chor, in der ostinaten Wiederholung kurzer Motive sowie in dem Klopfen von Begleitrhythmen zu den kubanischen Kinderliedern nachgewiesen werden. Außer dem Glissando-Vortrag mancher Lieder ist die tänzerische Ausdeutung der gesungenen Lieder durch die Kinder besonders bemerkenswert und als afrikanisches Erbe anzusehen.

Texte und Musik der kubanischen Kinderlieder sind weitgehend identisch mit solchen in ganz Südamerika verwendeten Liedern. Die Mehrzahl der Lieder stammt aus Spanien, teilweise haben sie auch eine französische Herkunft wie das bekannte „*Marlborough s'en va-t-en guerre*“ zeigt, wobei der Name Marlborough verändert wird zu „*Mabrugh*“ und

„Mamburu“. Herkunft und Texte dieser Kinderlieder spiegeln die vielfältige Geschichte Kubas wieder, das lange von Spaniern und Franzosen beherrscht wurde. Die Texte der Lieder bestehen aus Romanzen, Rondas, Märchen- und Wiegenliedern sowie aus religiösen Liedern. Eigenartigerweise enthalten die Kinderlieder auch viele erotische und obszöne Texte. Eine wichtige Rolle spielen die Weihnachtslieder (*Villancico*) sowie Spottlieder und die improvisatorische *Copla*. Im zweiten Teil sind 76 vollständige Liedtexte und 71 Transkriptionen der Musik mitgeteilt, auch eine deutsche Übersetzung der Texte, um einen praktischen Gebrauch der Lieder in den deutschen Schulen zu ermöglichen.

Gerhard Schulte: Untersuchungen zum Phänomen des Tonhöhereindrucks bei verschiedenen Vokalarten. Diss. phil. Köln 1967.

Aus der Chorpraxis heraus stellt sich das weithin bekannte, aber noch wenig untersuchte Problem der richtigen Intonation. Vornehmlich bei Akkordzusammenstellungen, die eine zwingende Auflösung verlangen, ist häufig eine Entfärbung der Schärfe festzustellen, die auf Intonationsschwierigkeiten resp. sogar auf falsch intendierte Intonation zurückgeführt wird. Von der spekulativen Seite her bietet sich keine Lösung an, wenn auch vielerorts darüber diskutiert wird, ob beispielsweise der pythagoräischen Terz der Vorzug vor der harmonisch-reinen zu geben ist. Eine Beobachtung dieses Phänomens in der Chorpraxis über mehrere Jahre hinweg ergab, daß Intonationsdifferenzen von Fall zu Fall verschiedene Ursachen haben können.

In der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch unternommen, eine dieser Ursachen, nämlich das Tonhöherempfinden in Bezug auf die Vokalhelligkeit des aktiv und rezeptiv am Chorgesang beteiligten Menschen zu untersuchen. Das Problem, einen farbneutralen Bezug für Vergleichszwecke zu finden, wurde derart gelöst, daß eine periodische Folge von Nadelimpulsen gleicher Frequenzen wie die des zu vergleichenden quasi-stationären Vokalobjektes herangezogen wurde. Die auf dieser Basis durchgeführte Versuchsserie ergab, daß eine gleichwie beschaffene Vokalhelligkeit die Richtung des Tonhöherempfindens beeinflusst, daß aber der Grad der Abweichung kein durchschnittlich einheitliches Maß darstellt. Daraus ergab sich die Konsequenz, daß es bereits genügen könnte, zwei verschiedene Vokalhelligkeiten nebeneinander zu stellen, um die Richtung der Abweichung des Tonhöherempfindens von der vorgegebenen Frequenz zu ermitteln. Dies wurde dann auch im Rahmen einer größeren Versuchsserie (200 Versuche) durchgeführt, und das Ergebnis entsprach den mit umgekehrtem Ansatz durchgeführten Versuchen H. C. Taylors, niedergelegt in *J. exp. Psy.*, Jahrgang 16/1933, S. 565—582. Gleichzeitig konnte festgestellt werden, daß das Tonhöherempfinden in der Regel von der Lage des unteren Vokalformanten abzuhängen scheint. Aus der zuerst durchgeführten Versuchsserie ergab sich zusätzlich, daß jede Tonhöherempfindung eine bestimmte Breite besitzt. Diese sogenannten „Klangbreiten“ (s. K. G. Fellerer, *Einführung in die Musikwissenschaft*, 2. Auflage 1953, Seite 60) unterliegen — genau wie die exakte Lokalisation der Tonhöhe — einem Voreilleffekt und einem Nacheffekt. Die Abweichungen sowohl in der Klangbreite als auch bei den Versuchen zur Bestimmung der Tonhöherempfindung lagen im Schnitt in der Größenordnung von 15 C.

Für die Chorpraxis ergibt sich aus diesen Versuchen, daß nicht allein die hinlänglich bekannten Methoden (Resonanzraum-Vorstellungen, Stütze etc.) an der Intonation beteiligt sind, sondern daß eine gut nuancierte Vokalartikulation einen entscheidenden Anteil an sauberer Intonation hat. Inwiefern diese Verhältnisse auch auf Instrumentalmusik zutreffen, müßte anhand der Formanten der einzelnen Instrumente und deren Innenstimmung nachgewiesen werden.

Die Arbeit erscheint als Band 46 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“.

Leonard Vohs: Maravi-Musik. Beiträge zur Musikethnologie Malawis und Sambias. Transkriptionen. Ethnologische Übersicht. Diss. phil. Köln 1967.

Die musikethnologische Untersuchung der seit Livingstone (1865) so benannten Maravi-Gruppe der afrikanischen Staaten Malawi und Sambia wird in der vorliegenden Arbeit, den Erfordernissen des untersuchten Gegenstandes entsprechend, in mehreren sich gegenseitig ergänzenden Arbeitsschritten durchgeführt. Grundlage der Ethnologischen Übersicht ist die zweckdienliche ethnographische, ethnologische, geographische und linguistische Literatur über das behandelte Gebiet, Grundlage der musikalischen Analysen die vollständige Transkription von 63 Musikstücken der wichtigsten Ethnien der Maravi-Gruppe. Die Musikbeispiele stammen von den Tumbuka/Henga, Tonga (Lake-Shore-Tonga), Nyanja/Chewa, NSenga, Ngoni, Tonga/Hlanganu und Valley Tonga. Ein Anhang enthält wenige Vergleichsstücke der Zezuru, Nduu, Hlengwe, Chopi/Tonga, IXosa/Ngqika und Bechuana.

Der Hauptzweck der Arbeit wurde darin gesehen, mittels ausführlicher Analysen der transkribierten Musikbeispiele einen Überblick über die Phänomene der Maravi-Musik zu gewinnen. Dabei ergab sich durch Reduzierung der musikalischen Äußerungen auf bedeutende Hauptmerkmale ein Tatbestand gemeinsamer Formprinzipien, die überethnisch wirksam sind, durch die Beschreibung von Auswahl, Funktion und Behandlung der wirksamen Prinzipien die ethnische Differenz. Eine notwendige Voraussetzung für diese phänomenologische Betrachtungsweise war die ständige Zuordnung eindeutig definierter Sprachbegriffe zu ebenso deutlich aufgezeigten musikalischen Sachverhalten. Inhalt und Anwendung der meisten Begriffe wie Ambitus, Skala, Metrum, Chorform u. a. entsprechen bekanntem Sprachgebrauch, einige Merkmale sind dem Material jedoch so charakteristisch zu eigen, daß sie in bevorzugter Weise erarbeitet und behandelt wurden:

1. Das formale Konstruktionsprinzip der Maravi-Musik (mit Ausnahme von 4 NSenga-Stücken) ist die Wiederholung gleicher oder nur wenig (meist progressiv) veränderter Teile.
2. Dieses Wiederholte ist entweder eine kleine, floskelhafte Formel oder eine größere melodische Phrase und wurde als die musikalische Einheit des jeweiligen Stückes bezeichnet. Einmal manifestiert, wird sie variabel und formbildend. Die musikalische Einheit ist kein Baustein einer bloßen Reihungstechnik, sondern sie ist funktional zur Bildung der Form veranlagt.
3. Eine melodische Phrase wurde definiert als Reihung oder Verknüpfung zweier oder mehrerer durch imitatorische Repetition auseinander hervorgegangener oder auch konträrer Floskeln starker oder schwacher Variabilität zu einem Ganzen, das als wiederholbare oder als zu wiederholende musikalische Einheit aufgefaßt wird.
4. Ein Periodenbau entsteht durch progressive Variation einer kleinen Formel in gleichem Zeitabstand (Zeitperiode) und ebenso durch die veränderte oder unveränderte Wiederholung einer musikalischen Einheit (Melodieperiode).
5. Erst ein aus zwei oder mehreren verschiedenen melodischen Phrasen (meist bei zeitlicher Periodizität und unter starker tonaler Entfernung vom Anfangsglied) zusammengefügtter formaler Komplex wurde als Strophe bezeichnet.
6. Die Möglichkeit, bei Wechseldören oder rondohaft wiederkehrenden Chorteilen in jedem der am Aufbau beteiligten Abschnitte den formalen Beginn eines Stückes zu sehen, wurde mit dem Begriff Kreisform umschrieben.

Die Zusammenstellung aller aus den Analysen gewonnenen Merkmale erlaubte sowohl die stilkritische Charakterisierung einer Gruppe als auch den Vergleich der behandelten Ethnien miteinander. Die für alle Maravi als verbindlich herausgestellten Formprinzipien reduzieren sich auf wenige allgemeine Kriterien, die eine über den behandelten geographischen Rahmen hinausgehende Allgemeingültigkeit für den südafrikanischen Umkreis für sich in Anspruch nehmen können. Die ethnischen Differenzen dagegen können in ihrer komplexen Vieltätigkeit und vielschichtigen Verflechtung nur als Folge langer, uns nur in Teilen

bekannter historischer Prozesse verstanden werden. Auf diese Weise läßt sich z. B. die musikalische Sonderstellung der NSenga (Transpositionen, Vertreteretöne, Ummetrisierungen) mit dem für die Maravi sonst nicht belegten Besitz von Rinderherden in früherer Zeit in Verbindung bringen. Andere Bezüge wie die musikalische Verwandtschaft der nördlichen Maravi mit Gruppen des Zwischenseengebietes oder die Annäherung der südlichen Gruppen an Stilmerkmale der Shona- und Sotho-Musik werfen ein erstes Licht auf eine nur schwer greifbare musikgeschichtliche Entwicklung in diesem Gebiet, das in besonderem Maße Kontaktzone vieler Völker verschiedener Herkunft ist.

Die Arbeit erscheint in der Schriftenreihe „Kölner Beiträge zur Musikforschung“.

Herbert Vossebrecher: Die Gesänge des Speyerer Gesangbuchs (Köln 1599). Diss. phil. Köln 1967.

Das Speyerer Gesangbuch, das 1599 auf Anordnung des Speyerer Bischofs Everhard v. Dienheim im Verlag A. Quentel/Köln erschien, verdankte seine Entstehung einer tiefgreifenden religiösen Reformbewegung unter dem mächtigen Einfluß der ortsansässigen Jesuiten. Es entstand somit ein Gemeindegesangbuch mit wesentlich pastoralliturgischem Schwerpunkt, das neben dem Leisentrit-Gesangbuch 1567/84 die umfangreichste katholische hymnologische Quelle des 16. Jahrh. ist. Es besitzt 174 Texte und 134 Melodien und erlebte bei der stattlichen Zahl von 12 Auflagen in 26 Jahren eine überaus große Verbreitung.

Die vorliegende Arbeit geht zuerst der Frage nach, in welchem Umfang Gesänge aus älteren katholischen Quellen entlehnt wurden. Dabei wurden 58 Melodieabhängigkeiten sichtbar, die sich im wesentlichen recht ausgeglichen auf die Gesangbücher Leisentrit 1567/84 (bzw. Vehe 1537), München 1568 und Innsbruck 1588 verteilen. Für das vorreformatorische Liedgut waren München 1568 und Innsbruck 1588, für die kath. Neuschöpfungen des 16. Jahrhunderts Leisentrit 1567 (bzw. Vehe 1537) die entscheidenden Quellen.

Die bedeutendste Gruppe bilden die 37 Gesänge, die im Speyerer Gesangbuch in melodischer Eigenfassung erscheinen. Es handelt sich um Gesänge, die entweder in eine reiche Drucküberlieferung eingebettet sind (Gemeindelieder, Hymnen, Sequenzen, Antiphonen) oder um solche, die zwar viel gesungen, aber nur sparsam von den Gesangbüchern übernommen wurden (viele Weihnachtscantionen). Der reiche Schatz liturgischer Melodien konnte in großem Umfang als Speyerer Eigengut eruiert werden, wobei Vergleiche mit anderen Lokalfassungen bisweilen starke Abweichungen ergaben.

Die dritte Gruppe der erstmalig auftretenden Melodien (39) ist für die hymnologische Forschung nur von beschränkter Bedeutung. Es handelt sich um das bekannte Weihnachtslied *Es ist ein Ros entsprungen*, dessen Alter und Herkunft noch weitgehend im Dunkel liegen, um zwei Puer-natus-Fassungen (insgesamt fünf im Speyerer Gb.), eine Psallite-Fassung, die zur bekannten protestantischen Weihnachtsmelodie ein Bicinium bildet und um sechs Antiphonen Speyerer Provenienz. Weiter erscheint erstmalig eine umfangreiche Gruppe katechetischer Prosagesänge (2 Litaneien, 1 Rosenkranz und 24 Katechismuslieder), die von geringer musikalischer Bedeutung, in pastoraler und didaktischer Hinsicht allerdings von einigem Interesse ist. Außer dem Lied *Es ist ein Ros* haben die neuen Melodien nur geringen und kurzfristigen Einfluß auf spätere Gesangbücher (wie Konstanz 1600, Mainz 1605, Andernach 1608, Paderborn 1609) gehabt.

Wenn auch der Liedbestand des Speyerer Gesangbuchs 1599, abgesehen von den Cantionen und katechetischen Prosagesängen, eigentlich wenig Originalität bietet, so ist seine praktische Bedeutung für ein Gemeindegesangbuch bemerkenswert, handelt es sich doch erstmalig um eine gut verteilte Auswahl aus den bekanntesten katholischen Gemeindegesangbüchern, aus der mündlichen Überlieferung des Gemeindevolkes und aus dem liturgischen Schatz der römischen Kirche, in einer Weise, die man für den volksliturgischen Gebrauch der damaligen Zeit wohl als vorbildlich bezeichnen kann.

Die Arbeit erscheint als Band 72 der „Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte“.

BESPRECHUNGEN

Leo Schrade: *De Scientia Musicae Studia atque Orationes*. Zum Gedächtnis des Verfassers hrsg. im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ortsgruppe Basel, von Ernst Lichtenhahn. Bern—Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1967). 623 S.

Leo Schrades tragisch plötzlicher, tragisch unzeitiger Tod am 21. September 1964 war für die Musikwissenschaft ein Verlust, dessen Schwere und Bedeutung die vorliegende Schrift noch einmal ganz deutlich macht. Daß Schrade ein bedeutender Forscher war, sicherlich einer der bedeutendsten seiner Generation, haben auch diejenigen nie verkennen können, die ihm ferner standen und denen die Ecken und Kanten einer durchaus kompromißlosen Persönlichkeit den Zugang zum Werk vielleicht erschweren mochten. Daß er einer der letzten universalen Musikwissenschaftler war, macht die posthume Auswahl seiner Schriften und Reden besonders deutlich: ein Forscher, der auf dem sicheren Boden einer durchgebildeten geisteswissenschaftlichen Methode das Ganze seines Faches zu umfassen suchte und tatsächlich in bewunderungswürdiger Weise umfaßt hat. Aber so deutlich es ist, daß dieses Fundament für Schrade jener geistesgeschichtliche Ansatz war und blieb, mit dem er aufgewachsen war, so deutlich zeigt doch auch fast jeder der hier versammelten Aufsätze, daß er dieses Fundament nicht unreflektiert als gesicherten Baugrund benutzte, daß vielmehr schon die frühen Aufsätze implizit (leider kaum je *expressis verbis*) Proben auf's Exempel sind, in denen oft genug ein unscheinbares historisches oder philologisches Detail zum Ausgangspunkt einer lückenlosen (und mit hinreißender Überzeugungskraft vorgetragenen) Gedankenkette wird, die den vorausgesetzten methodologischen Unterbau nachträglich glänzend rechtfertigt. Daß Schrade auch den Gefahren dieses Ansatzes Tribut gezahlt hat — vor allem in seinem berühmten *maniera*-Aufsatz — nimmt seinem Werk nichts von seiner imponierenden Größe und seiner wissenschaftlichen, nun auch schon wissenschaftsgeschichtlichen Bedeutung.

Die vorliegende Auswahl aus Schrades so überaus reichem und zugleich so überaus einheitlichem Schaffen, an der er selbst noch beratend mitwirken konnte, verbindet

sehr geschickt berühmte und fast unbekannt gebliebene, zentrale und weniger zentrale Schriften zu einem Gesamtbild, das im Rahmen des überhaupt Möglichen repräsentativ genannt werden darf und das einerseits ein Bild von der Totalität des Schradeschen *œuvres*, andererseits eine Summa der eingebrachten wissenschaftlichen Erkenntnisse in diesem *œuvre* entwirft. Die nach den Themen, nicht nach den Entstehungsdaten der Aufsätze chronologische Ordnung dient beiden Zielen sinnvoll und überzeugend; drei bisher ungedruckte Aufsätze zur Neuen Musik, die den Band abschließen, erhöhen den Wert der Sammlung nicht unerheblich. Wie es bei einer Auswahl unvermeidlich ist, wird der eine oder andere Benutzer manchen wichtigen Titel vermissen, den er gern hier gefunden hätte — etwa den erwähnten *maniera*-Aufsatz —; andererseits sind von den besonders wichtigen Aufsätzen nur solche fortgelassen, deren Erstdruck relativ leicht erreichbar, d. h. in den großen musikwissenschaftlichen Zeitschriften zu finden ist. Dagegen sind die großen frühen Aufsätze, die meist an heute schwer zugänglichen Stellen erschienen, so gut wie vollständig versammelt: die brillante Skizze einer *Einführung in die Musikgeschichtsschreibung älterer Zeit*; die beiden noch immer grundlegend wichtigen Boethius-Aufsätze, bei denen man nur bedauert, daß die größere Arbeit, aus der sie stammen, unveröffentlicht geblieben ist und wohl bleiben wird; die große Studie über *Die Darstellungen der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluny*; nicht zuletzt die auch methodologisch besonders aufschlußreichen Abhandlungen über *Georg Friedrich Händels Lebensform* und *Mozart und die Romantiker*.

Der Herausgeber und die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft haben dem Band ein Gesicht gegeben, das seinem Inhalt angemessen ist, und der Herausgeber hat auf die Textgestaltung eine Mühe gewandt, für die man ihm Dank wissen muß. Zitate und Nachweise sind überprüft und teilweise ergänzt, die Texte selbst, wo es notwendig war, mit den Manuskripten im Nachlaß Schrades verglichen worden. Druck und Ausstattung des Bandes sind hervorragend und helfen mit, ihn zu dem zu machen, was dem Andenken Schrades

angemessen ist: zu einem Denkmal eines bedeutenden Forschers, seiner Leistung und seines weiterwirkenden Ruhmes.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Martin Ruhnke. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1967. 326 S.

Die reiche Jubiläumsschrift für Bruno Stäblein zeigt die allgemeine Hochschätzung dieses hervorragenden Forschers speziell auf dem Gebiete der Gregorianik. So sind denn auch von 37 Beiträgen 13 diesem Studium gewidmet. Es lassen sich hier nicht alle Beiträge besprechen oder auch nur nennen, nur einige können erwähnt werden, ohne daß damit die nicht genannten geringer einzuschätzen seien.

Mit der mailändischen Überlieferung eines Officiums befaßt sich G. Baroffio. Der Melodie 773 der (vom Jubilar edierten) Monumenta Monodica stellt B. Rajeczky (S. 191) eine ungarische vom gleichen Typ zur Seite, weist aber auf die europäische Verbreitung dieses Typus hin. Die Entstehung eines melismatischen, universal verbreiteten „*Regnum tuum solidum*“, Tropenvers zum Gloria, setzt Kl. Rönnaus ins 9. Jahrhundert (195). Stufen hebräischer Psalmodien in mündlicher Überlieferung „zwecks Aufzeichnung paralleler Erscheinungen im Gesamtbau der Melodien zwischen orientalischem und römischem Melodiengut“ steuert E. Gerson-Kiwi bei (64). Tractusstudien gibt H. Hucke. In einem beneventianischen Alleluja und seiner Prosula untersucht K. H. Schläger Verhältnis von Melodie und Textierung (217). Die Hosanna-Tropen wurden im „deutschsprachigen und ostländischen Raum“ mehr zufällig gepflegt und weisen als Kennzeichen volksliedhafte Elemente auf, wie P. Thannabaur (54) feststellt. Die Rolle Italiens im frühen Tropenschaffen erforscht G. Weiss (287): italienische Tropen weichen von Stäbleins „klassischem Typus“ ab. In seinem ausführlichen Beitrag *Zur Textgeschichte der Improperien* stellt E. Werner als Quelle aller Improperien die Passa-Homilie des Meliton von Sardes fest (282). Zu den Gesängen des Kölner *Missale* 1506 gibt K. G. Fellerer verschiedene Fassungen, deren Druck im 16. Jahrhundert einer Vereinheitlichung des melodischen Vortrags Vorschub geleistet haben.

Neben der gregorianischen Musik ist es die frühe Mehrstimmigkeit, der sieben Beiträge gelten. Eine Handschrift in Amiens, Ms. 162, als „neue Quelle zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit“ behandelt H. Hofmann-Brandt, über ein Zeugnis früher Mehrstimmigkeit in Italien berichtet R. Strohm: ein Tropar in Volterra enthält ein zweistimmiges *Benedicamus*, das der Verfasser überträgt (249). Der Arbeit lag ein Film im Seminar des Jubilars zugrunde, wie auch für K. von Fischers Aufsatz über eine neue süddeutsche Quelle des 15. Jahrhunderts. Für die Polyphonie im mittelalterlichen Irland gibt Fr. Ll. Harrison drei Beispiele (747), während Gl. Haydon das „*Ave maris stella*“ von Apt bis Avignon in zahlreichen Fassungen untersucht.

Auch das 16. Jahrhundert wird bedacht: H. Heckmann zu verdanken ist ein langes Verzeichnis der Gelegenheitskompositionen Eccards, zur *Ostinato*-Technik der Niederländer äußert sich R. B. Lenaerts. Das Problem des Rhythmus in den Werken des Jacobus Gallus interessiert D. Cvetko. (Hier muß der Rezensent bemerken, daß der Verfasser ihn unrichtig zitiert [29]. Das von mir genannte Madrigal Willaerts „*Chi volesse saper*“ ist wohl das einzige italienische Madrigal, das im *Tempus perfectum* notiert ist; nach MGG VIII, 1428, nicht 1420. Auch habe ich nie gesagt, daß „dans la madrigal, la mesure ternaire était en général si fréquente, qu'elle constituait presque une règle“. Die meisten Madrigale standen, bis etwa zu Gastoldi, im *tempus imperfectum* und *tempus imperfectum diminutum*. Der Dreiertakt wurde nur häufig zur Illustration von *ballo* oder ähnlichen Begriffen benützt, ebenso am Schluß der Sätze. Dies ist jedoch etwas anderes). Die umfangreichen Bemerkungen von Fr. Krautwurst zu S. Virdungs *Musica getuscht* (1511) geben neue Aufschlüsse über das Werk, dessen Bedeutung betont wird (143). A. Scharnagl berichtet über die Orgeltabulatur C 119 der Proske-Musikbibliothek Regensburg mit 179 Kompositionen des 16. Jahrhunderts (206). Auch zur Instrumentenkunde findet sich ein Beitrag (E. Pöhlmann: *Eine fränkische Chororgel des Biedermeier*).

Die Musiktheorie ist vertreten in H. Federhofs Beitrag *Eine Salzburger Generalbasslehre* 1803 (33), in Berichten

über einen Traktat des Pater Meinrad Spieß (E. Federl) und *Modi musici* von 1652 (A. Forchert). Auch über Volksmusikprobleme wird ein Beitrag beige-steuert von F. Hoerburger (*Gleichbleibende Zeilenschlüsse als formbildendes Prinzip*, 101). Die Beziehung von vier Klageliedern des Cancionero de la casa de Medinaceli zur Volksmusik untersucht M. Schneider (226). Ein Kuriosum ist J. Smits van Waesberghes Aufsatz über *Eine merkwürdige Figur und ihr musikgeometrisches Geheimnis*. Es ist nicht ganz überzeugend, daß die geometrischen Proportionen hier musikalische Bedeutung haben, doch sind seine Ausführungen grundsätzlich bemerkenswert, wenn er meint, es gäbe drei Kategorien der Proportionen: solche, welche der Künstler bewußt vorausgesetzt habe, solche, die in seinem Unterbewußtsein lebten und solche, „welche durch Zufall, also hinterher, konstruiert werden“. Letztere, in vielen arithmetischen Formenanalysen der Werke J. S. Bachs, gäben keine Erklärung der Formgestaltung J. S. Bachs, sondern seien persönliche Interpretationen des Analytikers (237). In einem umfangreichen Beitrag *Das musikalische Kunstwerk in der Geschichte* (9) setzt sich Fr. Blume mit den „Fundamentalgesetzen, auf die im Grunde alles zurückgeht, was Musik heißt“, auseinander; der Beitrag war der Festvortrag zum Geburtstag des Jubilars.

Hans Engel, Marburg

Bouwstenen voor een geschiedenis der toonkunst in de Nederlanden. I. Documenta et Archivalia ad historiam musicae neerlandicae. Ediderunt C. C. Vlam et M. A. Vente. Uitgegeven door de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Amsterdam 1965. 344 S.

Von einer regen Aktivität der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis zeugt neuerdings die Publikation des ersten Bandes der *Bouwstenen*, der jetzt in einem aufwendigen Druck vorliegt. Neben die Neubearbeitung der Gesamtausgaben von Sweelinck und Obrecht und die Fortsetzung der Josquin-Ausgabe traten in den letzten Jahren die großangelegten Unternehmen wie die Denkmälerreihe *Monumenta musica neerlandica* (bisher 7 Bände erschienen), die kleinere Werke enthaltende Reihe *Exempla musica neerlandica* (z. Z.

2 Bände erschienen), die 1966 angefangene Studienserie *Muziekhistorische monografieën* (2 Bände erschienen), die Ausgabe der *Stijlproeven* (Auswahl von musikalischen Werken aus der Zeit von 1860 bis 1960) und die der Briefe und Dokumente des Alphons Diepenbrock, während die bekannte Tijdschrift schon seit 1882 floriert. So soll anläßlich des 100jährigen Jubiläums der Vereniging im Jahre 1968 auch an dieser Stelle noch nachträglich eine Natalitia ausgesprochen werden, vor allem auch im Hinblick auf ihre Aktivität, die die Vereniging zu einer der produktivsten Gesellschaften ihrer Art stempeln dürfte.

Der vorliegende Band ist die Fortsetzung der drei ersten Jahrbücher der Vereniging aus den Jahren 1872, 1874 und 1881, die unter dem Titel *Bouwstenen* von dem damaligen Sekretär Jan Pieter Heye herausgegeben wurde und deren Aufgabe seit 1882 von der Tijdschrift zum Teil übernommen wurde. Während Heyes Veröffentlichungen der Archivalien der niederländischen Musikgeschichte oft fragmentarisch und meistens ohne exakte Quellenangabe abgedruckt waren, haben die heutigen Herausgeber, die selber auch die Mehrzahl der Dokumente beisteuerten, für eine genaue, den modernen Richtlinien entsprechende Edition Sorge getragen. Die 92 aus 40 Städten zusammengetragenen und nach topographischen Gesichtspunkten geordneten Dokumente vermitteln einen interessanten Einblick in das Gewerbe der Orgelbauer und Glockengießer, und die Verhältnisse, unter denen Organisten, Stadtmusikanten, Chorsänger und Glockenspieler ihren Beruf ausübten; auch unsere Kenntnisse der Praxis der zahlreichen niederländischen Collegia musica erfahren eine wesentliche Erweiterung.

Die Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis setzt sich die Förderung des Studiums der Musikgeschichte der Niederlande zum Ziel, wobei mit den Niederlanden jenes Kulturgebiet gemeint ist, das im Zeitalter der burgundischen Herzöge eine politische Einheit bildete. Bekanntlich spielte der südliche Teil, das heutige Nordfrankreich und Belgien, bis etwa 1600 kulturell die Hauptrolle. Der vorliegende Band enthält unter 92 nur 5 Dokumente, die sich auf die Musikpflege der südlichen Niederlande beziehen, was in einem umgekehrten Verhältnis steht zu der musikhistorischen

Bedeutung beider Regionen. Diese Proportion ist wohl der Tatsache zu verdanken, daß noch zu wenige Forscher der südniederländischen Musikgeschichte mit diesem Unternehmen bekannt waren, was bei den nächsten Bänden, die in zweijährigen Zeitabständen geplant sind, behoben sein dürfte; damit würde zugleich ein wichtiger Schritt zu einer Akzentverlagerung auf die südniederländische Musik getan, die in letzter Zeit gegenüber der nordniederländischen in Quellenpublikationen und Denkmälereeditionen der Vereniging ein wenig zu kurz gekommen ist.

Durch diese kleinen Bemerkungen werden natürlich weder der Wert des uns in dem vorliegenden Band gebotenen Materials, noch dessen von den Herausgebern hinzugefügte reichhaltige Kommentierung in den Fußnoten in Frage gestellt. Den Editoren gebührt für ihre gleichermaßen gründliche und zielstrebige wie entsagungsvolle Arbeit Dank.

In Bezug auf die nordniederländischen Dokumente wäre es für die internationale Forschung zu hoffen, daß in absehbarer Zeit z. B. die für die Datierung der vielen niederländischen Verlagswerke wichtigen und für Ausländer schwierig zugänglichen Zeitungsinserte der Amsterdamer und Haager Musikverlagshäuser veröffentlicht werden. Zu den dringendsten Wünschen im gleichen Bereich zählt die Publikation der auf die Musikpflege sich beziehenden Eintragungen in den Akten des Hofes des Statthalters in Den Haag, deren Ergiebigkeit Luc van Hasselt vor kurzer Zeit mit einem wichtigen Beitrag zur Beethoven-Biographie (Mf XVIII, 1965, S. 181—184) so eindrucksvoll unter Beweis gestellt hat. Die Wünsche aber, die die südniederländischen Archivalien betreffen sind fast ebenso zahlreich wie die Kulturzentren jenes Landes in der Blütezeit der niederländischen Polyphonie. Für alle Beiträge, welcher Art auch immer, die dem Begriff des Niederländertums die erwünschte Tiefe und Breite verleihen würden, ist man im voraus dankbar. Es möge eine Phalanx junger Musikwissenschaftler bereit stehen, die in der Zukunft solche Veröffentlichungen nicht als Selbstzweck betrachten, sondern als Mittel zur Klärung und Deutung eines der kulturhistorisch bemerkenswertesten Phänomene.

Albert Dunning, Tübingen

The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch. Vol/Band IV. Bryn Mawr und Wien—London—Zürich—Mainz—Milano: Theodore Presser Company und Universal Edition (1968). 252 S.

János Harich setzt in diesem Bande des Haydn-Jahrbuches die Veröffentlichung von Haydn-Dokumenten dankenswerterweise fort. Darüber hinaus bettet er in einem zusammenfassenden Bericht unter dem Titel *Das fürstlich Esterházy'sche Fideikommiß* diese sonst so nüchternen Dokumente ein in die gesamte Soziallage aller Musiker am Esterházy'schen Hofe. Er gibt damit ein kurzes und zutreffendes Bild von dem Leben in einer fürstlichen Kapelle während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Musiksoziologische Untersuchungen werden ohne diese Publikationen von János Harich, zu denen ebenso die beiden zum Teil von Harich berichtigten Veröffentlichungen von Arisztid Valkó in *Zenetudományi tanulmányok* (Bd. 6 und 8) gehören, nicht mehr auskommen können. Lediglich Harichs Erwähnung des Lehrers Haydn auf 1½ Seiten ist etwas zu kurz geraten und damit sehr lückenhaft; zu korrigieren ist, daß die prächtig eingebundenen und von Joseph Elßler sen. geschriebenen Barytontrios von Burgsteiner (Purgsteiner bzw. auch Burcksteiner) sowie die von Neumann, von dem bisher kaum etwas bekannt geworden ist, erhalten geblieben sind und jetzt in der Königlichen Bibliothek zu Stockholm aufbewahrt werden.

Georg Feders Aufsatz über die handschriftlichen Quellen von Werken Joseph Haydns in den Haydn-Studien Band 1, wird hier, ins Englische übersetzt, noch einmal vorgelegt. Bereits in den vier Bänden der Haydn-Gesamtausgabe der Haydn-Society war es üblich, die wissenschaftlichen Texte in zwei Sprachen, und zwar in deutsch und englisch, drucken zu lassen; dies wurde schon damals von den Europäern als ein zu entbehrender Luxus angesehen. Überhaupt dürfte es sinnvoller sein, zu einer allseits befriedigenden Absprache mit dem Joseph Haydn-Institut in Köln zu kommen, um Doppelarbeit zu vermeiden; z. B. wird in Edward Ollersons Beitrag *The Origin and Libretto of Haydn's Creation* der Text zur Schöpfung nochmals untersucht, obwohl er in den Haydn-Studien (Bd. 1) wiederholt behandelt worden ist. Das Leben und Werk Joseph Haydns sowie seine Umwelt

stellt uns vor so viele noch zu lösende Aufgaben, daß solche Verdoppelungen vermieden werden könnten. Albert Palm geht in seinen *Unbekannten Haydn-Analysen* ausführlich auf die romantischen Interpretationen Momignys einiger Werke dieses Wiener Klassikers ein.

In den kleineren Beiträgen weist Jean Lunn nach, daß Haydn für seine mehrstimmigen Gesänge *Warnung* („*Freund! ich bitte*“) und *Alles hat seine Zeit* („*Lebe, liebe, trinke*“) Hagedorns *Abhandlungen von den Liedern der alten Griechen* benutzt haben dürfte. H. C. Robbins Landon nimmt in persönlichen Bemerkungen Stellung zu zweifelhaften Haydn-Werken: zur Messe *Rorate coeli* sowie zur Gruppe der Konzerte. Hierzu darf vielleicht ergänzt werden, daß in den Zittauer Quellen von Hob. VIIa: G 1 und B 2 als Autor ursprünglich Michael Haydn genannt war, der Vorname aber dann gestrichen worden ist. Von einer echten Zuschreibung an Joseph Haydn kann also ohnehin bei diesen beiden Manuskripten nicht gesprochen werden; bei Hob. VII f: D 1 ist die Zittauer Quelle auf Zittauer Papier geschrieben, also liegt hier nur eine lokale und niemals eine auch nur annähernd authentische Kopie vor. Ähnlich steht es mit dem berühmten Oboenkonzert Hob. VII g C 1; es ist in Zittau auf ziemlich dickem Papier ohne erkennbares Wasserzeichen kopiert worden, das Papier stammt möglicherweise aus dem Umkreis dieser sächsischen Stadt. Ferner bietet Landon anhand von zwei wieder zugänglichen Haydn-Briefen, die auch im Faksimile vorgelegt werden, die originale Orthographie und den originalen Wortlaut, außerdem macht er glaubwürdig, daß eine Briefkopie von Johann Elßler (Bartha Nr. 214) in Wiener Privatbesitz den Text am besten bewahrt hat. Besprechungen von Ausgaben und Schallplattenaufnahmen Haydn'scher Werke sowie das nach Landon von Joseph Haydn selbst vierstimmig choralmäßig ausgesetzte *Libera me, Domine* der Totenmesse schließen diesen vierten Band des Haydn-Jahrbuches ab. Hubert Unverricht, Mainz

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts, Köln. Hrsg. von Georg Feder. Band I, Heft 1—4, Juni 1965 bis April 1967. München—Duisburg: G. Henle Verlag (1965—1967). 295 S.

Mit diesen Haydn-Studien ist neben dem bereits auf fünf Bände gediehenen Haydn-Jahrbuch, das H. C. Robbins Landon zusammen mit Freunden herausgibt, eine weitere, in loser Folge erscheinende wissenschaftliche Publikation, die der Erforschung des Lebens und Werkes von Joseph Haydn dienen will, begründet und vorgelegt worden. Die verschiedensten Ergebnisse, die sich durch die Arbeiten an der Joseph Haydn-Gesamtausgabe und durch die im Kölner Institut aufgebaute Haydn-Literaturkartei eingestellt hatten und sich immer wieder einstellen, legen eine solche Veröffentlichung nahe: „*Die Haydn-Studien sollen in erster Linie Fragen behandeln, die für die Gesamtausgabe wichtig sind, namentlich die Grundfragen nach der Vollständigkeit des Gesamtwerks, nach der Echtheit der ursprünglichen Gestalt, der zeitlichen Einordnung und anderen geschichtlichen Bedingungen der einzelnen Werke.*“ ... „*Jeder Band wird vier Hefte von drei bis vier Bogen (etwa 50 bis 60 Seiten) umfassen und am Schluß ein Register erhalten*“ (Vorwort, S. 2). Nach dem Impressum sind Heft 1 im Juni 1965, Heft 2 und 3 im Februar bzw. Oktober 1966 und Heft 4 im April des folgenden Jahres herausgekommen. Die Fülle dieser zum ersten Band vereinigten vier Hefte rechtfertigt vollauf die Überschreitung des ursprünglich versprochenen Umfangs um etwa 50 Seiten.

Entsprechend dem hier kurz zitierten Programm werden neben etlichen Kurzberichten über wiederentdeckte Haydn-Werke (I. Becker-Glauch und A. Weinmann) sowie neue Quellenfunde und Briefe (G. Feder) auch Nachrichten über die Gesamtausgabe und das Joseph Haydn-Institut sowie größere Beiträge gebracht. Anke Riedel-Martiny bietet in ihrer Untersuchung über *das Verhältnis von Text und Musik in Haydns Oratorien* eine Zusammenfassung ihrer maschinenschriftlichen Göttinger Dissertation von 1965; Martin Stern verwertet in seiner Abhandlung *Haydns „Schöpfung“*. *Geist und Herkunft des van Swieten'schen Librettos* Ausschnitte aus seiner Habilitationsschrift (Zürich 1965). Von drei Institutsangehörigen, dem Leiter G. Feder und seinen beiden Mitarbeitern G. Thomas und H. Walter, werden grundlegende Referate angeboten: Der letztere untersucht anhand der handschriftlichen Librettos zur *Schöpfung* und zu den *Jahreszeiten* die Zusammen-

menarbeit von Haydn mit G. van Swieten; er ergänzt und bestätigt damit die Feststellungen Friedländers im Peters Jahrbuch von 1909. Thomas gibt die Korrespondenz Griesingers mit Breitkopf & Härtel kritisch kommentiert wieder, so weit sie Joseph Haydn betrifft. Etwa zur gleichen Zeit sind diese Griesinger-Briefe im Haydn-Jahrbuch (Band 3) von E. Olleson — allerdings mit kritischen Anmerkungen in englischer Sprache — herausgebracht worden. Gelegentliche Abweichungen dieser beiden unabhängigen Publikationen betreffen mehr das Arrangement, kaum die orthographische Wiedergabe der Brieftexte und fast nie den Kommentar. Hätte sich aber nicht diese Doppelveröffentlichung bei sinnvoller Absprache zwischen dem Haydn-Institut und den Herausgebern des Haydn-Jahrbuches vermeiden lassen?

In einer ersten Folge berichtet Georg Feder ausführlich über *Die Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken*: Durch verschiedenste Reisen war es dem Haydn-Institut möglich geworden, neben einer Bewertung der einzelnen Manuskripte auch neue handschriftliche Quellen aufzufinden. Viele Neuigkeiten, die auch zu Ergänzungen des Hoboken-Verzeichnisses führen, geben einen weit besseren Überblick über die große Verbreitung des Haydn'schen Werkes durch Berufskopisten, als es bisher der Fall war. Da offenbar Rumänien noch nicht von Angehörigen des Haydn-Instituts bereist worden ist, kommt dieses Land ein wenig zu kurz (S. 33). Nicht nur H. C. R. Landons Mitteilungen waren hier zu zitieren, sondern auch ein Hinweis auf die Abschrift der zu Haydns Lebzeiten ungedruckt gebliebenen Sinfonie Hob. I: 27 aus dem Jahre 1786 im Brukenthalischen Museum zu Hermannstadt hätte gebracht werden können (vgl. den Aufsatz von Martha Bruckner, *Eine unbekannt Haydn-Sinfonie*, in: Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum, H. XI, 1946). Auch die Erwähnung des laut einer Mitteilung von Dr. Robert Madold aufgefundenen Autographs des Kyrie der Caecilienmesse, betitelt *Missa Cellensis / in honorem Beatissimae Virginis Mariae* (1766) wäre aufschlußreich gewesen (jetzt in Bukarest, Biblioteca Centrală de Stat). Weiterhin können nur ganz wenige Ergänzungen und kritische Anregungen zum 1. Band der vorzüglichen Haydn-Studien gegeben werden:

die bisher lediglich handschriftlich vorhandenen Klaviersonaten Hob. XIV: 5 und die E-dur-Fassung von Hob. XVI: 47 liegen jetzt in der mustergültigen, von Christa Landon besorgten Gesamtausgabe der Klaviersonaten Haydns in der Universaledition auch gedruckt vor (vgl. S. 281). Die Schreibweise des Wiener Zeichners V. G. Kininger hätte wohl vereinheitlicht werden dürfen (vgl. S. 34 und 58 f.). Ferner wären die ersten Haydn-Studien aufschlußreicher geworden, wenn außer dem Bildnis Griesingers weitere Faksimiles gebracht worden wären. Hubert Unverricht, Mainz

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

Der vorliegende Sammelband bietet ebenso wie die früher veröffentlichten viel neues Quellenmaterial und bemerkenswerte Forschungsergebnisse. Abermals wird in zehn Aufsätzen ein weiter Themenkreis umspannt, der sowohl Probleme der altrussischen als auch der neueren deutschen Musikgeschichte einschließt. In dieser, das gesamte Osteuropa betreffenden Weite der angesprochenen Aspekte liegt insbesondere zur notwendigen Ergänzung anderer, diese Sachgebiete nur unzureichend berücksichtigender Publikationsorgane der vorzügliche Nutzen der Bände. E. Koschmieder formuliert einleitend nochmals einige der *Ziele und Aufgaben in der Erforschung der Musik des Ostens*, die er bereits im Bericht über den IX. Internationalen Kongreß Salzburg 1964, Bd. II, S. 167 ff., zur Diskussion gestellt hatte. Zu Recht fordert er die vordringliche Herausgabe altrussischer Gesangshandschriften aus dem 11. Jahrhundert, um anhand derer gesicherter die Frage des Verhältnisses des altrussischen Kirchengesanges zum byzantinischen klären zu können. Was im Augenblick für Koschmieder nur Hypothese sein kann, ist hingegen für C. Floros bereits anhand des erschlossenen Materials beantwortbar. In einem umfangreichen Schlußkapitel zu der in Bd. 3 bereits teilweise vorgelegten Abhandlung über *Die Entzifferung der Kondakarien-Notation* entscheidet er sich S. 41, gestützt auf notations-

kundliche Ergebnisse, für die Conclusio, „daß die Slaven bzw. die Russen mit ihrer Christianisierung auch die Melodien der Gesänge des byzantinischen Asmatikon fast unverändert übernommen haben“. Hier steht mithin die Meinung eines Experten neben der eines anderen.

Ebenfalls beschließt in diesem Bande eine Aufsatzfolge der slowakische Musikologe E. Zavaršky mit seinen Beiträgen zur Musikgeschichte der Stadt Krennitz (Slowakei), aus denen nunmehr deutlich hervorgeht, daß dort vornehmlich im 15. und 17. Jahrhundert ein reges Musikleben geherrscht hat, das sich weit über die Slowakei hinaus auswirkte. Auch liefert zur älteren Musikgeschichte eine gewichtige Studie H. Hüschens, indem er sehr detailliert das Leben von Thomas Horner und seine Kompositionslehre beschreibt. Mit Umsicht und dank vorzüglicher Vertrautheit mit den Musiktraktaten des Mittelalters vermag Hüschens den ältesten Königsberger Musikdruck *De ratione componendi cantus* (1546) reichlich kommentiert herauszugeben und als die Niederschrift von musiktheoretischen Vorlesungen zu erkennen, die der Jurist Horner an der dortigen Universität gehalten hat.

Ordnet man den Inhalt des Sammelbandes chronologisch, dann sind nun zwei Aufsätze aus der Feder von J. Müller-Blattau zu nennen. In ersterem gelingt es dem Autor, einen besonderen frühklassischen Stil des Violinspiels in Norddeutschland nachzuweisen, dessen Träger besonders Benda—Veidtner—Reichardt—Amenda waren. In dem zweiten Beitrag vermittelt der um die Erforschung der Musikgeschichte im dortigen Raum seit Jahrzehnten besonders verdiente Emeritus Einblicke in *Ein Danziger Notenbuch von 1770*, wobei er sich auf Vorarbeiten von Ellen Lehmann stützen konnte. Dieses belegt trefflich das Klavierrepertoire in bürgerlichen Hausmusikzirkeln z. Z. der Vorklassik, zu dem hier bezeichnenderweise auch Tanzformen, wie der „Kosack“, gehören.

W. Kwasník legt eine Biographie des bisher wenig beachteten oberschlesischen Flötisten Johann Sedlatzek (1789—1866) vor, während A. J. Swan, teilweise gestützt auf eigene Erinnerungen, *Das Leben Nikolai Medtners* stoffreich beschreibt, jenes international bekannten Moskauer Klaviervirtuosen also, der sich bis 1951 vergebens

gegen den „Modernismus“ zu stemmen versuchte. Aus dem Nachlaß von A.-E. Cherbulez wird erfreulicherweise eine recht anregende Studie über die Entwicklung und Gehalte von Alexander Glasunows Kammermusik abgedruckt, worin insbesondere der Stellenwert der Streichquartette in der russischen Musikkultur während des 19. und 20. Jahrhunderts bestimmt wird. Zu fragen bleibt allerdings, was man unter „den reinen, klaren ästhetischen Gefilden der Kammermusik“ verstehen soll oder inwieweit es möglich ist, in Musik „die unbegrenzte Sicht auf das Firmament“, „das Spannungsgefühl zwischen Individuum und der Weite unendlicher Steppenlandschaft“ u. a. m. zu gestalten. F. Feldmann beschließt die vielfältige Aufsatzfolge mit einem kommentierten Verzeichnis der Deutschen Komponisten aus dem Osten, die seit 1945 verstorben sind oder aber im Jahre 1965 als Jubilare gefeiert wurden. Damit publiziert der Leiter der Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte in Hamburg Teile aus dem Katalogmaterial und Sammelgut, um dessen Verwahrung dieses Institut derzeit besonders bemüht ist. Walter Salmen, Kiel

Lucrări de Muzicologie (Musikwissenschaftliche Arbeiten) Vol. 2, 1966. Hrsg. vom Conservatorul de Muzică „G. Dima“. Cluj [Klausenburg]: Selbstverlag 1966. 304 S.

Neben der Zeitschrift „Muzica“, dem monatlichen offiziellen Organ des rumänischen Komponistenverbandes, mit wissenschaftlichen Artikeln, Werkbesprechungen und Nachrichten aus dem musikalischen Leben, konnten unsere rumänischen Kollegen ihre rein wissenschaftlichen Arbeiten nur in der sporadisch erscheinenden und in der Hauptsache auf Kunstgeschichte eingestellten Publikation der Rumänischen Akademie „Studii și cercetări de istoria artei“ [Kunsthistorische Studien und Untersuchungen] veröffentlichen. So bedeutet diese neue Reihe, herausgegeben von dem überaus rührigen Konservatorium der Musik „G. Dima“ in Klausenburg, eine wertvolle Bereicherung für die musikwissenschaftlich eingestellten Kreise Rumäniens. Nach dem Wunsch der Herausgeber sollte jedes Jahr ein Heft in einem Umfang von 200 bis 300 Seiten erscheinen. Seit dem Jahre 1965 wurden drei Hefte der Öffentlichkeit übergeben. Die einzelnen Arbeiten sind in

rumänischer Sprache abgefaßt, doch befindet sich am Ende eines jeden Artikels eine kurze Inhaltsangabe in Französisch, Russisch und Deutsch.

Das uns zur Besprechung vorliegende Heft des Jahres 1966 umfaßt einen weiten Themenkreis mit insgesamt 23 Artikeln, eingeteilt in fünf verschiedene Gruppen: I. Analysen der musikalischen Werke und Stile; II. Studium der Elemente zeitgenössischer Tonsprache; III. Folklore und Geschichte der rumänischen Musik; IV. Musikpädagogik; V. Musikalische Interpretation. Bis auf die Gruppe III beschäftigen sich fast alle Arbeiten mit Themen aus der internationalen Musikpraxis bzw. Musikgeschichte.

Greifen wir zur näheren Erläuterung einige Titel heraus; aus der Gruppe I: 1. R. Oana-Pop: Elemente des funktionellen Denkens in der Schöpfung Guillaume de Machaults (1300—1377); 3. D. Voiculescu: Betrachtungen über die Sequenzen in J. S. Bachs Musik; 4. M. Eisikovits: Elemente der Bachschen Musiksprache im Lichte der Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts; 5. I. L. Herbert: Sonatentypen des 18. Jahrhunderts, geordnet nach der Besetzung der ausführenden Instrumentalensembles; 7. I. Jagamaş: Tonale Systeme in Bartóks Mikrokosmos. Aus der Gruppe II: 9. V. Herman: Aspekte und Perspektiven der Erneuerung der musikalischen Sprache; 10. I. Zoicaş: Betrachtungen über einige Aspekte der Aleatorik und Perspektiven in Bezug auf die rumänische Musikschöpfung; 12. I. Balea: Musik und Literatur in der zeitgenössischen Oper. Aus der Gruppe III: 13. T. Mirza: Die Spiegelsymmetrie in der rumänischen Folklore; 16. A. Benkö: Angaben zu Instrumenten und Instrumentisten in der Stadt Bistritz im 16. Jahrhundert. Aus der Gruppe IV: 18. E. Herteg, N. Pärvu: Die Bedeutung der Assoziation der Vorstellungen in der Musikerziehung. Aus der Gruppe V: 22. O. Lefterescu: Koloristische Tendenzen in der zeitgenössischen Klavierliteratur; 23. V. Zoicaş: Enescus Persönlichkeit als Interpret der Partiten und Sonaten für Solovioline von J. S. Bach.

Bereits aus dieser Auswahl ist zu ersehen, daß das Interesse der rumänischen Musikforscher weit über die Entwicklung der Musik im eigenen Lande hinausreicht. So untersucht D. Voiculescu die verschie-

denen Formen der Sequenzen in den Werken Bachs, und M. Eisikovits versucht — zu recht oder unrecht, mag hier dahingestellt bleiben — in einigen Vokalwerken Bachs Spuren der modernen Dodekaphonie zu finden. Im Rahmen dieser kurzen Besprechung können wir nicht auf die einzelnen Artikel eingehen, doch ein Blick in die Literaturangaben zeigt, daß die rumänischen Kollegen sich ernsthaft mit der Materie auseinandersetzen. Arbeiten von R. v. Ficker, F. Ludwig, H. Bessler, W. Vetter, A. Machabey, H. Abert, A. Schering, A. Schweitzer, B. Bartók, B. Szabolcsi, H. Richter, P. Valéry, S. Kierkegaard, H. H. Stuckenschmidt, K. Stockhausen u. v. a. in- und ausländischen Musikwissenschaftlern wurden herangezogen, um die eigenen Kenntnisse zu erweitern. Allerdings fiel bei den Arbeiten über J. S. Bach auf, daß wohl Albert Schweitzer immer, Philipp Spitta jedoch in keinem einzigen Fall zitiert wurde.

Überaus erfreulich ist die Tatsache, daß heute auch jene Gebiete und Persönlichkeiten des Auslandes vollkommen objektiv betrachtet werden können, die noch vor wenigen Jahren überhaupt nicht oder nur mit einem abschätzigen Kommentar erwähnt werden durften (Arbeiten von I. Zoicaş und I. Balea).

Interessante archivalische Funde bietet A. Benkö in seinem Artikel, aus denen hervorgeht, daß in Bistritz, einem Zentrum des Deutschtums im Nordosten Siebenbürgens, nicht nur das wirtschaftliche und gewerbliche, sondern auch das musikalische Leben nach deutschem Muster aufgebaut war. — Die Verbindung zum deutschen Mutterland ist durch die Siebenbürger Sachsen im Laufe der Jahrhunderte immer aufrecht erhalten worden. Eine systematische archivalische Arbeit, besonders an den evangelischen Kirchen Siebenbürgens, könnte weitere Dokumente ans Tageslicht fördern, die manche interessante Tatsachen über den einen oder anderen Musiker des Abendlandes enthalten. Dem Vernehmen nach sollen z. B. einige autographe Briefe Sweelincks in Siebenbürgen vorhanden sein.

Verschiedene Arbeiten dieses Heftes verdienen es, von der internationalen Fachwelt gelesen zu werden, doch kaum jemand kann Rumänisch, und die fremdsprachigen Inhaltsangaben reichen für ein ernsthaftes Studium nicht aus. So wäre es wünschenswert, die interessantesten Artikel in einem

besonderen Bändchen in eine westliche Sprache übersetzt zu veröffentlichen. Ich denke dabei an eine Publikation ähnlich der von den Ungarn herausgegebenen „Studia musicologica“.

Robert Machold, Dachau

Lucrări de Muzicologie (Musikwissenschaftliche Arbeiten) Vol. 3, 1967. Hrsg. vom Conservatorul de Muzică „G. Dima“. Cluj [Klausenburg]: Selbstverlag 1967. 216 S.

Im Gegensatz zu den ersten beiden Hefen dieser rumänischen Publikationsreihe — in denen die einzelnen Veröffentlichungen nach Sachgebieten geordnet waren — werden im vorliegenden Heft die einzelnen Artikel in lockerer Folge aneinandergereiht. Selbstverständlich nimmt auch hier die Beschäftigung mit der rumänischen Musikgeschichte und der zeitgenössischen Musikpraxis in Rumänien den breitesten Raum ein.

Die Titel der einzelnen Beiträge lauten in deutscher Übersetzung: 1. Cornel Țăranu: „Konfluenz“ Enescu-Messiaen und ihre Widerspiegelung in der zeitgenössischen rumänischen Musik. — 2. Rodica Oana-Pop: Eine unveröffentlichte Komposition Dinu Lipattis. — 3. Vasile Herman: Das Verhältnis zwischen Form und Struktur im neuen rumänischen Musikschaffen. — 4. Ligia Toma-Zoicaș: Mathematik in der Musik und einige Aspekte in zeitgenössischen rumänischen Kompositionen. 5. Ilie Balea: Gegenüberstellung von Musik und Literatur auf der Bühne. — 6. Traian Mîrza: Beiträge zu strukturellen Prinzipien des alten rumänischen Volksliedes. — 7. Ileana Szenik: Erweiterung der melodischen Strophe in einigen Typen des eigentlichen rumänischen Volksliedes. — 8. Romeo Ghircoiașu: Entwicklung der symphonischen Musik in Rumänien im 19. Jh. — 9. Aurel Ivășcanu: Pädagogische Gedanken in einer siebenbürgischen Anleitung für den Musikunterricht aus dem 19. Jh. — 10. Andrei Benkő: Die Konzerte des Geigers Ludwig Wiest in Siebenbürgen und im Banat. — 11. Enea Borza: Die Konzerte des Baritons Traian Mureșianu Ende des 19. Jh. — 12. Dieter Acker: Eine siebenbürgische Handschrift aus dem 17. Jh.: „Neu-Musikalisch Concerten“ von Gabriel Reilich. — 13. Erwin Junger: Chromatik im harmonisch-modalen Stil des 14.—16. Jh. — 14. George Iarosevici: Betonung in der Interpretationspraxis der

Streichinstrumente. — 15. Petre Lefterescu: Manier und Zweck in der Ausbildung des Instrumentalspielers. — 16. Ion Budoiu: Interpretative Fertigkeiten. — 17. Mirceau Breazu: Neue Begriffe in der Theorie vokaler Tonbildungen.

Zu interessanten Ergebnissen gelangt Cornel Țăranu in seiner Arbeit (Nr. 1), in der er Ähnlichkeiten und gegenseitige Einflüsse — vom Autor „Phänomen der Konfluenz“ genannt — zwischen Enescu und seinen deutschen bzw. romanischen Zeitgenossen (Schönberg, Berg, Webern — Boulez, Nono, Messiaen) untersucht. Starke Gemeinsamkeiten zwischen Enescu und Messiaen findet er im modalen und rhythmischen Denken, die er auf eine gemeinsame Auffassung der Philosophie des Zeitalters zurückführt. Diese Auffassung hat auf die heutige rumänische Komponistengeneration ihren Einfluß ausgeübt, die nun diese Tradition in verschiedenen Richtungen weiterführt.

Romeo Ghircoiașu (Nr. 8) verfolgt die Entwicklung der symphonischen Musik in den beiden rumänischen Fürstentümern (Moldau und Walachei) im 19. Jh. Wegen der langen türkischen Besetzung hat es hier bis zum Ende des 18. Jh. kaum ein kulturelles Leben im abendländischen Sinne gegeben. Die Träger der ersten musikalischen Bewegung waren ausländische, vor allem deutsche und italienische Künstler und Operntruppen, die einem kleinen Kreis der Bevölkerung die musikalischen Errungenschaften des Abendlandes vermittelt haben. Die im Lande verbliebenen fremden Künstler (wie z. B. der Kapellmeister J. Wachmann aus der Operntruppe des Th. Müller, die 1834—35 in Rumänien gastierte) legten die Grundsteine des musikalischen Lebens. Zu diesen gesellten sich die Rumänen (Al. Flechtenmacher, Gh. Burada, Gh. Stephănescu u. a.), die zunächst in der vom Westen her bekannten Manier komponierten. Die erste bevorzugte Gattung dieser Musiker war die Ouvertüre, aus der sich allmählich andere Formen, Symphonie, Oper, Kammermusik, Militärmusik, entwickelt haben. Auch die allgemeine Musikpraxis suchte Anschluß an den Westen. Bereits 1868 entstanden in Bukarest und Jassy philharmonische Gesellschaften und Vereinigungen. Den Höhepunkt dieser Entwicklung erlebte Rumänien um die Jahrhundertwende mit den ersten Kompositionen G. Enescus.

Archivalische Funde über die Konzertreisen des Geigers Ludwig Wiest in Siebenbürgen veröffentlicht Andrei Benkö (Nr. 10). Auf Empfehlung des Wiener Konservatoriums kam Wiest 1838 nach Bukarest und blieb bis 1859 dort als Konzertmeister des Fürsten der Walachei. Viermal, 1843, 1846, 1853 und 1860 unternahm er Konzertreisen durch verschiedene Städte Siebenbürgens. Benkö nennt die Konzertprogramme dieser Reisen und verfolgt in der zeitgenössischen deutschen, rumänischen und ungarischen Presse Siebenbürgens die Begeisterung, mit der der Künstler in jeder einzelnen Stadt aufgenommen wurde. Im Anhang gibt er den Wortlaut des Konzertprogrammes in Hermannstadt (Sibiu) vom 2. Oktober 1846 wieder.

Weitere Einblicke in das frühere Musikleben in Siebenbürgen gibt Dieter Acker mit der Beschreibung einer in Hermannstadt aufbewahrten Handschrift: *Neu-Musicalisch Concerten von 1. 2. 3. 4. und 5 Stimmen, theils mit und theils ohne Violinen, sampt dem Basso Continuo. Mit besondern Fleiß aufgesetzt und Componieret Von Gabriele Reilich Componisten Zu Hermannstadt. 1688.* In mehreren Etappen von 4 versch. Hd. geschrieben, enthält diese Hs. insgesamt 42 instrumental begleitete Motetten für den Kirchendienst, die meisten wohl von G. Reilich (Organist von 1665 bis 1677 in Hermannstadt) komponiert. Leider ist nur die „Vox Generalis“ mit dem bez. Baß erhalten, doch konnte bei mehreren die ursprüngliche Besetzung, durch Angaben nach den Textincipits, erkannt werden. Acker schließt von dieser Handschrift darauf, daß Reilich — entgegen mancher Widerstände — den konzertanten Stil in Hermannstadt eingeführt hat. Eine kurze Biographie des Komponisten, eine Werkliste (darunter der erste bekannte, in Hermannstadt 1665 hergestellte Musikdruck *Ein Neu-Musicalisches Werklein*) und ergänzte Beispiele aus den *Neu-Musicalischen Concerten* beschließen diese Arbeit.

Mit seinem Artikel über die Chromatik in der französischen und italienischen Musik des 14.—16. Jh. greift Erwin Junger (Nr. 13) in die internationale Musikgeschichte ein, doch bringt er keine neuen Erkenntnisse, sondern baut auf anderer musikwissenschaftlicher Literatur, insbesondere auf zwei Veröffentlichungen R. v. Fickers in DTÖ XXVII/1 bzw. ZfMW VII auf.

Erfreulich an dieser Zeitschrift ist, daß, neben anderen Problemen, auch langsam Funde aus den Archiven Siebenbürgens — wo noch viele Schätze lagern dürften — zur Veröffentlichung kommen.

Robert Machold, Dachau

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

Während die *Annales musicologiques* und die *Revue belge de musicologie* leider nicht mehr erscheinen — für die Forschung ein Verlust von zwei wertvollen Fachorganen —, ist in den USA ein neues Fortsetzungswerk, dessen advisory board aus bekannten Persönlichkeiten, wie S. Beck, L. Lockwood, A. Mann, S. Novack, C. Palisca, G. Perle u. a. besteht, an die Öffentlichkeit getreten. Wie die beiden Herausgeber einleitend erklären, ist die Beschäftigung mit Heinrich Schenkers Lehren, die in den USA weit mehr Verbreitung als in Europa gefunden haben, zwar nicht das einzige, aber ein Hauptanliegen dieses neuen musikwissenschaftlichen Organs. Hatte Schenker, der von der Praxis, nicht von der Wissenschaft ausging, seine Lehren im wesentlichen an Meisterwerken des 18. und 19. Jahrhunderts entwickelt, so will *The Music Forum* auch ältere und neuere Musik in diesen Gedankenkreis einbeziehen und ihn entsprechend erweitern.

Schenker wies durch seine Forderung nach textkritischen Ausgaben der heutigen wissenschaftlichen Editionspraxis den Weg. Sein Schüler A. van Hoboken gründete das Archiv von Meisterhandschriften an der ÖNB Wien und legte eine umfassende Sammlung von Erst- und Frühdrucken an. Eine andere bedeutende Musiksammlung befindet sich im Besitz F. Salzers, ebenfalls eines Schenker-Schülers. Sie enthält u. a. das Autograph von W. A. Mozarts Rondo KV 494, mit dessen zwei Fassungen sich der erste Beitrag von H. Neumann (†) und C. Schachtner, *The two Versions of Mozart's Rondo K. 494* beschäftigt. Analytische und textkritische Untersuchungen an Hand des faksimiliert vollständig wiedergegebenen Autographs sowie des Erstdrucks der dreisätzigen Sonate KV 533 (Wien 1788, Hoffmeister), deren letzter Satz das durch eine Kadenz erweiterte und in manchem Detail geringfügig geänderte Rondo darstellt, füh-

ren zu dem überzeugenden Schluß, daß die Sonate in dieser Form auf Mozart selbst zurückgeht, was bisher zweifelhaft war, und beide Fassungen des Rondo — die zweite als Schlußsatz der Sonate — als authentisch zu betrachten sind.

Bereichert dieser Beitrag die Mozartforschung um ein Detail, ohne indessen einer neuen Forschungsmethode zu bedürfen, so stellt Salzers *Tonality in Early Medieval Polyphony; Towards a History of Tonality* gewissermaßen das Grundsatzreferat des ganzen Bandes dar. Salzer stellt „*description versus analysis*“, die beide in ihrer Art legitim seien. Die verschiedenen „*description methods*“, die auch die Stilkritik einschließe, könnten zwar als „*beginning of musical insight*“, aber nicht als „*insight itself*“ (S. 37) gelten, die sich vielmehr erst aus der „*analysis*“ ergebe. Daher versucht Salzer, Schenkers Lehre von der Einheit zwischen Stimmführung und Klang für die Erkenntnis mittelalterlicher Polyphonie fruchtbar zu machen. An Hand von graphisch höchst minutiös ausgeführten Strukturanalysen, die sich auf Beispiele bis zu Perotins dreistimmigem *Alleluia Posui* erstrecken, wird nachgewiesen, daß die Folge der Töne sich einer klanglichen und stimmungsmäßigen Struktur von kontrapunktisch prolongierten Gerüstklängen und übergeordneter Zweistimmigkeit fügt. Da das Konzept einer harmonischen Tonalität der mittelalterlichen Polyphonie fremd ist und die Einzelstimmen mehr oder weniger an die modi gebunden sind, spricht Salzer von einer „*modal-contrapuntal tonality*“. Meistenteils überzeugen die Analysen. Aber es wäre prinzipiell zu fragen, ob eine Entscheidung: Hauptklang oder kontrapunktischer Nebenklang immer einwandfrei zu fällen ist, zumal die Klangfolgen weitgehend von den jeweiligen Cantus firmus-Tönen abhängen. Es sollte z. B. erläutert werden, weshalb in Perotins *Hec dies* die Klangfolge T. 20 ff. (S. 84) eine andere Deutung als in Leonins gleichnamiger Bearbeitung (S. 64) erfährt, nämlich im Sinne des *a*- und nicht des *g*-Klanges. Letztere Deutung erschiene dem Referenten für die T. 20–26 aus verschiedenen Gründen einleuchtender. Zur Beantwortung solcher und ähnlicher Fragen müßte wohl mehr untersuchtes Material vorliegen. Jedenfalls erweist sich der Gedanke, die Einheit größerer Teile, ja ganzer Stücke mittelalterlicher Musik aus der Horizontal-

sierung von Mehrklängen zu begreifen, als durchaus sinnvoll und fruchtbar.

Methodisch ähnlich wie Salzer verfährt P. Bergquist in seinem Beitrag *Mode and Polyphony around 1500: Theory and Practice*. Ausgehend von dem Gedanken, daß eine Konfrontierung von Praxis und historischer Musiktheorie zwar fruchtbar, aber eine Beschränkung auf sie unbegründet sei, bietet Bergquist graphische Strukturanalysen jener vier Beispiele, die P. Aaron als Demonstrationsobjekte seiner Musiktheorie mitteilt. Sie stammen von Brumel, Agricola, Josquin und vermutlich von Aaron selbst. Neu ist, daß nun neben der kontrapunktischen Prolongation auch die harmonische wesentlichen Anteil an der horizontalen klanglichen Entfaltung nimmt. Die zur Vollkommenheit entwickelte graphische Exaktheit enthebt allerdings nicht der Verpflichtung, die jeweilige Deutung entsprechend zu begründen, z. B. welche Umstände dazu veranlassen, diesen Klang als Gerüstklang, jenen als kontrapunktischen oder harmonischen Nebenklang zu deuten. Weshalb ist z. B. in Agricolas *Ales mon cor*, Superius, T. 32, die Note *c'* Nebennote zu *h'* und nicht Zielton? Den A-Teil von Aarons *Io non posso piu durare* möchte der Referent im Sinne einer Brechung des *F*-Klanges deuten: *f* (T. 1) — *c* (T. 4) — *A* (T. 8) — *f* (T. 12), dem erst in T. 17 der kadenzierende *d*-Klang folgt; dagegen wäre der *d*-Klang in T. 3 nur Stimmführungsklang zwischen dem *F*-Klang (T. 1) und dem *C*-Klang (T. 4). Auch wäre zu untersuchen, wie sich die Idee des übergeordneten zweistimmigen Außensatzes, der sich erst seit ca. 1600 als selbstverständlich versteht, mit sukzessiver Stimmenkomposition bzw. nachträglicher Hinzufügung eines Contratenorbassus vereinigen läßt. Eine systematische Erörterung solcher Fragen, die Aufgabe künftiger Bände des *Music Forum* sein könnte und eine intensive Auseinandersetzung mit der speziellen Fachliteratur anstreben müßte, benötigt ebenfalls eine größere Anzahl von Strukturanalysen als Grundlage. In diesem Sinne können jene von Bergquist als ein beachtlicher Schritt in Neuland gewertet werden.

W. J. Mitchell unternimmt im folgenden Beitrag *The Tristan Prelude: Techniques and Structure* den Versuch, die Einheit dieses Stückes (mit dem Konzertschluß) nach den von Schenker entwickelten Prinzipien

der Analysetechnik nachzuweisen. Wer sich nicht die lohnende Mühe machen will, die hervorragende Studie vollständig zu lesen, der sollte doch wenigstens der Strukturtafel von T. 1–17 (S. 170/171) seine Aufmerksamkeit schenken. Sie enthält eine Deutung des vieldiskutierten Tristanakkordes, die alle bisherigen Deutungen weit übertrifft. Zum besseren Verständnis der Höherlegung des Ausgangstones, der Terzzüge der Oberstimme, kontrapunktiert von der Baßbrechung, bringt Mitchell eine instruktive Parallelanalyse von F. Chopins Mazurka op. 30, Nr. 2, T. 24–32 (S. 172/173), die zugleich bestens geeignet ist, in Schenkers Hör- und Vorstellungswelt einzuführen.

Im letzten Beitrag *The Musical Language of Wozzek* geht es G. Perle nicht um eine Untersuchung von Formen, Themen und Motiven. Vielmehr wird die Aufmerksamkeit auf mehr oder minder feste Tonkombinationen, wie „tone centers“, „vertical sets“, „chord series“, „basic cells and aggregates of basic cells“, „scale segments“, „symmetrical formations“ und „ostinati“ gelenkt, mit welchen Themen und Motive operieren. Es dürfte kaum zweifelhaft sein, daß sie Zusammenhang und Verständlichkeit erhöhen. Doch hütet sich Perle mit Recht, aus ihnen den Sprachcharakter dieser Musik abzuleiten oder zu beweisen.

Der gesamte Inhalt des Bandes zeichnet sich durch eine erfreuliche künstlerische Nähe zum jeweils untersuchten Werk aus. Man möchte dem auch höchsten typographischen Ansprüchen genügenden Band, der von einem *Glossary of the Elements of Graphic Analysis* beschlossen wird, eine baldige Fortsetzung wünschen. Sie wäre auch zur Veröffentlichung des jetzt in den USA befindlichen Schenker-Nachlasses bestens geeignet.

Hellmut Federhofer, Mainz

Winfred Ellerhorst: Handbuch der Orgelkunde. (Photomechanischer Nachdruck der Originalausgabe Einsiedeln 1936.) Mit Geleitwort und Korrekturen versehen von Gregor Klaus. Hilversum: Frits Knuf 1966. [28], 850 S. (Bibliotheca organologica. VII.)

Dreißig Jahre nach seinem ersten Erscheinen ist Winfred Ellerhorsts *Handbuch der Orgelkunde* neu aufgelegt worden. Daß hierfür ein Bedürfnis vorlag, bezeugen die erstaunlichen Preise, welche die Originalausgabe, tauchte sie überhaupt einmal auf, im

antiquarischen Handel erzielte. Eine wie immer geartete Besprechung des hinlänglich bekannten, ohne inhaltliche Veränderung neu gedruckten Buches könnte somit überflüssig erscheinen, berührte nicht der Herausgeber, P. Gregor Klaus O.S.B. — in Ellerhorsts Nachfolge Organist der berühmten Gabler-Orgel von Weingarten, am Handbuch selbst mit einem knappen Beitrag *Die Geschichte der Orgelmusik* beteiligt — in seinem Vorwort zum Neudruck die Frage nach dessen Verhältnis zum heutigen Stand der Orgelbaupraxis.

Nur sehr bedingt wird man seiner Meinung zustimmen können, „das Verhältnis von mechanischer und elektrischer Traktur“ sei „noch bei weitem nicht geklärt“. Seit etlichen Jahren wenigstens kann wieder, bei meist elektrischer Registersteuerung, die mechanische Spieltraktur als Regel gelten — eines der unbestreitbaren und großen Verdienste der Orgelbewegung, die durch manches ihr störend anhaftende Dilettantisch-Weltanschauliche nicht geschmälert werden. Angesichts solcher heutigen Situation tritt uns in Ellerhorsts „den Stand und die Auffassung der Zeit vor 30 Jahren“ (Klaus l. c.) wiedergebendem Handbuch — etwa in der das Kapitel *Elektrik* einleitenden Formulierung, es sei „auch heute noch der Bau kleiner und mittlerer mechanischer Orgeln . . . denkbar“ (S. 34) — ein Orgelbau entgegen, von dem uns mehr trennt als die zeitliche Distanz von drei Jahrzehnten.

Die (S. 160 ff.) ausführlich dargestellte und mit sichtlicher Anteilnahme als „neu“, „richtig“ und „absolut genau“ (S. 173) empfohlene „moderne Mensuration nach Bohnstedt („Maphys-Mensuren“)“ erweist sich als konsequente Fortsetzung des für das 19. Jahrhundert charakteristischen Bemühens, dem Instrumentenbau mittels mathematisch-physikalischer Methoden eine exakt wissenschaftliche Grundlage zu geben und der gestellten Aufgaben von hier aus Herr zu werden. Sieht man von der grundsätzlichen Problematik eines solchen, den spezifisch musikalischen Gegebenheiten nicht gerecht werdenden Vorgehens ab, so erscheint das Maphys-Verfahren schon durch seine (aus der Berücksichtigung zahlreicher Parameter resultierende) Kompliziertheit allein für die Werkstattpraxis kaum geeignet; es hat denn auch offenbar, im Gegensatz zu Töpfers um ein Jahrhundert älteren, ungeachtet aller effektiven Verschiedenheit im Ansatz

vergleichbaren Arbeiten, keine Anwendung nennenswerten Umfangs gefunden.

Mit gelindem Schauer betrachtet man heute Dinge von der Art der (hoffentlich für immer einer spielhilfenfreudigen Vergangenheit angehörigen) Melodiekoppel (S. 449—52 und 512) oder der automatischen Pedalumschaltung (S. 458—60), die Stimmungskorrekturvorrichtung für den durch Windabschwächung gewonnenen Zartbaß (Abb. 315 f. und S. 456 f.; auch in einer nach Bedarf „getarnt“ auszuführenden Form für Prospektpfeifen!), Dr. Luedtkes Wabentastatur (S. 567 f.), ein Glied in der langen Reihe von Klaviaturreformen, oder gar die (röhrenförmige und, ganz im Stil des Rohrleitungsbaus, aus mittels Flansch verschraubten Teilstücken zusammengesetzte) „Herzberg-Metallade“ (S. 407—09), die durch den Hinweis, es hätten „schon die alten Römer, Griechen und das Mittelalter“ metallene Windladen hergestellt, um nichts erfreulicher wird. Mit erschreckender Deutlichkeit zeigt das letztere Beispiel aus der Distanz unserer Zeit — da eine kleine Zahl von Orgelbauern allmählich zu der, historische Instrumente aus guten Werkstätten kennzeichnenden, konstruktiven Einheit von Prospekt, Gehäuse und innerer Anlage zurückfindet —, bis zu welchem Grade seit Einführung der pneumatischen Traktursysteme diese ursprüngliche Einheit in beziehungsloses Nebeneinander zerbrochen war: technisch-musikalische Aggregate einerseits, ein diese umschließender, mehr oder weniger glücklich mit Pfeifen dekoriertes Kasten andererseits. In mancher Hinsicht erweist sich so das erst dreißig Jahre alte Buch als ein Quellenwerk zur Geschichte des Orgelbaus gleich den vor ihm erschienenen Bänden der „Bibliotheca organologica“ (in die es zwar gewiß nicht unter derartigen Gesichtspunkten aufgenommen worden ist).

Ungeachtet solcher bei heutiger Lektüre sich einstellenden Gedanken ist Ellerhorsts *Handbuch der Orgelkunde* nach wie vor ein unentbehrliches, in handlichem Format und übersichtlicher Darstellung umfangreiches Material darbietendes, durch ein detailliertes Sachregister auch zur raschen Information geeignetes Studien- und Nachschlagewerk, dessen Wert für die Praxis auch unserer Zeit nicht zuletzt die lebhafteste Nachfrage aus Kreisen der Orgelbauer vor Erscheinen der vorliegenden Ausgabe be-

stätigte und das durch keine neuere Arbeit (etwa die, zumal in niederländischer Sprache verfaßte, *Orgelbouwkunde* von Oosterhof und Bouman) ersetzt wird. Es hätte daher der im Vorwort des Herausgebers enthaltenen Rechtfertigung des Entschlusses zum unveränderten Nachdruck an Stelle einer „gründlichen Neubearbeitung“ gar nicht bedurft, um so weniger, als eine solche Bearbeitung, deren Schwierigkeit kein Einsichtiger verkennen wird, unweigerlich das Erscheinen der langerwarteten neuen Auflage um Jahre hinausgezögert hätte.

Drei Seiten *Beachtenswerte Berichtigungen* sind dem ursprünglichen Text vorangestellt. Hier ließe sich einiges nachtragen, so etwa der Hinweis, daß im oberen Notenbeispiel von S. 64 der den Differenzton C ergebende Zusammenklang $e^1 g^1$ lauten muß, nicht $d^1 g^1$. Dom Bédos' Terminus *Basse de viole* ist nicht mit „Violonbaß 8“ zu übersetzen (S. 150), sondern, für das Saiteninstrument wie für das Orgelregister zutreffend, mit „Viola da gamba“. Wie der Originaltext (§§ 181 und 261) zeigt, handelt es sich um ein dem Hauptwerk oder Positiv (nicht dem Pedal) zugehöriges Register von 8'-Länge, das in 4' überbläst. Die S. 665 mitgeteilte Disposition der Orgel von Saint-Gervais zu Paris — eines der bedeutendsten historischen Instrumente Frankreichs — ist dadurch arg entstellt, daß unter der Rubrik „I. Manual“ die Register von Hauptwerk (Grand-orgue, II. Manual), Bombarde (III. Manual), Récit (IV. Manual) und Echo (V. Manual) zu einer kaum verständlichen Einheit zusammengefaßt sind. Für das Bombardenmanual ist Bombarde 16' abzusondern, für das Récit Cornet (5fach) und Hautbois 8', für das Echo Flûte d'écho 8' und Trompette 8'. Die Chorzahl des Plein-jeu im Hauptwerk ist in „6f.“ zu berichtigen, bei Grand cornet „5f.“ statt „5.“ zu lesen, „Trompette 4“ in „Trompette 8“ zu ändern — das Hauptwerk besitzt nach französischem Brauch zwei Trompeten zu 8' neben Clairon 4'. Die mittlere Spalte, mit „II. Manual“ überschrieben, enthält die (zum I. Manual gehörigen) Register des Rückpositivs. Zu ergänzen ist hier Montre 8'; Bourdon 8' und Flûte 8' bilden zusammen ein Register; die Chorzahl des Plein-jeu lautet richtig „5f.“ (Vgl. Pierre Hardouin, *Le grand orgue de Saint-Gervais à Paris*, Paris 1949, ²[1955]).

Jürgen Eppelsheim, München

Steirisches Musiklexikon. Im Auftrage des Steirischen Tonkünstlerbundes unter Benützung der „Sammlung Wamlek“ bearbeitet und hrsg. von Wolfgang Suppan. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1962—1966. XVI, 676 S., LVI Taf.

Das in sieben Lieferungen erschienene Werk vermittelt mit seinen rund 2200 alphabetisch geordneten Stichworten ein eindrucksvolles Bild vom derzeitigen Stand der Musikforschung im zweitgrößten Bundesland Österreichs. Wieder einmal bestätigt sich die Bedeutung sakraler Zentren: Über Jahrhunderte hinweg erscheinen hier Benediktiner in Admont und St. Lambrecht, Augustiner in Seckau und Vorau, Zisterzienser in Reim als ebenso verlässliche Pfleger geistiger Güter wie als Garanten einer kontinuierlichen Musikübung. Durfte hier ergiebiges Quellenmaterial erwartet werden, so überrascht manchmal ähnlicher, wenn auch schwieriger zu hebender Reichtum an Belegen in Brennpunkten weltlichen Kulturlebens. Als solche kommen Bad Aussee, Bruck an der Mur, Fürstenfeld, Göß, Judenburg, Knittelfeld, Leibnitz, Leoben, Pöllau, Voitsberg und natürlich die Landeshauptstadt Graz ausführlich zur Darstellung. Die bevorzugte Zweiteilung — *Historischer Überblick* und *Miszellen zur Musikgeschichte* — erweist sich dabei als ebenso informativ wie zweckmäßig.

Dieser kleinen, doch inhaltvollen Gruppe topographisch orientierter Abhandlungen, in deren Rahmen auch die örtlichen musikalischen Institutionen und Vereinigungen ihre Würdigung finden, steht die Fülle der Personenartikel gegenüber, deren Gros den Zeitraum vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart ausschöpft. Der Entschluß, „für die ältere Zeit, vor 1800, mögliche Vollständigkeit zu erreichen“ und „dabei auch viele scheinbar unbedeutende Namen“ aufzunehmen, „für die neuere Zeit jedoch einen sehr strengen Maßstab anzulegen“ (Vorwort S. IX), mag dem Autor nicht leicht gefallen sein, muß aber im Interesse der historischen Betrachtungsweise gutgeheißen werden. Begreiflicherweise wird den bestimmenden Persönlichkeiten der steirischen Musikgeschichte von Ulrich von Lichtenstein und Engelbert von Admont über Johann Joseph Fux bis zu Hugo Wolf und Joseph Marx eine entsprechend ausführliche Dokumentation von Leben und Werk zuteil. Im übrigen

fällt jedoch der unterschiedliche Umfang der einzelnen Artikel kein Werturteil, sondern ist einerseits durch die jeweilige Quellenlage, andererseits durch die Intensität der Ortsbezogenheit bestimmt. Nach der letzteren richtet sich auch die Aufnahme jener Meister, die zwar, wie etwa Mozart, Beethoven, Richard Wagner, persönlich niemals steirischen Boden betraten, durch ihr Schaffen jedoch der dortigen Aufführungspraxis wie dem gesellschaftlichen Leben wichtige Impulse gaben. Ein Charakteristikum besonderer Art stellen die zahlreichen Familien dar — die Eichler, Fiedler, Gauby, Hüttenbrenner, Kortschak, Pachler, Schantl, Seydler, Weis-Ostborn, Widmanstetter, um nur einige Namen zu nennen —, deren Aktivität oftmals die Züge regionaler Musikübung formte. Jeweils unter einem Stichwort zusammengefaßt, vermehren deren einzelne Mitglieder die effektive Zahl der lexikalisch Erfassten noch um ein Beträchtliches. Dasselbe gilt von Personennamen innerhalb der Ortsartikel, die nicht durch Einzelverweise aufgeschlüsselt sind. Zusammen mit manchen, nicht immer beidseitig ausgewiesenen Querverbindungen (vom Lehrer zum Schüler, vom Schöpfer zum Interpreten, vom Gatten zur Gattin und vice versa) lassen sie es bedauern, daß der mit der letzten Lieferung angekündigte Nachtrag bisher noch nicht erschienen ist.

Dem wissenschaftlichen Charakter des Lexikons entsprechend, ist auf minutiöse Literaturangaben zu jedem einzelnen Stichwort besondere Sorgfalt gewendet. Diese finden glückliche Ergänzung durch die in den Text eingefügten Schriftproben von Notenautographen der wichtigsten Komponisten und durch die umsichtig ausgewählten, auch technisch gut gelungenen Bildtafeln. Wer Einzelforschungen weiterführen will, wird überdies die gelegentlichen Angaben über den Verbleib künstlerischer Nachlässe zu schätzen wissen. (Hierzu einige Ergänzungen: Die Nachlässe von Joseph Marx und E. N. Reznicek befinden sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, jene von Wilhelm Kienzl und Oskar C. Posa in der Wiener Stadtbibliothek.) So bietet „das vorliegende Lexikon im Grunde eine Geschichte der Musik in der Steiermark, die — wegen der ungleichmäßigen Kenntnis des Gegenstandes — in lexikalische Artikel aufgespalten, als Vorstufe einer umfassenden

Geschichte der Musik in der Steiermark aufzufassen ist“ (S. 554). Die Initiative zu einem solchen Vorhaben darf der 1959 in Graz verstorbene Hans Wamlek für sich in Anspruch nehmen. Das Dunkel jedoch, das noch vor wenigen Jahrzehnten weite Strecken der steirischen musikalischen Vergangenheit bedeckte, ist insbesondere durch die systematischen Forschungen Hellmut Federhofers erhellt worden, auf dessen zahlreiche einschlägige Publikationen daher mit Recht immer wieder verwiesen wird. Aber auch Wolfgang Suppan, den Gernot Gruber (Graz), P. Adalbert Krause (Admont) und andere Fachkollegen durch Einzelbeiträge entlasteten, hat keine Ursache, sein Licht unter den Scheffel zu stellen; „obzwar es nicht in der Absicht des Bearbeiters lag, an die Abfassung jedes einzelnen Stichwortes neue Untersuchungen zu knüpfen“ (S. XII), hat er doch ein gerüttelt Maß eigener Erkenntnisse beigesteuert und, alles in allem, ein Werk zustandegebracht, das vorzüglich geeignet ist, der regionalen Musikgeschichtsforschung wirksamen Auftrieb zu geben. Daß dabei der Kreis der Interessenten weit über die Titelabgrenzung hinaus gezogen werden darf, erhellt schon aus den vielfältigen biographischen Bindungen der Dargestellten nicht nur zum übrigen Österreich, sondern vor allem auch zum süddeutschen und oberitalienischen Raum.

Fritz Racek, Wien

Wolfgang Reich: *Threnodiae Sacrae*. Katalog der gedruckten Kompositionen des 16.–18. Jahrhunderts in Leichenpredigtsammlungen innerhalb der Deutschen Demokratischen Republik. Dresden 1966. 75 S. (Veröffentlichungen der Sächsischen Landesbibliothek. 7.)

Die Unterlagen zu der vorliegenden Veröffentlichung hat der Verfasser im Rahmen der Tätigkeit des RISM (Arbeitsgruppe DDR) sammeln können. Die insgesamt 434 ermittelten Kompositionen stammen vor allem aus der Landesbibliothek Gotha, der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Sammlung Stolberg-Wernigerode) und der Ratschulbibliothek Zwickau. Ihre übersichtliche Zusammenstellung ist der Forschung sehr willkommen; Rezensent hat bei der Vorbereitung einzelner MGG-Artikel selbst erfahren, wie schwierig solche Gelegenheitskompositionen zu ermitteln sind. Die bisherigen Veröffentlichungen über Sammlun-

gen von Leichenpredigten (u. a. für Altenburg, Augsburg, Göttingen, Hamburg, Hannover, Helmstedt, Hildesheim, Kempten, Königsberg, Liegnitz, Meiningen, Schandau, Schleusingen, Schweinfurt, Zerbst, Zittau) oder auch die Repertorien größerer Bibliotheken sind sporadisch und geben über Musikbeilagen kaum zureichend Auskunft.

Reich verwendet als Ordnungselemente 1. *Druckort*, 2. *Druckjahr*, 3. *Name des Verstorbenen*. Sodann nennt er unter jeder Nummer den Namen des Komponisten, den Titel der Komposition, die Besetzung und den Fundort. Er schickt damit den ausführlicheren Angaben, die für die Bände des Quellen-Lexikons zu erwarten stehen, ein wegen seiner Knappheit angenehm zu benutzendes Repertorium voraus. Statt der sporadischen Aufführung von Druckern (u. a. bei Kompositionen Rosenmüllers) hätte man sich vielleicht lieber die Angabe „Partitur“ oder „Stimmen“ gewünscht. Register der Verstorbenen, der Autoren und der Textanfänge schließen den Katalog auf; mit Sorgfalt und Erfolg hat der Verfasser originale Komponisten-Siglen entschlüsselt.

Eine Durchsicht des Katalogs gibt zu manchen interessanten Fragen grundsätzlicher Art Anlaß: Ist es Zufall, daß mitteldeutsche Städte, die sich wiederum um einen thüringischen Kern gruppieren, am häufigsten vertreten sind, also Gotha, Jena, Leipzig, Coburg und — freilich schon mehr süddeutsch — Nürnberg? Wie verhält es sich mit den nordostdeutschen Zentren der Begräbnismusik-Pflege Danzig und Königsberg? Warum treten andere Hansestädte hinter ihnen zurück? Warum sind die Kantoren unter den Autoren in der Minderzahl? Nimmt die Zahl der Kompositionen mit der wachsenden gesellschaftlichen und künstlerischen Bedeutung des Organisten zu? Läßt sich ein Trend von Bibel- und Kirchenlied- zu modernen Arien-Texten feststellen, vielleicht auch ein solcher von großer zu kleiner Besetzung? Oder ist ein konservativer Grundzug für alle Phasen der Gattungsgeschichte charakteristisch? Weist das häufige Fehlen von Instrumentalstimmen auf eine (in den Begräbnisordnungen keineswegs ausdrücklich geforderte) a-cappella-Aufführung hin, oder sind die Instrumente bloß mitgegangen (vgl. Bachs Sterbe-Motette „O Jesu Christ“)? Welche Rolle spielt das schlicht-lichthafte Moment einerseits und das ausdruckschaft-madrigalische anderer-

seits? — Auf manche dieser Fragen ist Wolfgang Reich in seiner Dissertation über *Die deutschen gedruckten Leichenpredigten des 17. Jahrhunderts als musikalische Quelle* (Leipzig 1962) eingegangen. Sie ist ungedruckt; doch könnte man den Autor vielleicht zu einem resümierenden Aufsatz ermutigen.

Hingewiesen sei abschließend auf zwei theologische Arbeiten: *Die Leichenpredigt im deutschen Luthertum bis Spener* von Eberhart Winkler (München 1967) und *Die Leichenpredigt im Pietismus* von Ernst Schmidt (Theol. Diss. Münster, in Vorbereitung). Martin Geck, München

Alan Tyson: *Thematic Catalogue of the Works of Muzio Clementi*. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1967. 136 S.

In Anbetracht der ungeheuren Schwierigkeiten bei der Bewertung von Authentizität, chronologischer Reihenfolge und Wert der gedruckten Ausgaben von Haydns Musik muß die Zusammenstellung dieses neuen Kataloges von Muzio Clementis Gesamtwerk auf den ersten Blick einfach erscheinen, doch ist dies ein Trugschluß: natürlich schrieb Clementi viel weniger als Haydn, Mozart und Beethoven, und es ging auch die Veröffentlichung seiner Werke geordneter vor sich — insbesondere als er bald selbst zum Musikverleger wurde —, doch ist zu bedenken, daß die Zusammenstellung der Musik eines jeden Komponisten des 18. Jahrhunderts schwierig genug ist. Tyson hat hier bewundernswerte Arbeit geleistet.

In seinem Katalog wird gar nicht erst der Versuch gemacht, alle bekannten Quellen anzuführen. Tyson selbst schreibt (S. 9): „It is necessary to emphasize here that secondary textual sources, i. e. editions that are merely copied (directly or indirectly) from those described here (Nachdrucke) are deliberately omitted from the Catalogue. The aim is to include all authentic sources of Clementi's music — and only them.“

Natürlich wurde die Arbeit Tysons durch die Auslassung aller sekundären Quellen wesentlich vereinfacht, und viele Experten und Musikbibliotheken werden das Fehlen dieser Quellen zweifellos bedauern. Da es jedoch möglich ist, genau festzustellen, welche der gedruckten Ausgaben von Clementis Musik authentisch sind — was z. B. bei Haydn sehr oft nicht möglich ist —, kann das Fehlen dieser sekundären Quellen als

zulässig angesehen werden. (Hier erhebt sich überhaupt die Frage, ob nicht die Bedeutung solcher Quellen aus zweiter und dritter Hand von den Musikwissenschaftlern und Musikbibliothekaren im allgemeinen überbewertet wird: so sind in vielen Fällen die sekundären Quellen der Musik Haydns, Mozarts und Beethovens von rein akademischem Interesse.)

Durch diese Konzentration auf das Wesentliche ist der Katalog ein Beispiel für die sachliche Arbeitsweise der englischen Musikwissenschaftler. Es kann gesagt werden, daß Tyson sein Vorhaben auf sehr kompetente Art und Weise ausgeführt hat. Auf den gefälligen Druck des Buches möchten wir ausdrücklich aufmerksam machen.

Natürlich wird man nicht erwarten, daß ein solcher Katalog in allen Details komplett ist. Der Rezensent stellte fest, daß in Appendix III (*Arrangements and Adaptions made by Clementi of Music by other Composers*) Clementis autographes Manuskript der *Zehn Gebote* (*Ten Commandments*) mit teilweiser englischer Übersetzung nicht angeführt ist (diese Quelle wurde in der neuen Henle-Ausgabe der Haydn-Kanons, hrsg. von O. E. Deutsch, angeführt).

H. C. Robbins Landon, Buggiano Castello

L. J. P. Gaskin: *A select Bibliography of Music in Africa*. Compiled at the International African Institute under the direction of Professor K. P. Wachsmann, Los Angeles. London: Fetter Lane 1965. 83 S. (International African Institute. Africa Series B.)

Mit dem vorliegenden Werk, das entsprechende Vorarbeiten, so von Varley, Merriam, Kunst u. a. sinnvoll kompiliert, steht nun eine Bibliographie zur Verfügung, die dem behandelten Gegenstand aufgrund mehrerer Vorzüge äußerst gerecht wird. Die Sichtung der Bestände von 12 Bibliotheken, die Auswertung von 329 (!) Periodika sowie die korrespondierende Mitarbeit kompetenter Fachvertreter haben eine Arbeit ermöglicht, die dem speziellen Interesse des Wissenschaftlers ebenso entgegenkommt wie dem Informationsbedürfnis des interessierten Laien. Die 3370 aufgenommenen Titel sind in vorbildlicher Weise geordnet: (1) *General* (Untergruppen: Encyclopedias and Dictionaries, History and Prehistory, Tribal music (general) und Classification; (2)

Africa (general); (3) *African music* geographically arranged (nach 62 Ländern in alphabetischer Reihenfolge); (4) *Musical Instruments* (Untergruppen: General, Geographically arranged, Instrument types [9 Gruppen]). (5) *Dance* (Untergruppen: General, Dance geographically arranged); (6) *Catalogues* (mit Bibliographies, Periodicals, Abbreviations); (7) *Indexes* (Index of authors, Geographical and ethnic index).

Die Anzahl der Verweise zwischen den verschiedenen Rubriken ließe sich noch vergrößern, ist jedoch m. E. für eine Bibliographie ausreichend. Das Fehlen von Standortvermerken wird als Mangel empfunden; entsprechende Angaben hätten, vor allem im Hinblick auf die älteren Quellen, den Informationswert der Arbeit nicht unwesentlich erhöht.

Die Erweiterung des Inhalts um die bisher nicht üblichen Sachgebiete Tanz und Instrumente (beide zudem noch nach 62 Ländern geordnet) trägt dem Bedürfnis nach stärkerer sach- und ortsbezogener Information Rechnung und muß grundsätzlich begrüßt werden. Dies um so mehr, weil eine Reihe von übergeordneten Gesichtspunkten darüber nicht vernachlässigt wird. Es finden sich z. B. in der Rubrik *General* viele Arbeiten von allgemein-informativem Wert, auf die auch bei Spezialuntersuchungen schwerlich verzichtet werden kann, — so von Dapper, Frobenius, Meinhof, Murdock, Olderogge, Spencer u. a. m. Auch in der Behandlung der Ländereinteilung bezeugen so sinnvolle Ordnungen wie *West Africa General* oder *North African music in relation to that of the Iberian Peninsula* das Bestreben, größere Zusammenhänge nicht zugunsten von Detailuntersuchungen aufzugeben.

Die Bibliographie Gaskins erfüllt in Form und Inhalt alle Anforderungen, die an eine Arbeit dieser Art gestellt werden müssen. Sie ist eine wertvolle Hilfe bei der Literaturbeschaffung, wenn sie auch als immer subjektive Auswahl die Konsultation der älteren Arbeiten nicht ganz ausschließen kann.

Leonard Vohs, Köln

Erwin Kroll: Musikstadt Königsberg. Geschichte und Erinnerung. Freiburg i. Br. und Zürich: Atlantis-Verlag 1966. 248 S.

Der Verfasser, geborener Westpreuße, war Schüler und Student in Königsberg, lebte dort von 1909 bis 1914 und, als Musik-

kritiker, 1925 bis 1933. Er ist bekannt durch seine Bücher über E. Th. A. Hoffmann, Weber und Pfitzner. Der verlorenen Stadt im Osten widmete er ein Buch, das wertvoll ist durch seinen Überblick über ihre Musikgeschichte und noch mehr durch den Bericht persönlichen Erlebens, allerdings nicht der letzten 12 Jahre. Die Jugend weiß nicht mehr viel von Königsberg und hört auch in der Schule nichts vom deutschen Ostpreußen, seiner Geschichte und geistigen Kultur. Die Welt hat kein Interesse an dem Verlust deutscher Länder, empfindet eher Schadenfreude.

In 25 Kapiteln wird die Rolle Königsbergs in der Musikgeschichte geschildert, die ostpreußische Landschaft in der Musik (5), von ihr inspirierte Werke von R. Schwalbe, K. Kämpf, Max Laurischkus finden ihren Niederschlag in bedeutenderen Werken von P. Scheinpflug, von Heinz Tiessen und Otto Besch, denen noch ein ausführliches (23.) Kapitel gewidmet wird. Besch ist Komponist wertvoller, von der Heimat angeregter Werke, einer E. Th. A. Hoffmann-Ouvertüre, der zuletzt eine noch unaufgeführte E. Th. A. Hoffmann-Oper folgte, einer *Kurischen Suite*, einer *Samländischen Idylle*, einer Partita *Aus einer alten Stadt*. Da wird vom ostpreußischen Volkslied berichtet, von seinen Sammlern und Erforschern, eine Klavier-Bearbeitung eines Volksliedes und eine Originalkomposition des Verfassers beigeleitet, von Musikliebhabern von der *Kürbishütte* bis zum *Bund für Neue Tonkunst*, dessen Mitgliederliste sogar gebracht wird, von Musikfesten und -vereinen, von großen Meistern, die mit Königsberg in Beziehung standen, Liszt, Wagner, von einheimischen Komponisten und Musikern, J. Fr. Reichardt, Louis Köhler, O. Nicolai, A. Jensen, H. Goetz, von großen Dirigenten in ferner und jüngster Vergangenheit, die in Königsberg wirkten oder es besuchten, Scheinpflug, R. Siegel, W. Sieben, E. Kunwald, W. Ladwig, H. Scherchen, Furtwängler, Knappertsbusch, Weisbach (zu denen ich aus den letzten Königsberger Jahren den wirklich hervorragenden Bernardino Molinari nennen möchte). An Konzertsolisten (12. Kapitel) hat Königsberg im 17., 18., 19. und 20. Jahrhundert wohl alle Größen der Musikwelt hören können.

Die Königsberger Oper wird (13. Kapitel) ausführlich behandelt. Für die Zeit von 1935 bis 1945 berichtet der Autor nach Angaben

von Besch „wenig Gutes“. Das ist ungerecht, und im Widerspruch dazu lobt der Verfasser selbst von seinem Besuch 1942 her eine Reihe von Aufführungen als „*musikalisch ganz prächtig gelungen*“ (S. 138). Die Oper wurde finanziell als Kulttrinstitut einer Ostgrenzstadt unterstützt und hatte z. B. hervorragende Sänger, die auch weiterhin Karriere machten, einen für Wagner und Strauss besonders begabten Kapellmeister Franz Reuss, dessen Vater Liszt nahe stand, (er wurde 1945 von den Russen ermordet) und in Dr. Schröder einen ausgezeichneten Opernregisseur. Die „*national-sozialistischen Phrasen*“ des Generalintendanten Edgar Klitsch (S. 137), zu denen sich im Dritten Reich ein Intendant, der sich halten wollte, mehr oder weniger gezwungen sah, verdunkeln die Leistungen der Oper nicht. Werke, wie etwa der damals moderne *Günstling* (mit Song-Stil) von Wagner-Regény oder die altnordische Stimmung eindrucksvoll wiedergebene *Islandsaga* von Vollerthun (wertvoll trotz Pfitzners Bonmot, man könne es nicht voller tun) und viele andere Werke fanden in schwerer Zeit glänzende Aufführungen. Ein gewisser Mut gehörte dazu, als Klitsch Hitler bei dessen Besuch als Festaufführung den *Rienzi* vorsetzte, in dem das Ende eines Usurpators (zu unserem stillen Vergnügen) drastisch genug vor Augen geführt wird. Max Spilcker war ein hochmusikalischer Sänger (Bariton). Auf sehr unerwünschte Weise kam er dazu, Schwiegersohn R. Leys zu werden. Eine Beförderung zum Intendanten hat er danach (verzeihlicherweise) nicht ausgeschlagen (in Königsberg; später Wiesbaden), hat aber 1945 dafür schwer bezahlen müssen. Wo nötig, findet der Verfasser die entsprechenden harten Worte gegen Schädlinge unseres Musiklebens im sogenannten Dritten Reich. Musikkritik und Musikerziehung werden ausführlich, mit vielen persönlichen Erinnerungen und, ziemlich selbstgefällig, mit vielen Zitaten aus eigenen Kritiken u. a., behandelt.

S. 166 erzählt der Verfasser vom Schicksal eines eigenen Manuskriptes. Er sandte es 1934 seinem Münchener Universitätslehrer, Professor Adolf Sandberger, zur Beurteilung. „*Dieser . . . stimmte aber, Antisemit, der er war, mit meinen Ansichten über Weill, Bruno Walter, Kestenberg sowie über Jöde und den Jazz nicht überein*“. Sandberger schrieb ihm: „*Wenn Sie die einschlä-*

gigen Essays heute in einem Buche wiederholen, bin ich überzeugt, daß Sie, wie die Dinge liegen, künftig für Presse und Behörden ein toter Mann sind“. Das als Warnung 1934 einem jungen Kollegen zu sagen, erforderte weder Prophetengabe, noch zeigt es Antisemitismus. Sandberger war konservativ, bayerischer Monarchist alter Schule, überzeugter Gegner des Regimes und kein Antisemit. Er hat in seinem Neuen Beethoven-Jahrbuch jüdische Autoren ausführlich, sehr lobend und ohne geforderte Kennzeichnung besprochen (vgl. z. B. 1935, S. 198 und 1937, S. 179, 188 u. a.) und deswegen Schwierigkeiten bekommen. Bruno Walter (ein Verehrer des bayerischen Königshauses und Freund Pfitzners) hat kaum auf Seiten Weills gestanden. Jöde und Jazz, hier nur durch Alliteration verbunden, lockten wohl keinen Antisemitismus hervor.

Die persönlichen Erinnerungen des Verfassers geben über die aus verstreuten Arbeiten geschickt zusammengestellte ältere Geschichte der Stadt Königsberg hinaus ein lebendiges Bild von ihrem Musikleben bis zum angehenden 20. Jahrhundert, sie sind anekdoten- und humorgewürzt eine unterhaltsame Lektüre und bereichern dieses Buch der Erinnerungen an die reiche Musikkultur der unserem Vaterland entrissenen Stadt.

Hans Engel, Marburg

Willi Kahl †: *Bilder und Gestalten aus der Musikgeschichte des Rheinlands*. Köln: Arno Volk-Verlag 1964. 73 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 59.)

Mit diesem Buch hat die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte ein von Willi Kahl 1948 fertiggestelltes Manuskript als ein Gedenkbuch seines Wirkens aus dem Nachlaß des 1962 verstorbenen Kölner Musikforschers veröffentlicht. Willi Kahl hat hier jahrzehntelange Arbeiten zur rheinischen Musikgeschichte zusammengefaßt. In seiner ihm eigenen Bescheidenheit hat er das Buch selbst als einen „*bescheidenen Beitrag*“ mit weiteren Unterlagen für eine künftige Musikgeschichte des Rheinlands aufgefaßt. Der Titel des Buches bezieht sich auf die Inhaltsgliederung. Drei „*Bildern*“ aus der Römerzeit, dem Mittelalter und der Renaissance schließen sich vier „*Gestalten*“ an, deren Bedeutung für die neuere Musikgeschichte gerade aus ihrer Zusammenstellung hervorgeht.

Die *Musik im Rheinland der Römerzeit* ist der Grundriß einer musikalischen Archäologie. Instrumentenfunde, bildliche Darstellungen (Dionysosmosaik in Köln und Mosaik zu Nennig bei Trier) sowie Inschriften werden nach verstreuter Literatur herangezogen und ihre Problematik im Zusammenhang der Musikgeschichte interpretiert. Der Beitrag *Das Rheinland in der Musikgeschichte des Mittelalters* greift bewußt nur einige ausgewählte Fragen auf; frühe Orgeln, die germanische Choralfassung, die Musik in den geistlichen Spielen des Mittelalters und die einmalige Gestalt Hildegard von Bingsens sind einige dieser behandelten Punkte. Seine Ausführungen zur Bedeutung der „alten Niederländer in der Musikgeschichte des Rheinlandes“ ist noch am ehesten durch neuere Forschungen in den Beiträgen zur rheinischen Musikgeschichte überholt: Er selbst hat später Genaueres über die von Glarean aufgenommene Komposition des Aachener Komponisten Adam Luyr beigebracht (3, 1953), die Chorbücher des Aachener Domkapellmeisters Johannes Mangon haben eine monographische Behandlung gefunden (45, 1961) und auch über Jean Taisnier ist die Musikwissenschaft inzwischen ebenso besser informiert (*Acta musicologica* 1959) wie über die Fürstenbesuche in Köln (66, 1966).

Persönliche Beziehungen verbanden Kahl aber mit seinem zweiten Thema: *Das Kennertum in der rheinischen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, dem er vier Porträts zuordnet (die im Text angekündigten Abbildungen fehlen leider in der Ausgabe). Unter „Kennern“ versteht Kahl jene zwischen Künstlern und Liebhabern stehenden Persönlichkeiten, die gerade im Rheinland nach dem Zusammenbruch der geistlichen Hofhaltungen die nun ganz auf das Bürgertum gestützte Musikkultur lebhaft beeinflussten. Diese z. T. weltoffenen, z. T. biedermeierlich zurückgezogenen Bestrebungen manifestierten sich vor allem in der „Leistungsschau“ dieser neuen tragenden Schicht, dem Niederrheinischen Musikfest. Es ist sicherlich kein Zufall, daß die von Kahl vorgestellten „Kenner“-Persönlichkeiten alle in engster Beziehung zur Bonner Universität standen. Friedrich Heimsoeth (1814–1877) war Professor für klassische Philologie, Otto Jahn (1813–1869) für Altphilologie und Altertumskunde, sein Schüler Hermann Deiters (1833–1907) war später

Gymnasialdirektor in Bonn und Schulrat in Koblenz, dessen Jugendfreund Karl von Noorden (1833–1886) habilitierte sich in Bonn für Geschichte. Die ersten drei haben in ihrem Leben einmal vor der Alternative gestanden, Musiker oder Wissenschaftler zu werden. Die wissenschaftlich objektivierbare Beschäftigung mit der Musik trat bei diesen als ein neues Element hervor, das Heimsoeth über die Händelpflege hinaus zur altklassischen Polyphonie führte, Jahn und Deiters zu ihren hervorragenden Leistungen auf dem Gebiet der Mozart- und Beethoven-Biographik brachte. Die schriftstellerische Tätigkeit und die Kritiken in Musikzeitschriften von Deiters und von Noorden spiegeln nicht nur die gesellschaftliche Situation des rheinischen Musiklebens ihrer Zeit, sondern verdeutlichen auch die Beziehungen zu so bedeutenden Komponisten wie Johannes Brahms und Max Bruch. Die von Kahl aufgezeigten mannigfachen Verknüpfungen mit vielen Persönlichkeiten des Musiklebens ihrer Zeit macht gerade die Porträts der vier „Gestalten“ zum entscheidenden Wert dieses Buches.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

St u d i e n zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1967. 227 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 8.)

Über diesen Sammelband möchte man mit Lichtenberg sagen, daß er „zu beschreiben schwer, zu kritisieren unmöglich“ ist. Die Fülle und Vielfalt des hier Niedergelegten und auch mündlich Erörterten — die Diskussionen bilden einen wichtigen Bestand des Buches — ist so groß und facettiert derart, daß keineswegs alles auf einen Nenner zu bringen ist, dies auch in Anbetracht der besonders nach 1945, und nicht nur im Gefolge der literarhistorischen Diskussion, ansteigenden Fachliteratur. Einig ist man sich darin, daß der Begriff der musikalischen Trivialität eigentlich nur dem 19. Jahrhundert, wie man seine Grenzen auch fassen möge, zugehört, da für die maßgebende Musik seit den 1920er Jahren der Begriff des Kitsches nicht verwendbar ist. So plausibel, treffend und durchdacht die in diesem Buch vorgeschlagenen Definitionen auch sein mögen: Dieser Begriff scheint etwas vom Archetypus an sich zu haben, der sich „angesichts seines verhüllt zusammen-

gesetzten Wesens nur im Einzelfall konkretisiert“ (C. G. Jung). Daß hier auch nationale Grenzen gesetzt sind, zeigt das Register dieses nur von deutschen Autoren geschriebenen Buches, in dem die Namen Donizetti und Verdi (über deren triviale Einschläge man sich in Deutschland wohl einig sein dürfte) nur nebenher erscheinen, nur Rossini wird (S. 41) als „an Trivialitäten reich“ bezeichnet. Es wäre lehrreich und amüsant, auch den ironisch dargebrachten Kitsch einer Betrachtung zu unterziehen, so den fünften Satz von Berlioz *Symphonie phantastique* oder das mit doppeltem Kontrapunkt verbrämte „Du bist verrückt, mein Kind“ in Regers Klavierhumoreske op. 20 II. Gleichwohl behandelt der Band, der im Anschluß an fünf einleitende allgemeine Arbeiten zehn, z. T. miteinander verzahnte Aufsätze bringt, wohl den größten Teil der zu befragenden Gebiete.

Der Herausgeber spricht nach seinem, die Problematik des Themas anschaulich umreißenen Vorwort *Über Trivialmusik und ästhetisches Urteil*, diskutiert die Grenzen der autonomen und funktionalen Musik wie die der empirischen Musiksoziologie und erinnert an die Notwendigkeit der Einbeziehung inhaltsästhetischer Faktoren durch überzeugende Beispiele. — Etwas weiter werden die verschiedenen sprachlichen Ableitungen und historischen Aspekte des *musikalischen Kitsches* auseinandergesetzt. — In längeren anschaulichen und z. T. humorvollen Ausführungen bemüht sich Tibor Kneif (*Das triviale Bewußtsein in der Musik*) um eine Erkenntnis des gesellschaftlichen Standorts des „trivialen Menschen“, die „Richtung seiner Denk- und Gefühlsbahnen“ (34) und die Unterschiede und Berührungen des Trivialen und Volkstümlichen und betont, daß die triviale Musik „nicht vom Standpunkt sogenannter echter und wahrer Musik beurteilt“ werden darf (43). Daß die musikwissenschaftliche Arbeit an dem „Begriff ‚trivial‘ und seiner musikkritischen Verwendbarkeit“ noch nicht begonnen hat, macht Rudolf Heinz in streng logischer, die Vorgänger einsehensvoll heranziehender Deduktion deutlich: „Trivial ist ein dialektisches Wertattribut, sein Thema die relative Intensität der Sachgemäßheit unmittelbar präsentativer Urteilsaffirmationen, insofern sie in einer antagonistischen, auf Einheit abweckenden Hierarchie begriffen sind.“ Der Kirchenmusik gelten drei Beiträge. Hermann-Josef Burbach findet *Das Triviale in der*

katholischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts in dem Anspruch unechten Gefühls, der Diskrepanz von Text und Musik, den leeren Selbstverständlichkeiten und der unbewältigten Stilkopie. Lars U. Abraham behandelt entsprechend *Die protestantischen Kirchenliedmelodien*. Auch hier zeigt anhand glücklich ausgewählter Beispiele die Analyse, in einer Zeit kirchlichen Bedeutungsschwundes, die aufkommende kraftlose Bemühung um „eine Art zeitlosen Kirchenstils“ (87) in den Händen von Epigonen, „die sich auf das Fremdartige und Altertümliche verlegten, um ihrem Epigonentum zu entrinnen“ (91). Martin Geck demonstriert an *Friedrich Schneiders Weltgericht* typische Zeitbedingtheiten des damaligen geistlichen Oratoriums: zu dunklem Text eine „plakhaft eindeutige Musik“ — die wirkungshörigen, dem zeitgemäßen Prinzip des „Schönen“ entsprechenden, den Ansprüchen der Gesangsvereine folgenden Chöre, das Wechselspiel von Bombast und Sentimentalität, die Nachbarschaft zur Oper. — Heinz Becker (*Zur Frage des Stilverfalls, dargestellt an der französischen Oper*) widmet sich der Frage des Epigonentums, seinen national bedingten und interpretatorischen Faktoren und schildert den trotz aller Bemühungen um melodischen „Stimmungszauber“ spürbar werdenden Abstieg, den die „theatralische“ (und rhythmische) „Prägnanz“, der „Formenreichtum“ und die „klare Gliederung“ (118) der Auber, Halévy und Meyerbeer bei A. Thomas, Massenet, Godard u. a. nehmen. Selbstverständlich fehlt die *Salonmusik* nicht. Hans Christoph Worbs beschreibt die, auch von tüchtigen Komponisten begünstigte, vom Virtuosenentum propagierte Natur dieser Massenware und ihren Einfluß auf ein sentimentales, realitätsflüchtiges Publikum. Dann bespricht Imogen Fellingner aufgrund großer einschlägiger und kritisch wägender Erfahrung *Die Begriffe Salon und Salonmusik*, ihre historische Entwicklung und Wirkung und die praktisch musikalischen Ergebnisse, so den Gemischtwarencharakter der Alben, überhaupt das Wesen dieser zwischen Tanz und Charakterstück zwitterhaft vagrierenden Gattung. Monika Lichtenfelds Ausführungen über *Triviale und anspruchsvolle Musik in den Konzerten um 1850* belegen, wie der Beethovenkult, der Historismus, das Virtuosenentum und das Vereinswesen hier einen bedeutsamen Strukturwandel bedingen, dem auch die

Komponisten sich anpassen. Daß das *Unterhaltende Musizieren im Industriegebiet des 19. Jahrhunderts* historisch bedeutsam und betriebsfördernd wirken kann, belegt Heinrich Wilhelm Schwab aus Zeitungsdocumenten. Den längsten Beitrag aufgrund einer systematischen, auf eine große Materialkenntnis und -erkenntnis basierten, beispielreichen und ergiebigen Analyse verdanken wir Hermann Rauhe (*Zum volkstümlichen Lied . . .*); besonders beachtenswert ist das Schlußkapitel *Der triviale Charakter des Liedes*. Ihm gesellt sich, durch einschlägige Arbeiten bewährt, Lukas Richter: *Das Berliner Couplet der Gründerzeit*. Die ebenso kulturhistorische, soziologische und politische wie metrisch-musikalische Deutung erschließt viel Bezeichnendes und Entlegenes.

Diese Andeutungen müssen genügen, um den nahezu universalen Charakter dieser gleichmäßig wertvollen, beinahe das ganze Jahrhundert (re)präsentierenden Veröffentlichung aufzuzeigen. Die gefährliche Lokung des Anekdotischen bleibt ausgeschlossen. So sei erlaubt, quasi ad lectorem, an einer Anekdote die ambivalente Natur des Trivialen nochmals zu verdeutlichen: Der Lehrer des Rezensenten, Egon Petri, hielt Chopins Nocturne in Es op. 9, II, das in Liszts *Liebesträumen* einen gefährlichen Konkurrenten hat, für ein Meisterwerk, während ihm die Takte 5—8 des *H-Mittelteils* des *h-Waltzers* op. 69 II als „trivial“ galten, die kein Mensch „anständig“ spielen könne. Quid es, lector, nunc dicturus?

Reinhold Sietz, Köln

Ralph T. Daniel: *The Anthem in New England before 1800*. Evanston: Northwestern University Press 1966. XVI, 282 S. (Pi Kappa Lambda Studies in American Music, ohne Bandzählung.)

Das Anthem des protestantischen England und der Vereinigten Staaten ist in etwa das Gegenstück zur kontinentalen Motette. In der späten Renaissance war es selbstverständlich ein stark polyphoner Satz, wie die Werke der frühen Anthem-Komponisten wie Tallis, Tye oder Byrd zeigen. Im 17. Jahrhundert wurde der Anthemsatz homophoner, häufig mit Solo-Passagen, die teilweise auch die modische Form des Rezitativs aus der Oper entlehnten; ein durch Soli oder Orgelzwischenspiele oder durch

beides aufgelockertes Anthem wurde als „Verse“ Anthem bezeichnet, im Gegensatz zum „Full“ Anthem.

Die Epoche des Commonwealth (1649 bis 1660) war der Entwicklung der Kirchenmusik, wie man weiß, recht abträglich. Die Puritaner sangen nur metrische Psalmen, gewöhnlich einstimmig; sie waren außerdem dem Gebrauch der Orgel in der Kirche grundsätzlich abgeneigt, und Cromwells Soldaten zerstörten die meisten englischen Kirchenorgeln. Mit der Restauration unter Karl II. wandelte sich der Charakter der englischen Kirchenmusik vollständig. Der König hatte in den Jahren seines Exils die französische Musik um Lully kennen und schätzen gelernt; er liebte den Klang der Orgel und führte nach dem Vorbild des französischen Hofes ein Streichorchester in die Hofkirchenmusik der hohen Festtage ein. Die englischen Kirchenmusikkomponisten dieser Zeit waren u. a. Pelham Humphrey, John Blow, Michael Wise und vor allem natürlich der große Henry Purcell, der ebenfalls von Frankreich nicht unwesentlich beeinflusst war und der aus diesem Einfluß und seinem angeborenen Gieße seinen großen eigenen Stil formte. Anthems mit Orgelbegleitung wurden in Kathedralen und Hauptkirchen größerer Städte aufgeführt; wo keine Orgel mehr zur Verfügung stand, beschränkte sich der Kirchengesang häufig wie zu den Zeiten der Puritaner auf metrische Psalmen.

Die Texte des englischen Anthem wurden der Bibel entnommen, meistens den Psalmen, und zwar entweder in der „King James“-Übersetzung oder in derjenigen des Common Prayerbook; diese Texte wurden sehr frei behandelt, mit häufiger Auslassung oder Hinzufügung einzelner Wörter. Die Anthem-Komponisten der Generationen nach Purcell gehörten ausnahmslos nicht zu den bedeutenden englischen Komponisten ihrer Zeit. Der relativ bedeutendste unter ihnen war William Tans'ur, der 1783 starb. 15 seiner Anthems wurden in Sammlungen in New York nachgedruckt.

Im wesentlichen bestanden die englischen Anthems des 18. Jahrhunderts aus einer Anzahl verhältnismäßig kurzer Abschnitte, die entsprechend ihrem Text mehr oder minder kontrastierten. Diese Kontraste schlossen jedoch nur selten einen Wechsel des Metrums oder des Tempos ein, und die spärlichen Modulationen beschränkten sich

meist auf den Wechsel zur Dominante oder zur Moll-Parallele.

Der erste amerikanische Anthemkomponist war der Rev. James Lyon, von dem zwei Anthems 1762 erschienen. Sein kurzer Satz „*Let the shrill trumpet's warlike voice*“ hat einige anziehende Besonderheiten, darunter einen zweistimmigen Abschnitt mit Takt- und Tempowechsel und vier Modulationen zur Dominante. Seine Harmonik ist, abgesehen von einigen unvollständigen Dreiklängen, untadelhaft, und die melodische Erfindung ist durchweg angenehm und nicht unbedeutend.

Der wichtigste der Anthem-Komponisten New Englands ist jedoch William Billings, der 1746 in Boston geboren wurde. Von Haus aus war Billings ein *tanner*, der später Lehrer der Psalmodie wurde. Er war verheiratet mit Lucy Swan, von der er neun Kinder hatte. Er starb in Armut im Jahre 1800, ein lahmer und einäugiger Mann, der auf seine äußere Erscheinung nicht den geringsten Wert legte.

Billings war musikalischer Autodidakt. Seine 47 Anthems erschienen mit einer Ausnahme in den von ihm herausgegebenen Sammlungen von Anthems und Psalmliedern; so fünf Sätze in *The New-England Psalm-Singer* 1770, je neun in *The Singing Master's Assistant* 1778 und *The Psalm Singer's Amusement* 1781, drei in *The Suffolk Harmony* und 17 in Billings' letzter Sammlung, *The Continental Harmony* von 1794.

Die Quellen seiner Texte waren bunter, als es zeitgenössisch üblich war. Psalmtexte übernahm er teilweise aus dem Common Prayerbook; gelegentlich aber wechselte er auch von dieser Vorlage zu der King-James-Übersetzung im Laufe ein und desselben Stückes. In einigen Fällen schrieb er sich seinen eigenen Text, so in „*By the Rivers of Watertown*“, einer Paraphrase über Psalm 137, die auf eine Schlacht des Unabhängigkeitskrieges Bezug nimmt. Andere Texte übernahm er aus den metrischen Psalmübersetzungen von Sternhold und Hopkins einerseits und Isaac Watts andererseits. Billings' Anthems sind grundsätzlich vierstimmig. Mit zwei Ausnahmen enthalten sie keine instrumentalen Zwischenspiele; fast alle haben jedoch Soloabschnitte, obwohl Billings grundsätzlich solistische Duette und Terzette dem einstimmigen Solo vorzog. Seine Melodik ist insgesamt

einfach und volkstümlich, mit bescheidenen Verzerrungen vorzugsweise in den Chorabschnitten. Die rhythmische Notierung ist besonders in seiner ersten Sammlung häufig falsch, obwohl die Akzentuierung korrekt ist. Die Harmonik ist größtenteils dreiklangmäßig, mit einem sehr großen Anteil von Dreiklängen in der Grundposition in seiner ersten Sammlung, während in den späteren Sammlungen dieser Anteil etwas zurückgeht. Billings liebte „modale“ Fortschreitungen wie V — IV, IV — III und III — II. Weniger häufig erschienen Fortschreitungen VI — V (wie am Anfang von *Grennsleaves*) oder I — II — I (wie im *Summer Canon*). Chromatische Alterationen fehlen fast ganz; in Moll erreicht Billings häufig eine modale Wirkung durch den erniedrigten Leitton. Obwohl kurze Tonartenübergänge und Tonartenwechsel gelegentlich auftauchen, finden sich praktisch keine vollständigen Modulationen.

Sehr beliebt sind bei Billings kurze Stimmteilungen in allen Stimmen außer dem Tenor, der der bevorzugte Träger der Melodie ist. Obwohl der Satz weitgehend homophon ist, werden doch gern freie Imitationen eingefügt, „*fuguing*“ in der Terminologie des 18. Jahrhunderts in New England. Dynamische Gegensätze sind selten und werden in den späteren Sammlungen noch seltener. Das Gleiche gilt für den Gebrauch von Ausdrucksbezeichnungen wie *Vigoroso*, *Lamentatione* oder *Affetuoso*.

Unter den kleinen Anthems von Billings finden sich wahre Perlen wie *David's Lamentation* oder *The Rise of Sharon*. Insgesamt sind Billings' Anthems voller Originalität und Schwung, und in ihren besten Augenblicken sind sie außerordentlich anziehende Werke.

Unter den anderen Anthemkomponisten in New England im 18. Jahrhundert sind erwähnenswert Jacon French, Abraham Wood, Daniel Reed, Oliver Holden, Jacob Kimball, Amos Bull und Timothy Swan. Der bei weitem bedeutendste von ihnen ist Holden, der eine bis heute populär gebliebene Hymnenmelodie *Coronation* komponierte.

Der Verfasser der Arbeit, welcher wir den oben skizzierten Überblick über die Geschichte der Anthemkomposition in New England vor 1800 verdanken, Ralph Thomas Daniel, wurde 1921 in Texas geboren. Er studierte an der North Texas University,

wo er 1942 den Bac. Mus. und 1947 den A. B. erwarb. 1949 erwarb er den Doktorgrad der Harvard University mit einer Dissertation, deren erweiterte Fassung die vorliegende Arbeit ist. Daniel ist gegenwärtig Leiter des Musicology Department und Director of Graduate Studies an der Indiana University.

Mit der vorliegenden Arbeit hat der Verfasser ein ausgezeichnetes Buch geschrieben. Ich fand schon die Dissertationsfassung bei der Arbeit an meinem Buch *The Church Music of William Billings* (1960) außerordentlich wertvoll, wie das runde Dutzend der dort gegebenen Hinweise zeigt. Daniel andererseits führt mein Buch zwar in seiner Bibliographie auf, scheint es aber nicht gelesen zu haben und verweist nur auf meine Darstellung der oben erwähnten modalen Fortschreitungen in *Greensleeves* und im *Summer Canon*, die er in einer Manuskriptfassung meiner Arbeit gefunden haben will. Das ist ein bedauerlicher, aber letztlich nur kleiner Schönheitsfehler in einer sonst ausgezeichneten Studie.

J. Murray Barbour, East Lansing/Michigan

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

In einer Zeit, in der die Musikforschung sich anschiebt, ihren Gegenstand säuberlich nach historischen Epochen getrennt unter die Experten aufzuteilen, mag das vorliegende Monumentalwerk geradezu wie ein Anachronismus erscheinen. Willi Apels Buch, das nach des Verfassers eigenen Worten das Ergebnis einer lebenslangen Beschäftigung darstellt, vermeidet die üblichen Schablonen von Mittelalter, Renaissance, Barock und verfolgt die Musik einer bestimmten Instrumentengruppe in der ihr eigenen historischen Entfaltung und Verästelung. Das großangelegte Unternehmen umfaßt die Zeit von den ersten greifbaren Anfängen der Orgelmusik einschließlich ihrer problematischen „Prähistorie“ im frühen Mittelalter bis an die Schwelle des 18. Jahrhunderts. Das Argument, Bachs Orgel- und Klaviermusik deshalb nicht in die Untersuchung einzubeziehen, weil dadurch alles Vorhergehende nicht in seinem Eigenwert, sondern lediglich als Vorbereitung zu Bach verstanden würde, wirft ein bezeichnendes Licht auf die Einstellung des Ver-

fassers. Demnach ist der „Glanz des Eigenwertes“ (S. XI) einer Erscheinung bedroht durch die Frage nach ihrer Bedeutung im Ganzen des geschichtlichen Zusammenhangs. Sollte dagegen der Historiker nicht schon längst an die Antinomie gewöhnt sein, einen Gegenstand zugleich um seiner selbst willen als auch in seiner Relation zum Ganzen sehen zu können? Der Ansatz Apels scheint insofern verständlich, als bisher die Orgel- und Klaviermusik vor 1700 allzu oft als Vorstufe zu Bach behandelt wurde. Diesem Verfahren gegenüber, in dem die Übermacht eines einzigen Heroen alles Übrige zu erdrücken droht, bringt Apel die Eigenständigkeit der älteren Meister zur Geltung. Allerdings muß man dafür das gegenteilige Extrem in Kauf nehmen: Während sonst die Entwicklungslinien in ihrem Höhepunkt bei Bach zusammengefaßt werden, verläuft jetzt das letzte Kapitel (Spanien und Portugal in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts) gleichsam im Sande, nämlich ohne jegliche Andeutung eines sinngebenden Abschlusses und Ausblickes.

Gegenüber früheren Darstellungen, die entweder speziell dem Klavier (Seiffert-Weitzmann) oder der Orgel (A. G. Ritter; G. Frotscher) gewidmet sind, umfaßt Apels Werk die gesamte Literatur für Tasteninstrumente, d. h. die sogenannte Klaviermusik (= Klaviaturmusik). Dies ist zum Teil von der älteren Gepflogenheit her gerechtfertigt, die nicht immer zwischen einer spezifischen Orgelmusik und einer allgemein für Tasteninstrumente bestimmten Musik unterschied. Andererseits wird aber die Fülle des Stoffes so überwältigend, daß schon dessen Gliederung ein Problem darstellt. Anstatt der üblichen Aufteilung nach Epochen wählt Apel die nüchterne Großgliederung nach Jahrhunderten bzw. Jahrhunderthälften. Das 17. Jahrhundert, das allein fast zwei Drittel des Buches ausfüllt, wird ferner in geographische Bereiche unterteilt, wobei die unterschiedliche Situation in den einzelnen Ländern zu uneinheitlichen Gesichtspunkten zwingt. Während Deutschland traditionsgemäß in süd-, mittel- und norddeutsche Schulen zerfällt, wird Frankreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter dem Aspekt des Klangerzeugers in Clavecinmusik und Orgelmusik gegliedert. Im allgemeinen erstreckt sich der kleinste Unterabschnitt auf das Werk eines einzelnen Meisters. Nur

bei den Großmeistern wie Sweelinck, Scheidt, Frescobaldi, Froberger, Buxtehude, Böhm und Pachelbel wird nach musikalischen Gattungen weiter unterteilt.

Es ließe sich darüber streiten, ob nicht das Gattungsproblem auch für das 17. Jahrhundert von ähnlich übergeordnetem Rang ist, wie es der Verfasser offensichtlich für das 16. Jahrhundert annimmt. Denn für diese Zeit liefern ihm Gattungsbegriffe wie *Die liturgische Orgelmusik* und *Die imitativen Formen: Ricercar, Tiento, Canzone und Fuge, Fantasie* die gliedernden Gesichtspunkte. Zweifellos wäre es sinnvoll, die Frage nach den Gattungen auch auf die Zeit vor 1500 auszudehnen, die im ersten Kapitel behandelt wird. Doch hier resigniert der Verfasser mit Recht angesichts des dürftigen Quellenbefundes, und das bloße Faktum einer Quelle (*Robertsbridge*-Fragment, *Codex Faenza*, deutsche Quellen vor 1450, Paumanns *Fundamentum, Buxheimer Orgelbuch*) rückt in den Rang einer Abschnittsüberschrift auf.

Zu begrüßen ist die eingangs (S. 18 f.) wieder aufgegriffene ältere Hypothese, die das frühe Organum des 9. Jahrhunderts mit dem Orgelspiel in Verbindung bringt, ja sogar von ihm herleiten möchte. Dieser Gesichtspunkt, der in der neueren Organumforschung kaum noch anzutreffen ist, erscheint aber insofern in unklarem Licht, als Apel sich den vielstimmigen Orgelklang nur durch die Beteiligung zweier Spieler (siehe die Abbildung im *Utrecht Psalter*) vorzustellen vermag. Demnach konnte jeder Spieler nur eine Melodie spielen, also allein keinen mehrstimmigen Klang erzeugen. Aber brachte nicht die Betätigung einer Taste mehr als nur einen Ton, nämlich einen Blockklang nach dem Mixturprinzip hervor? Hier wäre doch wohl die Verbindung zum Parallelorganum zu suchen.

Unter den Quellen vor 1500, für die Apel auf seine eigene Edition verweist (*Keyboard Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, *Corpus of Early Keyboard Music* Nr. 1, 1963), vermißt man noch immer, wie schon in der Edition, die Intabulierungen im italienischen *Reina Codex* (Paris, Bibl. Nat. n. a. frç. 6771, fol. 85^{r/v}). Da die Unterscheidung zwischen liturgischen Stücken und Liedbearbeitungen im 15. Jahrhundert sich nicht auf die mehrstimmige Faktur bezieht, würde eine getrennte Behandlung erst dann notwendig erscheinen, wenn die

liturgischen Sätze in ihrer unmittelbaren Beziehung auf die Liturgie, d. h. als Glieder einer vokal-instrumentalen Alternatimpraxis untersucht würden. Die Einzelbeobachtungen zum mehrstimmigen Verfahren sind dabei oft recht erhellend, wie etwa der Hinweis auf den Zusammenhang zwischen den *tactus*-Bezeichnungen (*trium notarum* usw.) in den deutschen Tabulaturen und den italienischen *divisiones* (*divisio ternaria* usw.) in der Trecentonotation. Apel teilt mit zahlreichen älteren Forschern die Vorliebe für „freie Formen“, wie sie zuerst in den Präludien Ileborghs auftreten. „Hier gibt es keine vokalen Vorbilder, an die man sich anlehnen kann . . . frei und aus sich selbst heraus schafft hier der Organist . . . ein lange unterdrücktes Bestreben, sich von Fremdherrschaft zu befreien, kommt in elementarer Weise zum Durchbruch“ (S. 40). Aber es war doch wohl die stetige Auseinandersetzung mit den Errungenschaften der vokalen Kunstmusik, die schließlich dem Orgelspiel und somit dem Organisten seine Führungsrolle verlieh. Denn anders ließe sich das von Apel bewunderte Kabinettstück Paumanns „Mit ganzem Willen“ nicht verstehen, als von der als Vorbild erkannten burgundischen Chansonkunst her. Es ist deshalb schade, daß die für das 15. und 16. Jahrhundert zentrale Gattung der Intabulierung, durch welche sich die Orgelmusik die Faktur der Vokalmusik aneignete, ohne ihre Eigenständigkeit preiszugeben, im allgemeinen zu kurz kommt. Ein Buch, das die Klavier- und Orgelmusik vor Bach im vollen Glanze ihres Eigenwertes behandeln möchte, sollte auch jener weitverbreiteten Übertragungspraxis von Ensemblemusik auf die Klaviatur des Soloinstruments den gebührenden Platz einräumen. Dies scheint um so dringender zu sein, da die Intabulierungen lange Zeit unter einer späteren Autonomieästhetik zu leiden hatten und als unoriginell und somit minderwertig abgetan wurden. Dieser Standpunkt, der die Musik in erster Linie nach ihrem stilistischen Originalitätswert beurteilt und dabei andere wesenhafte Züge übersieht, will einem bei Apel manchmal befremdlich erscheinen. Orgeltabulaturen, die in der älteren Zeit oft nur den unzulänglichen Versuch einer schriftlichen Fixierung von improvisatorischen Spielvorgängen darstellen, die sich weitgehend der Niederschrift entziehen, werden in ihrer bruchstückhaften Schriftlichkeit für bare Kompositionen ge-

halten. Man könnte sich überlegen, ob es heute noch sinnvoll ist, die Musik ebenso losgelöst von der Frage nach ihrem originalen Notationscharakter wie von den Bedingungen ihres konkreten Klangträgers (welche Möglichkeiten bot das Instrument, für das sie bestimmt war?) zu behandeln.

Dies sind die Fragen, die beim Detailstudium eines sonst in seinen Dimensionen und seiner soliden Quellenkenntnis so imponierenden Werkes auftreten. Um dem gewaltigen Unternehmen Apels gerecht zu werden, sollte man es deshalb nicht so sehr mit den Maßstäben des Spezialisten oder des terminologischen Puristen, auch nicht mit denjenigen des auf Sinn und Einheit bedachten Historikers messen, sondern dankbar sein für die hier erstmalig zusammengetragene Fülle des Materials. Apel kennt wie sonst wohl niemand das große Gebiet der älteren Orgel- und Klaviermusik, die im allgemeinen noch immer außerhalb des öffentlichen Konzertbetriebes liegt. Er verfügt über souveräne Sachkenntnis, ergänzt längst Bekanntes durch neue Funde und bringt zu berühmten Namen diejenigen von selten oder nie gehörten Meistern. Es ist das Verdienst Apels, dem Forscher ebenso wie dem Praktiker, dem Historiker wie dem Organisten und Cembalisten und schließlich einem weiteren musikalisch interessierten Publikum ein Buch in die Hand gegeben zu haben, zu dem man wie zu einem Nachschlagewerk immer wieder greift, um auf fundierte und gediegene Weise informiert zu werden. Von nun an ist es nicht mehr möglich, auf dem Gebiete der älteren Orgel- und Klaviermusik verantwortlich zu wirken, ohne Willi Apels Buch befragt zu haben.

Theodor Göllner, Santa Barbara/Calif.

Werner Breig: Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1967. 115 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 3.)

Diese Arbeit ist wieder einmal ein Beweis dafür, von welchen Zufällen die Erkennung der Bedeutung von Meistern abhängig sein kann. Ohne den Zellerfelder Fund, der Fock zu danken ist, hätte Scheidemann zeit lebens im Schatten der großen norddeutschen Meister gestanden, wogegen er jetzt plötzlich selbst zu einem Großmeister geworden ist und damit zu einem wichtigen Bindeglied zwischen Tunder und Buxtehude. Da-

mit ist auch die Existenz von weltlichen Werken von Scheidemann, die ja bis jetzt noch fehlen, keineswegs auszuschließen.

Der Verfasser hat sich die Aufgabe gesetzt, Form, Satztechnik und Stil der Orgelwerke des Meisters zu untersuchen (S. 3), ein Prinzip, dem er systematisch folgt und das er klar, übersichtlich und anschaulich darlegt. Die Quellenfrage ist zwar mehr zweitrangig behandelt, kommt aber dennoch genügend zu ihrem Recht (S. 6. Kap. II). Die Infragestellung von Werken wie „*Komm heiliger Geist*“ und „*Nun bitten wir den heiligen Geist*“ wie in KN 208 können wir nur teilen. Mit den Zusprechungen anonymer oder stilistisch nicht unbedingt sicher zu ortender Werke ist überall auch sonst vorsichtig umgegangen. Trotzdem meinen wir, Nr. 18 in KN 207¹⁵ könne zumindest auf ein Werk von Scheidemann zurückgehen (S. 12). Referentin neigt überhaupt dazu, nicht anzunehmen, daß die „*komponierte Orgelmusik*“ als musikalisches Ganzes von den Schreibern von Gebrauchshandschriften „*unverstanden*“ blieb (S. 53), sondern von ihnen bewußt auf ihr Spielvermögen reduziert wurde. Das gälte z. B. auch für Nr. 12 aus KN 207, 17¹, wo dann keine Scheidemann-Nachahmung vorläge, sondern eine bewußt vereinfachte Bearbeitung eines Werkes von Scheidemann mit anderem Schluß. Es gälte erst recht für die Fassung der Toccata in G in KN 208¹, die der Schreiber für seine bescheidenen Spielmöglichkeiten bearbeitet hätte. Die Bedenken zu Schiernings Datierung dieser Toccata in der Wolfenbüttler Quelle hat Referentin schon in Mf. XVI, 1963, S. 396, geäußert.

Ganz Wesentliches leistet die Arbeit in bezug auf ihr eigentliches Thema, die Untersuchung von Form, Satztechnik und Stil der Werke Scheidemanns. Die Nachbildungen der Vorlagen von Sweelinck und Scheidt sind ebenso klar herausgearbeitet wie die weiterführende Abhebung der Werke des Meisters von diesen, und Scheidemann wird mit Recht als expressiver Musiker erkannt (S. 28, 29), was Referentin in EdM 36 schon andeutete, ohne Breigs weitreichendes Material aber natürlich nicht hinlänglich belegen konnte (S. VI). Man darf allerdings nicht übersehen, daß Kontrahierung von Stimmen als belebendes Element (S. 29), das ungebundene Einsetzen von C. f., Klangüberschneidungen und Echos (S. 66, 67), in bescheidener Form auch bei anonymen Klein-

meistern zu finden sind, wie in KN 208, wenn man nicht annehmen will, hier läge überall schon Scheidemanns Einfluß vor. Es wird eher so sein, wie es meist ist, daß diese Mittel quasi „in der Luft lagen“, aber als erste von Scheidemann als wesentlich erkannt und bewußt bis zur Vollkommenheit eingesetzt wurden, und so zu ganz neuen Stiltypen, besonders dem „*monodischen Orgelchoral*“ (S. 32) und dem Spiel mit Klangebenen führten, worin Breig mit Recht ein frühbarockes Element (S. 104) erkennt. Diese Ergebnisse sind von hoher Wichtigkeit. Nur erhebt sich auch hier die Frage, ob wirklich die spielerisch-virtuose Instrumentenbehandlung sich bis ins Detail vor dem strengen Vokalsatz zu verantworten hatte (S. 102) oder ob sie nicht eher einfach mit ihm zusammenstieß und sich von ihm freikämpfen mußte, was ja auch die Notationsschwierigkeiten, die Referentin in EdM 36 klargelegt hat, beweisen könnte. Auch auf diesem Weg würde sich erklären, daß die C.f.-freien Typen, die Fantasien und der konzertierende Stil mit Klangebenen erst später auftraten. Interessant ist auch die Erkennung der Improvisationsschemata von Scheidemanns Präambeln, die Schierning und die Referentin auch für andere, anonyme Präambeln bestätigt haben (Ref. in Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 16, S. 88).

Bei den Formzyklen, zu denen der Verfasser kommt, besonders bei suitenartigen Verbindungen, bleibt immer auch die Frage offen, inwiefern nicht der Zufall der Überlieferung mitgewirkt hat (S. 77). Bei seiner Aufstellung von Scheidemanns Form-, Satz- und Stiltypen dagegen erheben sich keine Zweifel. Sie sind restlos anzuerkennen. In dieser Arbeit wird mit großer Sachkenntnis und verantwortungsvoller Genauigkeit die Lücke zwischen Tunder, Buxtehude und den Kleinmeistern geschlossen und ein wesentlicher Teil norddeutscher Orgelgeschichte erhellt, deren Bedeutung sie erneut beweist. Vor allem hat der Frühbarock nun auch für die Orgelmusik wichtige Aufklärung und Bereicherungen erfahren. Man kann nur hoffen, daß den eben von Fock herausgegebenen Choralbearbeitungen des Meisters, deren Übertragung doch wohl im wesentlichen Breig zu danken ist, bald die noch ausstehenden Werke folgen. Besonders bei den Magnificat war es für die Referentin eine schwere Aufgabe, ohne Textvergleich auszukommen. Margarete Reimann, Berlin

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

Das der Studie vorangestellte Vorwort enthält eine kurze polemische Auseinandersetzung mit dem Pfitzner-Bild, wie es die Kritik zu Lebzeiten Pfitzners entworfen hat. In diesem Zusammenhang wird der bekannten Kontroversen gedacht. Um Pfitzners Haltung gegenüber Busoni, Bekker und Berg als nur scheinbar konservativ zu erweisen, erfolgt ein Hinweis auf eine an Schönberg ergangene Einladung, in Straßburg eigene Kompositionen zu dirigieren; auch sind eine freilich für Pfitzner eher kompromittierende Äußerung über Hindemith sowie das bezeichnende Diktum: „*Das ist nicht meine Welt, aber Strawinsky ist doch ein Meister.*“ zu diesem Behufe herangezogen. Was aber allein zähle, sei Qualität, so beginnt der Autor schließlich in eigener Sache zu argumentieren; das musikalische Werk Pfitzners stehe „*deshalb im Vordergrund des Bemühens*“.

Das „*Bemühen*“ erfordere bezüglich der Opern, daß man zunächst „*leitmotivische Bestandsaufnahme*“ betreibe; auf der Grundlage solcher „*Bestandsaufnahme*“ sei dann die Möglichkeit für Untersuchungen „*vornehmlich*“ über „*die Rolle der wiederkehrenden Motive und Themen in ihrer Bedeutung für den formalen Bau*“, wie die Einleitung nach Durchmusterung der Pfitzner-Forschung angekündigt, gegeben. Soweit der Autor.

Nun nimmt aber die „*Bestandsaufnahme*“ schon fast ein Drittel des ganzen Buches in Anspruch. Zwar beteuert die Zusammenfassung: „*Die Grundfrage dieser Untersuchung, die das Wechselverhältnis von wiederkehrender Motivik und Thematik auf der einen und der Formenbildung auf der anderen Seite zu erhellen suchte, mußte von der unterschiedlichen Rolle ausgehen, die die Leitmotivik in den vier musikdramatischen Hauptwerken spielt.*“ Offenbar; trotz solcher Argumentation bleibt aber zumindest zweifelhaft, ob bloße „*Bestandsaufnahme*“ von Leitmotiven zur Erkenntnis der Opern Pfitzners wirklich etwas beizutragen hat und gedruckt zu werden verdient. Auch dann, wenn man — etwas verblüfft — dem Autor zuzugeben bereit ist, daß dem Leitmotiv, weil es meist als Melodie faßbar

sei, jene Bedeutung zukommen könne, die Adorno dem Begriff Melodie beilegt, der sie „dasselbe wie Form“ nennt, nämlich „Inbegriff aller in der Musik sich entfaltenden sukzessiven Beziehungen der Musik“.

Wie wenig aber der Autor, mag er ihn immer zitieren, es letztlich mit Adornos erweitertem Begriff von Melodie ernst meint, zeigt zum einen, daß ihm der „formale Bau“ und die Leitmotive, d. h. „wiederkehrenden Motive und Themen“ — und nicht die Melodie in Adornos Verstand, der sein Interesse sich überhaupt nicht zuwendet —, als etwas wesentlich voneinander Verschiedenes erscheinen und darum in ihrem Verhältnis zueinander fragwürdig sind, zeigt zum anderen, daß er der Aufgabe, die Frage nach beider Verhältnis zu beantworten, die „Grundfrage“, zu deren Lösung die „Bestandsaufnahme“ ihm die „notwendige“ Voraussetzung bildete, im zweiten Drittel des Buches auf folgende Weise sich entledigen zu können glaubt: „In der Einleitung zum ersten Akt [des *Palestrina*] kommt der Dualismus im Sinne des dem Werk vorangestellten Schopenhauer-Wortes musikalisch zum Ausdruck. Das dreiteilige Stück in d-moll beginnt mit dem Schaffensstema (Nb. 109), dem sich die *Palestrina*-Floskel (Nb. 119) anschließt und den ersten Teil mit einer Fermate beendet. Den zweiten Teil beherrscht Nb. 110; der dritte Teil bringt die kontrapunktische Verknüpfung des neu hinzutretenden Konzilstemas (Nb. 150), das hier noch im pp der 1. VI. zu einem Orgelpunkt auf d mit an- und abschwellendem Paukenwirbel erklingt. Hinzu tritt zuerst . . . In dieser Weise wird die schicksalhafte und unversöhnliche Verkettung von *Palestrinas* Sphäre mit der Welt des Konzils deutlich . . .“ (vgl. S. 142 ff.).

Es liegt auf der Hand, daß ein solches Verfahren bei der Untersuchung der „formbildenden Funktion der Leitmotivik“ nicht zu beträchtlichen Resultaten führt. Aus der Zusammenfassung, die sich im Vorwort, Einleitung, einem systematischen Abschnitt *Zur Geschichte des Leitmotivs bis Wagner*, der im wesentlichen Referat der einschlägigen Literatur ist, einem Kapitel über die Schauspielmusiken Pfitzners und mit vier die Behandlung der einzelnen Opern einleitenden Betrachtungen *Zur Werkgeschichte und textlichen Gestalt* in das restliche Buch-Drittel teilt, sei darum abschließend

zitiert: „Während Wagner die anti-begriffliche Sprache der Musik in ihrer symbolischen Vieldeutigkeit als der Aussageschicht, die sie der Sprache voraus hat und mit der sie wesenhaft tiefer reicht als sie, versprachlicht und begrifflich einengt, versucht Pfitzner immer mehr, der Musik ihre Offenheit zu bewahren. In dem Maße, wie der gestikulierende Thementyp, der die beiden frühen Werke in vielen Teilen bestimmte, verschwindet, wird der Kundgebungscharakter des Thematischen verkehrt in eine stimmungshaften Ausbreitung von Zuständlichkeiten; . . .“ War im Armen Heinrich die „Norm der Wagnerschen Konzeption fast ungebrochen vorhanden“, so ist in den späteren Opern eine „Trennung des thematischen Materials spürbar, das einerseits der Umbildung und Durchführung unterworfen und andererseits unverändert in seiner melodischen Gestalt, meist nur in anderer instrumentaler Beleuchtung, wiederholt wird“. Mit Pfitzners letztem Bühnenwerk aber endet solche Tendenz zur Konservierung in formelhafter Erstarrung, von der ausgedehnte Partien betroffen sind, etwa wenn in der Partitur ganze Sätze wenig verändert an späterer Stelle wiedererscheinen und das „musikalische Element . . . neben dem Text herläuft“. Der Autor sieht darin die Ausprägung eines „Klassizismus“ und erkennt — ohne Zögern — „gleichgerichtete Bestrebungen“ bei Hindemith (*Cardillac*) und Berg (*Wozzeck*)! Die sorgfältig und großzügig gedruckte Publikation vermag trotz allem „Bemühen“ des Autors fast gar nichts zur Erhellung der Qualität des Pfitznerschen Oeuvres beizutragen. Reinhard Gerlach, Göttingen

Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Martin Vogel. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1966, 292 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 4. Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Musikwissenschaft.)

Die in ihrer Zielsetzung sehr verschiedenartigen Beiträge rufen eine Zeit ins Gedächtnis, deren problematisches Erbe hinsichtlich der Musiktheorie — wie auch in anderer Hinsicht — noch bei weitem nicht aufgearbeitet ist. Das 19. Jahrhundert hat uns das große Dilemma von Theorie und Praxis beschert, das die gegenwärtige Pädagogik belastet. Stufentheorie, verschiedene

Schattierungen der Funktionstheorie, Generalbaß und funktionsfreien Satz findet Walter v. Forster in seiner Bestandsaufnahme *Heutige Praktiken im Harmonielehreunterricht an Musikhochschulen und Konservatorien* vor. Ebenso wie die Methoden divergieren auch die Auffassungen über das Ziel der Harmonielehre. In jedem Fall aber beschreibt sie ein „abgeschlossenes historisches Stoffgebiet“ (278) und zieht sich damit aufs „Altenteil“ zurück.

Wie es zum heutigen Zustand kam, kann man an Ernst Tittels Studie *Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg* ablesen. Schon im 18. Jahrhundert war die Theorie zerfallen in prima prattica = Fuxschen Kontrapunkt und seconda prattica = Generalbaß. Simon Sechter versuchte mit seiner 1853 erschienenen Fundamentaltheorie die Spaltung noch einmal zu überwinden und eine einheitliche Theorie zu schaffen, die auf Wiener Boden in verschiedenen Modifikationen bis zur Jahrhundertwende und darüber hinaus herrschend blieb. In der Praxis des Unterrichts trat allerdings neben die Fundamentaltheorie und die von ihr abhängigen praktischen Harmonielehren doch wieder der Fuxsche Kontrapunkt. Mit den berühmten letzten Kapiteln von Schönbergs Harmonielehre klopft dann das ganz andere an die Tür und das heute noch nicht abgeschlossene Stadium des Experimentierens beginnt.

Guten Einblick in die tatsächlichen Zustände gibt auch Lars Ulrich Abraham, *Musiktheoretische Unterweisung an einem Lehrerseminar nach 1850*, anhand einer in Schlüchtern entstandenen Schülermitschrift. Einem „*musiktheoretischen Gesamtunterricht für angehende Organisten*“ (241) wie er uns hier entgegentritt, könnte man heute noch zustimmen.

Bezeichnend für das 19. Jahrhundert sind die Probleme der Funktionstheorie und des mit ihr faktisch verknüpften Dualismus. Elmar Seidel, *Die Harmonielehre Riemanns*, zeigt die Entwicklung des dualistischen Prinzips bei seinem wichtigsten Vertreter von der Annahme hypothetischer Untertöne (43) über die „*Abkehr von der physikalischen Begründung des Mollakkordes*“ (54) bis zum „*Prinzip möglichster Ökonomie der Tonvorstellungen*“ (60). Weniger kann der Versuch überzeugen, Riemann gegen seine Kritiker in Schutz zu nehmen. Gewiß hat Riemann die Einheit

von Harmonie und Melodie im Prinzip postuliert (63). Der Begriff der Scheinkonsonanz hinderte ihn aber, dieses Postulat überall durchzuführen. Eine echte Lösung böte in vielen Fällen der Begriff des konsonant gemachten Durchganges (Schenker). Konsonanz und Dissonanz gehören dann verschiedenen Schichten an, die Konsonanz dem Vordergrund, die Dissonanz dem Hintergrund.

Zwei bedeutende Vertreter des Dualismus werden in Beiträgen von Martin Vogel, Arthur v. Oettingen und der *harmonische Dualismus*, und Paul Schenk, *Karg-Elerts solaristische Harmonielehre*, dargestellt. Der Zweitgenannte referiert in knapper Form über das Werk seines Lehrers, das er einer bemerkenswert offeneren und dabei verständnisvollen Kritik unterzieht. Der Erstgenannte identifiziert sich vor allem mit dem Anliegen der reinen Stimmung, das Oettingen vertreten hat, und geht mit der Forderung nach Anerkennung der Naturseptime als nicht bloß akustischer, sondern musikalischer Konsonanz noch über ihn hinaus. Andererseits scheidet er alles Energetische, alle in der Tonvorstellung wirkenden Tendenzen aus und fordert Theorie als reine „*Beziehungslehre*“ (111), die, das könnte zugestanden werden, als ein Abstraktum der Musik sich tatsächlich in dualistischer Form zweckmäßig darstellen ließe.

Carl Dahlhaus, *Über den Begriff der tonalen Funktion*, versucht eine Kritik der Funktionstheorie, die sich zunächst am offenkundigen Widerspruch zwischen dem Dualismus und der logischen Folge im Fall der Mollkadenz entzündet. Wenn dann aber Dahlhaus sowohl den Dualismus als auch das „*dialektische Schema*“ von These — Antithese — Synthese (97) als Begründung der Funktionstheorie aufgibt und nur noch die Erfahrungen gelten läßt, „*daß Akkorde in Quint- und Sekundabständen funktional different und Akkorde in Terzabständen funktional indifferent sind*“ (101), so bleibt eine Frage offen: die nach der Tonika als tonalem Zentrum und Wurzel des Funktionsbegriffes.

Mit *Heinrich Schenkers Harmonielehre* als Gegenstück zur dualistischen Richtung befaßt sich Wilhelm Keller. Zweifellos bietet der Erstling von Schenkers theoretischem Oeuvre etliche Angriffspunkte und die zum Teil scharfe Kritik Kellers ist in vielen Punkten berechtigt. Ein Satz jedoch

wie der folgende: „Die biologistische Deutung der Töne, denen Schenker ‚wirkliches Eigenleben‘ einhauchen möchte, ist eine romantische Projektion von Hörvorstellungen und Hörwahrnehmungen auf physikalische (akustische) Phänomene, die wie Lebewesen betrachtet werden“ (204), unterstellt einerseits Schenker eine Meinung, die er sicher nicht gehabt hat, auch wenn er in seiner eigenen Ausdrucksweise vielfach vom Naturalismus seiner Zeit abhängig geblieben ist. Andererseits verwischt er vom Autor her gesehen die Grenze zwischen Musik und Akustik. Über das reine Reiz-Rezeptor-Schema ist die Psychologie längst hinausgegangen, und dem Gestaltbegriff liegt geradezu die Einsicht zugrunde, daß in unseren Wahrnehmungen sich akustischer Reiz und „Projektion“ nicht oder doch nur hypothetisch trennen lassen.

Bleibt als letztes die gediegene Arbeit von Peter Rummenhüller, Moritz Hauptmann, der Begründer einer *transzendental-dialektischen Musiktheorie*. Sie weist nach, daß Oktave, Quinte und Terz für Hauptmann „Prinzipien a priori“ (22) der musikalischen Erfahrung sind, aus denen sich alle Erscheinungen „deduktiv“ ableiten lassen. Diese Ableitung wird „dialektisch“ (24) vollzogen, aber nicht „dualistisch“. Oettingen und Riemann beriefen sich in diesem Punkt zu Unrecht auf Hauptmann. Rummenhüller erkennt weiter bei Hauptmann die Wendung ins Anthropologische und Psychologische (33), zu deren Vätern J. Fr. Fries zu rechnen ist. Nach der vorliegenden Arbeit wird man jedenfalls Hauptmann nicht mehr so unbedenklich zu den Hegelianern zählen dürfen, wie bisher.

Zusammenfassend kann gesagt werden: Seit geraumer Zeit fehlt es — wenn man von den rasch wechselnden avantgardistischen Moden absieht — der musiktheoretischen Entwicklung an entscheidenden Impulsen, ein Zustand, der, da er nun schon über ein halbes Jahrhundert währt, allmählich auch die Historiker interessieren dürfte. Der vorliegende Sammelband führt einerseits diesen Zustand nicht nur als historischen, sondern als gegenwärtigen vor Augen, andererseits hebt er Positionen, die der allgemeine Praktizismus und Pragmatismus schon verdrängt und vergessen hatte, wieder ins Bewußtsein und könnte so zu neuen, fruchtbaren Diskussionen anregen.

Friedrich Neumann, Wien

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

Daß den Konsonanzen, den besonders einleuchtenden Tonbeziehungen, einfache Zahlenverhältnisse entsprechen oder zugrunde liegen (mindestens im Groben), scheint immer noch, kaum anders als in der Antike, eine Herausforderung zu philosophischem Staunen zu sein. Und auch die Versuchung, an Grundtatsachen der Akustik weitreichende kosmologische und anthropologische Spekulationen anzuknüpfen, ist nicht geringer geworden. (In den Lücken der Naturwissenschaft, auch den vorläufigen, deren Schließung absehbar ist, siedelt sich Metaphysik an.) Unter den philosophischen Doktrinen, die Jahrhunderte überdauert haben, ist die pythagoreische eine der zähesten.

In den letzten Jahrzehnten war es Hans Kayser, der sie am nachdrücklichsten verfocht. Und obwohl er zur Esoterik neigte, war die Wirkung seiner Bücher, mindestens die indirekte, nicht gering. Rudolf Haases Überblick über die Literatur zu Kaysers Harmonik umfaßt 630 Nummern.

Allerdings ist der Titel des Buches eine Untertreibung. Haase berücksichtigt auch Schriften, deren Thematik, ohne daß Kayser erwähnt würde, unmittelbar oder indirekt für die Lehre von der harmonikalen Symbolik von Bedeutung ist. Und zwar begnügt er sich nicht mit einer bloßen Charakteristik der Bücher, Abhandlungen und Zeitungsartikel, die er zusammengetragen hat; er rezensiert auch und ist unverkennbar bemüht, Kaysers Lehre dem Zugriff symbolsüchtiger Dilettanten zu entziehen.

Über den Wissenschaftsanspruch der harmonikalen Symbolik zu streiten, wäre fruchtlos. Zum Hochmut gegenüber Außenstehern besteht um so weniger Grund, als auch manche institutionell gestützten Disziplinen Zweifeln an ihrem Wissenschaftscharakter ausgesetzt sind. Haase vermeidet es, in Widerspruch zur Historie, Physik und Psychologie zu geraten; Kaysers Verfahren sei als Ergänzung, nicht als Gegensatz zu den etablierten Methoden zu verstehen. Allerdings wirkt der Begriff „*wissenschaftliche Astrologie*“ (140) befremdend.

Das Analogiedenken, das für Kayser charakteristisch ist, versucht Haase erkenntnistheoretisch zu begründen und zu rechtfertigen. Die Behauptung aber, daß „eine analogische Beziehung zwischen Natur und menschlichem Geist“ die „notwendige Voraussetzung für die Anwendbarkeit des mathematisch-kausalen Denkens“ sei (10f.), ist von geradezu provozierender Simplizität.

Carl Dahlhaus, Berlin

Neue Wege der musikalischen Analyse. Acht Beiträge von Lars Ulrich Abraham, Jürg Baur, Carl Dahlhaus, Harald Kaufmann und Rudolph Stephan. Berlin: Verlag Merseburger (1967). 72 S., 3 Taf. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. 6.)

In dem von Rudolph Stephan vorzüglich redigierten Band werden die Referate eines Kongresses vorgelegt, der vom 6.—10. April 1965 unter dem Thema *Musikhören — Musikdenken. Neue Wege der musikalischen Analyse* im Rahmen der 19. Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt stattfand. Gegenüber älteren analytischen Bestrebungen heben die hier vereinigten Beiträge sich grundsätzlich ab: Im Vergleich zu den Analysen vor dem zweiten Weltkrieg (Kretzschmar, Schering, Mersmann usw.) wird auf eine wie auch immer geartete vorher fixierte Theorie der Analyse bewußt verzichtet, und zwar aus der Erkenntnis, daß ein Werk nicht in einer Analyse sich ausschöpfen lasse und daß zwei verschiedene Analysen auf durchaus unterschiedliche Aspekte sich zu konzentrieren vermögen. Im Vergleich zu den analytischen Bestrebungen der fünfziger Jahre, die in der Folge der intensiven Beschäftigung mit der Zwölftonmusik sich auf eine positivistische Beschreibung der Kompositionsstruktur beschränkten, gehen die Analysen dieses Bandes von der Kompositionstechnik aus und bemühen sich von dorthin um eine „ästhetische Analyse“, wie Carl Dahlhaus es in seiner *Musikästhetik* (Köln 1967) formuliert hat. So beschränken sich die acht Beiträge auf vier Werke bzw. Werkgruppen. Lars Ulrich Abraham untersucht, durch die Entstehungsgeschichte des Werkes angeregt, *Trivialität und Persiflage in Beethovens Diabelli-Variationen*. In Harmonik und Melodik wird Beethovens Absicht dar-

gestellt, den „*Schusterfleck*“ (gemeint ist hier der ganze Walzer Diabellis) in einigen Variationen zu korrigieren, in anderen aber ihn in seiner Trivialität besonders hervorzuheben und ihn damit zu persiflieren. Carl Dahlhaus untersucht am selben Werk rhythmische Probleme. Rudolf Stephan stellt *Betrachtungen zu Form und Thematik in Mahlers vierter Symphonie* an, denen er einen *Anhang über die verschiedenen Druckfassungen des Werkes* (mit ausführlichen Beispielen) folgen läßt. Die gedankliche Thematik als „*Beschwörung*“ und „*Erinnerung*“ wird verdeutlicht an der Formwandlung von Sonate und Rondo zum „*Sonaten-Rondo*“, zu dem das Finale zu Beethovens Quartett op. 130 als Vorstufe erkannt wird. Die Thematik entspricht diesen formalen Problemen und Lösungen. Der Harmonik in der Sinfonie wendet sich Lars Ulrich Abraham zu und hebt daran die geschichtliche Stellung des Werkes hervor.

Als einer der wichtigsten Beiträge der letzten Jahrzehnte zur Analyse von Vokalmusik ist die Analyse von Schönbergs Lied *Streng ist uns das Glück und spröde* (aus dem *Buch der hängenden Gärten* nach George) von Carl Dahlhaus anzusehen. Dahlhaus überprüft zunächst die herrschende Liedästhetik und stellt dann die Divergenz von Lied und Lyrik fest, Begriffe, die weithin als identisch gelten. „*Ein Lied ist nichts anderes als eine musikalisch ausgeprägte Strophe*“, in dem die Melodie den Formelementen (Metrum, Reim) und nicht dem Inhalt korrespondiert. „*Das ‚Lyrische‘ aber ist eine Idee, nicht ein Inbegriff von Formen*“ (45). Die Zwiespältigkeit des Liedbegriffs resultiert aus der Übernahme der Idee des Lyrischen ohne gleichzeitige Preisgabe der Formbestimmung. An dem gewählten Beispiel zeigt Dahlhaus das kompositorische Prinzip der entwickelnden Variation auf; anstelle eines Formschemas wird die „*Form, soweit sie analysierbar ist, als Inbegriff von Beziehungen*“ herausgestellt. Harald Kaufmann überprüft mit seinen Beiträgen über das erste von Schönbergs George-Liedern und über Weberns Bagatelle op. 9 Nr. 1 die bisherigen analytischen Fragestellungen gegenüber Schönberg und Webern. Bei Schönberg wird nicht — wie in den fünfziger Jahren üblich — nach der Figur, sondern nach der Intervallstruktur, und bei Webern nach der Figur

statt nach der Intervallstruktur gefragt. Jürg Baur schließlich widmet sich Webers Bagatellen als einem Zyklus.

Eine Fortsetzung der Diskussion um die musikalische Analyse fand im Rahmen der 21. Hauptarbeitstagung des Darmstädter Instituts vom 27. März bis 1. April 1967 statt. Die Referate dieser Tagung sowie zwei weitere Beiträge zum Thema sind in dem nachfolgend besprochenen Band zugänglich gemacht.

Gerhard Schuhmacher, Kassel

Versuche musikalischer Analysen. Sieben Beiträge von Peter Benary, Siegfried Borris, Diether de la Motte, Heinz Enke, Hans-Peter Raib und Rudolf Stephan. Berlin: Verlag Merseburger (1967). 60 S. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. 8.)

Im Gegensatz zu dem oben diskutierten Band bringt diese ebenfalls von Rudolf Stephan ausgezeichnet redigierte Sammlung sechs Beiträge zum Thema *Technik der Analyse* sowie Stephans Vortrag zur Eröffnung als Besinnung über Sinn und Aufgabe der Analyse: *Von der Notwendigkeit über Musik zu sprechen. Gedanken zur Musikpädagogik*. Während also die Beiträge des zuerst besprochenen Bandes unter je verschiedenen Aspekten sich bestimmten Werken zuwandten, gelten die hier vereinigten Beiträge den Techniken der musikalischen Analyse, die Beispiele sind nur für die jeweils zu demonstrierende Methode besonders geeignete Objekte. Diether de la Mottes Untersuchung vom zweiten Satz der Klaviersonate op. 10 Nr. 3 von Beethoven ist in seine Arbeit *Musikalische Analyse* (mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus, Kassel 1968) übernommen als *Takt-für-Takt-Analyse*. Aufgrund feiner Detailuntersuchungen wird aufgezeigt, wie wenig eindeutig die übergreifenden, üblicherweise durch Buchstaben zu symbolisierenden Strukturen sind; die Mehrdeutigkeit ist das eindeutige Ergebnis der Analyse. Dem korrespondiert Heinz Enkes Analyse von Charles Ives' *The Unanswered Question*, das die deutliche Trennung dreier Klangschichten — Streicher, Flöten, Solotrompete — aufweist. Diese Trennung wird durch harmonische und rhythmische Sachverhalte gestützt. Das freie Nebeneinander fordert Unschärfen, denen die Analyse Rechnung

tragen muß. In seiner Paradoxie zeigt das Werk die Notwendigkeit und zugleich die Problematik der Analyse auf. Peter Benary zeigt am ersten Lied aus Schumanns *Dieterliebe* die Methode der Analyse von Vokalmusik. Vom Text ausgehend hebt er die Formkräfte hervor, die wesentlich tiefere Einblicke gewähren als der leicht zu konstatierende Formtyp Strophenlied.

Etwas bedenklich ist die vergleichende Stilanalyse von Siegfried Borris, die das erste der *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* von Alban Berg dem Beginn des zweiten Satzes aus Paul Hindemiths Violinsonate (1939) gegenüberstellt, weil die Analyse bewußt an der Frage der Bestimmung ansetzt. Bergs Stücke sind dem „*Verein für musikalische Privataufführungen . . . und seinem Gründer und Präsidenten Arnold Schönberg zugeeignet*“, „*Hindemiths musikalisches Leitbild darf mit dem Begriff des ‚Musikanten‘ umschrieben werden*“ (35). Aus diesen unterschiedlichen Bestimmungen „*ergeben sich entsprechende Verhaltensweisen des Klanggestus und letztlich der Klangprofile*“ (36). Noch bevor etwas an den Sätzen analysiert ist, werden bereits Ergebnisse herausgestellt. Es ist sicherlich nicht überinterpretiert, diese Ergebnisse als schon bei der Auswahl der Komponisten existent, als vorhandenes Urteil anzusehen. So wenig biographische Details eines Komponisten ein Werk im Vorhinein festzulegen vermögen, so sinnvoll können sie zu Ergänzung und Abrundung herangezogen werden. Hier aber haben sie von vornherein das Ergebnis mitbestimmt, das in den Formulierungen nicht sehr glücklich ist und zuweilen einen seltsam ästhetisch-moralischen Hintergedanken nicht unterdrücken kann. Bei der Zusammenfassung der Ergebnisse zum Stück von Berg wird hervorgehoben: „*. . . endlos offene Form, irrational; . . . integrales Chroma als Ausdruckspathos, Schmerz, Weltverlorenheit*“ (41). Zu den Ergebnissen bei Hindemith gehören „*. . . Liedzeilen-Statik mit rationaler Verarbeitungsökonomie; offenkundige Tonalität mit eindeutiger Finalbestätigung; akzidentielles Chroma zur Färbung der Tonart*“ (41). Bedenklich ist vor allem die Charakterisierung als „*irrational*“ mit „*endlos offener Form, Schmerz, Weltverlorenheit*“ bei Berg gegenüber der „*rationalen Verarbeitungsökonomie*“ mit eindeutig affirmativem Finale bei Hindemith. Man vergleiche dazu die Ergeb-

nisse von Carl Dahlhaus, der „*Relikte einer dreiteiligen Form . . . (T. 9 wirkt als Reprise)*“ feststellt und auch aus dem Rückblick von heute „*Andeutungen von tonaler Harmonik*“ erkennt (D. de la Motte, *Musikalische Analyse, mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus*, Kassel 1968, 145). Zwar wird im Vergleich zu Hindemith eine Vergrößerung der harmonischen und formalen Ergebnisse berechtigt sein, doch hat sie ihr Maß überschritten.

Der Anhang enthält von Rudolf Stephan Gedanken zu Arnold Schönbergs *Bläserquintett*, in denen wichtige analytische Wege zur Erfassung der Reihenstruktur und Klanglichkeit aufgezeigt werden. Dazu ist Schönbergs op. 26 ein besonders glücklich gewähltes Beispiel. Abschließend erläutert Hans-Peter Reiß anhand der Bagatelle op. 9 Nr. 5 von Anton Webern eine Methode, die mit je einer Grafik den Tonvorrat des Stückes, die Tondauern in statistischer Verteilung, die Anzahl der Töne, dynamische Gliederung, deren Verknüpfung, Intervallverteilung usw. aufzeigt. So anschaulich das Verfahren ist, wird doch zugleich die Schwierigkeit bei weiteren Anwendungen deutlich: Bei längeren Stücken werden die Grafiken unübersichtlich, nehmen doch die hier verwendeten 14 Grafiken etwa acht mal so viel Platz ein wie die Partitur des Stückes. Doch die praktische Seite darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Ergebnis eindeutig ist. Beide Bände, die zur gegenwärtigen Diskussion über die musikalische Analyse Wesentliches beitragen, sind mit zahlreichen Notenbeispielen anschaulich ausgestattet.

Gerhard Schuhmacher, Kassel

Walter Reckziegel: *Theorien zur Formalanalyse mehrstimmiger Musik. Roland Mix: Die Entropieabnahme bei Abhängigkeit zwischen mehreren simultanen Informationsquellen und bei Übergang zu Markoff-Ketten höherer Ordnung, untersucht an musikalischen Beispielen.* Köln und Opladen: Westdeutscher Verlag 1967. 80 S. (Forschungsberichte des Landes Nordrhein-Westfalen. 1768.)

Das Bestreben, die Deskription von Musik nicht auf verbalisierte Äußerungen zu beschränken, sondern auch quantitativer Bestimmung zugänglich zu machen, führt oft zur Verwendung informationstheoretischer Größen. Bemühungen dieser Art haben

häufig den Charakter einer Demonstration, da die Prüfung ihrer Validität an schon bekannten Fakten wichtiger erscheint als das Auffinden neuer Ergebnisse. Dies gilt auch für die Untersuchung von Mix, der mit Hilfe der Berechnung von Entropien den 1. Satz des Streichquartetts op. 76 Nr. 3 von Haydn und des Streichquartetts III op. 30 von Schönberg vergleicht: seine Ergebnisse bestätigen Allgemeinwissen. Interessant ist allerdings der Sachverhalt, daß die Berechnung von Tonhöhenentropien höherer Ordnung — vorgenommen bei drei Streichquartetten Haydns — zu einem Informationsfluß von 8 bit/sec führt. Ein Hinweis auf die gleiche Informationsleistung beim Sprechen wäre hier angebracht (vgl. A. G. Miller, *Language and Communication*, New York 1951) wie auch auf die mit der Länge des „menschlichen Moments“ zusammenhängende Fähigkeit, etwa zehn zweiwertige Entscheidungen/sec zu bewältigen.

Reckziegel versucht nicht mit schon bekannten Theorien und Methoden zu operieren, sondern ersinnt neue Kategorien zur Betrachtung von Musik. Sein Glaube, damit „*exaktwissenschaftliche Analysen*“ erstellen zu können und „*objektive Aussagen*“ ohne Rücksicht auf das „*subjektive Empfinden*“ zu ermöglichen, muß zumindest da in Zweifel gezogen werden, wo der Autor sich von vornherein im Widerspruch zu seinen eigenen Forderungen befindet. Ausgangspunkt zweier von ihm definierter Größen — der „*metrischen Einheit*“ und der „*Dichte*“ — ist nämlich eine subjektive Skala, die sich aus den physikalischen Reizen entsprechend dem Fechnerschen Gesetz (ein Weber-Fechnersches Gesetz, wie es Reckziegel zitiert, existiert nicht!) ergibt. Dieses Gesetz stellt aber nur eine Approximation an die tatsächlichen Gegebenheiten dar, was der Autor übersieht. Davon abgeleitete Größen werden so hinsichtlich ihrer Valenz fragwürdig.

„*Exaktwissenschaftlicher Analyse*“ soll auch eine Neuordnung der Klangstrukturen dienen. Reckziegel zeigt, daß sich alle denkbaren Zusammenklänge auf einer 78stufigen Rangskala der Komplexität anordnen lassen, sofern man Intervallpermutationen und Tonhöhenlage außer acht läßt. Dem „*subjektiven Empfinden*“ wenig einleuchtend ist jedoch, daß dabei „*objektiv*“ der übermäßige Dreiklang einfacher zu werten

ist als der Dur- und Molldreiklang. Auch die Identität von Klängen, die so verschiedene Funktionen aufweisen können wie d^7 , D^7 , $D^{\flat 7}$, $S^{\flat 5}$ und $s^{\flat 5}$, wirkt sehr künstlich, ja angesichts dessen, daß der Zwölftonklang mit elf kleinen Sekunden und der mit zwölf je einer eigenen Klasse zugeordnet werden, geradezu absurd. Gewiß berücksichtigen solche kritischen Gedanken nicht das Anliegen des Autors, denn es geht ihm ja um eine von der herkömmlichen harmonischen Deutung und ästhetischen Beurteilung unabhängige Klassifizierung nach objektiven Kriterien. Redziegel berücksichtigt jedoch seinerseits nicht, daß Kategorien zur Beschreibung musikalischer Phänomene weniger nach Gesichtspunkten wie objektiv oder subjektiv aufzustellen sind, sondern einzig und allein danach, ob sie diesen Phänomenen adäquat sind. Welcher Musik aber sind seine Kategorien adäquat?

Helga de la Motte-Haber, Berlin

Ole Mörs Sandvik: *Springleiker i Norske Bygder* („Springleiker“. Norwegian Country Dances). Oslo—Bergen—Tromsø: Universitetsforlaget 1967. 183, (VII) S.

Sandvik, Altmeister der norwegischen Volksmusikforschung, die ihm seit seiner Osloer Dissertation von 1922 (*Norsk folke-musikk, saerlig Östlandsmusikken*) wichtige Impulse verdankt, veröffentlicht im vorliegenden Band 465 Aufzeichnungen älterer Instrumentalstücke aus dem östlichen Teil Norwegens, die dort auf der Violine gespielt werden. Es handelt sich um sogenannte Springleiker, deren Existenz bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgbar ist, denen heute aber auch neuere Tänze, wie der Walzer, zugezählt werden. Neben eigenen Sammlungen verwertete Sandvik u. a. Aufzeichnungen von Ola Ryssdal und Rolf Myklebust.

In der norwegisch und englisch geschriebenen Einleitung gibt der Herausgeber Hinweise auf die Geschichte der Tänze (engl. S. 14—16), auf Landschaft und Gewährsleute, Spielsituationen und Spielpraktiken (engl. S. 35—48). Den Hauptteil des Buches, S. 49—183, nehmen Melodieabdrucke ein. Leider ist dieser Teil in der vorgelegten Anlage für den Melodieforscher kaum benutzbar, da die Tänze ungeordnet aneinandergereiht sind. Nach den Arbeiten von Béla Bartók und Zoltán Kodály, nach ständigen eindringlichen Ermahnungen des letzteren

und fruchtbarer Arbeit in der Studiengruppe zur Katalogisierung und Systematisierung von Volksweisen im Internationalen Volksmusikrat sollte es gleichsam Ehrgeiz jedes Herausgebers sein, Melodie-Repertoires in einer sinnvollen musikalischen Ordnung zu publizieren; zumindest aber Melodieregister beizugeben. Denn da beginnt erst die Problematik, und erst da kann wissenschaftliche Arbeit einsetzen.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

Laďislav Leng: *Slovenské ľudové hudobné nástroje* [Slowakische Volksmusikinstrumente]. Bratislava: SAV 1967. 302 S., 1 Schallplatte.

Die Bibliographie der Arbeiten über Volksmusikinstrumente aus den tschechischen Ländern und der Slowakei, die in den verflossenen 100 Jahren überwiegend in Zeitschriften, aber auch in einigen Buchmonographien veröffentlicht wurden, ist nicht wenig inhaltsreich und zählt bereits einige hundert Titel. Die meisten dieser Publikationen sind jedoch hauptsächlich kulturhistorisch orientiert. Ein mehr oder weniger systematisches Interesse für musikalisch-akustische Eigenschaften der einzelnen Volksmusikinstrumente und ihre Technologie wurde erst von zeitgenössischen Forschern bekundet. Namentlich in der Slowakei liegen hierzu günstige Bedingungen vor: eine Reihe von Instrumenten wird hier mancherorts noch in der lebendigen, authentischen Tradition gespielt.

An die Reihe seiner vorhergehenden Teilstudien und Hochschulschriften knüpft nunmehr der Ethnomusikologe Laďislav Leng aus Bratislava mit einer Monographie über alle slowakischen Volksmusikinstrumente an. Die Arbeit umfaßt drei Kapitel und einen Anhang (Dokumente, Quellenanlagen, Verzeichnisse und Register). Eingangs erläutert der Autor seine eigene Systematik der Musikinstrumente, die er zwar bewußt an die Systematik Hornbostel-Sachs anknüpft, aber mit einer Reihe origineller Gedanken modifiziert. Lengs System geht von fünf Kriterien aus:

1. die Art des Vibrators bzw. das System der Vibratoren, 2. die Art des Erlegers, 3. die Art des Resonators und seiner Gestalt, 4. die Eigenschaften der Konstruktion, 5. die Eigenschaften der Intonation. Auf diese Weise teilt der Autor die Instrumente in drei Ausgangsgruppen ein: a) Instrumente mit dop-

pelt verbundenem akustischem System (Idiophone), b) Instrumente mit dreifach verbundenem akustischem System (Membranophone, Chordophone, Aerophone), c) elektroakustische Instrumente. Im Rahmen der einzelnen Gruppen finden wir dann weitere markante Abweichungen vom System Hornbostel-Sachs.

Den Kern der Monographie bildet die Beschreibung von 80 Volksmusikinstrumenten aus der Slowakei (Form, Konstruktion, akustische und Intonationseigenschaften, Funktion, Herstellung). Einen untrennbaren Bestandteil der Beschreibungen bilden Zeichnungen, Musiktranskriptionen und zahlreiche Fotografien (leider mitunter in schlechter Qualität der Reproduktionen). Unter den Instrumenten finden wir einige bisher aus anderen Ländern nicht belegte Unika, wie beispielsweise einen kleinen Volkskontrabaß (slowakisch *žliabková basa*), wie beim Trumscheit ohne Hals, und die berühmte *fujara* — die Spaltpfeife mit drei Öffnungen, mit offenem Ende, mit Hilfseinrichtung für Luftzufuhr und mit diatonischem Tonvorrat.

Mit dem eigentlichen Ziel der Arbeit hängt verhältnismäßig frei das Kapitel über die akustischen Eigenschaften der Spalt- und Zungenpfeifen zusammen. Die Monographie schließt mit einem Verzeichnis der in slowakischen Literaturquellen vom 14. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zitierten und abgebildeten Volksmusikinstrumente, einem Verzeichnis der erhaltenen Instrumente einschließlich der Namen der Erzeuger bzw. der Aufbewahrer (merkwürdigerweise fehlen hier die Hinweise auf Museums-Exemplare), und schließlich ist eine kleine Schallplatte mit authentischen, meist bisher nicht publizierten Tonaufnahmen beigefügt. Die Arbeit, die eine grundlegende und erschöpfende Monographie über die slowakischen Volksmusikinstrumente darstellt, wird durch eine russische und deutsche Inhaltsangabe ergänzt.

Jaroslav Markl, Prag

Frank Harrison and Joan Rimmer: *European musical instruments*. London: Studio Vista 1964. 210 S., 314 Abb.

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um eine Bilddokumentation zur Geschichte der europäischen Musikinstrumente von den ersten Anfängen in frühgeschichtlicher Zeit bis zur Gegenwart. Veröffentlichungen dieser Art erschienen in den letzten Jahren in großer Zahl auf dem Bücher-

markt. Sie zeigen einerseits das zunehmende Interesse der Musikwissenschaft für musikgeschichtlich aussagekräftige Bildquellen, andererseits auch das Bedürfnis der Musikliebhaber, durch anschauliche Bilder über die Entwicklung der Musik informiert und belehrt zu werden. Mit Rücksicht gerade auf diesen erweiterten Benutzerkreis tragen die Bildbände überwiegend popularwissenschaftlichen Charakter und stützen sich in der Regel auf Abbildungen von einschlägigen Werken der bildenden Künste, die bereits durch ihren ästhetischen Eigenwert zu eingehender Betrachtung auffordern.

Auch die Veröffentlichung der englischen Musikwissenschaftler verfolgt popularwissenschaftliche Ziele und enthält in erster Linie künstlerische Darstellungen von Musikinstrumenten; unter ihnen finden sich viele bekannte, zum festen Bestand der Musikikonographie gehörende Abbildungen. Dazu kommen Fotos von Originalinstrumenten in Museen und Privatsammlungen, wobei die Bestände der englischen Museen verständlicherweise bevorzugt berücksichtigt werden. Weiteres Bildmaterial entnahmen die Herausgeber dem musiktheoretischen und speziell instrumentenkundlichen Schrifttum der Vergangenheit, z. B. den Abhandlungen von Virdung, Bermudo, Praetorius, Mersenne, Majer, Weigel u. a. Die abwechslungsreich arrangierte Bildauswahl von insgesamt 314 Abbildungen (ausschließlich in Schwarz-Weiß) wird in einer heute zur Norm gewordenen hohen technischen Wiedergabequalität geboten.

Besondere Aufmerksamkeit schenken die Herausgeber dem Zusammenhang von Musikinstrument und Musikleben. So wählen sie eine große Zahl von Bilddokumenten aus, die die sozialen Funktionen der Musikinstrumente innerhalb der verschiedenen Geschichtsepochen veranschaulichen. Entsprechend enthält die Auswahl z. B. auch zahlreiche Abbildungen von Volksmusikinstrumenten und ihrer Verwendung. Weniger Gewicht wird auf die instrumentenkundlichen Aspekte im engeren Sinne gelegt. Die technologischen, ergologischen und spieltechnischen Details und die morphologische Entwicklung der Instrumente z. B. werden nur beiläufig berührt. Im Vordergrund der Betrachtung steht stets das historische und soziale Bezugsfeld, in dem das Instrument steht und gebraucht wird. Die Beschränkung auf diesen Gesichtspunkt erscheint gerade

für eine popularwissenschaftliche Bilddokumentation sinnvoll und angemessen.

Der nach der üblichen Periodisierung der Musikgeschichte angeordnete Bildteil wird durch einen mit diesem korrespondierenden Textteil ergänzt, in dem die Entwicklung der Musikinstrumente informativ, sachkundig, anschaulich und auf Wesentliches konzentriert dargestellt wird. Die Publikation erfüllt somit die wichtigsten Forderungen, die an ein modernes Sachbuch gestellt werden.

Erich Stockmann, Berlin

Richard Petzoldt: Georg Philipp Telemann. Leben und Werk. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1967. 238 S.

Eine selbständige zusammenfassende Würdigung von Telemanns Leben und Werk gibt es bislang noch nicht. Andererseits hat die Forschung seit Max Schneiders und Erich Valentins Lebensbeschreibungen soviel neues Material aufbereitet, v. a. durch die Vorträge zu einem Werkverzeichnis und befruchtet durch die Magdeburger Telemann-Studien und die mit den Festtagen verbundenen Konferenzen, daß eine Zusammenfassung der verstreuten Ergebnisse jetzt nicht nur höchst notwendig, sondern auch möglich erscheint. Richard Petzoldt hat sich mit einem flüssig geschriebenen und sehr sorgfältig hergestellten Buch dieser Aufgabe unterzogen, und es tut dem wissenschaftlichen Wert des Buches keinen Abbruch, daß es eigentlich für eine populärwissenschaftliche Reihe konzipiert ist. Aus diesem Grunde sollte man auch gegen die manchmal etwas weitschweifigen historisch-didaktischen Einleitungen (etwa zum Kapitel Suite) wenig einwenden.

Daß es für eine wirklich konsequente wissenschaftliche biographisch-stilistische und geistesgeschichtliche Interpretation Telemanns noch zu früh ist, kann man jedoch gleichfalls nicht übersehen; es zeigt sich am deutlichsten in der Würdigung seiner Werke, auch wenn das nur teilweise zu Lasten des Autors geht, weshalb die hier vorgetragenen Anmerkungen eben auch nur als Beiträge zu einem Telemann-Bild verstanden werden möchten. — So überrascht es natürlich den nicht bereits genau informierten Leser, wenn seitenlang (S. 42—47) bis ins soziologische Detail hinein Telemanns neue Hamburger Stellung als städtischer Musikdirektor der fünf Hauptkirchen und Gymnasiallehrer behandelt wird, und er

dann erfährt: „Es dürfte feststehen, daß Telemann gar nicht wegen des Kantors, sondern zunächst durch das Theater . . . mit Hamburg in Verbindung kam . . .“ (S. 47).

Problematisch, weil nach Umfang und Intensität stark unterschiedlich und damit die eigentliche Gewichtsverteilung der Gattungen verlagernd, ist der Teil über Telemanns Werk. Hier kann heute schon Entscheidenderes und Präziseres gesagt werden. Die Auswahl der behandelten Werke erscheint zu zufällig, die Basis insgesamt zu schmal. Wo Telemann das Cembalo „konzertierend einsetzt“ (S. 89) in dem Sinne von Bachs Klavierkonzerten, auf die ausdrücklich hingewiesen wird, wäre interessant zu erfahren, da nur dem Autor solche Werke bekannt zu sein scheinen. Daß Telemann „die Bratschen verdoppelt“ (S. 78), stimmt nach meiner Erfahrung im Orchestersatz nur insofern, als er statt der üblichen 2 Violinen und 1 Bratsche häufig nur 1 Violine, aber 2 Bratschen verwendet (was jedoch in der Überlieferung ein und desselben Werkes austauschbar ist). An die Viola d'amore im französischen Violinschlüssel (S. 78) vermag ich nicht zu glauben. Es liegt wohl eine Verwechslung mit der Oboe d'amore vor, die freilich häufig so notiert wird (mit der Konsequenz, daß man sie sozusagen als im normalen Violinschlüssel klingend notiert lesen kann).

Merkwürdig ist, daß Ergebnisse der Magdeburger Telemann-Konferenz 1967 in einzelnen Fällen bereits eingearbeitet sind (so in der Frage des Chalumeau, S. 77 f. oder mit G. Fleischhauers Untersuchungen zur Instrumentation als Ausdrucksträger, S. 130 u. a.), trotzdem jedoch die Zahl der Konzerte mit 123 angegeben wird (S. 89), obwohl dazu ein Referat in der gleichen, vom Autor selbst geleiteten Sitzung gehalten wurde. Zu den Merkwürdigkeiten gehört auch, daß ausgerechnet ein Violinkonzert B-dur (Dresden, Sächs. Landesbibliothek 2392/0/38) den Konzerten Bachs als adäquat gegenübergestellt wird (S. 92), das Telemann in einem Nachwort selbst nicht ganz zu unrecht als „ziemlich kraulicht“ bezeichnete und zu dem er dem Widmungsträger Pisendel „künftig ein besseres“ versprechen zu müssen glaubte.

Historische Deutung und Einordnung Telemanns bereiten offenbar große Schwierigkeiten, und hier scheint mir ein Bruch zu liegen zwischen dem Text des Buches und

dem Anspruch von Vorwort und Schlußkapitel. Der fruchtbare Gedanke, Telemann geistesgeschichtlich von seiner Stellung zur Aufklärung her zu interpretieren, wird zwar im Vorwort ausgesprochen, aber dann nicht durchgeführt; daß zu der Generation Bach — Händel — Telemann schließlich auch noch Vivaldi, Scarlatti und Rameau gehören, ist ebenfalls eine Erkenntnis, die auf das Vorwort beschränkt bleibt. Telemann seiner Natur nach als „*eher dramatisch als lyrisch-episch*“ (S. 97) empfindend darzustellen, scheint mir gleichfalls ein Befund zu sein, der durch die gestalterischen Schwächen seiner Opern widerlegt und so auch von Ottzenn und H. Chr. Wolff bestritten wird. Daß Telemann in späteren Werken wieder auf die „*ins kleine gehende Tonmalerei*“ (S. 144) seiner früheren Werke zurückgriff, kann man doch keinesfalls auf die „*französische Nachahmungsästhetik*“ (a. a. O.; der nicht vor der Jahrhundertmitte in Deutschland bekannt gewordene Batteux wird S. 194 ausdrücklich dafür benannt) zurückführen, sondern es beweist nur, wie stark Telemann eben doch in seiner Thematik den Vorstellungen seiner eigenen älteren Generation verhaftet ist.

Gerade die an sich verdienstvollen Theoretikerzitate aus Quantz, Scheibe, Ph. E. Bach und L. Mozart, der Hinweis auf Batteux wie Telemanns Auseinandersetzung mit Graun, die sämtlich der nächsten Generation angehören, zeigen, daß der darin liegende Wechsel zu einer neuen Generation mit anderem künstlerischen Selbstverständnis vom Verfasser ebenso wenig gesehen wurde wie die Tatsache, daß Telemann zwar zu ihr hinführt, aber doch noch mit den künstlerischen Mitteln seiner Zeit arbeitet. Daß hier falsche Kategorien zugrundegelegt werden, zeigt deutlich die Darstellung von Telemanns Verhältnis zur Metrik, deren „*starre Achttaktigkeit*“ er angeblich „*verändert und auflockert*“ (S. 127), bei der er „*nicht stehen bleibt*“, vielmehr erziele er „*Abweichungen vom Schema, ohne unnatürlich zu wirken*“ (S. 189 und ähnlich öfter). Die normative klassizistische Formenlehre kann eben nicht einfach zurückprojiziert werden auf das Schaffen früherer Generationen. Telemann von seinen historischen Voraussetzungen und nicht von denen der folgenden beiden Generationen her zu interpretieren und damit erst wirklich den Blick für sein vorwärtsweisendes Wirken freizube-

kommen, ohne ihn an falschen Maßstäben zu messen, bleibt also weiterhin ein unerfüllter Wunsch. Siegfried Kross, Bonn

Joannes Froschius: *Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne, totius eius negotii rationem mira industria et brevitate complectens, iam recens publicatum*. A Facsimile of the 1535 Argentorati Edition. New York: Broude Brothers (1967). (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series: Music Literature. XXXIX.)

Das Verdienst vorliegender Faksimileausgabe besteht ausschließlich darin, daß ein wichtiges musiktheoretisches Werk des 16. Jahrhunderts, dessen Original allerdings in einer größeren Anzahl von Exemplaren noch nachweisbar ist (vgl. u. a. Eitner Q. und A. Davidsson) bequem zugänglich geworden ist. Hingegen wird man sich fragen müssen, weshalb von einem wissenschaftlichen Kommentar, der die Brauchbarkeit dieses Nachdruckes wesentlich erhöht hätte, gänzlich abgesehen worden ist. Selbst wenn man einräumt, daß H. Albrecht in MGG 4 bereits eine ausführliche Vita nebst Würdigung von J. Froschius vorgelegt hat, wäre als Einführung zu einer solchen Ausgabe doch wenigstens eine Behandlung bzw. Lösung der von ihm aufgeworfenen Probleme (z. B. Textvergleiche und -konkordanzen mit zeitgenössischen Traktaten oder die Bedeutung von Froschius „*in der Geschichte der Musiktheorie auf deutschem Boden*“) erwünscht gewesen, zumal seit dem Erscheinen des Artikels zwölf Jahre vergangen sind. Der heutige Benutzer wird es daher um so dankbarer begrüßen, daß der Autor selbst ein sonst selten bis in alle Einzelheiten aufgegliedertes Inhaltsverzeichnis von insgesamt sechs Seiten seinem Text vorangestellt und darüber hinaus in Margine seine Gewährsmänner Aristoxenos, Aristoteles, Plinius, Plutarch, Ptolemäus, Aulus Gellius, Macrobius und Boethius angeführt hat. H. Albrecht bezeichnet die Schrift zu Recht als „*eine Art von kommentierter Kompilation*“, die den Rahmen der für den damaligen Schulgebrauch bestimmten Abhandlungen kleineren und größeren Ausmaßes weit überschreitet. Ein Personen- und Sachregister wäre das geringste gewesen, was der Verlag von sich aus der Ausgabe hätte beifügen können. Die einzige Zutat beschränkt sich auf modernen Serien-, Rücken-

und Buchtitel, die beweisen, daß der Verlag mit der lateinischen Sprache auf Kriegsfuß steht. Der Titel wird nämlich kurzerhand auf *Rerum musicarum* reduziert und das Subjekt *opusculum* unterdrückt. Die originalgetreue Wiedergabe des Druckes auf hellgelblichem Papier in weiß-grauem Leinenband ist hervorragend.

Wie bedenklich aus rein geschäftlichen Interessen ohne wissenschaftliche Betreuung hergestellte Faksimile und Reprints sind, hat W. Haack im Zusammenhang mit vier derartigen Ausgaben von Werken G. Zarlinos überzeugend dargelegt (vgl. *Mf.* 21, 1968, S. 258 ff.). Broude Brothers brachte als Band XXIV der obigen Reihe auch den *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) von J. J. Fux kürzlich als Faksimile heraus. Fast gleichzeitig und völlig unabhängig davon erschien ein Faksimiledruck desselben Werkes in der J. J. Fux-Gesamtausgabe (Serie VII, Bd. 1), den Alfred Mann mit zweisprachiger Vorrede (deutsch-englisch), Namen- und Sachregister, mit kritischem Bericht, in dem auch handschriftliche Vermerke aus den Handexemplaren von Padre Martini, Leopold Mozart und Joseph Haydn sowie eigene Ergänzungen und Literaturhinweise des Herausgebers enthalten sind, versehen hat. Es ist müßig zu fragen, mit welcher Ausgabe dem heutigen Benutzer mehr gedient ist.

Renate Federhofer-Königs, Mainz

Johann Sebastian Bach: Messe in *h*-moll BWV 232. Faksimile Lichtdruck des Autographs mit einem Nachwort hrsg. von Alfred Dürr. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter (1965). 198, XII S.

Daß Faksimiles alter Handschriften unter Umständen für den Wissenschaftler wertvoller werden können als die Originale selbst, zeigt die alte, seit langem vergriffene Faksimile-Ausgabe der *h*-moll-Messe, die der Insel-Verlag 1924 veranstaltet hatte. Das Autograph, das heute in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin-Dahlem verwahrt wird (Mus. ms. Bach P 180), ist wie zahlreiche andere Bach-Handschriften im Verfall begriffen und mußte inzwischen restauriert werden. Die Seiten, die chemisch behandelt und z. T. mit Seidenchiffon überzogen werden mußten, sind nachgedunkelt, ihre Schriftzüge sehen sich heute wie durch einen feinen Schleier

an und wirken unschärfer als in der alten Reproduktion. Aus diesem Grunde geht die neue Faksimile-Ausgabe des Bärenreiter-Verlages überwiegend auf das alte Faksimile statt auf das Original zurück. Sie ist gut ausgestattet, mit Sinn für den besonderen Wert der einzigartigen Handschrift, die sie nachbildet. Daß sie nicht deutlicher sein kann als das alte Faksimile, versteht sich von selbst. Wo es gilt, undeutliche Korrekturen und Rasuren aufzulösen, sind die alte Ausgabe und natürlich das Original selbst weiterhin unentbehrlich. Insgesamt vermittelt die neue Reproduktion jedoch ein klares und zutreffendes Textbild. Allerdings wird der braune Grundton der Bachschen Tinte zu stark ins Schwarze verändert. Die alte Ausgabe, die mehr Zwischentöne besitzt, hatte ihn zu stark rotbraun wiedergegeben.

Besonderen Wert erhält die neue Ausgabe durch das Nachwort Alfred Dürrs, das zweisprachig, deutsch und englisch, abgedruckt ist. Es faßt die bisherigen Forschungsergebnisse über die Handschrift und die Werkgeschichte, die sich in ihr abbildet, zusammen, fügt einige neue Beobachtungen hinzu und gibt vor allem eine genaue *Übersicht über Papierbefund und Lagenordnung des Partiturautographs*, mit deren Hilfe man jene wichtigen Aufschlüsse über die Zusammensetzung des Originals erhält, die die Reproduktion selbst nicht gewährt. Da ein großer Teil der neuen Forschungsergebnisse erst durch die von Friedrich Smend besorgte Edition der *h*-moll-Messe in der Neuen Bach-Ausgabe angeregt worden ist (NBA Serie II Band 1, Kassel und Basel 1954, Kritischer Bericht 1956), stellt das neue Faksimile zusammen mit dem Nachwort eine wichtige Ergänzung zu dieser Ausgabe dar. Es wird allen Kennern und Liebhabern der Bachschen Musik eine zuverlässige und aufschlußreiche Quelle für eigene Studien sein.

Georg von Dadelsen, Hamburg

Wolfgang Amadeus Mozart: Streichquartette Band 1, vorgelegt von Karl Heinz Füssli, Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. XX, 202 S. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII Kammermusik, Werkgruppe 20: Streichquartette und Quartette mit einem Blasinstrument, Abteilung 1.)

Für diesen ersten Band der Streichquartette in der Neuen Mozart-Gesamtausgabe zeichnen im Titelblatt drei Herausgeber verantwortlich. Am Ende des ausführlichen Vorwortes, das über die frühen Streichquartette, ihre Entstehung und ihre Quellenlage Auskunft gibt, wird genauer vermerkt: „Für die Quartette Nr. 2–7 zeichnet Karl Heinz Füssl verantwortlich. Die Edition der übrigen Nummern besorgten Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm gemeinsam (Quellenkollationierung für die Nummern 8–12: Wolfgang Plath, für Nr. 1 und 13: Wolfgang Rehm).“ Mit dieser Ausgabe liegt also keine echte Teamarbeit vor, sondern eher eine Teilung der Aufgaben. Dadurch fällt die Edition nicht ganz einheitlich aus. Während Plath und Rehm dazu neigen, die Lesarten nicht nur in der Artikulation, sondern auch in den Noten zu vereinheitlichen (vgl. z. B. 1. Quartett, 3. Satz, letzter Takt; 9. Quartett, 3. Satz, Takt 28 und 10. Quartett, 4. Satz, Takt 47), folgt Füssl nicht so stark dieser Tendenz. Außerdem ergänzt Füssl z. B. jeweils am Ende der Menuette das Wort „Fine“. Auch den Gebrauch des Staccatostriches scheint er gegenüber dem Staccatopunkt im Vergleich zu den beiden anderen Herausgebern mehr vorzuziehen. Der editorische Gesamteindruck ist deswegen weniger einheitlich.

Gegenüber der Alten Gesamtausgabe enthält jetzt dieser Band alle Erstfassungen, ferner heben sich Ergänzungen der Herausgeber deutlich heraus, u. a. auch vereinzelt solche, die sich im Notentext nicht anhand von Parallelstellen belegen lassen und die man nicht unbedingt zu übernehmen braucht (etwa das Portato im Trio des 3. Satzes des 1. Quartetts). Akzidentien sind nach modernen Grundsätzen hinzugefügt, an einigen Stellen aber auch interpretierend, d. h. leitonverändernd, eingesetzt worden: z. B. 8. Quartett, 2. Satz, Takt 59 und 60; 10. Quartett, 2. Satz, Trio, Takt 11; 12. Quartett, 3. Satz, Takt 1, 3 und 5. Stellenweise scheint die Lesart der Alten Gesamtausgabe — vielleicht unbewußt — einen Einfluß ausgeübt zu haben. Entsprechend der zeitgenössischen Spielpraxis dürfte der sonst dynamisch gänzlich unbezeichnete 1. Satz des 1. Quartetts (KV 80) in einem mäßigen forte aufgeführt worden sein; trotzdem ist am Anfang dieses Satzes ein ergänztes „p“ wie in der AMA vorgeschrieben. Zumindest

beim frühen Mozart könnte einem original eingetragenen fp eher ein p als ein f vorgehen, das allerdings im Menuetto des 1. Quartetts entsprechend der AMA von Füssl beibehalten wurde. Eine dynamische Großstruktur aller Sätze dürfte der 15jährige Mozart wohl kaum vorgesehen haben; solche Überlegungen sind vermutlich eher als hochromantische Interpretationen zu bewerten.

Der Notentext ist in Fußnoten recht oft kommentiert worden. Vielleicht hätte der Notenteil durch eine zusammenfassende Stellungnahme zu immer wiederkehrenden Problemen im Vorwort ein wenig entlastet werden können. Insgesamt nimmt man aber die kritischen Hinweise, so vor allem jene auf Ergänzungen Leopold Mozarts, dankbar entgegen. Ein endgültiges Urteil über den klar und übersichtlich edierten Notentext wird erst dann möglich sein, wenn die erstmals am Ende des letzten Krieges nach Schlesien ausgelagerten Autographe, die bei dieser Revision leider nicht zur Verfügung standen, wieder zugänglich gemacht worden sind. Es ist lediglich im 2. Quartett in der 1. Violine des 2. Satzes, Takt 42 ein ‚tr‘ zu ergänzen. Hubert Unverricht, Mainz

Hector Berlioz: New Edition of the Complete Works, Vol. 19: Grande Symphonie Funèbre et Triomphale, hrsg. von Hugh Macdonald, Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1967.

Ein Vergleich der alten Ausgabe von *Hector Berlioz' Werke* (Leipzig 1900 ff.) mit dem ersten erschienenen Band der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* überzeugt von der Notwendigkeit dieses großangelegten internationalen Editions-Unternehmens. Das Berlioz-Gedenk-Jahr 1969 ist nicht nur Anlaß für eine „Jubiläums-Ausgabe“, vielmehr beabsichtigt das Herausgeber-Gremium unter dem Vorsitz von Wilfrid Mellers, der Öffentlichkeit eine Ausgabe zu präsentieren, die wissenschaftlichen und praktischen Ansprüchen gerecht wird. Die „Neue Ausgabe“ wurde vom Berlioz Centenary Committee, London, mit Unterstützung der Calouste Gulbenkian Foundation, Lissabon, anläßlich des 100. Todestages des Komponisten ins Leben gerufen.

Als Band 19 erschien in der Serie „Symphonien“ die *Grande Symphonie Funèbre et Triomphale*, über deren Entstehung und

Geschichte der Herausgeber, Hugh Macdonald, im Vorwort berichtet. Dieses ursprünglich für Blasorchester und Schlagwerk komponierte, technisch anspruchsvolle Werk „wurde vom Minister des Innern, Charles de Rémusat, für eine am 28. Juli 1840 bei der Einweihung der Bastille-Säule während der Gedenkfeiern anlässlich des zehnten Jahrestages der Juli-Revolution vorgesehene Aufführung in Auftrag gegeben“. Nach dieser ersten Aufführung im Freien, unter der Leitung von Berlioz, war die Symphonie im gleichen Jahr noch einige Male in Pariser Konzerten zu hören, z. B. mit 450 Mitwirkenden am 1. November in der Opéra. Weitere Aufführungen fanden statt als Bearbeitungen von Berlioz selbst. 1842 nahm der Komponist ein Streichorchester hinzu und fügte dem dritten Satz unter Verwendung der Melodie der *Apothéose* einen Chorpart bei auf einen Text von Antony Deschamps. In dieser Form gelangte das Werk im Februar 1843 in Dresden zweimal zur Aufführung. Der Herausgeber vermutet, daß Berlioz in späteren Jahren nur noch wenig Interesse an seiner Komposition gehabt habe.

Die vorliegende Partitur der *Grande Symphonie Funèbre et Triomphale* ist wie eine traditionelle Orchesterpartitur angeordnet; doch gibt Macdonald zu bedenken, daß diese Symphonie historisch „streng genommen eher zur Kategorie der Militärmusik des 19. Jahrhunderts als in die sinfonische Tradition gehört“.

Als Vorlage dieser neuen Ausgabe diene zunächst eine autographe Kopie in der Bibliothek des Pariser Conservatoire, auf der auch die beiden weiteren Vorlagen beruhen. Es wird vermutet, daß Berlioz das originale Autograph vernichtete, als die Abschrift gemacht war. Zweitens existieren aus dem Jahre 1843 eine Druckpartitur von Maurice Schlesinger und die gedruckten Orchesterstimmen. Im kritischen Bericht der Neuen Ausgabe werden die Quellen detailliert beschrieben und unterschiedliche Lesarten verglichen. Ausführlich behandelt der Herausgeber im Vorwort die Anordnung der Partitur und die Besetzung der Instrumentalstimmen. Im übrigen wird der Leser bei spieltechnischen Problemen auf Berlioz' *Grand Traité d'Instrumentation* (1843) und Kastners *Manuel Général de Musique Militaire* (1848) verwiesen.

Zutaten oder Verbesserungen des Herausgebers wurden nunmehr typographisch hervorgehoben: dynamische Zeichen, Buchstaben, Textworte durch Kursivdruck; Akzidenzien, Noten, Pausen, Fermaten durch Kleinstich; Bögen und *decresc.*- bzw. *cresc.*-Zeichen gestrichelt; Akzente durch Hinzufügen von runden Klammern. Eigene Fußnoten von Berlioz sind in der Partitur gekennzeichnet. Der Hymnentext im dritten Satz wird nur noch in französischer Sprache gebracht, was die Übersichtlichkeit des Notenbildes im Vergleich mit der alten Ausgabe erheblich fördert.

An einigen Details der Partitur sei im folgenden gezeigt, inwiefern die Neuausgabe eine wesentliche Verbesserung gegenüber der alten, 1900 von Ch. Malherbe und F. Weingartner veröffentlichten, darstellt. Die „praktischen“ Belange wurden stark berücksichtigt, indem man sich bemühte, das Partiturbild klar und übersichtlich zu halten. Die Anordnung der Systeme ist in der Neuen Ausgabe differenzierter: Zweistimmigkeit auf einem System findet sich nur noch vereinzelt. So stehen Fagott I und II, Posaunen, Ophikleide, Trommeln, Celli und Kontrabässe nun auf zwei Systemen. Auf jeder Partiturseite ist zudem die Instrumentenbesetzung angegeben. Außerdem ist jeder Satz der Symphonie mit Taktzahlen und Buchstaben durchgegliedert, Spielanweisungen erscheinen nur noch in französischer Sprache und langwährende Crescendi bzw. Decrescendi werden mit äußerst wenig Druckerschwärze anschaulich gemacht.

Weitere Beispiele mögen verdeutlichen, wie durchsichtig auch ein Notenbild mit ca. 30 Systemen sein kann, wenn vereinfachende bzw. abkürzende Schreibweisen angewendet werden. Häufig z. B. werden schwerlesbare Partien in den Oberstimmen auf zahlreichen Hilfslinien nun mit dem Oktavierungszeichen versehen (1. Satz, T. 189 ff.), Sechzehntelnoten unter Balken gebracht anstelle einzelner Fähnchen (z. B. 2. Satz, T. 22), Triolen oder Sextolen auf gleicher Tonhöhe werden nicht einzeln ausgeschrieben (z. B. 2. Satz, T. 46 ff.), oder es werden z. B. im 3. Satz, T. 128 ff., die Taktwechsel zwischen 4/4-Takt und 12/8-Takt weggelassen und die Achtelwerte als Triolen interpretiert. Das Partiturbild ist auf diese Weise übersichtlicher und angenehmer zu lesen.

Im Anhang der Partitur finden sich u. a. Skizzen zum 1. Satz und drei von Berlioz

selbst gefertigte Spielmöglichkeiten für das Solo im 2. Satz; anstelle einer Tenor-Posaune kann das Solo entweder von einer Alt-Ventilposaune in F, einem Ventilhorn in G oder einer Baßklarinette in C geblasen werden. — Mit Interesse sieht man den weiteren Bänden der Neuen Ausgabe entgegen, die nicht nur bekanntere, sondern auch gehaltvollere Werke von Berlioz bringen werden.

Ursula Eckart-Bäcker, Nagold

Antonio Vivaldi: Vier Sonaten für Violine und Basso continuo, „fatto per il Maestro Pisendel“. Hrsg. von Hans Größ, Generalbaßeinrichtung von Walter Heinz Bernstein. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1965). 41, (3) S.

In den Jahren 1716/1717 hielt sich Johann Georg Pisendel im Gefolge des sächsischen Kurprinzen, des späteren Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen Friedrich August III., zweimal für längere Zeit in Venedig auf und nahm Unterricht bei Vivaldi. Aus dem Lehrer-Schüler-Verhältnis wurde bald eine herzliche Freundschaft, als deren Folge die Sächsische Landesbibliothek Dresden sechs Hefte mit Werken von Vivaldi „fatto per il Maestro Pisendel“ besitzt, darunter eines mit den vier Sonaten. Bei deren Herausgabe ging es nicht so sehr darum, die vielfach schon sehr kritisch betrachtete Vivaldiwelle noch um einige Opera zu vergrößern und damit „Die deutsche Vivaldi-Überlieferung“ zu akzentuieren. Die Sonaten stellen vielmehr gegenüber den Opera II und V, den sonstigen handschriftlich überlieferten sowie den sehr guten Cellosonaten einen Höhepunkt im Vivaldischen Schaffen dar, und man darf Verlag und Herausgebern dankbar dafür sein, die längst fällige Edition durchgeführt zu haben. Vivaldi hat die Sonaten offenbar Pisendel auf den Leib geschrieben bzw. ihm Aufgaben gestellt, die in spieltechnischer Hinsicht weit über das hinausgingen, was vor Fr. M. Veracini und Locatelli in derartigen Werken üblich war. Insbesondere die zweite ist weitgehend in einer Art doppelgriffig angelegt, die sich sonst bei Vivaldi auch in den Konzerten nicht allzu häufig findet. Aus dieser Sicht kann die Publikation auch dem Vivaldikenner durchaus neue Erkenntnisse vermitteln.

Hans Größ hat ein mit vorbildlicher Akribie ausgeführtes Vorwort sowie einen kritischen Bericht beigesteuert; in der Artikulation und den Fingersätzen — die wenigen

gegebenen sind überflüssig — hätte er weiter gehen sollen. Die Giga der dritten Sonate z. B. hätte die in vielen Lehrwerken überlieferten Artikulationsbogen erhalten müssen; wer sie dem Originaltext entsprechend spielt, wird wohl kaum im Sinne Vivaldis musizieren. Wenn derartige Ausgaben nicht den Bedürfnissen und Notwendigkeiten der Praxis entsprechen, besteht sehr die Gefahr, daß aus der Ausgrabung eine Eingrabung in musikwissenschaftliche Fachbibliotheken wird. Den Generalbaß hat W. H. Bernstein mit spürbarer Freude ausgesetzt und in dem offensichtlichen Bestreben, den Bachschen Individuallösungen möglichst nahe zu kommen. Wie weit man darin gehen soll, kann oder darf, ist schwer zu entscheiden, eher ist Zurückhaltung zu empfehlen. Nur zu leicht erhalten improvisatorische Einfälle eines gewandten Cembalisten, wenn sie niedergeschrieben und sogar gedruckt werden, beim naiven Benützer einer Ausgabe Urtextbedeutung. Im *Presto* der zweiten Sonate wird man übrigens, wenn der Geiger forte spielt, von der Figuration im oberen Cembalosystem kaum etwas hören.

Noch zwei kleine Bemerkungen: Vivaldi ist nicht „spätestens 1678“, sondern am 4. März 1678 geboren, und die bibliographischen Angaben stimmen nicht ganz mit denen überein, die Hans Rudolf Jung im Archiv für Musikwissenschaft 1955, S. 314 f., gegeben hat. Walter Kolneder, Karlsruhe

(Joseph) Haydn: Sämtliche Klavier-sonaten. Nach Autographen, Abschriften und Erstdrucken revidiert von Christa Landon. Fingersätze von Oswald Jonas. Band I—III. (Wien): Universal Edition (1966, 1964, 1964). XXV und 237, XVI und 192, XXI und 127 S. (Wiener Urtext Ausgabe, ohne Bandzählung.)

Seit Jahren gab es keine zuverlässige und vollständige Ausgabe der Klavier-sonaten von Joseph Haydn. Karl Püslers berühmte Edition von 1918 innerhalb der damals in Gang gekommenen Haydn-Gesamtausgabe ist seit Jahrzehnten nicht mehr im Handel zu haben, sie war außerdem in etlichen Punkten verbesserungsbedürftig und trotz der Gründlichkeit des Herausgebers wegen seiner zögernden Entscheidungsbereitschaft bei überlieferten Textvarianten wenig für die Praxis geeignet. Christa Landon schließt nun diese Lücke mit ihrer kritisch-wissenschaftlichen Ausgabe aller echten Klavier-

sonaten. Sie geht dabei von dem neuesten Stand der Haydnforschung aus. Die beiden von Georg Feder in Brünn aufgefundenen Klaviersonaten, die so lange als echt gelten dürfen, wie sie nicht auch unter einem anderen Komponistenamen aufgetaucht sind, das kürzlich bei Stargardt versteigerte Autographenfragment von einer der acht bisher unbekannt Klaviersonaten, bei Landon jetzt Nr. 28 (Hoboken XIV: 5), ferner die beiden von Hoboken unter anderen Gruppen angeführten zwei Klaviersonaten Nr. 4 und 7 nach Frau Landons Zählung (= Hoboken XVI G 1 und XVII D 1), auch Zweitfassungen einzelner Sätze sind hier übernommen und garantieren damit die zur Zeit einzige vollständige Gesamtausgabe der nun auf insgesamt 62 gestiegenen Klaviersonaten Joseph Haydns; von sieben fehlt allerdings noch nach wie vor jeder Notentext. Hoboken, der die Numerierung von Päsler übernahm, führt dagegen nur 52 Klaviersonaten an. Darüber hinaus ist im Anhang des 1. Bandes der Notentext des 1. Satzes der in einem Autographenfragment zugänglichen 28. Sonate in Zusammenarbeit von Christa Landon und Karl Heinz Füssl ergänzt worden, so daß hier wenigstens ein vollständiger Satz vorliegt. Ihre Konjekturevorschläge treffen durchaus Haydns Stil, wenn auch freilich damit keine Sicherheit gegeben ist, daß dieser Satz gänzlich von Haydn so komponiert worden ist. Auch die Chronologie ist durchdacht und in einer neuen Zählung ausgewertet worden, die gegenüber Päsler (und Hoboken) einen anderen stilistischen Überblick über die gesamten Klaviersonaten dieses Wiener Meisters gewährt. Anhand der beigegebenen Hoboken-Nummern läßt sich ihre Identifizierung jedoch leicht vornehmen. Da nach den letzten wissenschaftlichen Erfahrungen (besonders im Hinblick auf W. A. Mozart) chronologische Vermutungen oft Zweifelsfragen offen lassen, verschiedene Deutungen möglich sind und bestenfalls nur eine gewisse Zeit lang Gültigkeit haben, bemerkt Chr. Landon bereits einschränkend im Vorwort (S. VI): *„Da die quellenkundliche Forschung niemals als abgeschlossen bezeichnet werden kann, ist es durchaus möglich, daß die Chronologie der nicht sicher zu datierenden Werke durch Auffinden neuer Quellen oder dokumentarischer Belege Änderungen unterworfen sein wird.“*

Gestützt auf die authentischen, möglicherweise autorisierten bzw. textkritisch besten Quellen bietet Frau Christa Landon einen unbedingt zuverlässigen Notentext. Notfalls helfen bei schwierigen Textfragen oder entscheidenderen Lesartenvarianten die sparsam gegebenen Fußnoten aus. Auf der Rückseite des Titelblattes wird ein Revisionsbericht *„nach Fertigstellung aller drei Bände der Klaviersonaten“* versprochen, der sicherlich dem prüfenden Praktiker und Wissenschaftler die gesuchten und gewünschten Auskünfte vermitteln wird. Aber bereits jetzt schon beweisen die Quellenanmerkungen am Anfang eines jeden Bandes, mit welcher Gründlichkeit hier gearbeitet worden ist. Auch das wiederholte gemeinsame Vorwort informiert in aller Kürze klar und genau über die anstehenden Probleme, die von der Herausgeberin bewältigt werden mußten. Das Notenbild ist sehr übersichtlich gestaltet und nicht durch verschiedenartige Klammern belastet und kommt damit dem Praktiker besonders weit entgegen. Im Vergleich zu dem von Georg Feder inzwischen bereits edierten einen Band der Klaviersonaten innerhalb der J. Haydn-Werke hat Chr. Landon den Text zugunsten der praktischen Verwendbarkeit und Überschaubarkeit modernisiert, also nicht so diplomatisch getreu wiedergegeben; z. B. ist die getrennte Behaltung nicht überall beibehalten und die Vorschlagsnoten sind durchwegs angebunden worden. Parallelstellen wurden gern einander angehängen. Solche, die Haydnsche Schreibweise berührende Bemerkungen setzen aber keinesfalls die bewundernswerte wissenschaftliche Leistung der Herausgeberin in Frage. Vielmehr könnte, da diese Ausgabe neben dem Musikologen besonders für den praktischen Musiker gedacht ist, an einigen Stellen noch weiter modernisiert und das Notenbild stichgerechter eingerichtet werden; z. B. könnte in der berühmten *Es-dur-Sonate* Nr. 62 im 2. Satz (Takt 32) der Schlüsselwechsel bereits vor der 4. Note stehen und damit die Vierer-notengruppen besser zusammenfassen. Stichfehler sind gänzlich vermieden worden, jedenfalls sind mir keine aufgefallen. Der von Oswald Jonas stammende Fingersatz erweckt durch seine Eigenwilligkeit beim Spieler manche Überlegungen zur Interpretation, dürfte aber doch manchmal vom Pianisten durch einen anderen selbstgewählten, flüssigeren ersetzt werden, schmälert

aber keineswegs den Wert dieser ganz vorzüglichen Ausgabe, die nicht ohne Grund in so kurzer Zeit bereits in der zweiten Auflage erschienen ist. Es bleibt nur zu bedauern, daß diese mustergültige Edition, die wissenschaftliche und praktische Forderungen in exemplarischer Weise in sich homogen vereinigt, nicht in die J. Haydn-Werke der Kölner Gesamtausgabe integriert werden konnte. Hubert Unverricht, Mainz

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Michael Alt: Didaktik der Musik. Orientierung am Kunstwerk. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann (1968). 280 S.

Wulf Arlt: Sakral und Profan in der Geschichte der Abendländischen Musik. Sonderdruck aus: Archiv für Liturgiewissenschaft. Band X/2 (1968). Regensburg: Verlag Friedrich Pustet (1968). S. 375—399.

Dieter Baacke: Beat — die sprachlose Opposition. München: Juventa Verlag (1968). 239 S.

Alfred Becker: Christian Gottlob Neefe und die Bonner Illuminaten. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1969. 87 S. (Bonner Beiträge zur Bibliotheks- und Bücherkunde. 21.—Veröffentlichungen aus den Beständen der Universitätsbibliothek Bonn. 3.)

Folk Songs for Women's Voices arranged by Johannes Brahms. Edited by Vernon Gotwals and Philip Keppeler. Northampton: Smith College 1968. IX, 60 S., 1 Taf. (Smith College Music Archives. XV.)

Maurice J. E. Brown: Schubert. Eine kritische Biographie. Ins Deutsche übertragen von Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1969. XII, 417 S., 7 Taf.

Alan Curtis: Sweelinck's Keyboard Music. A study of English Elements in seventeenth-century Dutch composition. Leiden: University Press and London: Oxford University Press 1969. XIV, 243 S., 8 Taf.

Robert Donington: Wagner's „Ring“ and its Symbols. The Music and the Myth. London: Faber and Faber (2. Auflage 1969). 313 S.

Dena J. Epstein: Music publishing in Chicago before 1871: The Firm of Root & Cady, 1858—1871. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1969. X, 243 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 14.)

Karl Gustav Fellerer: Die Monodie. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1968). 67 S. (Das Musikwerk. 31.)

Francesco Gasparini: The Practical Harmonist at the Harpsichord. Translated by Frank S. Stillings, edited by David W. Burrows. New Haven and London: Yale University Press (1968). XVI, 102 S. (Music Theorie Translation Series. 1.)

Theodor Göllner: Zur Sprachvertonung in Händels Chören. Sonderdruck aus: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jahrgang 42, 1968, Heft 4. S. 481—492.

Franz Grasberger: Richard Strauss und die Wiener Oper. Tutzing: Hans Schneider 1969. 247 S., 12 Taf.

Hellmuth von Hase: Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht. Dritter Band: 1918 bis 1968. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1968. VIII, 180 S., 28 Taf.

Siegmond Helms: Die Melodiebildung in den Liedern von Johannes Brahms und ihr Verhältnis zu Volksliedern und volkstümlichen Weisen. Dissertationsdruck 1968. (Vertrieb: Bärenreiter-Antiquariat Kassel) 270 S.

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1968. Hrsg. von Dagmar Droysen. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1969. 131 S., 6 Taf.

Herwig Knaus: Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637—1705). Band II. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1968. 181 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse. Sitzungsberichte. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. 8.)

Ernst Kurth: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung 1968. (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1923.) XIV, 573 S.

François Lesure: Bibliographie des Éditions Musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles le Cène (Amsterdam, 1696—1743). Paris: Société Française de Musicologie — Heugel et Cie 1969. 87 (79 Faksimile), (6) S., 1 Taf. (Publications de la Société Française de Musicologie. Deuxième Série. XII.)

Norman Del Mar: Richard Strauss. A critical commentary on his life and works. Volume one and two. London: Barrie and Rockliff (2/1965) und (1969). XVI, 462 S., 6 Taf. und XI, 452 S., 8 Taf.

Die Melodien der Jakobitischen Kirche. Transkribiert und hrsg. von Heinrich Husmann. Die Melodien des Wochenbreviers (Š h ĩ m t ā) gesungen von Qurilāos Jaccub Kas G ö r g ö s, Metropolit von Damaskus. Wien—Köln—Graz: Hermann Böhlau Nachf. 1969. VI, 216 S., 1 Taf. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse. Sitzungsberichte. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. 9.)

Raymond Meylan: L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle. Berne et Stuttgart: Éditions Paul Haupt (1968). XI, 121 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Série II. Vol. 17.)

Wolfgang Amadeus Mozart: Symphonie No. 35 in D, K. 385, „Haffner“ Symphony. Facsimile of the original manuscript owned by the National Orchestral Association, New York. Introduction by Sydney Beck. New York: Oxford University Press 1968. (X), (60) S.

Mozart-Jahrbuch 1965/66 des Zentralinstituts für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg: (Internationale Stiftung Mozarteum) 1967. 224 S., 6 Taf.

Mozart-Jahrbuch 1967 des Zentralinstituts für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg: (Internationale Stiftung Mozarteum) 1968. 404 S.

Joseph Müller-Blattau: Hans Pfitzner. Lebensweg und Schaffensernte. Frankfurt a. M.: Verlag Waldemar Kramer (1969). 148 S., 16 Taf.

Musikerziehung in Ungarn. Hrsg. von Frigyes Sándor. Budapest: Corvina Verlag (1966). 301 S., 32 Taf.

Paléographie Musicale. Les principaux Manuscrits de Chant Grégorien, Ambrosien, Mozarabe, Gallican, publiés en fac-similes photographiques sous la Direction de Dom Joseph Gajard. Band XVIII: Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome. Berne: Herbert Lang + Cie SA 1969. 69 S., (280) S. Faks.

Giuseppe Radole: L'arte organaria in Istria. Bologna: Casa Editrice Prof. Riccardo Pàtron 1969. 167 S., 11 Taf. (Biblioteca di Cultura Organaria e Organista. II.)

Don Michael Randel: The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office. Princeton: University Press 1969. VIII, 300 S.

Paul Ronge: Josef Elsner. Herkunft, Familienkreis, Nachkommen. Sonderdruck aus: Genealogie, Band 9, 18. Jahrgang, Heft 5, Mai 1969. S. 572—578 (Aufsatzreihe Musikgeschichte und Genealogie. XIX.)

Eric Sams: The Songs of Robert Schumann. Foreword by Gerald Moore. London: Methuen and Co. (1969). XII, 293 S.

Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University. Ročník XVII. Rada Hudebněvědná (H) Č. 3. Brno 1968. 140 S., 2 Taf.

Alessandro Scarlatti: Sette Sonate per flauto, archi e basso continuo. Ritrovamento, realizzazione del basso continuo e revisione di Luciano Bettarini. Milano: Casa Editrice Nazionalemusic (1969). XIV, 109 S. (Partitur) (Collezione Settecentesca Bettarini. 1.)

Alessandro Scarlatti: Due Cantate per soprano, archi e basso continuo. 1. Bella Madre de' fiori. 2. Nacqui a' sospiri e al pianto. Ritrovamento, realizzazione del basso continuo e revisione di Luciano Bettarini. Milano: Casa Editrice Nazionalemusic (1969). X, 46 S. (Partitur) (Collezione Settecentesca Bettarini. 2.)

Heinz Schöny: Notizen zur Genealogie um Franz Schubert. Sonderdruck aus: *Genealogie*, Band 9, 18. Jahrgang, Heft 4, April 1969. S. 534–537 (Aufsatzreihe Musikgeschichte und Genealogie. XVIII.)

Christoph Schwabe: Musik-Therapie bei Neurosen und Funktionellen Störungen. Jena: VEB Gustav Fischer Verlag 1969. 191 S.

Dorothy Stahl: A selected Discography of solo song. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1968. XI, 90 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 13.)

Richard Strauss: Briefwechsel mit Willi Schuh. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag (1969). 198 S.

H(ans) H(einz) Stuckenschmidt: Johann Nepomuk David. Betrachtungen zu seinem Werk. Mit einem Lebensabriß von Hellmuth von Hase und einem Werkverzeichnis. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1965. 68 S.

Hans Heinz Stuckenschmidt: Musik des 20. Jahrhunderts. (München:) Kindler Verlag GmbH (1969). 256 S. (Kindlers Universitäts-Bibliothek, ohne Bandzählung.)

Studies in Musicology: Essays in the History, Style, and Bibliography of Music in memory of Glen Haydon. Edited by James W. Pruett. Foreword by Charles Seeger. Chapel Hill: The University of North Carolina Press (1969). XIX, 286 S., 5 Taf.

Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte V. Hrsg. von Friedrich Lippmann. Köln—Graz: Böhlau Verlag 1968. 356 S., 5 Taf. (Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. 5.)

Jan Pieterszoon Sweelinck: Opera Omnia. Editio altera quam edendam curavit Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Vol. I: The Instrumental Works. Edited by Gustav Leonhardt, Alfons Annegarn, Frits Noske. Amsterdam 1968. Fascicle I: Keyboard Works: Fantasias and Toccatas. LVIII, 184

S. Fascicle II: Keyboard Works: Settings of Sacred Melodies. LIV, 103 S. Fascicle III: Keyboard Works [Settings of Secular Melodies and Dances]: Works for Lute. XLVIII, 79 S.

Karl Heinz Taubert: Höfische Tänze. Ihre Geschichte und Choreographie. Mainz: B. Schott's Söhne (1968). 199 S. (47 Abb.)

Thomas Tomkins: Thirteen Anthems. Edited by Robert W. Cavanaugh. New Haven: A—R Editions 1968. XVI, 81 S., (2 Taf.) (Recent Researchs in the music of the Renaissance. IV.)

Karl Vötterle: Haus unterm Stern. Ein Verleger erzählt. Vierte Auflage. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1969. 373 S., 28 Taf.

Richard Wagners Tannhäuser-Szenarium. Das Vorbild der Erstaufführungen mit der Kostümbeschreibung und den Dekorationsplänen. Hrsg. und eingeleitet von Dietrich Steinbeck. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1968. 125 S. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 64.)

Percy M. Young: Robert Schumann, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1968. 304 S., 8 Taf.

Gioseffo Zarlino: The Art of Counterpoint. Part three of Le Istitutioni harmoniche 1558. Translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca. New Haven and London: Yale University Press 1968. XXVI, 294 S., 1 Taf.

Mitteilungen

Hierdurch gebe ich mir die Ehre, zur Teilnahme an dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, der aus Anlaß der zweihundertsten Wiederkehr des Geburtstages von Ludwig van Beethoven vom 7. bis 12. September 1970 in Bonn veranstaltet wird, einzuladen. Die Themen des Kongresses werden mit einer Anzeige auf der 4. Umschlagseite des vorliegenden Hefes dieser Zeitschrift bekanntgegeben. Außerdem er-

halten die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung, der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Association Internationale des Bibliothèques Musicales sowie die ausländischen musikwissenschaftlichen Gesellschaften eine gedruckte Einladung zur Anmeldung von Referaten, in welcher weitere Einzelheiten bekannt gegeben werden. Eine allgemeine Einladung mit dem Rahmenprogramm und allen erforderlichen Angaben für die Anmeldung zur Teilnahme am Kongreß wird im Frühjahr 1970 verschickt. **Ruhnke**

Professor Dr. Heinrich Bessler, Leipzig, ist am 25. Juli 1969 im Alter von 69 Jahren in Leipzig verstorben. Die „Musikforschung“ wird in Kürze einen Nachruf auf den Verstorbenen bringen.

Professor Dr. Hermann Grabner, Berlin, ist am 3. Juli 1969 im Alter von 83 Jahren in Bozen verstorben.

Dr. Wilhelm Twittenhoff ist am 23. September 1969 im Alter von 66 Jahren in Köln verstorben.

Professor Dr. Karl Wörner, Detmold, ist am 11. August 1969 im Alter von 59 Jahren verstorben.

Dr. Konrad Ameln, Lüdenscheid, feierte am 7. Juli 1969 seinen 70. Geburtstag.

Dr. Erwin R. Jacobi, Zürich, feierte am 21. September 1969 seinen 60. Geburtstag.

Hofrat Professor Dr. Leopold Nowak, Wien, feierte am 17. August 1969 seinen 65. Geburtstag.

Professor Dr. Kurt Stephenson, Bramstedt/Holst., feierte am 30. August 1969 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Bence Szabolcsi, Budapest, feierte am 2. August 1969 seinen 70. Geburtstag.

Prälat Professor Dr. Adam Gottron, Mainz, ist zum Ehrendoktor der Philosophischen Fakultät der Universität Mainz ernannt worden.

Dr. Klaus Wolfgang Niemöller, Köln, wurde mit Wirkung vom 30. Juli 1969 zum apl. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Köln ernannt.

Dr. Rudolf Flotzinger, Wien, hat sich mit einer Arbeit über den *Diskantusatz im Magnus liber und seiner Nachfolge* im Juni 1969 an der Universität Wien habilitiert.

Dr. Ursula Kirkendale, Duke University, hat für das Herbstsemester 1969/70 eine Einladung der Columbia University als Visiting Associate Professor angenommen.

Dr. Kurt Dorf mülle r, bisheriger Leiter der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek, München, wurde mit Wirkung vom 1. August 1969 zum Direktor der Erwerbungsabteilung dieser Bibliothek ernannt. Sein Nachfolger als Leiter der Musiksammlung wurde Dr. Robert Münster.

Der Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik, Veranstalter der Kasseler Musiktage und zahlreicher Musiklehrgänge, hat seinen Aufgabenkreis erweitert und seinen Namen in „Internationaler Arbeitskreis für Musik“ geändert. Die Umbenennung ist mit einer stärkeren Hinwendung zur Neuen Musik und der Berufung eines aus 15 Persönlichkeiten des Musiklebens bestehenden künstlerischen und wissenschaftlichen Beirats verbunden. Das Organ des IAM bleibt die Zeitschrift „Musica“.

Zehn Texte zu Kantaten von Johann Sebastian Bach, deren Dichter bisher zweifelhaft oder unbekannt blieb, enthält das kürzlich auf der Landes- und Hochschulbibliothek aufgefundene *Gottgefällige Kirchenopfer* des Darmstädter Hofbibliothekars und Hofpoeten Georg Christian Lehms. Es handelt sich um die Kantaten: *Geist und Seele wird verwirret* (BWV 35), *Herr Gott, dich loben wir* (BWV 16), *Liebster Jesu, mein Verlangen* (BWV 32), *Meine Seufzer, meine Tränen* (BWV 13), *Mein Herze schwimmt im Blut* (BWV 199), *Selig ist der Mann* (BWV 57), *Süßer Trost mein Jesus kommt* (BWV 151), *Unser Mund sei voll Lachens* (BWV 110), *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust* (BWV 170), *Widerstehe doch der Sünde* (BWV 54). Dr. Elisabeth Noack, die den Nachweis führte, wird im Bach-Jahrbuch 1970 darüber ausführlich berichten.

Materialien zur Geschichte / der Musik unter den österreichi- / schen Regenten ist der Titel eines Folianten, welcher sich seit 1905 — bisher jedoch unbeachtet — im Be-

sitz der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien befindet (Cod. S. n. 4310). Er enthält von der Hand des Abbé Maximilian Stadler auf insgesamt 205 Blättern die weitgehend zu Ende redigierte und bis zum Tode Mozarts geführte älteste Musikgeschichte Österreichs sowie ein Kapitel „Musik in den Oesterreichischen / Stiftern und Klöstern“ vom selben Autor. Namenslisten der Kaiserlichen Hof-Musikkapelle, ein Absatz über „Einzelne Beförderer der Musik / in oesterreichischen Staaten und vorzüglich / in Wien“ und eine Reihe weiterer Notizen „zur Completierung des Hauptteils“ ergänzen den Inhalt.

Eine kommentierte Ausgabe dieser ältesten österreichischen Musikgeschichte wird zur Zeit von Karl Wagner, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Salzburg, vorbereitet.

Professor Dr. Rudolf Eller, Rostock, hat die Schriftleitung um Veröffentlichung der nachfolgenden Mitteilung gebeten:

Für das Erarbeiten eines vollständigen Vivaldi-Katalogs wird um Informationen über alle noch vorhandenen oder indirekt (z. B. durch Inventare) nachweisbaren Werke Antonio Vivaldis — gedruckte wie handschriftliche, vollständige wie unvollständige — gebeten. Angaben über die Bestände der Bibliotheken Turin (BN), Dresden (LB), Paris (BN) und Schwerin (LB) erübrigen sich; andererseits sollen sämtliche noch vorhandenen Exemplare der originalen Druckausgaben erfaßt werden. Die Informationen bitte ich an Herrn cand. mag. Peter Ryom, Hyldegaards Tvaervej 45, 2920 Charlottenlund, Dänemark, zu richten.

Am 8. Juli 1969 wurde die neu eingerichtete Sammlung historischer Musikinstrumente am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg feierlich eröffnet. Die Musikabteilung enthält jetzt außer dem alten

Bestand des Museums und der Sammlung historischer Musikinstrumente Dr. Dr. h. c. Ulrich Rück auch die Klavierhistorische Sammlung Neupert. Von den etwa 2000 Musikinstrumenten sind im neuen Musikinstrumentensaal etwa 400 der besten Stücke der drei Sammlungen für das Publikum ausgestellt. Das übrige Material ist in einer Studiensammlung Spezialforschern zugänglich. Der Leiter der Musikabteilung, Dr. J. H. van der Meer, entschuldigt sich hiermit, daß er während der letzten Monate der Einrichtung wegen Arbeitsüberlastung einige Studentenführungen hat absagen müssen. Von nun an steht er Musikwissenschaftlern und Studenten der Musikwissenschaft für Führungen durch die ganze Abteilung oder einen Teil davon gerne zur Verfügung. Forschern auf instrumentenkundlichem Gebiet wird er das erforderliche Material gerne zugänglich machen. In beiden Fällen wird um eine Voranmeldung gebeten.

Der Hänsler-Verlag, Stuttgart-Hohenheim, hat am 1. Juli 1969 die Alleinauslieferung des musikwissenschaftlichen Verlages Friedrich Gennrich, Langen bei Frankfurt a. M., übernommen.

Berichtigung

In Heft 1 des laufenden Jahrgangs, S. 19, 14. Zeile von oben, muß es in der 2. Hälfte des Schopenhauer-Zitats wie folgt heißen: „. . . (In der Musik) offenbart der Komponist das innerste Wesen der Welt . . .“ In Fußnote 18 muß es heißen: „S. 310 bzw. 307.“

Das vorliegende Heft konnte dankenswerterweise wiederum mit Hilfe eines Zuschusses des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin um 28 Seiten erweitert werden.

Fortsetzung von » Inhalt dieses Heftes «

Theodor Göllner: Bericht über den Zweiten Internationalen Kongreß zur „Ars nova musicale italiana del Trecento“ in Certaldo	339
Hubert Unverricht: Zu Schönbaums Ausgaben von Zelenkas Bläseronaten	340
Albert Dunning: Ricciotti und die Concerti Armonici	343
Herbert Kellat: Zu Helmut K. H. Langes Besprechung von „Ein Beitrag zur Musikalischen Temperatur der Musikinstrumente vom Mittelalter bis zur Gegenwart“	344
Walter Wiora: Hugo Riemann und „der neue Riemann“	348
Joachim Stalman: Zu Oskar Söhhngens „Theologie der Musik“	355

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen	362
--	-----

Dissertationen	370
--------------------------	-----

Besprechungen

L. Schrade: De Scientia Musicae Studia atque Orationes (Finscher; 375) / Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag (Engel; 376) / Bouwstenen voor een geschiedenis der toonkunst in de Nederlanden. I. (Dunning; 377) / The Haydn Yearbook. IV. (Unverricht; 378) / Haydn-Studien. I. (Unverricht; 379) / Musik des Ostens. 4. (Salmen; 380) / Lucrări de Muzicologie. 2. (Machold; 381) / Lucrări de Muzicologie. 3. (Machold; 383) / The Music Forum. I. (Federhofer; 384) / W. Ellerhorst: Handbuch der Orgelkunde (Eppelsheim; 386) / Steirisches Musiklexikon (Racek; 388) / W. Reich: Threnodiae Sacrae (Geck; 389) / A. Tyson: Thematic Catalogue of the Works of Muzio Clementi (Landon; 390) / L. J. P. Gaskin: A select Bibliography of Music in Africa (Vohs; 390) / E. Kroll: Musikstadt Königsberg (Engel; 391) / W. Kahl †: Bilder und Gestalten aus der Musikgeschichte des Rheinlands (Niemöller; 392) / Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts (Sietz; 393) / R. T. Daniel: The Anthem in New-England before 1800 (Barbour; 395) / W. Apel: Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700 (Göllner; 397) / W. Breig: Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann (Reimann; 399) / H. Rectanus: Leitmotivik und Form in den musikdramatischen Werken Hans Pfitzners (Gerlach; 400) / Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts (Neumann; 401) / R. Haase: Kayzers Harmonik in der Literatur der Jahre 1950 bis 1964 (Dahlhaus; 403) / Neue Wege der musikalischen Analyse (Schuhmacher; 404) / Versuche musikalischer Analysen (Schuhmacher; 405) / W. Reckziegel: Theorien zur Formalanalyse mehrstimmiger Musik — R. Mix: Die Entropieabnahme bei Abhängigkeit zwischen mehreren simultanen Informationsquellen (de la Motte-Haber; 406) / O. M. Sandvik: Springleiker i Norske Bygder (Suppan; 407) / L. Leng: Slovenské ľudové hudobné nástroje (Markl; 407) / F. Harrison — J. Rimmer: European musical instruments (E. Stockmann; 408) / R. Petzoldt: Georg Philipp Telemann (Kross; 409) / J. Froschius: Rerum musicarum opusculum (Federhofer-Königs; 410) / Joh. Seb. Bach: Messe in h-moll. Faksimile (von Dadelsen; 411) / W. A. Mozart: Streichquartette Band 1 (Unverricht; 411) / H. Berlioz: New Edition of the Complete Works. 19. (Eckart-Bäcker; 412) / A. Vivaldi: Vier Sonaten für Violine und Basso continuo (Kolneder; 414) / J. Haydn: Sämtliche Klaviersonaten (Unverricht; 414).

Eingegangene Schriften	416
----------------------------------	-----

Mitteilungen	418
------------------------	-----

Das vorliegende Heft wurde am 24. Oktober 1969 zum Druck gegeben.