

## Heinrich Bessler (1900–1969)

VON LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT, FRANKFURT A. M.

Nach langer schwerer Krankheit starb am 25. Juli 1969 Heinrich Bessler in Leipzig. Er fand unmittelbar neben Hugo Riemann, dem er sich als Enkelschüler zeit seines Lebens eng verbunden fühlte, seine letzte Ruhestätte.

Mit Heinrich Bessler hat die internationale Musikwissenschaft einen ihrer profiliertesten und eigenwilligsten Vertreter verloren, eine in ihrer Art einmalige Persönlichkeit, die die hohe Gabe wissenschaftlicher Intuition mit der Akribie philologischen Denkens zu verbinden wußte, einen Gelehrten, der die abendländische Musikgeschichte als Geschichte des abendländischen Geistes verstand und ihre Phänomene in der ganzen Totalität, in ihrer Beziehung zum Menschen und seiner Zeit, zu erfassen suchte, schließlich einen akademischen Lehrer, der wie kaum ein zweiter die Kunst der geschliffenen, prägnanten Formulierung beherrschte und die musikgeschichtlichen Zusammenhänge anschaulich ins Bild zu setzen vermochte.



P G H „Foto-Zentrum“, Leipzig

Aus einer niederrheinischen Familie stammend, wuchs der am 2. April 1900 in Dortmund-Hörde Geborene in Düsseldorf auf und schwankte anfangs in der Studienwahl zwischen Natur- und Geisteswissenschaften, bis er sich unter Wilibald Gurlitt für die Musikwissenschaft entschied. Später wurden in diesem Fach auch Guido Adler und Wilhelm Fischer seine Lehrer. Schon früh galt sein besonderes Interesse der Philosophie (M. Heidegger) und der Germanistik (G. Müller). In Gurlitts Collegium musicum, in dem er als Cembalist und Flötist mitwirkte, beeindruckten ihn die Rekonstruktionsversuche mittelalterlicher Musik ungemein stark; sie wurden später richtungsweisend für seine eigene wissenschaftliche Arbeit. 1923 promovierte er mit der leider ungedruckt gebliebenen Studie *Beiträge zur Stilgeschichte der deutschen Sprache im 17. Jahrhundert* in Freiburg i. Br. zum Dr. phil. Weitere Lehrjahre verbrachte er in Göttingen bei Friedrich Ludwig, dem er, wie er immer wieder bekannte, entscheidende Anregungen auf dem Gebiet der mittelalterlichen Quellenforschung verdankte. Als Teilergebnis dieser intensiven Beschäftigung mit der frühen Mehrstimmigkeit legte er bereits 1925 seine Habilitationsschrift *Die Motettenkomposition von Petrus de Cruce bis Philipp von Vitry (ca. 1250–1350)* in Freiburg i. Br. vor. Im Alter von 28 Jahren wurde er auf das Extraordinariat der Universität Heidelberg berufen und als jüngster Lehrstuhl-

inhaber seines Faches, wie er sich gelegentlich lächelnd erinnerte, häufig mit einem Studenten verwechselt. Er entfaltete dort nicht nur eine im In- und Ausland als vorbildlich anerkannte Lehr- und Forschungstätigkeit, sondern baute auch die Institutsbibliothek zu einer der besten ihrer Art aus. 1948 folgte er einem Ruf auf das neuengerichtete Ordinariat für Musikwissenschaft der Universität Jena, wo er in seinem landschaftlich reizvoll gelegenen Seminar bald einen ansehnlichen Schülerkreis um sich sammelte. Seine letzte Lehr- und Forschungsstätte wurde 1956 Leipzig. Ein ererbtes Leiden untergrub von Jahr zu Jahr stärker seine Gesundheit, obwohl er noch bis kurz vor seinem Tode in geistiger Frische unermüdlich schaffen und publizieren konnte. Seine letzte große fertiggestellte Arbeit, die der Schreiber dieser Zeilen als Student schon vor 20 Jahren im Manuskript einsehen durfte, ist die vollständige Edition des Liederbuches von Hartmann Schedel. Sie wird im Erbe deutscher Musik erscheinen.

Heinrich Bessler wurden zu Lebzeiten zahlreiche Ehrungen zuteil. Zwischen 1935 und 1939 betreute er die Publikationen des neugegründeten Staatlichen Instituts für Musikforschung, besonders die des Erbes deutscher Musik. Er war Ehrenmitglied zahlreicher wissenschaftlicher Vereinigungen, ebenso Herausgeber und Coeditor mehrerer Publikationsreihen und Zeitschriften. Zum 60. Geburtstag wurde ihm eine der umfangreichsten Festschriften unseres Faches überreicht. Von allen Auszeichnungen wissenschaftlicher Institutionen wußte er wohl zwei am meisten zu schätzen: als Mitglied der „Sächsischen Akademie der Wissenschaften“ fand er jenen Gedankenaustausch zwischen Gelehrten verschiedenster Disziplinen, den heutzutage eine Fakultät nicht mehr im gleichen Maße vermitteln kann, und als „Doctor of Humane Letters honoris causa“ der Universität Chicago wurde ihm zwei Jahre vor seinem Tode noch einmal bestätigt, welche weltweiten Anregungen die internationale Musikwissenschaft seinen Forschungen verdankt.

Überschaut man die reiche wissenschaftliche Ernte seines imposanten Lebenswerkes, so kristallisieren sich sechs große Themenkreise heraus, die er in zahlreichen Veröffentlichungen immer wieder zentral zu behandeln wußte: Die Musik des Mittelalters, Dufay und seine Zeit, Johann Sebastian Bachs Stellung in der Geschichte, Probleme des musikalischen Hörens, Singstil und Instrumentalstil und Fragen der Instrumentenkunde.

Als der knapp Vierunddreißigjährige seine noch heute unübertroffene Gesamtschau der Musik des Abendlandes bis 1600 als *Musik des Mittelalters und der Renaissance* im Rahmen von E. Bückens Handbuch der Musikwissenschaft zum Abschluß brachte, galt er international unbestritten als Autorität auf diesem Forschungsgebiet. Besslers Methode, aus der Sache selbst heraus zu fragen und die Musik jener Epochen in ihrem universalen Zusammenhang zu interpretieren, ließen dieses Werk weniger schnell durch die wissenschaftlichen Fortschritte veralten als die übrigen Bände dieser Reihe, wenn auch der Fünfzigjährige bekannte, daß er ein solches Buch doch lieber erst später geschrieben hätte. Seine zahlreichen Abhandlungen über Fragen der mittelalterlichen Musik, nicht zuletzt eine Reihe von bedeutenden Artikeln für MGG, unter denen *Ars antiqua* und *Ars nova* in ihrer beispielgebenden Diktion besonders hervorzuheben sind, zeigen, wie unermüdlich er sich um die Lösung einzelner Probleme bemühte. Eines von ihnen, die Ent-

stehung der Tonalharmonik und des Vollklangs, ließ unter dem Titel *Bourdon und Fauxbourdon* (1950) ein gewichtiges Buch entstehen, in dem die Bedeutung Dufays als zentrale Figur der burgundischen Epoche eine neue Beleuchtung erfuhr. Sie löste längere Diskussionen über den Ursprung des Fauxbourdons, auch von anglistisch-linguistischer Seite, aus. Um die Edition der Werke Dufays im *Corpus mensurabilis musicae* ranken sich Erörterungen von Detailfragen, von denen der Aufsatz *Dufay in Rom* im Archiv für Musikwissenschaft 15/1958 exemplarische Beachtung verdient, offenbart er doch jenen Bessler eigenen Scharfsinn, der sich mit der Klarheit der Darstellung und der bezwingenden Logik weitreichender Schlußfolgerungen aufs glücklichste vereint.

Nach dem letzten Weltkrieg beschäftigte sich Bessler zunehmend mit Bachs Stellung in der Geschichte. Seine durch zahlreiche Vorträge, Aufsätze und Editionen von verschiedenen Werkgruppen aus untermauerte These, daß Bach nicht nur der Hüter und Bewahrer der Tradition, sondern gleichzeitig auch ein musikalischer Neuerer war, der das „Zeitalter der deutschen Musik“ einleitete, war 1950 in ihrer grundsätzlichen Fragestellung so neuartig und revolutionär, daß sie die orthodoxe Bachforschung zwangsläufig herausfordern mußte. Eben diesen Effekt hatte Bessler beabsichtigt. Die sich hieraus entwickelnden Auseinandersetzungen erwiesen sich als ungemein fruchtbar und haben neben Forschungen von anderer Seite wesentlich dazu beigetragen, Bachs geschichtlichen Ort neu zu bestimmen. Mag manche der Interpretationen überspitzt formuliert sein, das Verdienst Besslers, der Bachforschung als einer der ersten neue Wege gewiesen und entscheidende Impulse gegeben zu haben, bleibt dadurch ungeschmälert.

Besslers Denken verlor sich nie in Einzelheiten, sondern hatte immer die gesamt-historischen Vorgänge vor Augen. Bezeichnend hierfür ist etwa sein großer, in mehrere Sprachen übersetzter Aufsatz *Bach und das Mittelalter* (1950), in dem er die Kunst Bachs mit den musikalischen Ereignissen früherer Epochen verglich. Sein Hauptanliegen war stets die Wesenserkenntnis der Musik in ihren verschiedenen Erscheinungen. Immer blieb ihm bewußt, daß sie, vom Menschen erdacht, sich des Menschen bedienen mußte, um als Kunstwerk klingende Gestalt anzunehmen. Wie verschiedenartig sie in den einzelnen Epochen gehört und aufgenommen wurde, war eines jener grundsätzlichen Probleme, die ihn seit seinem Habilitationsvortrag von 1925 beschäftigt haben. Die kleine, aber eminent anregende Schrift *Das musikalische Hören der Neuzeit* (1959) unterstreicht seine mehrfach geäußerte Ansicht, daß es nicht auf den Umfang einer Arbeit, sondern auf die Selbständigkeit des Fragens in der Wissenschaft ankomme. Eng verknüpft mit dem dort behandelten Problem war auch die Erörterung des Sing- und Instrumentalstils in der europäischen Geschichte. Die hierfür neugeprägten Begriffe der Prosa- und Korrespondenzmelodik umschreiben, wie so häufig in seinen theoretischen Abhandlungen, einzelne musikalische Phänomene plastisch und eindringlich. Daß Bessler darüber hinaus wichtigen instrumentenkundlichen Fragen, die bei seinen Forschungen anklangen, nicht auswich, sondern sie zu lösen bemüht war, zeigt neben mehreren Aufsätzen vor allem seine Studie *Zum Problem der Tenorreihe* (1949). Auch die Bildzeugnisse vergangener Jahrhunderte als Quelle der Instrumentenkunde und Aufführungspraxis zog er schon früh in den Kreis seiner Forschungsobjekte mit ein.

Sie haben ihn als einen der Herausgeber der großprojektierten Musikgeschichte in Bildern bis zuletzt gefesselt.

Heinrich Besslers Schaffen ist zwar primär historisch orientiert, er hat jedoch zeit seines Lebens die Fortschritte in den Forschungen musikwissenschaftlicher Randgebiete mit wacher Aufmerksamkeit verfolgt. In seinem Streben nach Universalität, seiner vielseitigen Bildung und seiner hohen ethischen Auffassung von Kunst und Wissenschaft war er ein vorbildlicher Lehrer mehrerer Generationen. Seinen zahlreichen Schülern in beiden Teilen Deutschlands und inner- und außer-europäischen Ländern werden seine glänzenden Kollegs, in denen stets auch musiziert wurde, seine überlegene Art der Darstellung, seine vielfältigen wissenschaftlichen Anregungen und seine mustergültige Betreuung zahlreicher Dissertationen unvergessen bleiben. Die Musikwissenschaft verdankt Heinrich Bessler unendlich viel. Er war einer ihrer originellsten Köpfe, ein bedeutender, mit der seltenen Gabe wissenschaftlich-schöpferischer Phantasie begnadeter Gelehrter.

## *Musikalische Inspiration — zwischen systematischer und historischer Forschung\**

VON WERNER BRAUN, SAARBRÜCKEN

Wenn es erlaubt ist, von der Häufigkeit im Gebrauch bestimmter Wörter und Begriffe auf ein latentes Problembewußtsein zu schließen, so gehört die Frage nach den Impulsen und Verlaufsformen der großen geistigen Leistung zu den heute bewegenden Problemen. „Inspiriert sein“ ist ein geläufiger Ausdruck; jeder benutzt ihn; im Feuilleton begegnet er auf Schritt und Tritt. Und was auf einer unteren Stufe der Literatur erst als Symptom sich äußert, entpuppt sich weiter oben als Gegenstand gelehrter Untersuchungen. *Inspiration und Gestaltung, Rationalität und Spontaneität, Spontaneität und Statistik* — so lauten die Titel neuer und neuester Essays, Forschungsberichte oder Abhandlungen, in denen das seit den Tagen Homers, Hesiods und Platons immer wieder beschworene Phänomen des Schöpferischen auf der Grundlage neuen Materials und neuer Methoden durchsichtig gemacht werden soll<sup>1</sup>.

Von dieser Diskussion ist die Musik, die wegen ihrer „inhaltlichen“ Unbestimmtheit besonders „irrational“, wegen ihrer mathematisch bestimmten Mittel besonders „rational“ erscheinende Kunst, unmittelbar betroffen. Ein zeitloses Thema steht erneut zur Debatte. Nach einem knappen Überblick über die Begriffsgeschichte soll versucht werden, einige neue wissenschaftstheoretische Erkenntnisse auf den Kompositionsvorgang anzuwenden und das eigentümliche Wechselverhältnis zwischen objektiven und subjektiven Realitäten zu analysieren. Wie bei allen die menschliche Existenz berührenden Fragen möge am Ende auch hier die differenzierende Fixierung des Problems anstelle einer pauschalen Antwort stehen.

\* Saarbrücker Antrittsvorlesung (geringfügig erweitert) vom 7. Juli 1969.

<sup>1</sup> H. Mayer, *Inspiration und Gestaltung*, in: *Zur deutschen Literatur der Zeit*, (Hamburg 1967), 89—103; H. Klages, *Rationalität und Spontaneität. Innovationswege der modernen Großforschung*, Gütersloh 1967; *Spontaneität und Statistik. Kritische Reflexionen über den Zufall in der Literatur*, Sendung im Norddeutschen Rundfunk III vom 16. Dez. 1965.

## I

Für vorläufige Antworten hat nun freilich der jeweils herrschende Sprachgebrauch gesorgt. Im ursprünglichen Sinn verweist „Inspiration“ wie das entsprechende deutsche Wort „Eingebung“<sup>2</sup> auf den Anteil übernatürlicher Mächte an geistig-künstlerischer Tätigkeit des Menschen. Auf Bildern ist das bekanntlich sehr einprägsam dargestellt, etwa durch eine Taube, die dem Inspirierten göttliche Weisheiten offenbart, oder durch ein visionär geschautes Vor-Bild<sup>3</sup>. Auf einer zweiten, säkularisierten Stufe bezeichnet „Inspiration“ das nicht näher zu begründende Hervorbrechen von Gedanken und Ideen im Zustand der Begeisterung. Da „Begabung“ noch immer als Geschenk empfunden wird und da sich der Zufall dem planenden Zugriff nach wie vor weitgehend entzieht<sup>4</sup>, bestehen selbst unter den nüchternen Bedingungen des Industriezeitalters objektive Voraussetzungen für Irrationalität. Eine dritte Verwendungsart endlich setzt „inspiriert“ einfach gleich „angeregt“, „beeinflusst“, „hervorgebracht durch“. Die drei Bedeutungen folgen etwa dem geschichtlichen Wandel, begegnen aber auch gleichzeitig mit- und nebeneinander. Die magische Stufe ist durch die folgende säkularisiert-irrationale und diese durch die umgangssprachliche nicht abgelöst und überwunden worden; Magie und Irrationalität leben fort: eine stete Herausforderung an die Vernunft. — Vom Musikschrifttum her ergeben sich ein paar zusätzliche Bemerkungen:

1. Von „Inspiration“ ist verhältnismäßig selten und dann meist in allgemeiner Form die Rede. So etwa sagte man in Frankreich um 1700, eine Kenntnis von Regeln „inspiere“ keine lebhaften Gesänge<sup>5</sup>. Selbst im 19. Jahrhundert, in Äußerungen Robert Schumanns und Giuseppe Verdis<sup>6</sup>, mutet die Verwendung des Begriffs ein wenig willkürlich an. Peter Iljitsch Tschaikowski bringt ihn in ein spannungsvolles Verhältnis zu „Arbeit“ und „Handwerk“<sup>7</sup>. Wie in anderen Künsten bezeichnet „Inspiration“ in der Musik über weite geschichtliche Zeiträume hinweg nur einen Teilaspekt im Schaffensprozeß.

2. Die anders lautenden Urteile in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts sind durch den spätromantischen Komponisten Hans Pfitzner beeinflusst, der in seiner 1912/15 entstandenen Oper *Palestrina* die „Musikalische Inspiration“ auf die Bühne brachte — am Ende des ersten Aktes singen Engelstimmen dem „Inspirierten“ die zu komponierende Marcellus-Messe vor — und der seit 1920 sehr entschieden als Apologet des Einfalls gegen die sich dem Handwerk verpflichtet fühlende jüngere Generation auftrat<sup>8</sup>. Entsprechend dem damals verbreiteten Glauben an

<sup>2</sup> Trübners Deutsches Wörterbuch, hrsg. v. A. Götze, II, Berlin 1940, 152. Das Wort „Einfall“ scheint die Belastung durch die negativen Parallelbedeutungen „Einsturz“, „gewaltsames Eindringen“ (ebda., 150) erst verhältnismäßig spät ganz überwunden zu haben.

<sup>3</sup> Vgl. auch E. Winternitz, *The Inspired Musician. A 16th-cent. Musical Pastiche*, in: *The Burlington Magazine*, C, 1958, 48.

<sup>4</sup> W. Kern, *Zufall und Gesetz. Zur Philosophie ihres gegenseitigen Rückverweises*, in: *Gesetzmäßigkeit und Zufall in der Natur*, Würzburg (1968), 128.

<sup>5</sup> *Histoire de la Musique* IV, Amsterdam 1725, 49. Zit. auch bei J. Mattheson, *Critica musica* I, Hamburg 1723, 281. Über Einstellungsweisen zur „Regel“ vgl. unten, Abschnitt III.

<sup>6</sup> L. B. Plantinga, *Schumann as Critic*, (New Haven—London) 1967, 129—134 (Schumann sagt „Eingebung“); *I Copialettere di G. Verdi, pubblicati . . . da G. Cesari e A. Lugio*, Milano 1913, Brief vom 17. Dez. 1884: Natürlichkeit und Einfachheit machen wahre Kunst aus; Inspiration besteht im Einfachen.

<sup>7</sup> F. Zagiba, *Tschaikowskij. Leben und Werk*, Zürich (1953), 357, 361 f., 364 (Briefe vom 11. März und vom 6. Juli 1878).

<sup>8</sup> Besonders in: *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*, München 1920 (4: Impotenz = Inspirationslosigkeit) und *Über musikalische Inspiration*, 2/Berlin-Grünwald (1940).

die Mächte des Unbewußten und an einen „Tonwillen“<sup>9</sup> ist Komponieren für Pfitzner primär ein „Empfangen“<sup>10</sup>. Wenn jedoch behauptet wird, daß der Komponist als einziger Künstler sein Material selbst schafft, es gleichsam aus dem Nichts hervorholt<sup>11</sup>, kommt ein den Inspirationsbegriff übersteigender Aktivismus ins Spiel. Eine ähnliche Ambivalenz kennzeichnet indes schon den Geniebegriff des 18. Jahrhunderts, wie noch gezeigt werden soll.

3. Bei aller Bewunderung für „Größe in der Musik“ sind die rationalen Elemente im Kompositionsvorgang stets gesehen worden<sup>12</sup>. Für das beginnende 20. Jahrhundert waren dabei die allgemein-schaffenspsychologischen Theorien in Johannes Volkelt's *System der Ästhetik* (1905/14) wichtig, wo schöpferische Tätigkeit als ein von der künstlerischen Phantasie gelenktes Umformen von Vorstellungen und deren Gestaltung verstanden wird und wo ausführlich auch von den „Hilfsakten“ gesprochen wird: dem Nachsinnen, Probieren, Zweifeln, Berichtigten und Fragen<sup>13</sup>. Hier fand Pfitzners Kontrahent, der Psychologe Julius Bahle, einen Anknüpfungspunkt, als er das Komponieren auf erlebnisbedingtes, zielstrebiges, wertbewußtes Arbeiten zurückführen wollte, auf das Verwerten musikalischer Erinnerungen, deren Umformung und Neuordnung, das Auswählen, Verwerfen, Assoziieren. Der scheinbar unmotiviert und unerwartet hervorspringende Einfall sei in Wirklichkeit lange angestaut gewesen und zumeist an eine bestimmte Werkerwartung gebunden<sup>14</sup>.

4. Zur Erforschung musikalischer Gestaltungsvorgänge fehlt noch immer die geeignete Methode. Volkelt's subjektivistischer Ansatz im „Nacherleben“, im „ahnenden Herauslesen der zugrunde liegenden Schaffensvorgänge“<sup>15</sup> erfüllt nicht den Anspruch strenger Wissenschaftlichkeit<sup>16</sup>. Aber auch gegen Bahles „experimentelles“ Verfahren wurden Einwände erhoben. Albert Wellek gab unter anderem zu bedenken, daß sowohl bei unverlangten Selbstzeugnissen wie bei Aussagen von „Versuchspersonen“ das Moment der Selbsttäuschung nicht ganz auszuschalten sei<sup>17</sup>.

5. In der neueren Literatur besteht der Trend, den in den Begriffen Freiheit — Bindung, Zufall — Planung, Schöpfung — Arbeit, Inspiration — Gestaltung liegenden Gegensatz abzuschwächen. Géza Révész bemühte sich um einen Ausgleich zwischen der „psychologischen“ Theorie und der „metaphysischen“ Auffassung Pfitzners, wobei „Inspiration“ als eine Etappe im teils bewußt, teils unbewußt verlaufenden Schaffensprozeß angesehen wird<sup>18</sup>. Zu berücksichtigen ist allerdings, daß sich bereits Bahle auf eine Versöhnung der „romantischen“ und der „rationalistischen“ Position eingestellt hatte<sup>19</sup> und daß das Erlebnis der Inspiration keineswegs

<sup>9</sup> T. Kneif, *E. Bloch und der musikalische Expressionismus*, in: Festschrift E. Bloch zu ehren, Frankfurt a. M. 1965, 294 f., 297.

<sup>10</sup> H. Pfitzner, *Die neue Ästhetik*, 112.

<sup>11</sup> Ebda., 57.

<sup>12</sup> Die Großen haben gearbeitet, umgeformt, nachgeahmt (A. Einstein, *Größe in der Musik*, Zürich 1951, 135).

<sup>13</sup> J. Volkelt, *System der Ästhetik* III, 43.

<sup>14</sup> J. Bahle, *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen*, Leipzig 1939, 3, 173, 179, 230 f., 254 u. ö. — Bahles verschiedentliches Distanzieren von Volkelt kann die grundsätzliche Berührung nicht leugnen.

<sup>15</sup> J. Volkelt, *System der Ästhetik* III, 43.

<sup>16</sup> J. Bahle, *Der musikalische Schaffensprozeß*, 2/Konstanz 1947, 1.

<sup>17</sup> A. Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik*, Frankfurt a. M. 1963, 161—163.

<sup>18</sup> G. Révész, *Einführung in die Musikpsychologie*, Bern 1946, 244—253.

<sup>19</sup> J. Bahle, *Eingebung und Tat*, 3; H. Pfitzner und der geniale Mensch. Eine psychologische Kulturkritik, Konstanz (1949), 15 f., 29 ff., 33.

gelegnet, sondern in einer Typenlehre geradezu objektiviert worden war<sup>20</sup>. Walter Wiora verfolgte eine ähnliche Tendenz, als er der Versuchung widerstand, den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit mit den im Anschluß an Martin Luther neu gewonnenen Ausdrücken *lex* und *gratia* zu beschreiben<sup>21</sup>, und als er sich für deren innere Zusammengehörigkeit aussprach: „In der ursprünglichen Idee, welche dem Namen ‚Musik‘ zugrundeliegt, gehören *lex* und *gratia* als zwei Seiten einunddeselben Wesens zusammen“<sup>22</sup>.

Das führt nun zu einigen weiterführenden Fragen: Wie verhalten sich diese zwei Seiten im einzelnen zueinander? Kann die eine die andere überdecken, und von welchen Voraussetzungen hängt das ab? Wie ist die Tatsache zu bewerten, daß es im Selbstverständnis der Musiker, der Völker und der Epochen verhältnismäßig selten einen glatten Ausgleich zwischen diesen Polen gegeben hat? Bei den beiden ersten „systematischen“ Fragen geht es um Sachprobleme. Die letzte Frage verweist auf die historische Disziplin „Musikanschauung“. Da auch „Anschauungen“ sich zur Wirklichkeit „verhalten“, klingt erneut Systematik durch. Mit anderen Worten: die Probleme des musikalischen Schaffensprozesses — hier angesprochen im Phänomen der „Inspiration“ — stellen sich in den schwerlich genau zu umreißen Grenzbezirken von systematischer und historischer Forschung.

## II

In dem Buch von Helmut Klages, *Rationalität und Spontaneität. Innovationswege der modernen Großforschung*, Gütersloh 1967, liegt die gegenwärtig wohl umfassendste Bestandsaufnahme zum hier zur Debatte gestellten Gegenstand vor. Auf der Grundlage scharfsinniger Analysen von neuzeitlichen Forschungsberichten und gründlichen Durchdenkens der „innovatorischen“, das heißt, zu neuen Ergebnissen führenden Arbeitsweisen beschreibt Klages vier grundsätzlich verschiedenartige Wege der Forschung: die ziel- und zweckgebundene „Entwicklung“, die isolierte Zwecke verfolgende „Jagd“, die systematische, auf quantitativ und qualitativ offene Zielbereiche bezogene „Aussiebung“ eines bestimmten Gegenstandsbereichs und schließlich die auf Überraschungen willig eingehende, ja sie geradezu provozierende „Entdeckung“<sup>23</sup>.

Bevor wir uns mit den Konsequenzen, die diese Einteilung für den Menschen selbst hat, beschäftigen können, muß nach ihrer Anwendbarkeit auf das musikalische Schaffen der Vergangenheit gefragt werden. Auf den ersten Blick scheint es ja zwischen Wissenschaft und Kunst wenig Gemeinsamkeiten zu geben. „Wahrheit“ und „Schönheit“ stellen sich weithin als eigenständige Kategorien dar. Wissenschaft beruht primär auf Abstraktion und Reduktion und schlägt sich zumeist in nüchternen Aussagesätzen nieder, wohingegen ein Kunstwerk durch Synthese zustandekommt und sich in konkreter Einmaligkeit als Bereicherung der Objektwelt verwirklicht.

<sup>20</sup> Ders., *Eingebung und Tat*, III. Teil, 2. Abschnitt: Arbeitstypus und Inspirationstypus.

<sup>21</sup> W. Wiora, *Lex und Gratia in der Musik*, in: Festschrift für J. Müller-Blattau, Kassel 1966, 330–340.

<sup>22</sup> Ebd., 336.

<sup>23</sup> H. Klages, *Rationalität*, 130 (Zusammenfassung).

trin - ket al - le, trin - ket al - le, al - le, al - le, trin - ket al - le dar - - aus.  
 trin - ket al - le, al - le, al - le, al - le, trin - ket al - le, al - le dar - - aus.  
 trin - ket al - le, al - le, al - le, al - le, trin - ket al - le, al - le, al - le dar - - aus.  
 trin - ket al - le, al - le, trin - ket al - le, al - le, trin - ket al - le, al - le dar - aus.

al - le dar - aus, trin - ket al - le, trin - ket al - le, al - le, al - le dar - aus.  
 al - le dar - aus, trin - ket al - le, al - le, trin - ket al - le, al - le, al - le dar - aus.  
 al - le dar - aus, trin - ket al - le, al - le, trin - ket al - le, al - le, al - le dar - - aus.  
 al - le dar - aus, trin - ket al - le, al - le, trin - ket al - le, al - le, al - le dar - - aus.

Doch schon bei dem Versuch einer Abgrenzung beginnen die Schwierigkeiten. Auch ein wissenschaftliches System kann kunstvoll-schön sein und gewissermaßen neue Wirklichkeiten schaffen. Andererseits sind der Kunst verschiedentlich Erkenntnisfunktionen zugeschrieben worden: Die Auffassungen von Wissenschaft und von Musik unterliegen dem Wandel, wobei einmal die Affinitäten, das anderemal die Gegensätze im Vordergrund stehen. Die folgenden Darlegungen wollen dann auch nicht das „Wesen“ der Musik bestimmen, sondern lediglich auf gewisse Parallelen zu wissenschaftlich-technischen „Innovationswegen“ aufmerksam machen, Parallelen, die heute, im Zeitalter fast totaler Wissenschaftlichkeit, deutlicher zutage treten als in überwiegend irrational gestimmten Epochen. Der Bezug auf den modernen Wissenschaftsbegriff wird durch den hierin enthaltenen Trend zum Neuen nahegelegt, von dem die moderne Avantgarde gelenkt wird, dem aber auch der Wunsch früherer Komponisten, etwas Besonderes oder gar Einmaliges zu schaffen, verwandt ist.

Als Ausgangspunkt dient also die Vermutung, daß in Wissenschaften und Künsten die grundsätzlich gleichen menschlichen Potenzen produktiv zum Einsatz gelangen. Einem phantasielosen Wissenschaftler bleibt der Erfolg versagt wie einem Künstler ohne Gründlichkeit und Ausdauer<sup>24</sup>. Und wenn im Werteschaffen das entscheidende Kriterium für Genialität gesehen wird, so ist das Genie im Bereich der Wissenschaften wie im Bereich der Künste anzutreffen. Auf das in diesem Zusammenhang besonders interessante Problem des „Fortschritts“ wird noch zurückkommen sein.

Um nun die Anwendbarkeit der Klages'schen Systematik auf die Musik zu erproben, soll zunächst ein Beispiel vorgeführt werden, dessen „Genealogie“ bekannt ist und das demzufolge den schaffenspsychologischen Zugang erleichtert. Vor einigen Jahren gelang es, die bis dahin nur literarisch belegte achtstimmige Motette von Heinrich Schütz *Unser Herr Jesus Christus in der Nacht, da er verraten ward* wiederaufzufinden<sup>25</sup>. Im Unterschied zu der 1657 gedruckten knapperen vierstimmigen Fassung des gleichen Werks enthält die achtstimmige expressiv-kunstvolle Episoden. Niemand wird sich der Wirkung der noblen Doppel- oder Tripelmotivik auf den Text „*trinket alle daraus*“ entziehen können (vgl. S. 8).

Was hier als einmalig große und persönliche Leistung beeindruckt, erweist sich bei näherem Zusehen als Ausgestaltung einer verhältnismäßig einfachen Klangfolge:



Das in der Musiklehre um 1600 als „*Figura congeries*“ auftretende und noch im Kompositionsunterricht des 18. Jahrhunderts gelehrt Schema<sup>26</sup> ist aber letzten

<sup>24</sup> E. Schwinge, *Welt und Werkstatt des Forschers*, Wiesbaden (1957), 24 und 30. J. Volckelt macht die Phantasie (= „anschauliche Verknüpfungen“) dem Wissenschaftler streitig: *Ästhetik* III, 99–102.

<sup>25</sup> SWV 495, hrsg. v. W. Braun, Kassel 2/1964.

<sup>26</sup> W. Braun, *S. Scheidt's Bearbeitungen alter Motetten*, in: *AfMw* XIX/XX, 1962/63, 71; A. Werckmeister, *Harmonologia musica*, Frankfurt und Leipzig 1702, 134 f. (das bewegtere Motiv bei Schütz hier als Beispiel für den doppelten Kontrapunkt).

Endes nichts anderes als die bekannte Fauxbourdon-Klausel des 15. und frühen 16. Jahrhunderts:



Schütz übernahm die satztechnische Formel von seinem venezianischen Lehrer Giovanni Gabrieli, der in einer 1597 veröffentlichten achtstimmigen Motette den folgenden Schluß gebracht hatte<sup>27</sup>:

Neben Schützens Motette nimmt sich das nachgeahmte Stück aus wie der Entwurf zur Ausführung. Denn der Deutsche bringt die von Gabrieli vorgeformte Doppelmotivik nicht nur ungleich kunstvoller — im doppelten Kontrapunkt in der Dezime, im mehrfachen Kanon, mit scharfen Reibungen von Fünfklingen mit dreifachen Dissonanzen —, sondern er setzt sie erst ein, nachdem eines der Motive, das lebhaftere in Viertelbewegung, im Chordialog gründlich vorbereitet wurde, so daß das Ganze auf eine große Steigerung hinausläuft.

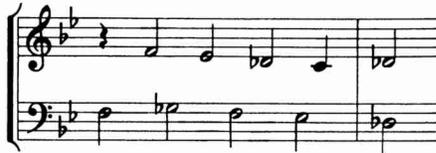
<sup>27</sup> G. Gabrieli, *Sacrae Symphoniae 1597*: „*Angelus Domini*“, Schluß. NA hrsg. v. D. Arnold, Rom 1959, 166. — Auch in der damaligen Instrumentalmusik begegnet das satztechnische Modell, so bei Melchior Franck 1608, Intrada Nr. 23, DDT XVI, Leipzig 1904, 84.

Schützens aktive Gelehrsamkeit hat sich hier – das zeigt die Analyse – an einer klar umgrenzten Aufgabe entzündet, die etwa so gelautes haben mag: Was läßt sich mit einer unbedeutenden, fast bis zum Überdruß abgenutzten Formel noch anfangen? Wie kann sie – bereichert, erneuert – zum Thema eines umfassenden Abschnitts werden? Ähnliche Ansätze liegen dem von Klages beschriebenen Verfahren der wissenschaftlichen „Jagd“ zugrunde<sup>28</sup>. Wie der einem bestimmten Ziel „nachjagende“ Forscher auf „eine mehr oder weniger große Zahl von Hypothesen“ mit ungewissem Ausgang angewiesen ist, so der auf Umgestaltung eines Modells bedachte Musiker auf das Probieren und Experimentieren. Und wie der Wissenschaftler manche Unsicherheit „durch ‚Gefühl‘ oder ‚Gespür‘ für rational nicht mehr formulierbare Unterschiede der Treffwahrscheinlichkeit“ überspielen muß, so entscheiden bei einer präzisen kompositorischen Aufgabe letzten Endes Sensibilität und Geschmack. Das Wort „Inspiration“ reicht zur Kennzeichnung dieses Sachverhalts nicht aus.

Verbindung von alten und neuen Elementen, wie sie soeben am Beispiel einer bedeutenden geistlichen Vokalkomposition des 17. Jahrhunderts nachgewiesen wurde, gehört zu den Voraussetzungen eines jeden Stils, und das gilt auch für ein so poesievoll-individuelles Werk wie das Robert Schumanns, wo die Sequenz, die transponierte Folge gleicher oder ähnlicher melodischer und harmonischer Wendungen, sehr deutlich auf das Fortbestehen satztechnischer Traditionen verweist. Aus der Fülle von Belegen sei das „*Scherzino*“ im *Faschingschwank* herausgegriffen, weil die absichtsvoll übertriebene Verwendung einer altertümlichen Figur hier zeigt, wie bewußt Schumann zu Werk gegangen ist. Er weckt Erinnerungen an Glockenspiele, und er belustigt zugleich. Das leichtfertige Ausgangsthema klingt nach, wird aber durch gespreiztes Pathos reizvoll kontrastiert:

<sup>28</sup> H. Klages, *Rationalität*, 109.

Mit dem mehrfachen Wechsel von Intervallsprüngen bezieht sich Schumann auf einen etwa hundert Jahre älteren Stil oder auch auf ein bekanntes kontrapunktisches, der von Schütz bearbeiteten Figur verwandtes Satzmodell, das dann gewissermaßen seiner Kontrapunktik beraubt wäre:



Formeln dieser Art lassen sich in großer Zahl aus Schumanns Fortspinnungen herauslösen. Sie haben keine tragenden Funktionen mehr wie in früheren Zeiten, waren aber gleichwohl als Verbindungsstücke und auch als Ausdrucksmittel unentbehrlich. Die Schütz gegenüber andersartige Situation ist deutlich: Während dieser ins kontrapunktische Detail geht und das grundlegend umgestaltete Modell zum Mittelpunkt eines musikalischen Geschehens macht, folgt der Romantiker einer übergreifenden poetischen „Idee“, der das entlehnte Material untergeordnet und motivisch angepaßt wird. Um die Sequenz einzufügen, bedurfte es keiner „Jagd“. Dafür war jedoch Entwicklungsarbeit zu leisten, das heißt: der mit dem Geruch des Mechanischen, Einfallslosen behaftete „Schusterfleck“ mußte einer außerordentlich beweglichen Sprache integriert werden, und zwar in technisch-handwerklicher wie geistig-funktionaler Weise. Tatsächlich hat die Sequenz bei Schumann einen neuen Stellenwert erhalten. Wo sich bisher bequeme Konvention breitmachte und wo sich Musik oft im Leerlauf erschöpfte, scheinen sich nun Durchblicke besonderer Art aufzutun.

Für „Gebrauchsmusik“ und damit für einen Großteil der vor 1800 entstandenen Kompositionen bereitet die Übernahme des Klages'schen Entwicklungsbegriffs keine Schwierigkeiten. Der über eine „Zweckidee“ (Wunsch nach einem „Ding“ für eine bestimmte Funktion), eine „Leitidee“ und über das Arbeiten mit Modellen führende Verlauf<sup>29</sup> ist „umgangsmäßiger“ Musik nicht fremd. Hinsichtlich der „Aus-siebung“ mag der Hinweis auf die im Rahmen der einzelnen Gattungen möglichen Assoziationen und „Funde“ genügen<sup>30</sup>. Die „Entdeckung“ verlangt dagegen ein näheres Eingehen, denn sie gilt allgemein als irrational bestimmtes Verfahren<sup>31</sup>, und die Analogien zur musikalischen Inspiration drängen sich förmlich auf. Hier wäre nun der Ort zur Auseinandersetzung mit den zahlreichen Selbstzeugnissen, in denen das Erlebnis des „Einfalls“ geschildert wird. An dieser Stelle soll jedoch nur ein Teilaspekt herausgegriffen werden, die Frage nämlich, was denn eigentlich so unerwartet beim Komponieren gefunden wird. Die Antwort lautet vom frühen

<sup>29</sup> Ebda., 68 f.

<sup>30</sup> Gattungen wirken „als überpersönliche Normen, Traditionen und Möglichkeiten“: W. Wiora, *Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund*, Kongreßbericht Kassel 1962, 16.

<sup>31</sup> H. Klages, *Rationalität*, 121–126. Auch Klages hält den „Spielraum der rationalen Potenzen im Entdeckungs-Bereich“ für begrenzt: 128.

18. Jahrhundert bis zu Pfitzner: die Melodie oder Melodisches<sup>32</sup>. Das überrascht; denn theoretisch könnte auch die Wahl bestimmter Klänge, Rhythmen und Satzarten der Kategorie des Einfalls zugeordnet werden<sup>33</sup>. Andererseits ist zu bedenken, daß die Themen vieler berühmter Werke für sich genommen merkwürdig unbedeutend erscheinen<sup>34</sup> und daß sie häufig entliehen oder konstruiert wurden<sup>35</sup>.

Offenbar sind mit dem Hinweis auf melodische Strukturen jene musikalischen „Gestalten“ gemeint, die Initialfunktionen im Schaffensvorgang ausüben. Für bestimmte Texte oder Ausdrucksbereiche boten sich bestimmte „Thementypen“ an, die gewissermaßen in der Luft lagen<sup>36</sup> und die dann sehr wörtlich der „Inspiration“ dienten. Sie waren jedoch zu konkretisieren, also unterbewußt zu modifizieren oder auf ähnliche Weise zu „entwickeln“ wie die oben beschriebene Sequenz oder andere Arten der Fortspinnung. Nicht allein Bahles Gewährsmann Ernst Krenek, sondern auch ältere Musiker wie Johann Friedrich Reichardt schließen der Eingebung sofort die Reflexion an, die vor unwillkommenen Wiederholungen schützen soll<sup>37</sup>. Spontanes künstlerisches Schaffen würde demnach zur bloßen Reproduktion von Bekanntem tendieren. Aber zumal „Neue Musik“ verlangt Verstandesarbeit<sup>38</sup>: den zielbewußten Einsatz auf eine umfassende stilistische „Entwicklung“ hin.

Zur Überprüfung der hier angeschnittenen Probleme liefert Jean Jacques Rousseau, Anwalt und Prototyp des genialen Menschen, die erforderlichen Unterlagen. Durch seine Vielseitigkeit, seine Bekenntnisse und sein musikalisches Werk scheint er zum Kronzeugen in Sachen „Schaffensprozeß“ geradezu prädestiniert. Und die Aussagen sprechen für sich selbst. Denn der gleiche Mann, der mit seinen Gedanken ringen mußte, den die Langsamkeit seines „Scharfsinns“, mit dem er doch der Philosophie und Pädagogik neue Wege wies, fast zur Verzweiflung brachte<sup>39</sup>, schuf als Musiker mühelos, mit „Feuer“, „im Rausch“<sup>40</sup>, und blieb als Komponist gleichwohl eine Randfigur. „O, wenn man die Träume eines Fiebernden aufzuschreiben vermöchte, welche großen und erhabenen Sachen würde man manchmal aus seiner Raserei hervorgehen sehn!“<sup>41</sup>, lautet die enthusiastische Quintessenz eigener kompositorischer Erfahrungen zu Paris. Doch in seinem musikalischen Hauptwerk *Le Devin du village* (1752) zehrt er von der nationalen Tradition, verwertet er Erinnerungen an das schlichte und einprägsame Vaudeville und an ländliche Gesänge, für deren Schönheit ihn sein starkes Naturgefühl empfänglich gemacht hatte. Der

<sup>32</sup> J. Mattheson spricht von der „melodischen Erfindung“: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, 121; H. Pfitzner, *Die neue Ästhetik*, 8 f.

<sup>33</sup> J. Bahle, *Einfall und Inspiration im musikalischen Schaffen*, in: *Archiv für die gesamte Psychologie*, XC, 1934, 497. Th. W. Adorno, *Kritik des Musikanten*, in: *Dissonanzen*, Frankfurt a. M. 1956, 93 f.

<sup>34</sup> August Halm unterscheidet bei Beethoven „Thema“ und „Wille“: *Einführung in die Musik*, Berlin 1926, 198.

<sup>35</sup> Durch Solmisationssilben oder Buchstabennamen „sprechende“ musikalische Gebilde wie ABEGG oder ASCH bei R. Schumann. J. Krause sieht in einer Bach-Arie u. a. das Christuszeichen Chi-Rho nachgeformt: *Von „Anlässen“ musikalischer Erfindung*, in: *Saarbrücker Hefte XXV*, 1967, 7–11.

<sup>36</sup> Vgl. R. Scholz, *Ein Thementypus der Empfindsamen Zeit. Ein Beitrag zur Tonsymbolik*, in: *AfMw XXIV*, 1967, 178–198.

<sup>37</sup> J. Bahle, *Eingebung und Tat*, 285; J. F. Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden*, I, Frankfurt und Leipzig 1744, 136. Vgl. auch Th. W. Adorno, *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik* (Berlin 1957), 44: „Gutes Komponieren ist zum Prozeß der permanenten Kritik der Komposition an sich selber geworden“.

<sup>38</sup> C. Dahlhaus, *Neue Musik als historische Kategorie*, in: *Musica XXII*, 1968, 171.

<sup>39</sup> *Die Bekenntnisse des J. J. Rousseau*, deutsch von A. Semrau, Berlin 1920, 110 f.

<sup>40</sup> *Ebd.*, 284 f.

<sup>41</sup> *Ebd.*, 285.

Schlußgesang des genannten Zwischenspiels<sup>42</sup> mag einen Eindruck von der zündenden Kraft Rousseau'scher Melodien vermitteln:

Violons

Colette *p*

Al - lons dan - ser sous les\_\_\_ or - meaux, a - ni - més

vous jeu - nes fil - let - tes, al - lons dan - ser sous les\_\_\_ or -

meaux, ga - lans pre - nés vos cha - lu - meaux. Al-lons dan - ser ...

Chœur

tous

Solch hinreißender Schwung war nicht durch „Arbeit“ zu erzielen; hier lebt etwas von der Vitalität romanischer Volksmusik fort, wie sie bereits in mittelalterlichen Rundgesängen und Tänzen belegt ist<sup>43</sup>:

<sup>42</sup> Nach der Ausgabe von J. J. Hummel, Berlin—Amsterdam, „Avis“ vom 1. April 1773, 94 f.

<sup>43</sup> J. Wolf, *Tänze des Mittelalters*, in: AfMw I, 1918/19, aus der italienischen Hs. London, Br. Mus. Add. 29 987: 26 f., 33—38, 40. Das mitgeteilte Beispiel auf S. 40.

## Saltarello

Secunda bzw. „terza“ pars  
[Solo] [Tutti]

Verklärender Rückgriff auf das sehr Alte — so etwa kann das Neue in Rousseaus Bühnenstück umschrieben werden. Dieses Paradoxon ist in der Musikgeschichte mehrmals zum Tragen gekommen. Über das Wesen der musikalischen Inspiration sagt der Hinweis auf Ausnahmesituationen freilich nur wenig, und er taugt schon gar nicht als Gegenargument zu den vorhin skizzierten Methoden der „Jagd“ und „Entwicklung“ und deren „innovatorischen“ Folgen. Er kann jedoch das Unzulängliche unserer wissenschaftlichen Sprache und Begriffe produktiv bewußt machen. „Musikalische Inspiration“, die nur in besonderen Fällen zu Neuem führt, bringt keine „Entdeckung“ und ist kein Analogon dazu, sondern eben nur Ausdruck für eine bestimmte persönliche Erfahrung, unabhängig von deren objektivem Wert. Das Wort „Arbeit“ mit seinem Bezug auf Tätigkeit und Aktivität steht auf einer anderen Ebene; aber es ist — wie man weiß — ein geschichtlich umstrittener Begriff<sup>44</sup>; das Moment der Mühsal und der Fruchtlosigkeit scheint ihm untrennbar verbunden, und zwar in einem Maße, daß sich von der anderen, positiven Form der Arbeit eigentlich nur in zusammengesetzten, umschreibenden Formulierungen sprechen läßt. „Beschwingtes Arbeiten“ wäre etwa der angemessene Gegenbegriff zur weniger negativ belasteten „Inspiration“. Auch dieser Ausdruck müßte modifiziert werden, soll er die Voraussetzungen für anspruchsvolle musikalische Kunstwerke benennen. Doch das sprachliche Experiment führt nun nicht zum Ziel. „Kritische Inspiration“ beispielsweise ist ein Unding, denn Kritik und Eingebung treten nicht gleichzeitig auf, und sie stehen sich begrenzend oder gar ausschließend gegenüber. Diese Erkenntnis aber ist für das zur Debatte stehende Thema nicht uninteressant.

## III

Hier scheint eine Zwischenüberlegung angebracht. Wo auf das ohnehin problematische schaffenspsychologische Experiment verzichtet wird, setzt die Frage nach der künstlerischen Gestaltung genaue Kenntnisse vom jeweils individuell Neuen wie vom konkret Üblichen voraus: den realen oder potentiellen Vorbildern für einen bestimmten Komponisten. Da künstlerische Erfahrungen aber nicht vollständig rekonstruierbar sind, bleibt stets ein Rest der exakten Beobachtung entzogen. Man kann ihn durch Analogieschlüsse aufzulösen versuchen. Auch die zeitgenössische Theorie leistet Hilfe, wenn sie das Verhältnis des einzelnen zur „Regel“ als dem Inbegriff des Üblichen bestimmt. Dabei bietet sich Gelegenheit, den am

<sup>44</sup> Vgl. u. a. Trübners Deutsches Wörterbuch, I, Berlin 1939, 117. — C. Dahlhaus, *Der Dilettant und der Banane in der Musikgeschichte*, in: AfMw XXV, 1968, 160 f.

Ende des ersten Abschnitts angedeuteten Gedanken weiterzuführen, wonach sich auch „Anschauungen“ zur Wirklichkeit „verhalten“: Denkmodelle verändern sich nur wenig und erleichtern den Eingliederungsprozeß in die Gesellschaft, Ideale treiben die Entwicklung voran. Überzeugungen haben eigene Gesetze, entstehen jedoch nicht voraussetzungslos. Sie nehmen von objektiven Gegebenheiten ihren Ausgang und wirken auf diese zurück<sup>45</sup>. Wer an die Kraft von Regeln glaubt, arbeitet bedächtig, und der mühelos Schaffende fühlt sich real „inspiriert“.

Wie die musikalischen Werke selbst ist der Kompositionsvorgang von nationalen, stil- und sozialgeschichtlichen Eigenarten bestimmt. Die „Determinanten“ berühren und überdecken einander, stellen aber doch grundsätzlich eigene Größen dar. Das ist zu beachten, wenn im folgenden ein paar Entwicklungszüge im geschichtlichen Zusammenhang dargestellt werden, der verschiedene Grundeinstellungen zu den Satzregeln erkennen läßt: Respektierung im Anerkennen als verbindlicher Norm: Komponieren als Anwenden von Regeln (*naiver Objektivismus*); im Anerkennen als Bezugssystem: Komponieren als Modifizieren und Erweitern von Regeln (*kritischer Objektivismus*)<sup>46</sup> — Distanzierung in der Erkenntnis von der Unzulänglichkeit der überlieferten Theorie hinsichtlich des konkreten Kunstwerks; sich ausbreitende Geringschätzung von Regeln; deren Ersetzung durch allgemeine, weniger präzise Richtlinien<sup>47</sup>: Komponieren im Gefühl der Freiheit (*naiver Subjektivismus*); im Gleichsetzen von „Regel“ und persönlicher Verantwortung: Komponieren als das Verwerten von „Gedanken“ (*kritischer Subjektivismus*)<sup>48</sup>. Von diesen Verhaltensweisen her bietet sich ein Zugang zu maßgeblichen musikgeschichtlichen Strömungen zwischen 1600 und 1800.

### 1. Handwerklichkeit und Gelehrsamkeit im Späthumanismus

Nach dem Abklingen der ersten europäischen „Genieepoche“, dem Zeitalter des Humanismus und der Renaissance<sup>49</sup>, breitete sich eine ausgesprochen handwerkliche Gesinnung unter den Musikern Italiens und Deutschlands aus. Ganz im Sinne des Worts „componere“ wurde Satzkunst als ein von Erfahrung und Regel geleitetes Kombinieren von Melodieteilen, Intervallen und kleinen mehrstimmigen Zusammenhängen verstanden<sup>50</sup>. Eine Messe oder Motette ließ sich im Zusammenhang planen, aber nicht mit Anschaulichkeit „vorhersehen“ wie ein nach dem Vorbild der sichtbaren Natur gestaltetes Kunstwerk<sup>51</sup>. „*Musikalische Prosa*“<sup>52</sup> in Motetten vor 1620 bestand aus zueinander passenden Bauelementen, die ein gemeinsamer „Ton“ verband, ein fortlaufend zusammengehöriger Text und ein sinnvoller satztechnischer und rhythmischer Bezug. „Ganzheit“ mit einheitlicher Bewegung

<sup>45</sup> „Und der Sinn, den Musik in ihrer sekundären, literarischen Daseinsform erhält, läßt die primäre, den Bereich der Komposition, nicht unberührt.“: C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln (1967), 94.

<sup>46</sup> Beide Standpunkte fixiert im Streit zwischen Giovanni Maria Artusi und Claudio Monteverdi; vgl. E. Vogel, *Cl. Monteverdi*, in: *VfMw* III, 1887, 325–329.

<sup>47</sup> J. Matthesons Melodielehre, u. a. im *Vollkommenen Capellmeister*, 133–160.

<sup>48</sup> Vgl. das Zitat von J. J. Quantz, unten, 20.

<sup>49</sup> Edward E. Lowinsky, *Musical Genius. Evolution and Origins of a Concept*, in: *MQ* L, 1964, 476–495.

<sup>50</sup> Erinnerung sei an die bekannte Lehre vom Klauseltausch.

<sup>51</sup> J. Bahle stellt die exakte Vorausschaubarkeit musikalischer Kunstwerke überhaupt in Frage: *Eingebung und Tat*, 182, 244. Paul Hindemith führt hier den Begriff „*Vision*“ ein. Durch sie erschließe sich dem wirklich begabten Komponisten das projektierte Musikstück in „*völliger Ganzheit*“ (*Musikalische Inspiration*, in: *Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959, 84–86).

<sup>52</sup> H. Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959, 20 f.

oder wohl dosiertem Kontrast und mit Stimmenverhakung war das Ergebnis planenden Reihens, nicht dessen Ausgangspunkt. Im sogenannten Parodieverfahren, in der Umarbeitung eines schon länger bestehenden mehrstimmigen Modells zu einem neuen Werk, wurde diese handwerkliche Arbeitsweise geübt. Und sie blieb nicht auf die einführende Schulung beschränkt. Jeder große Komponist verfügte über einen bestimmten musikalischen Sprachschatz, den er in immer wieder neuen Zusammenhängen anwendete. „Genialität“ zeigte sich zwar auch in der überlegenen Disposition, vor allem aber in der geistreichen Zubereitung des Materials, wie sie in Schützens Motette zutage trat.

Zwischen „konkreter“ und „abstrakter“ Rationalität verfließen die Grenzen, und es leuchtet ein, daß die Musik damals als ein differenziert wissenschaftliches Gebilde begriffen wurde. Der Straßburger Magister Johann Lippius lehrte 1609 den Aufbau einer Komposition aus elementaren Quantitäten<sup>53</sup>. Durch den ständigen Bezug auf die Rhetorik wurde der Vergleich mit der Logik nahegelegt. Daß die Musik wie eine Wissenschaft oder Technik durch „Erfindungen“ zu „verbessern“ sei<sup>54</sup>, ist bis weit ins 18. Jahrhundert hinein geglaubt worden. Romantik und Historismus haben diesen Gedanken, der das Parodieverfahren erklären hilft, in Vergessenheit gebracht.

## 2. Genialität und Rationalität im 18. Jahrhundert

Mit der veränderten musikgeschichtlichen Lage seit der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, dem Trend zur geschlossenen Form, dem Beginn eines breiten, mehr ästhetisch als fachlich orientierten Gesprächs über Kunst, wuchs das Interesse am Schaffensprozeß. Zunächst wurde, wie schon im 16. Jahrhundert, nach der Verbindlichkeit von Regeln und nach den Voraussetzungen für den Musikerberuf gefragt. „*Musici non fiunt, sed nascuntur*“<sup>55</sup>; „*Wer die Music erlernen will . . . , muß gleichsam dazu geboren sein . . .*“<sup>56</sup>; das göttliche Talentum läßt sich nicht eintrichtern; man muß es „*Jure naturae et diplomate divino*“ besitzen<sup>57</sup>; wer „*bon goût*“ hat, triumphiert über alle Regeln; er wählt aus und verwirft die, unter denen Natur, Verstand und Sinn leiden<sup>58</sup>. Mit solchen intensivierenden Adaptionen des Topos „*Poeta nascitur*“ zeichnet sich sichtbarer noch als im Zeitalter des Humanismus eine Modifizierung jenes alten, bei Horaz, Quintilian und anderen „Autoritäten“ formulierten Prinzips ab, wonach „*studium*“ und „*ingenium*“ sich gegenseitig ergänzen müssen<sup>59</sup>.

So erklärt sich wohl auch die Ausführlichkeit, mit welcher seit dem Erscheinen von Athanasius Kirchers *Musurgia* (1650) die Künste des Kombinierens und Erfindens erörtert werden. Arnold Schering, der sie vor über vierzig Jahren beschrieben hat<sup>60</sup>,

<sup>53</sup> J. Lippius, *Disputatio musica* I–III, Wittenberg 1609 f.

<sup>54</sup> Vgl. u. a. W. C. Printz, *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst*, Dresden 1690, Kap. X: „*Von denen berühmtesten Musicis, und Erfindern Musicalischer Sachen . . .*“. Erfunden wurden Tonsysteme, Notationen, Instrumente, Gattungen, Stile, Sing- und Spielarten. So „*erfaund*“ Ludovico Viadana „*die Monodien, Concerte und den General-Baß*“ (ebda., 132 f.). Der Topos von der „hoch gestiegenen Musik“ blühte im 16. und 17. Jahrhundert.

<sup>55</sup> R. Dammann, *Zur Musiklehre des A. Werckmeister*, in: *AfMw* XI, 1954, 210.

<sup>56</sup> F. E. Niedt, *Musikalisches ABC*, Hamburg 1708, 4.

<sup>57</sup> M. H. Fuhrmann, *Musica vocalis*, Berlin o. J., 58.

<sup>58</sup> J. Mattheson, *Critica musica* I, 4, Hamburg 1723, 250 f.

<sup>59</sup> Ebda., 280.

<sup>60</sup> A. Schering, *Geschichtliches zur „Ars inventendi“ in der Musik*, in: *PJb* 1925, 25–34.

beurteilte sie fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt des Gegensatzes zur romantischen Ästhetik. Daß aber überhaupt mit Anteilnahme über solche Fragen gesprochen wurde, verrät Unruhe und Neugier. Auch sollten die jeweils eigenen Methoden der artes combinatoriae und inveniendi nicht übersehen werden. Dort handelt es sich um mechanische Vorgänge, etwa das Austauschen rhythmischer Grundformen; an der zur Bachzeit höher bewerteten ars inveniendi dagegen wirkte die Affektenlehre mit. Hier wurde eine neue Gefühlskunst vorbereitet; war doch immerhin unter der Darstellung der „loci topici“ die Formulierung einer „*inventio ex abrupto, inopinato, quasi ex entusiasmo musico*“ möglich, die erreicht werden könne, wenn man die einschlägige Arbeit „*eines vortrefflichen Componisten*“ studiert oder „*sich eine Leidenschaft fest eindrückt*“<sup>61</sup>.

Zu den Anleitungen zur „Selbstfindung“ von Motiven, Themen und größeren musikalischen Zusammenhängen gesellten sich Rezeptbücher älteren Typs: Vokabularien gewissermaßen, Sammlungen von „*Clauseln, so zur Erfindung beiträglich*“<sup>62</sup>. Um die gestiegene Nachfrage nach immer neuer Musik decken und um mit virtuosen Improvisationen glänzen zu können, wurde keine Hilfe verschmäht<sup>63</sup>. Auch das Ideal des Zwanglosen, Mühelosen, das gesellschaftliche Ziel aller Aufklärer, begann sich im Kompositionsakt auszuwirken. Mit einer einzigen Sache viel Zeit zu verschwenden, galt als „pedantisch“. Mitunter verweisen selbstbewußte Bemerkungen auf den Originalmanuskripten auf die kurze Zeit, die zur Fertigstellung des betreffenden Werkes nötig war<sup>64</sup>.

Müheloses, rasches Komponieren — das klingt, als ob Konsequenzen der musikalischen Inspiration aufgezählt würden. Dennoch ist dieses Phänomen nicht in Deutschland neu „entdeckt“ worden und auch nicht in England, sondern paradoxerweise in Frankreich<sup>65</sup>, unter den Bedingungen einer Kultur, die sich in einem streng regelgebundenen Klassizismus erfüllte, die dem Ideal der „simplicité“ verpflichtet war und deren Musik dann auch im Ausland als eintönig und langweilig, als „*leer*,

<sup>61</sup> J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 132. „Erfindung“ bedeutet bei Mattheson sowohl das Finden wie das Gefundene. Unter den Begriff der „*inventio ex abrupto*“ fällt also auch der plötzliche Übergang von einem Thema oder Motiv zu einem anderen. — Über die unterschiedliche Bedeutung von „Erfindung“ und „Einfall“ vgl. H. H. Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Akademie der Wissenschaften Mainz, Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, 897 (81).

<sup>62</sup> Ankündigung eines Werkes von Georg Philipp Telemann in: *Hamburgische Berichte von den neuesten gelehrten Sacken*, Hamburg 1735, 33 f. Erinnert sei auch an den Titel von Johann Sebastian Bachs Inventionen. Schon Thomas a Sancta Maria hatte den Komponisten geraten, sich feste Kadenzformeln für den späteren Gebrauch einzuprägen: O. Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, 132. Auch die Dichter sammelten Einfälle: C. H. Schmidt, *Biographie Hagedorn's*, II, Leipzig 1770, 339. Die „*Bewußtseinskelle*“, von der R. Dammann spricht, ist also keine ausgesprochen barocke Eigenschaft gewesen: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, 116 f.

<sup>63</sup> Schilderung Johann Gottfried Walthers, den die Schwäche seiner „*inventio*“ bedrückte, über die Lehre bei Johann Heinrich Buttstedt in Erfurt; Walthers Wunsch, von Conrad Friedrich Hurlbusch das Rezept zur Erlernung des Improvisierens zu bekommen: G. Schünemann, J. G. Walther und H. Bokemeyer, in: BJB XXX, 1933, 90 und 110.

<sup>64</sup> Zeitangaben bei Mattheson; z. B. „*componirt in Zwölf Stunden . . . d. 2. Sept. 1715*“: B. C. Cannon, *J. Mattheson, Spectator in Music*, New Haven 1947, 161. Mattheson stand hier nicht allein. So betont Adolf Karl Kuntzen im Vorbericht zu seinen *Liedern zum unschuldigen Zeitvertreib* 1748, in Gesellschaft von Freunden oft drei bis vier Lieder auf einmal in weniger als einer Stunde verfertigt zu haben: J. Hennings, A. K. Kuntzen und seine Lieder „*Zum unschuldigen Zeitvertreib*“, in: Mf III, 1950, 68. Als Mattheson 1731 eine Aria des Stockholmer Vizekapellmeisters G. Buchholtz abdruckte, an deren Ende dieser stolz auf die daran verwandte Mühe verweist („*Diese Aria ist auf remarquable Tage in Ao. 1720 d. 20. Mart. biß den 26. dito von mir . . . componirt worden*“), war zweifellos an das geringschätzigste Lächeln galanter Musiker über eine derart „schul-füchsische“ Arbeitsweise gedacht: Große Generalbaß-Schule, 2/Hamburg 1731, Bl. 9v—10r.

<sup>65</sup> Das deutsche Fremdwort „Genie“ verweist auf diesen Ursprung: B. Rosenthal, *Der Geniebegriff der Aufklärungszeit* (Lessing und die Populärphilosophen), Berlin 1933, 18—25. E. E. Lowinsky zeigt in MQ, L, 321—340, wie der Geniebegriff auch in England, Italien und Deutschland vorbereitet wurde; doch wäre nach dem Gewicht bzw. der geschichtlichen Verbindlichkeit der angeführten Zeugnisse zu fragen.

frostig und elend“ empfunden wurde<sup>66</sup>. Doch das scheinbar Widersinnige erhält Sinn unter der bereits angedeuteten Voraussetzung, daß spontanes, weitgehend planloses und unreflektiertes Schaffen sich leicht in zusammenhanglosen Assoziationsreihen äußert oder zu Wiederholungen bekannter Vorstellungen und Modelle führt<sup>67</sup>. Varietas, das Gestaltungsprinzip bei Motetten, vielleicht aber ein Grundgesetz aller großen Kunst, verlangt Arbeit, eben jenes von Bahle herausgestellte Auswählen, Verwerfen, Abwandeln, Neuordnen, das Révész der sogenannten „Gestaltungsphase“ zuschrieb und das Volkelt als „latentes Denken“ auffaßte<sup>68</sup>. Aber wo immer dieselbe Musik erklingt<sup>69</sup>, wo stets die gleichen melodischen und rhythmischen Schemata benutzt werden, bedarf es kaum der Arbeit; hier bestehen gute Voraussetzungen für eine grundsätzlich jedem begabten Musiker zugängliche „Inspiration“.

Paradebeispiel für inspiriertes Schaffen war die Arbeitsweise Jean-Baptiste Lullys, dem als Schöpfer des für die nächsten Generationen maßgebenden Operntyps der Tragédie lyrique mit gewissem Recht ein souveräner Umgang mit der „Regel“ nachgerühmt wurde. Er schuf sich also seine eigene „Wissenschaft“, und er befolgte die Forderungen der Natur und der Einfachheit<sup>70</sup>. Wer wie er der Natur sich hingibt, findet die richtige Lösung „plötzlich“<sup>71</sup>. Bewundernd wurde registriert, daß der Opernkomponist André Cardinal Destouches schon als junger Mensch, der kaum elementare musikalische Kenntnisse besaß und dem das Notieren Mühe bereitete, Lieder und instrumentale Werke verfaßt hatte. Er sang nach seiner Eingebung und übertrug das Aufschreiben einem erfahrenen Musiker<sup>72</sup>.

„Natur“ war das Zauberwort; es schien den Schlüssel zu liefern zum Verständnis des beschwingten Komponierens wie des sangbar komponierten, bis es dann durch Rousseau zum Zentralbegriff eines kulturkritischen Programms aufstieg. Wo sich aber Natur schöpferisch im Menschen verwirklichte, sprach man vom „Genie“, und dieses französische Wort hat ein ganzes Jahrhundert beschäftigt<sup>73</sup>, empirisch oder spekulativ. Dabei fällt auf, daß die eigentlichen Klassiker der „Lehre“ vom Genie, Denis Diderot (1757)<sup>74</sup> und auch Rousseau<sup>75</sup>, diesen Begriff vorwiegend im Sinne von Aktivität und Aufgeschlossenheit, also in einer der Inspiration eigentlich abträglichen Weise definiert haben. Eine mehr populäre Auffassung dagegen verklärt die Realitäten und verknüpft sie mit der metaphysischen Tradition. So beschreibt der auch kompositorisch hervorgetretene Theoretiker Charles-Henri Blainville 1754 das Phänomen der Eingebung in einer dem breiten Publikum plausiblen Weise (Übersetzung von Johann Adam Hiller):

*„Ein Componist geräth in Begeisterung in einem Augenblicke, da er es am wenigsten vermuthet; die Einbildungskraft erhitzt; das Herz erweitert sich, das Blut läuft geschwinder; er ist außer sich; ein leuchtendes Gewölcke umgibt ihn; alle*

<sup>66</sup> W. A. Mozart, *Sämtliche Briefe und Aufzeichnungen . . .*, gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, I, Kassel 1962, 123.

<sup>67</sup> J. Bahle, *H. Pfitzner*, 62.

<sup>68</sup> E. Schwinge, *Welt und Werkstatt*, 72; J. Volkelt, *Ästhetik* III, 207 f.

<sup>69</sup> Leopold Mozart, in: W. A. Mozart, *Briefe*, I, 134.

<sup>70</sup> *Histoire de la Musique*, II, 43 f., 152.

<sup>71</sup> Ebd., II, 170.

<sup>72</sup> Ebd., II, 133 f.

<sup>73</sup> B. Rosenthal, *Geniebegriff*.

<sup>74</sup> D. Diderot, *Philosophische Schriften*, I, Berlin 1961, 235–241.

<sup>75</sup> Bei J. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, I, Leipzig 1766, 294.

Sinne leisten ihm vereint Hülfe, und verwandeln sich wechselweise in die Leidenschaft, in das Bild, das er mahlen will, alles kommt zu Haufen; er ordnet, er wählt . . . er redet die Sprache der Götter“<sup>76</sup>.

In zahlreichen Porträts wurde diese französische Auffassung vom genialen, das heißt: mühelosen, gleichsam außerirdischen Eingebungen folgenden Komponieren festgehalten<sup>77</sup>. Diderot trug ihr Rechnung, indem er den Neffen des großen Rameau die neue, aber alte Vorstellungen aufgreifende Inspirationshaltung in folgender Weise beschreiben läßt:

„So sitzt er vor dem Klavier, die Beine angewinkelt, das Gesicht zur Decke gewendet, man hätte geglaubt, da oben läse er in einer Partitur“<sup>78</sup>.

In Fachkreisen außerhalb Frankreichs mußte ein solches Bild befremden. Denn Komponieren wurde um 1760 wieder vielfach als „Kombinieren“ verstanden, als Zusammenstellen sehr kleiner melodischer Einheiten<sup>79</sup>. „Fleiß und Nachdenken“ waren für Johann Joachim Quantz fast noch wichtiger als das „Naturell“. Er apostrophierte den Einfall als „blind“ und verlangte vom „Meister“ nicht nur Kenntnisse über die allgemeinen Satzvorschriften, sondern deren kritische Handhabung: „Die Säuberung, Reinigung, der Zusammenhang, die Ordnung, die Vermischung der Gedanken . . . erfordern fast bey einem <sic> jeden Stücke neue Regeln“<sup>80</sup>. „Originalität“ erschien so als „Rationalität“. Wohl keiner der großen deutschen Musiker des 18. Jahrhunderts ist als Klavierspieler in verzückter Pose aufgetreten. Mozart legte Wert auf die Feststellung, auch ohne Grimasse expressiv spielen zu können. Sein Tempo rubato, wo die linke Hand im Takt bleibt, hat diese beherrschte Haltung noch unterstrichen<sup>81</sup>, und von Carl Philipp Emanuel Bach wird berichtet, daß sein Gesicht beim Phantasieren nach unten gerichtet war<sup>82</sup>. „Ritter Gluck“, in Frankreich als „Verkörperung des Rousseau'schen Geniebegriffs“ gefeiert<sup>83</sup> und dem bekannten Porträt von Joseph Siffred Duplessis zufolge ein überirdischen Stimmen lauschender Musiker<sup>84</sup>, war in Wirklichkeit ein harter Arbeiter, der seine Einfälle sehr sparsam verwaltet hat<sup>85</sup>. Das gleiche gilt für den als Vertreter des musikalischen Sturms und Drangs hingestellten Johann Gottfried Mützel<sup>86</sup>, und Joseph Haydn sprach 1802 rückblickend von der so langen Reihe von Jahren, die er „mit ununterbrochener Anstrengung und Mühe auf diese Kunst verwendet“ habe<sup>87</sup>.

<sup>76</sup> Ebda., 315.

<sup>77</sup> W. Braun, *Arten des Komponistenporträts*, in: Festschrift W. Wiora, Kassel 1967, 91.

<sup>78</sup> D. Diderot, *Das erzählerische Gesamtwerk*, hrsg. v. H. Hinterhäuser, IV, Berlin 1967, 40. — Daß Rameau mit der Violine in der Hand oder am Klavier komponiert hat, bezeugt das *Dictionnaire des hommes illustres* (bei J. A. Hiller, *Nachrichten* III, Leipzig 1768, 233). Aber das Phantasieren ist kein „Ablesen“ aus einer unsichtbaren Partitur; es löst Begeisterung aus oder stellt Rohmaterial bereit: J. Bahle, *Eingebung und Tat*, 62 f.; W. Braun, *Komponieren am Klavier*, in: *AfMw* XXIII, 1966, 128 f., 132.

<sup>79</sup> A. Feil, *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch*, Diss. Heidelberg 1955, 72.

<sup>80</sup> J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, 3/Breslau 1789, Einleitung, 14. Vgl. auch R. Schäfer, *Quantz als Ästhetiker*, in: *AfMw* VI, 1924, 235 f.

<sup>81</sup> W. A. Mozart, *Briefe* II, Kassel 1962, 83.

<sup>82</sup> B. Engelke, *Gerstenberg und die Musik seiner Zeit*, in: *Zeitschrift des Vereins für schleswig-holsteinische Geschichte* LVI, 1927, 435.

<sup>83</sup> Riemann Musiklexikon, Personenteil L—Z, Mainz 1961, 547.

<sup>84</sup> Wiedergegeben u. a. in *MGG* V, 1956, 329 f.

<sup>85</sup> K. Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Chr. W. Glucks*, Diss. (maschsch.) Kiel 1966.

<sup>86</sup> L. Hoffmann-Erbrecht, *Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753—1763*, in: *Mf* X, 1957, 467 u. ö.

<sup>87</sup> J. Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. v. D. Bartha, Kassel 1965, 410; Brief vom 22. Sept. 1802.

Anders als im Bereich der Dichtung, wo in der sogenannten Geniezeit der siebziger Jahre das Ideal zur Wirklichkeit wurde, ist der deutsche Beitrag zur Geschichte des musikalischen Inspirationsbegriffs durch Nüchternheit und Skepsis geprägt. Selbst bei einem der neuen Gefühlskunst so ergebenen Literaten wie Christian Friedrich Daniel Schubart blieb der Bezug auf die psychischen Gegebenheiten gewahrt<sup>88</sup>. Hillers Kommentar zu Blainvilles soeben mitgeteilter Inspirations-schilderung beleuchtet die in Deutschland trotz des Einspruchs der Frühaufklärung noch weiterhin gültige streng handwerkliche Gesinnung<sup>89</sup>:

„O wo geräth Herr Blainville hin! daß er uns nicht alle Componisten zu Enthusiasten, oder alle Enthusiasten zu Componisten macht! Nein nein, eine so gar große Herrlichkeit ist es eben ums Componiren nicht! Es kann ein bischen Enthusiasterey dabey statt finden, aber großentheils bleibt es doch immer ein Werk einer tief sinnigen Ueberlegung und einer mühsamen Arbeit, die sich in keinem enthusiastischen Traume verrichten läßt“<sup>90</sup>.

\*

Was ist nun „Musikalische Inspiration“? Die von individueller, zeitgeschichtlicher und nationaler Veranlagung gesteuerte persönliche Erfahrung beim Finden von Melodien? Eine solche Antwort liegt jetzt nahe, erscheint aber dennoch problematisch; denn der umstrittene Begriff läßt sich — das ist inzwischen klar geworden — weniger leicht definieren als durch Gegenthesen einschränken; vor sogenannten „Binsenweisheiten“ sollte man sich dabei nicht fürchten:

1. Wie in der Wissenschaft gibt es beim Komponieren grundlegende und mannigfaltige Aufgaben, bei deren Lösung Verstandesarbeit zu leisten ist. Der geniale Künstler empfindet „Mühsal“ eher als notwendigen Tribut denn als Zumutung.

2. Dilettantismus verrät sich nicht allein im naiven Vertrauen auf Kunstregeln<sup>91</sup>. Wie die „handwerkliche Kombinatorik“ findet sich „reproduktive Eingebung“ auf einer mittleren Leistungsstufe. Das Bild vom inspirierten Musiker, das von Frankreich nach Deutschland gekommen ist, entstammt der Ästhetik von Dilettanten, denen das Ethos harter künstlerischer Arbeit naturgemäß fremd war.

3. Einfache und ausdrucksvolle Musik deutet nicht zwangsläufig auf einen inspirierten Schaffensvorgang. Schon in der barocken Liedtheorie klingt die Erkenntnis an, daß das Einfache „schwer zu machen“ sei<sup>92</sup>. Fast stets hatte gezielte musikalische Schlichtheit eine handfeste außerkünstlerische Tendenz. Im deutschen Lied der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden politische Tugenden besungen und durch beabsichtigte Anlehnung an einige melodische Grundgestalten Bekanntheitsqualitäten vermittelt<sup>93</sup>. Die Naivität dieses „Volkstons“ ist durchaus vordergründig.

<sup>88</sup> *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. v. Ludwig Schubart, Wien 1806, 368 ff.

<sup>89</sup> Vgl. hierzu auch Friedrich Nicolais Auffassung von der Poesie als Arbeit und „edles Handwerk“. H. W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied*, Regensburg 1965 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts III), 126.

<sup>90</sup> J. A. Hiller, *Nachrichten* I, 315.

<sup>91</sup> H. Koopmann, *Dilettantismus. Bemerkungen zu einem Phänomen der Goethezeit*, in: Studien zur Goethezeit, Festschrift für Lieselotte Blumenthal, Weimar 1968, 178. Vgl. dagegen auch C. Dahlhaus, *Der Dilettant . . .*, wo die Verachtung des Handwerklichen als Merkmal des Dilettantischen gilt.

<sup>92</sup> W. Krabbe, *Johann Rist und das Deutsche Lied*, Diss. Berlin 1910, 74.

<sup>93</sup> H. W. Schwab, *Sangbarkeit*, 132 und Tafeln I und II.

4. Wenn Anschauungen das Verhalten beeinflussen, ist über weite geschichtliche Zeiträume hin und zumal in Deutschland Musik primär erfunden, erdacht, erarbeitet, konstruiert worden. Musikalische Inspiration hatte demgegenüber häufig durchaus akzidentellen Charakter.

All diese aus historischem Material abgeleiteten Urteile über „Musikalische Inspiration“ sind „systematisch“ im Sinne von „realisierter Möglichkeit“. Ganz ohne den geschichtlichen Bezug verliert der Begriff seine letzten Konturen; er verblaßt dann etwa zur Metapher für das glückliche Zusammenspiel von Begabung, Kenntnis, Erfahrung und Fertigkeit bei großen Leistungen oder er wird zum Symbol für ein menschliches Grundanliegen: die Sehnsucht nach Vollkommenheit.

## *Das Klavier in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts*

Versuch einer Orientierung

VON HANS HERING, DÜSSELDORF

Der Klavieranteil in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts ist mehrfachem Bedeutungswandel unterworfen. In der Anfangssituation dieses Zeitraums ist das Klavier, obwohl als selbständiges Soloinstrument schon völlig autark, in der Kammermusik noch anonym untergeordnet. Der dann einsetzende Entwicklungsprozeß wird durch die Integration bestimmt, innerhalb deren das Klavier Solo- und Begleitfunktion miteinander verbindet und so eine rangmäßige Aufwertung erfährt. Dabei ergeben sich unterschiedliche Verhältnisse der Partnerschaft, ehe der Klassik der Ausgleich gelingt. Soziologische Rücksichten wirken auf diesen Werdegang ebenso wie eine modische Bevorzugung und persönlicher Ehrgeiz der Komponisten. Immer aber gibt das Klavier den Anstoß zur Schaffung neuer Strukturen, gleich ob es annektierend in das Ensemble der Solostimmen eindringt, später die Partner an die Grenze des „ad libitum“ verweist oder schließlich mit ihnen jene ideale Gemeinschaft eingeht, in der es kein zur Absonderung tendierendes Übergewicht gibt. Diese Initiative des Klaviers im Bereich der Kammermusik ist, so fragwürdige Kompromisse auch dabei unterlaufen, um so eher zu verstehen, als sich aus der gleichen Wurzel der Triosonate auch jene neuen Gruppierungen des Streichtrios und -quartetts entwickeln, die durch Eliminierung des Continuo ihr homogenes Gepräge behaupten. — Allgemeinste Voraussetzung aber für den Assoziierungsprozeß des Klaviers in der Kammermusik ist seine proteische Fähigkeit zu sowohl neutraler, d. h. meist übernommener Satzform wie zu individueller Spezifizierung. Auf beiden Wegen erfährt das Klavier gerade innerhalb der Kammermusik so viel Bereicherung, daß sein Anteil an diesem Werkbereich sogar einen wesentlichen Abschnitt in der Geschichte der Klaviermusik schlechthin darstellt.

Bei der Wiederbelebung vorklassischer Kammermusik darf die Musikwissenschaft für sich in Anspruch nehmen, diese Werke nicht nur erschlossen, sondern durch aufführungspraktische Hinweise vor stillfremder Zutat bewahrt zu haben. Das gilt insbesondere für die Beschränkung des Klaviers auf seine Funktion als Generalbaßinstrument. Seine generelle Fixierung als Continuobestandteil bestimmt bis zum

Ende des Barock seinen Rang im Zusammenspiel. Deshalb ist die Unterweisung im Generalbaß vordringlicher Unterrichtsgegenstand der Klavierschulen des 18. Jahrhunderts. Die Verbote darin, fast so zahlreich wie die Gebote, bestätigen die absolute Autarkie der Soloinstrumente in Solo- wie Triosonaten. So tadelt Johann Joachim Quantz, der dem Accompagnement sogar über ein Drittel seiner Flötenschule einräumt, den Cembalisten, „wenn er mit der rechten Hand zu viel Bewegung machet, oder wenn er mit derselben, am unrechten Ort, melodios spielet, oder harpeggiert, oder sonst Sachen, die der Hauptstimme entgegen sind, mit einmenget“<sup>1</sup>. Ebenso kategorisch verlangt Ph. E. Bach, dessen Versuch sich doch gerade dagegen richtet, das Klavier „bloss als ein nöthiges Uebel zur Begleitung (zu) dulden“ (Einleitung, § 2), vom Continuospieler: „er accompagniret mit Discretion“ (32. Kap., § 3).

Demgegenüber verfügte die Klaviermusik zu Beginn des 18. Jahrhunderts bereits über ebenso viele genuine Spielformen wie übernommene Satzstrukturen, daß der Rang des Klaviers als Soloinstrument unbestritten war. Gerade dieser doppelte Besitz, gewonnen aus eigener Entwicklung und aus assimilierender Annexion, gewährt die Voraussetzung, aus der solistischen Abgeschlossenheit herauszutreten und im Ensemble eigenen Anteil durchzusetzen, der über anonyme Unterordnung hinausdrängt. Diese Expansion erfolgt fast gleichzeitig auf zwei verschiedenen Gebieten, in der Kammermusik und im Konzert. In beiden Gattungen gelingt Johann Sebastian Bach auf dem Wege der Eingliederung eine hohe Stufe der Vollendung. Andererseits erweist sich die Selbständigkeit des Klaviers als hinreichend autark, aus sich heraus auch eine Partnerschaft zu begründen, bei der das Tasteninstrument seine Prävalenz behauptet und die mitwirkenden Soloinstrumente nur in eine koordinierende, oft sogar völlig sekundäre Funktion verweist, wie es in der zuerst in Frankreich gepflegten „begleiteten Klaviersonate“ der Fall ist. Beide Prinzipien zeigen sich differenziert gegeneinander und schließen mit großer Wahrscheinlichkeit eine direkte gegenseitige Beeinflussung aus.

Johann Sebastian Bach eröffnet dem Klavier einen Zugang innerhalb der Triosonate: eine der beiden Solostimmen wird dabei dem Cembalo zugewiesen, eine „Praxis, über die vielleicht nur deshalb nähere Angaben fehlen, weil sie sich von selbst verstand“<sup>2</sup>. Da aber in den zeitgenössischen Handschriften mehr Stimmsätze als Partituren überliefert sind, ist diese Verallgemeinerung Scherings gewiß einzuschränken. Daß Bach jedenfalls auch hierin seine Vorgänger und Zeitgenossen weit übertraf, indem er diese Mitwirkung des Klaviers aus gelegentlicher improvisierter Stellvertretung in obligaten Rang erhob, nimmt nicht wunder angesichts seiner so vielseitigen Erfolge um die selbständige Geltung und Anerkennung des Klaviers. Gegenüber Wilhelm Fischer<sup>3</sup>, der in Bachs Sonaten „keine kühne Neuerung, sondern bloß die Legalisierung einer hundert Jahre alten Praxis“ sah, ist jedenfalls eher Günter Haußwald<sup>4</sup> zuzustimmen, der ihnen „eine isolierte Stellung in der zeitge-

<sup>1</sup> Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Neudruck hrsg. v. A. Schering, Leipzig 1906, S. 171 (Faksimiledruck Kassel 1953, 1964, S. 225).

<sup>2</sup> A. Schering, Zur Geschichte der Solosonate in der I. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Riemann-Festschrift, Leipzig 1909, S. 309.

<sup>3</sup> Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte DTÖ) III, S. 66.

<sup>4</sup> Zur Sonatenkunst der Bachzeit. Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig 1951, S. 346.

nössischen Sonatenproduktion“ zugestanden wissen will. Einer der Gegenstände in dieser Diskrepanz ist zweifellos der Anteil des Klaviers in diesem Sonatenwerk. Von hier aus lassen sich mehrere Satztypen gerade hinsichtlich der Partnerschaftsverhältnisse unterscheiden, die Bach anstrebte:

a) die eigentliche Triostruktur, bei der das Klavier zusätzlich zum Baß eine der beiden Oberstimmen übernimmt, wobei die reale Dreistimmigkeit erhalten bleibt zur Wahrung polyphoner Ausgeglichenheit. Hierher gehören die meisten lebhaften Sätze in duettierender Anlage wie solche mit einer in die Polyphonie einbezogenen Baßstimme<sup>5</sup>. Hier ist Bach der oben bezeichneten Tradition am nächsten. Neu hingegen sind

b) Solosätze, bei denen das Klavier einen genau fixierten Part in klaviermäßig spezifizierter Form auszuführen hat. Hier ist zu unterscheiden zwischen Satztypen mit reiner Akkordfiguration (BWV 1018 III oder 1017 I) und solchen mit eigenem motivisch-melodischem Anteil (1014 I oder 1018 I). Diese letztgenannten bilden, z. T. schon in ritornellartiger Entwicklung, die Brücke zu

c) den Satzformen, bei denen vollends die Konzertanlage zum Muster genommen ist, wodurch das Klavier vornehmlich als Tuttiträger wieder absolutere Sprachform gewinnt, besonders ausgeprägt in 1032 I.

Die objektive Führung der Klavierstimme bei a) erlaubt keine instrumentale Differenzierung, da sie der Partie des verbliebenen Soloinstrumentes koordiniert ist. Sie unterliegt damit derselben Verallgemeinerung, wie sie auch durch die Austauschbarkeit in der Besetzung (Violine, Oboe, Flöte und Gambe) schon gegeben ist. In diesem Anteilverhältnis kommt deshalb der Klavierpart eher dem Spieler zugute, der damit zur Gleichberechtigung aufrückt, als der Aufwertung des Klaviers im Ensemble, weil es an den neutralen Duktus gebunden bleibt, ohne sich individuell entfalten zu können.

Fortschrittlicher dagegen zeigen sich insgesamt die langsamen Sätze (b). Selbst innerhalb realer Dreistimmigkeit durchbricht Bach den traditionellen Rahmen schon in 1014 III, wo zu stets dominierender Violine das Klavier über einer Achtelbewegung im Baß – einem frei abgewandelten modulierenden Ostinato – eine füllend umschreibende, manchmal die Melodie der Violine in der Unterterz begleitende Sechzehntelstimme einfügt, die aber weder mit der Violine alterniert noch sie imitiert. Noch spezifischer erreicht in 1015 III, bei völlig ausgeglichenem Verhältnis von Violine und Klavieroberstimme, der Baß eine so enge Verschmelzung von Grundlinie und einbezogener harmonischer Ausrandung, daß hier klavieristische Eigenform vollendete Gestalt findet. Trotzdem sinken die langsamen Sätze nicht in die Sphäre von Solosonaten mit figurierter Akkordbegleitung, vielmehr ist in die umkreisenden Figuren eine transparent-komplementäre Gegenstimme eingeflochten. So ist z. B. in 1017 I das Trioverhältnis nicht etwa in der realen Dreistimmigkeit (Violine und zwei Klavierstimmen) allein bewahrt; bezieht doch die Partie der

<sup>5</sup> Diese Struktur entspricht dem zeitgenössischen Brauch, solche Sätze als Trios zu bezeichnen, auch bei der Ausführung durch nur zwei Partner (vgl. Suite A (1025), von Ph. E. Bach bezeichnet als „*Trio fürs obligate Cembalo und eine Violine*“).

rechten Hand eine „Scheinstimme“ ein, die gerade an Zäsuren der Violine ihre melodische Bedeutung erweist. Ebenso dient die Partie der rechten Hand im 3. Satz der gleichen Sonate keineswegs bloßer Akkordumschreibung, sondern enthält zusätzlich soviel melodisch-kontrapunktierende Qualität, daß das Einmünden des Satzes in das unmittelbare Duettieren der letzten vier Takte eine völlig natürliche Konsequenz bildet.

Noch eindeutiger zeigt sich der Bedeutungsausgleich im Bachschen Klavierpart bei Sätzen mit ritornellartiger Anlage (c). So gewinnen die vier bzw. fünf Anfangstakte der einleitenden Sätze von 1014 und 1018 eine substantielle wie duktusmäßige Selbständigkeit, die bis dahin nur das Orchester im Solokonzert kannte. Diese Konfrontation des eigengesetzlichen Klavierparts mit der arienmäßig singenden Violinmelodie unterbricht völlig die Beziehung zur Triosonate. Während in diesen beiden Sätzen aber noch ein Führungsaustausch von Violine und Klavier stattfindet, erweist sich die Sonate A mit Flöte (1032) — auch schon als Torso — vollends als ausgesprochene Konzertanlage: Klavierpart und Flöte bleiben im Themenanteil getrennt. Diese letzte Konsequenz aber verzichtet nicht nur auf das sonst weitgehend gewährte Trioprinzip, sondern überschreitet die Grenze des Sonatenbereichs überhaupt. Der autographe Titel: *Sonata a 1 Traversa è Cembalo obligato* weist durch Benennung der Flöte an erster Stelle ebenso auf die Grenzsituation dieses Werkes hin, wie es wohl auch kein Zufall ist, daß sich das Autograph dieses Werkes auf den Blättern des Konzertes für zwei Klaviere c (1062) befindet. Damit liegt seine Entstehung später als die der übrigen Sonaten, vielleicht handelt es sich ebenso wie bei dem Konzert für zwei Klaviere um die Umarbeitung einer originalen Konzertvorlage. Jedenfalls stimmen die Sonaten der Köthener Zeit in autographen und nachschriftlichen Titeln in der Formulierung „a Cembalo obligato“ (bzw. „certato“) überein. Schließlich verstärken auch der Verzicht des Klavierparts auf jegliche Klavierismen und das hier besonders symptomatische Stehenbleiben nur bezifferter Bässe die Vermutung einer klavierauszugmäßigen Bearbeitung vor allem im ersten Satz.

So konzentriert sich offenbar Bachs Eingliederung des Klaviers in die Kammermusik auf die Köthener Schaffensperiode. Das hier erfolgende Aufrücken des Cembalos in eine „obligate“ Funktion erreichte zweierlei: die Aufwertung des Klaviers zur Gleichberechtigung innerhalb der neuen Partnerschaft und die eigenständige klavieristische Integration. Bach fixiert also nicht nur, was nach der Hypothese Scherings u. a. verbreitet war, sondern er gab dem Begriff des Obligaten gleichzeitig einen erweiterten Sinngehalt: der so bezeichnete Anteil ist nicht nur an sich, sondern auch in der vorgeschriebenen klaviertypischen Form verpflichtend. Gegenüber dem ex improviso-Prinzip des Generalbasses rückt das Klavier — nicht mehr austauschbar gegen Laute noch Orgel — in den Rang einer duettierenden, ja rivalisierenden Komponente, daher auch mehrfach die Bezeichnung als „Cembalo certato“. Die hier angedeuteten Modelle sind in einem Umfang beispielhaft, für den es vor und zu Bachs Zeit innerhalb der Kammermusik kein Beispiel gab. Die zeitliche Nähe dieser Sonatenzyklen mit dem Abschluß des ersten Teils des *Wohltemperierten Klaviers* unterstützt dabei die Annahme, daß Bach in beiden Werkgruppen

das Klavier nicht nur äußerlich aufwerten, sondern ihm gleichzeitig eine möglichst individuelle Sprachform erwerben wollte<sup>5a</sup>.

Mit diesem grundlegenden Wandel der Klavierfunktion stellt sich nun die Frage nach dem Verbleib des Continuo. In bestechender Logik fordert nach der umfassend begründeten Anregung Rusts<sup>6</sup> u. a. neuerdings auch Newman<sup>7</sup> wieder, „to imply the presence of a second, accompanying keyboard instrument“. Dem steht aber entgegen, daß selbst in den „gearbeiteten“ Sätzen, in denen allein ein Continuo-Zusatz vorstellbar wäre, dieser Beitrag vom „obligaten“ Cembalo übernommen werden könnte. Außerhalb dieses Zugeständnisses hieße es aber Sinn und Fortschritt Bachscher Klavierdiktation verkennen, die ja gerade die Umwandlung des bloßen Generalbasses in einen spezifischen Klaviersatz zum Ziele hatten, wollte man diese neue Auflockerung der Satzstruktur mit dem Ballast einer zusätzlichen Continuoausführung beschweren. Es ist kaum denkbar, daß Bach den großen Erfindungsreichtum seiner klaviertypischen Satzstrukturen schuf, um ihn durch ein zusätzliches Akkordinstrument zudecken zu lassen. Von hier aus wird dann auch die Forderung eines zweiten Cembalos für die „gearbeiteten“ Sätze fragwürdig, da kaum ein satzweisender Besetzungswechsel innerhalb einer Sonate vermutet werden kann.

Zudem ist die Situation in Bachs Sonatenwerk ganz anders als in einer — leider von ihrem Herausgeber Manfred Ruetz<sup>8</sup> weder in Titel noch Entstehungszeit näher bezeichneten — Sonate von Georg Philipp Telemann für Blockflöte, konzertierendes Cembalo und bezifferten Continuo. Hier treten dem periodisch eingesetzten Cembalo Flöte und Bc. als Gruppe entgegen, es kommt sogar zu einem ausgesprochenen Alternieren. Zugrunde liegt also eine Strukturform, wie sie — wahrscheinlich später — bei Bachs Londoner Sohn wieder auftritt.

Obligate Klavierführung innerhalb eines Ensembles findet sich bei Johann Sebastian Bach noch im fünften Brandenburger Konzert (1050) und im sogenannten Tripelkonzert *a* (1044). In beiden Fällen ist das Cembalo („concertato“) mit Flöte und Violine einem Streichorchester als Sologruppe gegenübergestellt. Beziffert sind aber nur die Partien, in denen die rechte Hand pausiert: das sind in den Ecksätzen die Tuttistellen und im langsamen Satz jeweils die der Flöte und Violine vorbehaltenen Solophrasen. Auch das läßt Rückschlüsse auf die Berücksichtigung des Continuo im Sonatenwerk zu. Übrigens ist im letztgenannten Werk der Ausgleich innerhalb der Sologruppe empfindlich durch das Übergewicht des Klaviers beeinträchtigt. Flöte und Violine sind auf gekürzte Imitationen beschränkt, im letzten Satz sogar auf eine Grundlinie des Themas reduziert, aus der auch die Ritornell-tutti des Orchesters bestritten werden. Gerade im Hinblick darauf, daß dieses „Tripel“-Konzert eine Bearbeitung eines der virtuosesten Klavierwerke (894) von Johann Sebastian Bach ist, wäre es wohl zu vermessen, von hier aus die program-

<sup>5a</sup> Die nach Abschluß vorliegender Arbeit veröffentlichte Dissertation von Hans Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo* (Studia musicologica Upsaliensia, nova series III, Uppsala 1966) ordnet demgegenüber Bachs Sonaten „im Feld zwischen visionärer Phantastie und praktischem Realismus“ (S. 33) ein und resigniert schließlich: „daß Idee und Klang adaequat sind, scheint weitgehend unmöglich“, weil das Klavier „weitgehend mit souveräner Gleichgültigkeit für seine Eigenart und Begrenzung behandelt“ und so gezwungen wird zur „Konkurrenz mit Instrumenten, die ihm als Melodieträger weit überlegen sind“ (190).

<sup>6</sup> Vorrede zu Bd. IX der I. Gesamtausgabe.

<sup>7</sup> W. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1959, S. 272.

<sup>8</sup> Hortus Musicus Nr. 36.

matische Tendenz zu verallgemeinern, daß die vollendete Homogenität der Klavierstruktur eine tongetreue Anpassung der mitwirkenden Solisten verwehrt. In diesem Werk ist allerdings diese Annahme bestätigt. — Bachs letzter Kammermusikbeitrag, Triosonate und *Canone perpetuo* im *Musikalischen Opfer*, ist wieder völlig in den Satzbereich der Tradition gerückt, entsprechend dem thematischen Anlaß und seiner polyphonen Demonstration.

Was Bach für das Klavier innerhalb der Kammermusik erreichte, blieb ohne direkte Nachfolge. Die Verbreitung seiner Sonaten mit obligatem Klavier war begrenzt. Selbst die spätere Wiederbelebung stand, wie so oft bei Bachs Werk, unter dem verwirrenden Zeichen grundsätzlichen Mißverständnisses. So tragen die ersten Druckausgaben durch Hans Georg Nägeli (ca. 1804) den irreführenden Titel: *Claversonaten mit obligater Violine*<sup>9</sup>. Damit aber sind diese Duosonaten einem Zusammenhang zugeordnet, der für sie nicht zutrifft. Während nämlich Bach die Integration des Klaviers deduktiv aus der Struktur der Triosonate herleitet, basiert die nachbarocke Kammermusik auf dem neuen Typus der „begleiteten“ Klaviersonate. Bei ihr liegt prinzipiell der Schwerpunkt von Anfang an im Klavierpart, und bei aller Divergenz der späteren Entwicklungsstufen dieser neuen Gattung ändert sich an dieser Grundhaltung nichts. Unüberbrückbar ist der grundsätzliche Abstand beider Sonatentypen auch dadurch, daß Johann Sebastian Bachs Schöpfungen in provinzieller Abgeschlossenheit als ein einmaliges Endprodukt barocker Tradition heranreiften, während die „begleitete“ Klaviersonate erst nach mehrfachen Verwandlungen durch eine Vielzahl beteiligter Komponisten schließlich in die Duo-Sonate bzw. die erweiterte Besetzung von Klaviertrio und -quartett der Klassik einmündete. Folgen doch selbst Bachs Söhne, neben dem Londoner sogar Philipp Emanuel Bach — aus dessen Besitz die Mehrzahl der Sonaten des Vaters erhalten wurde — dem neuen Einfluß. Philipp Emanuel sogar mit spürbarer Resignation gegenüber „dem jetzigen Schlendrian“: „*Ich habe doch endlich müssen jung thun und Sonaten fürs Clavier machen, die man allein, ohne etwas zu vermissen, und auch mit einer Violin und einem Violoncell begleitet blos spielen kann und leicht sind*“<sup>10</sup>. In welchem Ausmaß die Öffentlichkeit an solchen Sonaten interessiert war, zeigt auch die Absicht Leopold Mozarts, seinen Sohn bei der ersten Parisreise gerade in diesem Genre mit eigenen Beiträgen hervortreten zu lassen.

Daß die „begleitete“ Sonate vorwiegend in Frankreich sich entwickelt, verdankt sie ihrer Bevorzugung vor allem durch Dilettanten. Während Trio- und Solosonaten und der ihnen gemeinsame Continuo auch hier weiterhin den Berufsmusikern vorbehalten blieben, eröffnete sich den Liebhabern von der neuen Klavierliteratur aus ein neues Betätigungsfeld. Dem verpflichtenden Beispiel des königlichen Hofes folgte der Adel auch außerhalb von Paris. Nur so sind die dichte Folge von Couperins *Pièces de Clavecin* und die schon innerhalb eines Jahres notwendige zweite Auflage seiner *L'art de toucher le Clavecin* erklärlich. Nur aus dieser Bevorzugung des Klaviers, die sowohl seine Bevorzugung begründet wie sie umgekehrt auch die

<sup>9</sup> Nach W. Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge/Mass. 1944, Artikel *accompaniment* ist die wohl erste englische Ausgabe durch S. Wesley ebenfalls als *Six Sonatas for Harpsichord with an Obligato Violin Accompaniment* bezeichnet.

<sup>10</sup> Briefe an Forkel vom 10. II. und 20. IX. 1775, mitgeteilt von E. F. Schmid, *C. Ph. E. Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 149.

Ausprägung der entsprechenden Literatur beeinflußt, ist zu verstehen, daß auch für die neue Kammermusik das Klavier den Ausgangs- und Schwerpunkt in der Partnerschaft bildete. Andere dabei mitwirkende Faktoren der großen Stilwende sind nur schwer kausal gegeneinander zu differenzieren, da sie sich in zu enger Verflechtung gegenseitig bedingen. So öffnet die Lösung vom „style d'un teneur“ dem thematischen Dualismus ebenso die Wege wie der Wandlungsmöglichkeit homophoner Satzstrukturen zu kontrastierenden Klangkomplexen; Wandlungen, die speziell im Klavierbereich die Verbreitung des Hammerklaviers voraussetzen und beschleunigen.

Als ersten Komponisten „begleiteter“ Klaviersonaten bezeichnen sowohl Marc Pincherle in seinem Neudruck<sup>11</sup> wie Eduard Reeser<sup>12</sup>, dessen Dissertation eine eingehende Darstellung der Gattung mit einem Neudruck von zwölf Sonaten verschiedener Meister verbindet, den aus Narbonne stammenden Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711–72). Nach Solo- und Triosonaten veröffentlichte dieser schon 1734 als Op. III *Pièces de Clavecin en Sonates avec accompagnement de Violon*. In der Vorrede betont er sein Bemühen „à chercher du nouveau“ trotz „un nombre si prodigieux de Sonates de toute espece qu'il n'est personne qui ne croye que ce genre est épuisé“. Gegenüber einer Tradition, in der „l'idée de sonate était liée à l'idée de violon . . . comme à l'idée de clavecin celle de pièce“ (Pincherle, a. a. O., S. 17), ist Mondonvilles Op. III doppelt bedeutsam: die neue Sonatenstruktur bleibt, wie es schon der Titel besagt, der „Pièce“ verhaftet, und zwar nicht nur klaviersatzmäßig, und die Einbeziehung der Violine verzichtet hier auf jedes Primat ihrerseits zugunsten einer völlig ausgeglichenen Partnerschaft. Gerade im Unterschied zur späteren Entwicklung der „begleiteten“ Klaviersonate bleibt festzustellen, daß Mondonville mit dem „Accompagnement“ der Violine eine ähnliche Zuordnung verbindet wie Bach durch die Aufwertung des Klaviers zum „obligaten“ Anteil. Vorstufen dieser anspruchsvollen Integration, wie sie dem erst 23jährigen Mondonville gelingt, sind bisher nicht bekannt geworden<sup>13</sup>. Bedeutungsvoll für die neuere Kammermusik mit Klavier wird diese Werkreihe vor allem durch den völligen Verzicht auf den Continuozusatz. Der Klavierpart ist überall, auch in den meist von der Violine allein geführten langsamen Sätzen, genau fixiert und in Art der „Pièce“ spielerisch so aufgelockert und in der Umschreibung so harmoniegesättigt, daß er keiner Ergänzung bedarf, wie auch keinerlei Bezifferung vorkommt. Weitgreifende Figuren und Läufe, häufige Verwendungen des „croisé“, oft bevorzugte Alberti-Bässe, komplementär-rhythmischer Wechsel in der Bewegung beider Hände — oder auch im Wechsel mit der Violine — all diese Vielfalt wird von hier aus unverlierbarer Besitz der Klavierpartie in der „begleiteten“ Klaviersonate. Von der Violine verlangt Mondonville allerdings noch Schwierigkeiten, auf die seine Nachfolger mehr und mehr verzichteten. Das Prinzip des Alternierens zeigt sich schon im motivischen Austausch zu Beginn der „Giga“ aus der 1. Sonate, deren

<sup>11</sup> Publications de la Société Française de Musicologie. Première série, tome IX, Paris 1935.

<sup>12</sup> *De Klaviersonate mit Violbegeleiding in het parijsche Muziekleven ten Tijde van Mozart*. Rotterdam 1939. — Eine noch unveröffentlichte Diss. von Edith Borroff über Mondonvilles Instrumentalkompositionen (University of Michigan 1958, 2 Bände) war mir leider nicht erreichbar.

<sup>13</sup> Von der sicher nicht selten genutzten Möglichkeit, die Klavieroberstimme wahlweise der Violine zuzuweisen (wie in E. Jacquet — de la *Guerres Pièces de Clavecin, qui peuvent se jouer sur le Violon* 1707), war kaum eine weiterführende Initiative zu erwarten.

1.

erster Satz sich übrigens noch ganz „gearbeitet“ gibt. Schon aus diesem kurzmotivischen Führungswechsel beider Partner, bei dem — wie oft bei Mondonville — die Violine sogar vorübergehend den Baß zu vertreten vermag, läßt sich sein Begriff des „Accompagnement“ als ein durchaus gleichrangiges Miteinander definieren. Darüber hinaus differenziert Mondonville die Führung beider Partner beim Austausch in spezifischer Anpassung wie in der sechsten, vielleicht der interessantesten Sonate des Opus, die durch die zusätzliche Überschrift *Concerto* die Quelle dieser Struktur preisgibt:

2.  
Concerto Allegro

Die beiden Solokomplexe berücksichtigen nacheinander — wie im oben zitierten letzten Satz auch — beide Partner gleichwertig, durchbrechen aber besonders in der

jeweiligen Führung der Gegenstimme die strenge Gleichstellung zugunsten einer eigenen, dem jeweiligen Instrument angepaßten Spielführung. Damit zeigt sich Mondonville der neuen Situation im Gegensatz zur Triosonate mit artgleichen Partnern vollauf bewußt, eine Einstellung, die seinen Nachfolgern zunächst fremd bleibt und erst in den Duo-Sonaten der Klassik Allgemeintut wird.

Diesem für einen 23jährigen als genial zu bezeichnenden Höhepunkt können außer Jean Philippe Rameaus *Pièces de clavecin en concerts* eigentlich nur noch die wie bei Mondonville betitelten Sonaten von Louis Gabriel Guillemain (1745) an die Seite gestellt werden. Eigenartigerweise räumt die Vorrede seines Op. 13 der Violine schon eine fakultative Funktion ein, ein Vorschlag, der kaum mehr als rhetorisch gemeint sein kann, weil seine Violinpartie kaum weniger substantiell als die Mondonvilles ist und ihr Fehlen Lücken aufreißen würde. Aber die Berufung auf den „*goût d'à présent*“, wonach die „begleitete“ Klaviersonate als verbreitet angenommen werden kann, wird noch durch die Vorbehalte gegenüber den neuen Relationen bemerkenswert: daß die Violinpartie „*demande une grande douceur dans l'exécution, afin de laisser au Clavecin seul la facilité d'être entendu*“. Die Erfahrung, „*que le Violon couvroit un peu trop, ce qui empeche que l'on distingue le véritable sujet*“<sup>14</sup>, läßt vermuten, daß die Geiger die Diskrepanz zur ältern Solosonate mit Generalbaß nicht immer erfaßten.

Ob dieser Umstand allein oder die Rücksicht auf die begrenzte Fähigkeit der Geiger<sup>15</sup> die zunächst immer negativer verlaufende Entwicklung begünstigte, jedenfalls verfiel die so ausgeglichen eingeleitete Partnerschaft bis zu jenem Tiefstand, wo die von Guillemain u. a. noch rhetorisch gemeinte ad libitum-Funktion der Violine sich mit völliger Unterordnung begnügte. Der Begriff „Accompagnement“ betraf jetzt gegenüber der eindeutigen Prävalenz des Klavierparts nur noch Nebensächliches, das sogar je nach Gelegenheit, ohne spürbare Lücke zu hinterlassen, ausbleiben konnte. Sicher herrschte auch hierbei eine ähnliche Rücksicht „*à la portée des écoliers plus ou moins habiles comme à celle des maîtres*“, wie es in dem bei Schering a. a. O. zitierten Bericht von Jacques Aubert (1730) hieß.

Was trotzdem die so untergeordnete Existenz der Violine in der „begleiteten“ Klaviersonate rechtfertigt, spricht Simon Simon in der Vorrede seiner *Pièces de clavecin dans tous les genres avec et sans accompagnement de violon* Op. 1 (nach Reeser kurz nach 1750 entstanden) aus: „*parceque la Mélodie, qui perd les graces de sa rondeur dans les sons désunis du clavecin, sera soutenue par les sons filés et harmonieux du violon*“. Klangliche Abrundung, transparente Bindung harmonischer Zusammenklänge aber werden für die komplementierenden Streicher — denn die Forderung läßt sich entsprechend auch auf ein mitwirkendes Cello ausweiten — eine um so notwendigere Aufgabe, je weiter sich der Klaviersatz in Figuration auflöst und dabei immer ausgedehntere Klangräume zu umfassen versucht. Das gilt auch besonders für das Hammerklavier dieser Zeit, dem die klangliche Kohäsion fehlt, die später das Bindepedal vermittelt. Darum bleibt die Mitwirkung der Streicher

<sup>14</sup> Mitgeteilt bei Reeser, a. a. O., S. 58.

<sup>15</sup> Vgl. den aufschlußreichen zeitgenössischen Bericht, den A. Schering hierzu mitteilt (*Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig 1905, S. 166).

besonders für umfangreichere Werke verbindlich, mit denen Johann Schobert u. a. jetzt auch vor einem größeren Hörerkreis konzertieren. Gerade für Schobert, der seine Zeitgenossen an Virtuosität übertrifft, bleibt das Klavier die Basis seines Schaffens. Das Verhältnis dieses Schwerpunktes zu den mitwirkenden Streichinstrumenten mag mit seinen Formulierungen: „*Les parties d'accompagnement sont ad libitum*“ (in Op. 5, 6, 7, 9, 14) bzw. „*qui peuvent se jouer avec l'accompagnement du violon*“ (in Op. 1, 2, 3, 10) nicht ohne Konzession an Verkaufsinteressen ausgesprochen sein; aber daraus folgern, Schobert ginge wie andere „*anspruchsvolle Komponisten*“ . . . „*dazu über, das Accompagnement auszuschreiben*“<sup>16</sup>, heißt doch wohl die grundlegende Relation innerhalb der „begleiteten“ Klaviersonate mißverstehen, wenn nicht verkennen. Eher könnte man bei dem so elementaren Funktionswechsel in diesem neuen Kammermusikbereich von einem – allerdings sehr begrenzt berechtigten – Übergang des Accompagnement auf die Streicher sprechen, wie es der Titel ja besagt. Daß es kein völliger Übergang ist, hält ja gerade die Möglichkeit einer weiteren Entwicklung offen, der allerdings erst noch ein stagnierender Tiefstand vorausgeht.

In der Frage der Partnerschaft und ihrer wertmäßigen Orientierung ist Schobert von dem sonst so spürbaren Mannheimer Einfluß frei, das zeigt eine Gegenüberstellung einiger Takte aus dem letzten Satz seines Op. 16,4 mit einer ähnlichen Durchführungsstelle aus dem Trio für Flöte, Violoncello und Cembalo obligato von Franz Xaver Richter. Bei der Differenzierung von Wesentlichem und Beiläufigem innerhalb des Wechsels der Rangordnung fällt die Entscheidung bei Richter ganz eindeutig für die beiden Soloinstrumente, bei Schobert für den Klavierpart. Beide Beispiele tragen übereinstimmend eine Sequenzenreihe in komplementär-rhythmischer Ineinanderfügung zweier Hauptstimmen vor. Das Zugeordnete, d. h. das Accompagnement fällt bei Richter dem Klavier zu in Form eines vorgeschriebenen (obligato), ausgreifenden Arpeggios anstelle des früheren nur bezifferten Bc. Bei Schobert aber ist gerade das Wesentliche dem Klavier vorbehalten, und die beiden

3.  
Richter

Fl.

Vc.

Cb.

<sup>16</sup> MGG, Artikel *Accompagnement*.

Schobert

VI. *b*

Vc. nach 2 Taktten

Cb. *a* *a¹* fortgeführt Sequenz:

Streichinstrumente ziehen nur die Grundlinien nach. Lediglich die variative Umschreibung *b* läßt die Frage offen, ob sie oder die Baßführung bei *a¹* das Komplement zu *a* bildet. Die diatonisch auslaufende Rückführung durch das Klavier bestätigt vollends dessen vordergründige Funktion gegenüber den Streichern in bloßer Akkordik. Das „ausgeschriebene“ Accompagnement Richters als Auflockerung einer barocken Continuo-Tradition wird damit zwar der Spielform des Klaviers gerecht, ohne aber eine generelle Aufwertung zu ausgeglichener Partnerschaft zu erwirken. — Der Führungsanspruch des Tasteninstrumentes in der „begleiteten“ Klavier-sonate dagegen, basierend auf der homogenen Struktur der „Pièce“, vermag schließlich jenen Tiefgang zu erklären, der die Zu- zur völligen Unterordnung der Streicher abgleiten läßt wie in den vorwiegend der Mode folgenden Sonaten von Leontzi Honauer, Armand Louis Couperin (Neffe), Johann Friedrich Edelmann u. a.<sup>17</sup>, deren Drucke sogar auch ohne die dazugehörigen Streicherstimmen verkauft wurden. Dieser Situation entsprechen auch die drei ersten Sonatensammlungen des Wunderkinds Mozart, die während des Aufenthalts in Paris, London und den Niederlanden entstanden. Daß hier die Violinstimme — und bei den Londoner Sonaten auch eine Violoncellostimme — nachträglich vom Vater hinzugefügt wurde, zeigt

<sup>17</sup> Vgl. die eingehende Aufzählung bei Reeser, a. a. O.

die unverbindliche Konzession dieses auf Substanz verzichtenden Beitrages, der vorwiegend aus Begleitfiguren, Haltetönen und ähnlichen Füllungen besteht<sup>18</sup>.

Das gilt nicht mehr für den zu früher Meisterschaft gereiften Mozart. Die Mahnung des Vaters anlässlich der zweiten Pariser Reise: „Schreibst du etwas zum Gravieren, so schreib es leicht, für Liebhaber und populär!“ (Brief vom 6. 5. 78) bleibt unberücksichtigt. Die am Ende des Pariser Aufenthaltes gedruckten *Six Sonates pour Clavecin ou Fortepiano avec accompagnement d'un Violon* (293 a—d, 300 c, 300 l) entsprechen nur noch im Titel der Tradition, sind aber viel mehr schon „Clavierduetti mit Violin“, wie sie Mozart selbst in einem Brief vom 14. 2. 78 so viel zutreffender benennt. Der große Fortschritt gegenüber den Jugendsonaten mit Violine wie auch gegenüber der Masse des zeitgenössischen Schaffens hat mehrere Gründe. Hermann Abert<sup>19</sup> und Richard Engländer<sup>20</sup> wiesen auf den Einfluß von Joseph Schuster hin, dessen von Mozart geschätzte „Duetti“ aber noch nicht wieder aufgefunden wurden. Wilhelm Fischer<sup>21</sup> sieht vor allem im *Divertimento B* für Klavier, Violine und Cello (254) aus dem Jahre 1766 eine Brücke zum neuen Partnerschaftsverhältnis. Das ist im langsamen Mittelsatz am ausgeglichtesten, Klavieroberstimme und Violine alternieren fast schon Phrase für Phrase, wobei umschreibende Begleitfiguren mit ausgetauscht werden. Gegenüber dem viel geringeren Anteil der Violine am 1. Satz — das Cello bleibt gemäß dem Brauch der Zeit durch das ganze Werk hindurch an den Klavierbaß gekoppelt — bringt der letzte Satz dagegen ein vorwiegend nach Satzperioden orientiertes Alternieren im Austausch von Melodie und Begleitung. Dieses Disponieren in größeren Abschnitten entspricht der älteren Menuettpraxis. Wie sehr ihr Mozart in diesem zum „Rondo“ erweiterten „Tempo di Menuetto“ verbunden bleibt, zeigt nicht nur das komplexe Festhalten am einmal gewählten Melodieinstrument: die Violine gibt während der ersten 36 Takte die Führung nicht ab. Dem entspricht auch die Instrumentierung des Mittelteils, der dem Klavier verbleibt einschließlich der variierenden Wiederholung und eines achttaktigen Nachsatzes, ehe die Violine den gleichen Gedanken vorträgt. Auch die Menuettsätze in den Duosonaten 293 c und 374 e sowie den späteren Klaviertrios 442 und 498 belegen, daß der hier spürbare Divertimento-Charakter geringere Möglichkeiten zur engeren Verflechtung der Partner bietet als die Sonatensätze selbst. Ferner erklärt sich der Abstand der neuen Duosonaten Mozarts auch aus der Absicht, selbst damit vor die Öffentlichkeit zu treten, wobei er sich der Mitwirkung hervorragender Geiger wie Christian Cannabich gewiß war. Und schließlich schmälert es Mozarts Verdienst um den Gewinn einer sich immer profilierter konsolidierenden Duo-Partnerschaft keineswegs, wenn man sie mit der Instrumentierung des zeitgenössischen Orchesters vergleicht: auch hier treten mehr und mehr einzelne Bläser alternierend wie dialogisierend mit den führenden Streichern in Konkurrenz.

<sup>18</sup> Théodore Wyzewa und Georges Saint-Foix (*W. A. Mozart*, Bd. I, Paris 1912, S. 43 und 86) verweisen auf die Mitwirkung des Vaters hierbei.

<sup>19</sup> *W. A. Mozart*, Leipzig 1923, Bd. I, S. 624 ff.

<sup>20</sup> *Les sonates de violon de Mozart et les „Duetti“ de Joseph Schuster*, *Revue de musicologie* XXIII, 1939, S. 6—19.

<sup>21</sup> *Mozarts Weg von der begleiteten Klaviersonate zur Kammermusik mit Klavier*, *Mozart-Jb.* 1956, Salzburg 1957, S. 16—34.

Die Assimilierung gelingt in den von Mozart als Op. 1 bezeichneten Sonaten noch nicht völlig. Das zwar reduzierte, aber noch nicht aufgehobene Übergewicht des Klavierparts räumt z. B. im 1. Satz der Sonate A (293 d) der Violine nur ein Drittel der Führung ein: von 173 Takten 26 mit eigenem und zusätzlich 39 mit parallelem Melodieanteil. Dafür aber wird das der Violine Zugeordnete profiliertes; früher beliebte Terzen- und Sextenparallelen werden selten, liegende Stimmen erhalten dynamische Bedeutung (z. B. das spannende *cresc.* in den Takten 60 ff. bzw. 160 des 1. Satzes der genannten Sonate). Enge kontrapunktische Verflechtung begegnet schon, allerdings vereinzelt, in der Durchführung (Takt 90–96). All dieser Wertgewinn der Violine erfolgt aber ohne entsprechende Beschränkung des Klavierparts, der nur in 16 Takten — übrigens genau wie in der Violinstimme — zu völliger Unterordnung absinkt. So ist trotz vieler Fortschritte im Assimilierungsprozeß noch keine echte Äquivalenz erreicht, das Duo-Verhältnis bleibt in diesen ersten Werken nach dem neuen „gusto“ durch das Übergewicht des Klaviers weiterhin belastet. Aus diesem Grunde darf auch eine Deutung Hermann Aberts<sup>22</sup> fragwürdig werden, der gerade in diesen Sonaten die „Spuren der Abkunft der ganzen Gattung“ sehen möchte: „Sie gleichen Trios, in denen die eine Violinstimme von der Oberstimme des Klaviers übernommen ist“. Macht schon die offensichtliche Diskrepanz zwischen Violine und Klavieroberstimme quantitativ wie vor allem qualitativ eine solche Verklammerung des von Mozart angestrebten Duoverhältnisses mit dem Prinzip der Triosonate wenig wahrscheinlich, so ist noch weniger anzunehmen, daß bei einer solchen Ableitung gerade das Klavier den überwiegenden Anteil innerhalb der Partnerschaft für sich in Anspruch genommen hätte. Nach dem bisher Ausgeführten darf es wohl als berechtigt erscheinen, daß diese neue Duo-Struktur in den betreffenden Mozart-Sonaten sich gerade vom Schwerpunkt des Klaviers aus entwickelt, wobei dann der hinzutretende Solopart aus dem in der „begleiteten“ Klavier-sonate noch subalternen Verhältnis des bloßen *ad libitum* mehr und mehr zur realen Existenz einer äquivalenten Partnerschaft aufgewertet wird. Der kontinuierliche, wenn auch stufenweise erfolgende Fortschritt, mit dem sich die Präsenz der Violine auch bei der Verteilung der Hauptthemen im Ensemble konstituiert, ist ein weiterer Beleg dafür, daß nicht die Struktur der barocken Trio-Sonate wie der von Bach daraus entwickelten Duo-Sonate sich in der klassischen Kammermusik mit Klavier fortsetzt, sondern daß von der neuen Wurzel der „begleiteten“ Klavier-sonate aus ein neuer Weg führt, der die völlig neue Struktur der klassischen Duo-Sonate wie auch des Klaviertrios<sup>23</sup> umfaßt.

In dem Ausmaß, wie sich das alternierende Korrespondenzverhältnis zu immer engeren Dialogverflechtungen verdichtet, erwachsen andererseits beiden Partnern Bedingungen der gegenseitigen Anpassung in Stimmführung wie Satzstruktur. Das ist der Fall beim Auswechseln von Begleitfiguren, wobei die Violine oft typische klavieristische Umschreibungen (Albertibässe) hinnehmen oder sich mit dem Klavierbaß zum Unisono assoziieren muß. Andererseits kennt Mozart auch schon — und das zeigt besonders das hohe Ausmaß seines Ausgleichs — die Möglichkeit

<sup>22</sup> A. a. O. II, 380.

<sup>23</sup> Das im Klaviertrio hinzutretende Cello emanzipiert sich erst viel später vom Klavierbaß, ein Vorgang, der eingeleitet wird durch die notwendig werdende Unabhängigkeit von einem immer freizügiger werdenden Klavierbaß.

einer differenzierenden Gegenüberstellung: so wird im Einleitungs-Largo der Sonate B (454) in Takt 7–8 der ruhigen Violinkantilene ein klaviermäßig umschreibendes Korrelat gegenübergestellt. Gerade diese Sonate zeigt an vielen Stellen die differenzierende Absicht des Komponisten. Andererseits erwachsen auch gerade dem Klavier Bedingungen der Zurückhaltung, vor allem in der Begrenzung des Virtuosen. Sind schon freie Kadenz und einzelne, nur dem Klavier vorbehaltene Variationen zu weit gehende Zugeständnisse an den Duo-Ausgleich, so ist doch gerade auch der Gewinn hervorzuheben, den das Klavier aus dem Zusammenspiel gewinnt: seine Melodik wird davon genau so bereichert wie die Kantabilität überhaupt. Die Enthaltensamkeit von virtuoser Egozentrik — die genau so für den Violinpart gilt — ist gerade für das Klavier ein Verzicht, der durch die Bereicherung an inneren Werten mehr als aufgewogen wird und zweifellos auf Mozarts gesamtes Klavierwerk ausstrahlt.

Die wohl ausgewogenste Partnerschaft gelingt Mozart im Trio *Es* (498) für Klavier, Klarinette und Viola sowie im Quintett *Es* (542) für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, von dem der Meister selbst bekannte: „*Ich halte es für das Beste, was ich je in meinem Leben geschrieben habe*“ (Brief vom 10. 4. 1784). Sicherlich hat hier die abweichende Auswahl der Partner ein Zusammenwirken begünstigt, das jede Einzelbevorzugung ausschließt. So ist die Viola im sogenannten Kegelstatt-Trio genau so an der solistischen Aussprache beteiligt wie das Horn im Quintett. Die gegenüber Streichinstrumenten ausgeprägtere Homogenität der hier mitwirkenden Bläser verlangt eine so viel weitergehende Individualisierung, weil sie die in der Diktion der Gesellschaftsmusik dieser Zeit typische Formelbildung ausschließen. Selbst die „Cadenza in tempo“ bevorzugt die Bläser gegenüber dem Klavierpart, der sich insgesamt in diesem Werk der Funktion eines Führungsträgers entledigt hat. Das Ausmaß dieser Verflechtungsdichte ist um so bemerkenswerter, als Mozart in den Klavierquartetten (478 und 493) einem Prinzip folgt, das schon bei seinen Vorgängern diese Besetzungsart kennzeichnete: hier bietet sich ihm die Möglichkeit, die Streichergruppe mit dem Klavier als zwei selbständige Komplexe miteinander zu konfrontieren. Das geschieht bei Mozart nicht mehr mit der strengen Distanzierung wie in Johann Christian Bachs Quintett für Flöte, Oboe, Violine, Cello und obligates Cembalo<sup>24</sup>, einem der ersten Werke dieser Gattung überhaupt. Hier ist in den Tuttiteilen das Klavier nur in obligater Akkordfiguration beteiligt, um an anderen Stellen rein solistisch hervorzutreten; so ist ihm im 1. Satz das zweite Thema allein vorbehalten. Dieses Prinzip, das Klavier als selbständige Einheit dem Ensemble der übrigen Soloinstrumente gegenüberzustellen, ist also schon nach seiner Herkunft als konzertant anzusprechen. Besonders deutlich hebt sich solches gegenchorisches Gruppieren beim Vergleich etwa mit Schuberts *Sonates en Quatuor* (Op. 7) ab, die noch der begleiteten Klaviersonate zuzurechnen sind. Eine solche Aufgliederung erlaubt in den Klavierquartetten auch bei Mozart dem Klavier ein so viel individuelleres Profil, das sich sogar negativ in stärker hervordringender Klaviervirtuosität bemerkbar macht. Es ist aber weniger eine Dominanz des Klavierparts insgesamt als dessen Heraustreten

<sup>24</sup> Hortus musicus Nr. 42.

in Soloperioden, das in diesen Klavierquartetten von einem Konzertieren zu sprechen erlaubt. Hier verschärfen sich die Kontraste zu einem rivalisierenden Gegenüber, während in Duo-Sonate und Klaviertrio die Partner sich im Verhältnis des Alternierens und Dialogisierens gegenseitig ergänzen. Mit der Konfrontierung geschlossener Komplexe und einer entsprechenden Instrumentierung — sie ist bei Mozart nicht mehr so stark abgegrenzt wie bei dem genannten Bach-Quintett, tritt aber als Absicht der Diktion oft spürbar in den Vordergrund — rücken die Klavierquartette in die Nähe des Konzerts, ohne sich ihres kammermusikalischen Rahmens zu begeben. Sich gegeneinander abzuheben oder gar zu behaupten schafft aber ein anderes Verhältnis der Partnerschaft als die Integration, deren immer engere Durchdringung in gegenseitiger Gleichberechtigung so spannungsvoll verläuft und als deren vollendetes Ergebnis Mozarts Duo-Sonaten und Klaviertrios, vor allem aber das Klavierquintett mit Bläsern für alle Zeiten so vorbildlich bleiben.

Mozarts Abstand ist vollends erst zu ermessen aus dem Vergleich mit dem zeitgenössischen Kammermusikschaffen, innerhalb dessen die „begleitete“ Klavier-sonate noch lange am meisten bevorzugt bleibt<sup>25</sup>. Symptomatisch für deren Beliebtheit ist Hobokens Feststellung<sup>26</sup>, daß die von Joseph Haydn in den Handel gekommenen sogenannten Violinsonaten entweder Klaviersonaten mit nachträglich hinzugefügter Violinstimme (u. a. von Burney) bzw. Klaviertrios mit ausgelassener Cellostimme seien. Dieser Befund erlaubt zugleich den wenigstens kursorisch gültigen Rückschluß auf die immer noch geringe Bedeutung des Cellos, das im Klaviertrio sich auch bei Haydn erst sehr spät von der Parallelführung mit dem Klavierbaß löst. Übrigens waren Haydns Klaviertrios zu seiner Zeit noch als *Sonates pour le Piano* (o. ä) bezeichnet, wobei lediglich der anfängliche Zusatz „avec accompagnement de . . .“ später durch die Formulierung „avec Violon et Violoncelle“ ersetzt wurde. Auch was Ludwig van Beethoven vor der Jahrhundertwende im Bereich der Kammermusik mit Klavier schafft, steht noch weitgehend im Zeichen des vorherrschenden Klavierparts. So ist es kennzeichnend, daß er sich mit seinen drei Klaviertrios Op. 1 bei einer Soirée des Fürsten Lichnowsky der musikalischen Gesellschaft Wiens als Pianist vorstellte. Auch die beiden Sonaten für Klavier und Cello (Op. 5) sind ein begrenzter Erfolg, das Cello als vollwertigen Partner zu emanzipieren. Erst von Op. 11, dem Klaviertrio mit Klarinette (!) und Cello, und den Sonaten Op. 12 für „Klavier und Geige“ führt echte Partnerschaft zum Verzicht auf egozentrische Vorrechte des Klaviers. Von den *Sonaten für Klavier und Geige* Op. 23 und 24 ab klingt dann schon deutlich auf, was das neue Jahrhundert in dem Bereich der Kammermusik mit Klavier mehr und mehr durchsetzt: das Klangvolumen wird gesättigter, die virtuoson Mittel für alle Beteiligten anspruchsvoller, der Dialogcharakter nimmt erregtere Züge an und steigert sich zu dramatischer Antithetik (Op. 47!). Der Spielgeist verwandelt sich in gestauter Energie zu pathetischem Erlebnisausdruck — alles Einzelzüge, die dem neuen Zeitgeist auch darin folgen, daß Kammermusik mehr und mehr aus dem Kreis des auch Dilettanten noch zugänglichen Gesellschaftsmusizierens heraustritt und einem

<sup>25</sup> K. Geiringer (*J. Haydn*, New York 1946, S. 38) übermittelt aus der „Wiener Zeitung“ von 1789 die Annonce eines Adligen, der einen Geige spielenden Diener sucht, der „leichte Klaviersonaten begleiten kann“.

<sup>26</sup> J. Haydn, *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. I, 1957, S. 727 ff.

erweiterten „Publikum“ dargeboten wird. Kennzeichnend aber ist es für den neuen Zeitgeist, daß auch ältere Werke in die Musikpflege mit einbezogen werden. Dabei bleibt gerade Mozarts Kammermusik „auf den Pulten“. Das erklärt nicht zuletzt ihre bleibende Bedeutung als Maßstab und Vorbild für die Struktur echter Partnerschaft.

Anschließend sei noch angeregt, zu überlegen, wie der verwirrenden Werkbezeichnung zu begegnen ist, die schon mit dem Verlassen der barocken „Solo-“ bzw. „Trio-Sonate“ einsetzt. So ist vor allem als fragwürdig zu bezeichnen, was alles auf dem Titel der „begleiteten“ Klaviersonate im Sprachgebrauch verharrete, nachdem die Berechtigung dazu nicht mehr gegeben war. Haydns Klaviertrios noch als „Klaviersonaten mit . . .“ zu bezeichnen, ist genau so falsch und unzutreffend wie die leider bis heute noch hingenommene Benennung der *Sonaten für Klavier und Violine* — so der Originaltitel Beethovens, der bei Mozart nur einmal vorkommt (Autograph von 526) — schlechthin als „Violinsonaten“, wie es immer noch in sogenannten Klassiker-Ausgaben geschieht. Entsprechend der in vorliegender Arbeit versuchten Orientierung sei deshalb in diesem Falle der Titel „Duo-Sonate“ vorgeschlagen. Er wird dem Partnerschaftsverhältnis der Ausführenden gerecht und entspricht dem Werdegang der Gattung wie der Intention der Komponisten. Auch Johann Sebastian Bachs Sonatenwerk mit obligatem Cembalo könnte hierin sinngemäß einbegriffen werden. Vielleicht wüchse damit auch die Einsicht vieler Geiger, sich zu der Einordnung bereitzufinden, wie sie der Ausgleich im Führungswechsel dieser Gattung verlangt, insbesondere im Hinblick auf Stellen mit reiner Begleitfunktion: „Duo-Sonaten“ sind keine „Violinsonaten“!

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### *Unbekannte Überlieferung von Lochamer-Liederbuch Nr. 4*

VON CHRISTOPH PETZSCH, MÜNCHEN

Nach Einsendung des Manuskriptes der Neuausgabe<sup>1</sup> des 1452 ff. in Nürnberg entstandenen Liederbuches<sup>2</sup> führt ein glücklicher Fund<sup>3</sup> zur Kenntnis einer weiteren einstimmigen Überlieferung des Liedes Nr. 4 *Mein herz in hohen freuden ist*, von dem bisher neben Intavolierungen nur zwei mehrstimmige Sätze bekannt waren. Einen davon enthält die Prager Handschrift Strahov D. G. IV 47, die zugleich auch einen Liedsatz von Nr. 3 *Käm mir ein trost* mit Text der Anfangsstrophe überliefert (vom Text Nr. 4 bringt sie nur das Initium)<sup>4</sup>.

Die neue Quelle des Liedes ist ein Fragment: rechteckiges (28 x 10 cm), kräftiges Papierblatt cgm 5249/76 der Bayerischen Staatsbibliothek. Das Wasserzeichen (Ochsenkopf) stimmt mit Piccards, von 1461—63 in Ansbach, Dinkelsbühl und Nürnberg nachweisbarem Typ XIII, 661 überein, gehört demzufolge vermutlich in Entstehungszeit und -raum des Liederbuches. Auch die oberdeutsche Bastarda weist in die Jahrhundertmitte. Da bei bevorstehender Korrektur des Editionsmanuskriptes nur Text und wichtigste Daten nachgetragen werden können, sei hier Ergänzendes mitgeteilt.

Der mit dem Text der ersten Strophe<sup>5</sup> unterlegten Melodie geht ein relativ ausgedehntes Initium, und diesem die große Initiale M voraus, von erheblicher Beweiskraft dafür, daß dieses u. a. aus der Mondsee-Wiener-Liederhandschrift bekannte Schreiberverfahren Textierung solcher Initien nicht zuläßt. Die Notierungsweise auf drei Fünflinien-Systemen über die ganze Breite des Blattfragmentes hinweg, vorwiegend mit Semibreven bei weit weniger Minimem, ist gekennzeichnet durch wiederholtes Dichtaneinanderrücken von zwei oder drei Semibreven, das sich im Liederbuch bei den geistlichen Kontrafakturen S. 44 f. findet<sup>6</sup>. Bemerkenswerter scheint, daß Wendungen des Textes einmal oder mehrmals — so „in hohen fröden“ viermal — wiederholt sind, und daß dem auch durch Streckung der Melodie entsprochen wird. Dies ist, soviel wir sehen, im 15. Jahrhundert nur in den beiden Liedüberlieferungen der Prager Handschrift zu belegen; der Sachverhalt bei Nr. 4 im Liederbuch macht es indirekt wahrscheinlich durch Inkongruenz von Wort und Weise. Das weist wie anderes<sup>7</sup> auf Beziehungen zwischen Franken und Prag auch in der Liedkunst, die angesichts des Studiums von Franken in Prag sowie des sehr regen Handels ohnehin nicht ferne lagen. Das eigenwertige Verändern von Melodie und Text, hier z. T. die Folge von Wiederholung bezw. Streckung, bestätigt in neuer Weise die Offenheit des (spät-)mittelalterlichen Liedes bei jeder Neurealisierung in Vortrag und Aufzeichnung. So ist auch dieser Fund ein weiteres<sup>8</sup> Zeugnis dafür, daß Gebilde dieser Art ein opus perfectum (noch) nicht waren, das Restituieren eines Archetypus somit als sehr problematisch zu beurteilen ist.

<sup>1</sup> Vorbereitet von W. Salmen und Verf. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Neue Folge).

<sup>2</sup> Vorarbeiten des Verf.s zusammengefaßt in: *Das Lochamer-Liederbuch*. Studien, M(ünchener) T(exte) und U(ntersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters) 19, München 1967.

<sup>3</sup> Identifizierung ermöglicht durch ebenso lebenswürdigen wie förderlichen Hinweis von Herrn Prof. Bernhard Bischoff (München), dem auch hier gedankt sei, ebenso Herrn Dr. Ulrich Montag, Handschriften-Abtlg., u. a. für schnelle Auswertung des Wasserzeichens.

<sup>4</sup> Faksimiles Kongreßbericht Köln 1958, Tafeln IV und V.

<sup>5</sup> Weiterer Text fehlt.

<sup>6</sup> Wenig mehr zu diesem Verfahren bei J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, 1. Teil, Leipzig 1913, S. 181 ff.

<sup>7</sup> Vgl. MTU 19 (oben, Anm. 2), S. 202 f. mit dort genannter Literatur.

<sup>8</sup> Andere ebenda ausführlich behandelt, vgl. S. 136 ff., 172 f. und 184 f. Die Parallelüberlieferung der Texte wird in der neuen Ausgabe vollständig abgedruckt.

*Sein oder nicht sein?*

Nochmals zur „Chaconne von Vitali“

VON WOLFGANG REICH, DRESDEN

Von der Tommaso Vitali zugeschriebenen Chaconne in g-moll für Violine und Generalbaß gibt es eine kaum übersehbare Zahl von Ausgaben, die allerdings sämtlich einem der drei wichtigsten Bearbeiter verpflichtet sind: Ferdinand David, dem Entdecker (um 1860), Léopold Charlier (um 1910) oder Mathieu Crickboom (um 1920). Aber erst seit kurzem steht eine Ausgabe zur Verfügung, die editionstechnisch den heutigen Ansprüchen genügt. Es ist die von Diethard Hellmann als Nummer 100 des „Hortus Musicus“ vorgelegte — eine der prominenten Reihe würdige „Jubiläumsnummer“. Hellmann läßt erstmalig der handschriftlichen Quelle ihr Recht werden, indem er in der Violinstimme klar unterscheidet zwischen motivisch auskomponierten Partien, die nicht angetastet werden dürfen, und akkordisch notierten Abschnitten, die in Figuration aufzulösen sind — und zwar so, daß die zeitstilistischen Grenzen gewahrt bleiben und die Architektonik des Gesamtwerkes nicht überwuchert wird. Hellmanns Fassung ist überzeugend und widerlegt die von mir vertretene Ansicht, die Oberstimme bedürfe in ihrer Gesamtheit nicht der Ausarbeitung<sup>1</sup>.

Mir ist die Ehre widerfahren, im Vorwort dieser wertvollen Ausgabe als einziger „Chaconne-Forscher“ in einiger Breite zitiert zu werden, und daran knüpft sich der einzige Vorbehalt, den ich gegenüber dem Herausgeber erheben möchte. Hellmanns Vorwort ist ausführlich genug, um jedermann neugierig zu machen, aber zu summarisch, um einen wahren Begriff von den quellenkritischen Schwierigkeiten zu vermitteln, die die Vorlage bereitet. Die Frage, in der die quellenkritische Problematik kulminiert — Vitali oder nicht Vitali? — läßt sich nicht mit dem lapidaren Hinweis auf die angeblich „eindeutige Namensüberlieferung auf unserem Manuskript“ aus der Welt schaffen.

Ich möchte früher entwickelte Gedankengänge nicht reproduzieren, sondern nur noch einmal zusammenfassen, mit welchen Widersprüchen jeder fertigwerden muß, der sich über die Authentizität der überlieferten Lesart ein Urteil bilden will.

1. Der Schreiber der vermutlich einzigen existierenden Quelle (Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2037/R/1) ist seiner Handschrift nach als Notist der kurfürstlichen Kapelle bekannt und durch eine größere Zahl weiterer Abschriften als zuverlässiger Kopist ausgewiesen. Die Handschrift (die zwischen 1710 und 1730 entstanden sein muß) enthält aber starke Ungereimtheiten.

2. Der auffälligste Fehler ist die Notierung von *dis*-moll der Violine gegen g-moll des Basses in den Takten 153—157 (bei Hellmann im Revisionsbericht wiedergegeben, wobei allerdings in der Vorzeichnung der Oberstimme *ais* und *eis* vertauscht worden sind). Daß dieser Fehler nicht in der von Hellmann für möglich gehaltenen Weise vom Dresdner Kopisten produziert worden sein kann, ergibt sich, abgesehen von sonstigen gewichtigen Gegenargumenten, unzweifelhaft schon aus der Handschrift selbst: die Vorzeichen sind nicht hineinkorrigiert, sondern fortlaufend im ersten Arbeitsgang niedergeschrieben. Der Fehler kann aber auch nicht in einer normalen Gebrauchshandschrift enthalten gewesen sein, die in Dresden etwa als Vorlage gedient hätte. Eine solche Vorlage kann schlechterdings nicht existiert haben, denn bitonal hätte zu jener Zeit nicht einmal Signor Caraffa geschrieben. Oberstimme und Baß schließen einander aus. (Daß ferner der Vermerk im Takt 41 „*finò al segno*“ sinnlos, weil im gegebenen Kontext funktionslos ist, wird durch Hellmanns Versuch einer anderen Deutung unfreiwillig bestätigt.)

<sup>1</sup> Vgl. Wolfgang Reich, *Die Chaconne g-Moll — von Vitali?*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, Jg. 1965, S. 149 ff.

3. Der Eintrag „*Del Signor Vitalino*“ auf dem Umschlag der Handschrift ist ohne Beweiskraft. Der Archivar, der um 1750 die Umschläge der kurfürstlichen Musiksammlung einheitlich beschriftete, hat dabei mit nicht zu überbietender Sorglosigkeit gearbeitet und grobe Fehler gemacht. Im vorliegenden Fall hat er kurzweg den einzigen Namen, den ihm das Manuskript bot, zum Komponistennamen erhoben.

4. Quellenwert hat nur der vom Kopisten im Zuge der Niederschrift auf dem oberen Rand der ersten Notenseite angebrachte Vermerk. Er lautet: „*Parte del Tomaso Vitalino*“, also „*Stimme Tomaso Vitalinos*“. Dieser Vermerk bezeichnet offenbar nicht den Komponisten, sondern den Besitzer bzw. Auftraggeber der Niederschrift. Er bringt zwei weitere Schwierigkeiten mit sich: a) In der Dresdner Hofkapelle, in der die Handschrift entstand, ist bisher kein Musiker namens Vitalino nachgewiesen; b) die Handschrift ist keine Stimme, sondern eine Partitur. Daß der Kapellnotist aber „*Parte*“ von „*Partitura*“ zu unterscheiden wußte, darf man voraussetzen.

Aus diesen Prämissen folgt m. E. zwingend:

- a) Am Anfang der Überlieferung, die zur Dresdner Handschrift führte, hat eine Einzelstimme gestanden, die als „*Parte del Tomaso Vitalino*“ bezeichnet war.
- b) Diese Einzelstimme war höchstwahrscheinlich der Baß, denn ein Chaconne-Baß kann sehr wohl tradiert werden, eine isolierte Chaconne-Oberstimme kaum. Auch ist der Baß so kunstvoll gebaut, wie es nur bei einem „*cantus prius factus*“ denkbar ist, während die Oberstimme melodisch glänzend entwickelt, architektonisch aber sehr locker gefügt ist. Die Baßstimme kann durchaus auch das Kopfthema der Oberstimme und eventuell Andeutungen ihres weiteren Verlaufs enthalten haben.
- c) Die Stimme ist vermutlich von ihrem Besitzer Vitalino direkt an den Komponisten unserer Fassung gelangt, denn bei einer Zwischenabschrift wäre der ursprüngliche Besitzervermerk nicht übernommen worden.
- d) Das Zustandekommen der Dresdner Fassung mit ihrer unhaltbaren bitonalen Partie ist nur so vorstellbar, daß über den vorgegebenen Baß eine Oberstimme in freiem Fluß komponiert wurde, ohne zunächst auf die notwendig werdenden Transpositionen des Basses Rücksicht zu nehmen (die ja ohnehin erlaubt und üblich waren). Dieses Arbeitsmanuskript wurde dann an den Kopisten gegeben mit dem Auftrag, eine übersichtlichere Reinschrift herzustellen. Der Kopist brachte die beiden disparaten Textschichten ohne jede Auslassung oder Korrektur säuberlich in Partitur und schuf so die uns überlieferte widersprüchliche Fassung, deren Korrektur durch den Komponisten aus irgendeinem Grunde unterblieb.

Wenn Hellmann sich in Kenntnis meiner Argumentation entschlossen hat, Herrn Vitalino „*seine Chaconne*“ zu belassen, so mag ihn vielleicht mehr die Empfehlung des Verlegers, der auf einen bewährten Namen nicht verzichten will, als seine wissenschaftliche Überzeugung dazu bestimmt haben. Mein Vorschlag wäre, solange man den Komponisten nicht positiv bestimmen kann (und das wird man wohl nie können), sich auf den Namen „*Dresdner Chaconne*“ zu einigen.

Abschließend noch ein Wort zur Architektur des Basses. Die 58 Tetrachorde bilden eine achsensymmetrische Großform ähnlich der mancher Klaviersonaten deutscher Zeitgenossen oder Kantaten Johann Sebastian Bachs. Konstituierende Elemente dieser Form sind der Periodenbau, die Bewegungsrichtung und die Modulation. Die Mittelachse wird gebildet durch fünftaktige Perioden, aufsteigende Tetrachorde und die Grundtonart g-moll, nach beiden Seiten lagern sich konzentrisch an viertaktige Perioden, absteigende Tetrachorde und kontrastierende Tonarten. Nachstehendes Schema, in dem die Zahlen die Anzahl der Tetrachorde bezeichnen, soll den Bauplan verdeutlichen:

Harmonieplan	20	7	6	5	20
Tonarten	g, b, f, g	a	Modul. g Modul.	Es	g
Richtung	28		3		27
	abwärts		aufwärts		abwärts
Periodenbau	27		6		25
	4taktig		5taktig		4taktig

## Rhythmische Kernformeln in Mozarts letzten Sinfonien

VON WERNER STEGER, HEIDELBERG

Schon mehrfach wurde auf thematische Gemeinsamkeiten zwischen einzelnen Sätzen zyklischer Werke im Schaffen Wolfgang Amadeus Mozarts oder überhaupt der Vorklassik aufmerksam gemacht. Die Einheit des Sonatenzyklus beim Klavierkomponisten Mozart hat beispielsweise Fritz Jöde bereits 1924 eingehender Untersuchungen gewürdigt<sup>1</sup>. In den vergangenen Jahren fand Johann Nepomuk Davids Analyse der Jupiter-Sinfonie KV 551, die das Werk auf einen allen Sätzen gemeinsamen Cantus firmus zurückführen will, besondere Aufmerksamkeit<sup>2</sup>. Bei der Betrachtung derartiger Zusammenhänge wird von den Autoren eine Vielzahl verschiedener Gesichtspunkte ins Feld geführt<sup>3</sup>.

Hans Engel unterstreicht, daß solche Substanzgemeinschaft der Sätze sich vor allem beim frühen Mozart finde und eigentlich noch ein Kriterium des vorklassischen Stiles sei<sup>4</sup>. Heinrich Besseler hingegen spricht das „Prinzip der Einheitsgestaltung“ insbesondere dem reifen, dem „klassischen“ Mozart zu<sup>5</sup>. Diese beiden Positionen lassen sich letzten Endes aber doch miteinander vereinbaren, wenn man berücksichtigt, daß Engel von im wesentlichen äußeren Gemeinsamkeiten (vor allem zwischen den Ecksätzen) berichtet, während Besseler in der „Einheitsgestaltung“, die den ganzen Zyklus von gemeinsamen Aspekten her prägt, ein Ideal der Klassik sieht — ein Ideal, in dem sich die Abkehr vom „Sturm und Drang“ manifestiert.

Es verwundert, daß man bei all diesen Erörterungen bisher dem Rhythmus nur wenig Beachtung schenkte. Gerade er ist ja besonders geeignet, große musikalische Zusammenhänge zu verbinden, zu verklammern: „Das Rhythmische wirkt stärker auf uns als das rein linear Melodische. Erkennen wir doch manche uns bekannte Melodie wieder, wenn wir nur ihren Rhythmus hören; umgekehrt machen verschiedene Rhythmen aus einer und derselben Melodie zwei wesentlich verschiedene Themen“ (August Halm)<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Fritz Jöde, *Die Thematik der Klaviersonaten Mozarts*, in Mozart-Jahrbuch II, 1924, S. 7 ff.

<sup>2</sup> Johann Nepomuk David, *Die Jupiter-Sinfonie. Eine Studie über die thematisch-melodischen Zusammenhänge*, Göttingen 1953.

<sup>3</sup> Man vergleiche etwa gerade Davids Methode mit Rudolph Retis Analyse der Sinfonie g-moll KV 550 (*The Thematic Process in Music*, London 1961, S. 114 ff.).

<sup>4</sup> Hans Engel, *Haydn, Mozart und die Klassik*, Mozart-Jahrbuch 1959, S. 46 ff. — S. a. von H. Engel, *Nachmals: Thematische Satzverbindungen und Mozart*, Mozart-Jahrbuch 1962/63, S. 14 ff.

<sup>5</sup> Heinrich Besseler, *Mozart und die deutsche Klassik*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien — Mozartjahr 1956, Graz/Köln 1958, S. 47 ff.

<sup>6</sup> *Einführung in die Musik*, Berlin 1926, S. 90. — Walter Gerstenberg hat darauf hingewiesen, daß solche Feststellungen nicht etwa nur für unsere Zeit zutreffen, sondern eine weitreichende Gültigkeit besitzen: „Das musikalische Hören, offenbar institutionell auf die dem Kunstwerk mitgegebenen Zeichen des Wiedererkennens angewiesen, gewinnt seine eigentümlichen Ansatzpunkte vor allem in den rhythmischen Gefügen und Prägungen bestimmter typischer Gerüste oder Modelle. Dabei treten die noch so tief reichenden Abgrenzungen der historischen Epochen als vordergründig zurück gegenüber dieser Grundqualität musikalischer Zeitordnung.“ (*Grundfragen der Rhythmus-Forschung*, in: Bericht über den VII. Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958, Kassel usw. 1959, S. 114).

Es fällt nicht schwer, entsprechende Äußerungen auch bei den Theoretikern vor und um 1800 zu finden<sup>7</sup>. Andererseits verrät die Musiktheorie jener Zeit nicht gerade viel über die kompositorischen Grundsätze des Wiener klassischen Stils; dies gilt auch für die Rhythmik<sup>8</sup>. „Wir sind deshalb in der . . . Epoche der Klassik trotz aller Kenntnis, die wir den Theoretikern verdanken, für die entscheidenden Fragen an die Werke selbst, an die Musik verwiesen“<sup>9</sup>.

Die Erforschung rhythmischer Zusammenhänge in Werken der Wiener Klassik ist also nicht nur legitim, sondern sie liegt wohl mindestens ebenso nahe wie das Bemühen um die melodischen Gemeinsamkeiten einzelner Sätze<sup>10</sup>. Meine Beobachtung, daß Mozart in seinen letzten drei Sinfonien einen rhythmischen Zusammenhalt erstrebt, bestätigt darüber hinaus Heinrich Besslers Darlegungen zur Frage der „Einheitsgestaltung“ im Bereich der Klassik<sup>11</sup>.

Bessler vermerkt, daß sich Mozart auf dem Gebiet der Sinfonie erstmals mit der „Prager“ (KV 504) der „Einheitsgestaltung“ näherte. Vom Rhythmischen her gesehen sind dann die drei folgenden Sinfonien in Es-dur (KV 543), g-moll (KV 550) und C-dur (KV 551) besonders aufschlußreich. Es zeigt sich, daß Mozart in diesen Werken jeweils eine kurze rhythmische Formel verwendet, die als (mehr oder weniger ausgezities bzw. variiertes) Modell in sämtlichen Sätzen der Sinfonie erkennbar ist und vor allem den Kopf wichtiger Themen prägt. Dadurch erhalten gerade viele Hauptgedanken untereinander eine Verbindung, die dem Gesamtwerk wesentlich den Zusammenhalt garantiert. Ich nenne solche Modelle „rhythmische Kernformeln“<sup>12</sup>.

In den drei 1788 komponierten Sinfonien handhabt Mozart diese rhythmischen Kernformeln auf recht unterschiedliche Weise. Von der Es-dur-Sinfonie über das g-moll-Werk zur Jupiter-Sinfonie hin läßt sich ein immer deutlicheres, intensiveres Arbeiten mit solchen rhythmischen Klammern beobachten. Während in der Es-dur-Sinfonie die Kernformel manchmal verborgen und stark verändert erscheint<sup>13</sup>, finden wir die der C-dur-Sinfonie immer wieder ganz deutlich an der Oberfläche des musikalischen Geschehens.

Die rhythmische Kernformel der Es-dur-Sinfonie stellt sich dar als eine Gruppe aus einer langen und drei folgenden kürzeren Noten: | J J J | J | oder ähnlich. Wir finden sie zu Beginn der Adagio-Einleitung fast genau in dieser Grundgestalt:



Leicht erkennbar leitet sie, dem 3/4-Takt angepaßt, das Menuett ein:



7 So heißt es zum Beispiel in Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon* (Frankfurt 1802, Sp. 1257): „Der Rhythmus war ohne Zweifel das erste sinnliche Hilfsmittel, wodurch man in der Kindheit der Musik eine Reihe von Tönen, die an und für sich ohne Bedeutung waren, für das Gefühl unterhaltend machte. Die Menschheit muß schon auf einer noch sehr niedern Stufe der Kultur die Erfahrung gemacht haben, daß eine regelmäßige Wiederkehr in der Bewegung sonst ganz gleichgültiger Dinge für das Gefühl etwas anziehendes hat.“

8 Vgl. Arnold Feil, *Studien zu Schuberts Rhythmik*, München 1966, S. 13.

9 Arnold Feil, a. a. O.

10 Gewiß wird es immer umstritten bleiben, ob man die Jupiter-Sinfonie tatsächlich auf den von David aufgezeigten *Cantus firmus* zurückführen darf.

11 A. a. O., S. 53 f.

12 Rhythmische Modelle, die sich in allen Sätzen nachweisen lassen, gibt es auch in der „Prager“ Sinfonie. Entscheidend ist, daß Mozart in den drei letzten Sinfonien den Zyklus rhythmisch durch eine einzige Formel zusammenschließt.

13 Vgl. hierzu Besslers Anmerkung, in der Es-dur-Sinfonie präge sich die Einheit „nicht in so klaren Motivbeziehungen“ aus (a. a. O., S. 53).

14 Dieses 4. Viertel wird nur von der Pauke realisiert.

Zu Beginn des 2. Teils wird in dem 1. Takt noch ein Viertel eingeschoben:



Diese Variante der Kernformel herrscht auch im Trio des Menuetts:



Man sieht, wie das oben beschriebene Modell grundsätzlich bewahrt bleibt, aber doch in verschiedenen Ausprägungen erscheint<sup>15</sup>. Beim Thema des 2. Satzes (*Andante con moto*) müssen wir nur die belebenden Zweiunddreißigstel-Noten entfernen, um wieder zu dem bekannten Rhythmus lang—kurz—kurz—kurz zu kommen:



Auch das profilierte „heftige Motiv, das den Frieden des Satzes wiederholt in Frage stellt“<sup>16</sup>, ist aus der Kernformel entwickelt; jetzt sind die Notenwerte auf die Hälfte verkürzt:



Etwas schwieriger wird die Deutung beim Eingangs-Allegro und beim Finale. Das Allegro beginnt:



Wenn wir die ersten beiden Viertel unberücksichtigt lassen, ergibt sich wieder eine Folge von einem langen und vier kürzeren Werten (*b-g-f-es-d*). Die rhythmische Kernformel ist hier also durch einen Auftakt von zwei Vierteln erweitert. Näher bei der eigentlichen Kernformel steht der Beginn des Seitensatzes:



<sup>15</sup> Es versteht sich von selbst, daß die Verwendung dieser Kernformeln auch keine wesentliche Änderung der ursprünglichen Eingliederung ins Taktschema erlaubt.

<sup>16</sup> Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, I. Abt., Leipzig 51919, S. 183.

Es handelt sich um denselben Rhythmus, der den Kopf des Menuetts prägt. Bezeichnend ist jedoch, daß im Allegro die einleitende punktierte Halbe von T. 97 in der Folge wegfällt, daß sich der Achtel-Gedanke als eigentlicher Träger des Seitensatzes erweist. Man gelangt also zu der Annahme, daß diese punktierte Halbe im wesentlichen die Funktion einer Klammer (Erinnerung an die rhythmische Kernformel) besitzt. Von der Kernformel getragen ist auch der Gedanke T. 54 ff. des Allegro:



An verschiedenen anderen Stellen des Satzes kann man sie ebenfalls im Hintergrund erkennen.

Der Kopf des Finale läßt sich als durch Sechzehntel belebte Kernformel mit Achtelauftakt deuten:



Als rhythmische Kernformel der g-moll-Sinfonie KV 550 zeigt sich ein Auftakt, dem drei doppelt so lange Noten folgen: ♩ | ♩ | ♩ | ♩

Diesen Rhythmus kann man unschwer zu Beginn des ersten Satzes beobachten:



Auf halbe Werte verkürzt findet sich die Formel in dieser Gestalt:



Der „kurze“ Auftakt spielt auch sonst in diesem Allegro molto eine große Rolle.

Er ist ebenso im zweiten Satz (Andante) zu erkennen. Die rhythmische Kernformel begegnet um ein Glied verlängert (a) oder verkürzt (b), in beiden Fällen jedoch mit dem charakteristischen „kurzen“ Auftakt:



17 Eine Isolierung der Kernformel durch Pausen nimmt Mozart besonders gerne am Kopf des ersten Satzes vor (vgl. auch KV 543 und 551); später wird das Modell als bekannt vorausgesetzt, und der weitere musikalische Verlauf kann unmittelbar an die Darbietung der Kernformel anschließen. In diesem Zusammenhang sei auf eine Äußerung Edward E. Lowinskys hingewiesen: „An external symbol of Mozart's desire for lucidity is the use of pauses not only for purposes of articulation, but also to clarify and to delimit a phrase“ (On Mozart's Rhythm, *The Musical Quarterly*, XLII, 1956, S. 166).

Zu Beginn des 3/4-Menuetts geht Mozart sogar in einen 3/2-Takt über, um die Kernformel plastisch vorzuführen:



entspricht:



Wenn wir die Achtelgruppe als ausgezierte Halbe verstehen, sehen wir hier also wieder deutlich den Auftakt und die drei folgenden Noten mit jeweils dem doppelten Wert des Auftaktes.

Am Kopf des Finale wird die rhythmische Kernformel durch einen aufgelösten Vorhalt geringfügig verlängert; die Zusammenfassung der Viertel 2–5 in zwei Halbe wird durch die Bässe legitimiert oder gar empfohlen:



Ein zweites Thema präsentiert den „kurzen“ Auftakt, der in diesem Satz wieder in vieler Hinsicht eine besondere Rolle spielt, in zweierlei Gestalt (♩ und ♪), wobei die strenge Kernformel nicht mehr deutlich ist; es scheint, daß die Formel gerade im Finale den kurzen Auftakt nochmals als ihr wesentliches Element herausstellen soll:



In der C-dur-Sinfonie KV 551 benutzt Mozart eine sehr einfache Kernformel, die er aber um so reichhaltiger auswertet. Sie besteht aus einer Punktierung (a), zu der sich eine weitere Punktierung gesellen kann (b), und einer abschließenden dritten bzw. fünften Note:

- a) ♩ . ♩ : ♩      b) ♩ . ♩ . ♩ . ♩ : ♩

Der Forte-Kopf des ersten Satzes basiert auf dieser Kernformel:

Allegro vivace



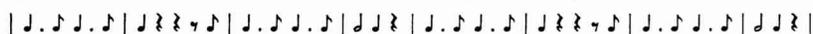
entspricht:



Die beiden Piano-Einschübe (T. 2–4 und 6–8) orientieren sich an demselben Schema:



Rhythmisch stellen sich die ersten acht Takte also (vereinfacht) so dar:



Die Takte 1, 3, 5 und 7 enthalten die Kernformel<sup>18</sup>. Da die Formel so einfach ist, drängt es Mozart dazu, in dieser Sinfonie häufig mit Diminution und Augmentation zu arbeiten. Bereits ab T. 9 findet sich die Punktierung auf die halben Werte reduziert:

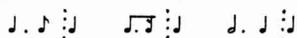


Kernformel und Diminution werden nun abwechselnd verwendet, bis schließlich das Seitenthema beginnt, dessen Kopf der Augmentation entwächst:

T. 56



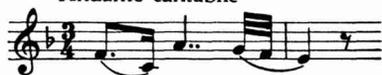
Auch im Seitensatz treten die beiden anderen Formen der Punktierung mehrfach auf. Ja, dieser Teil lebt weitgehend gerade von der Gegenüberstellung dieser drei Möglichkeiten:



Sie begegnen nun im weiteren Verlauf des Satzes immer wieder.

Punktierung und Doppelpunktierung bestimmen den Kopf des zweiten Satzes:

Andante cantabile



Vereinfacht findet sich dieses Nebeneinander zweier Punktierungsmöglichkeiten T. 15 f.:



<sup>18</sup> Der bei Mozart so häufige Dualismus innerhalb eines Themas beruht also nicht nur auf einem schroffen Kontrast. Auch hier kann der Rhythmus eine verbindende Kraft darstellen, wofür sich zahlreiche Beispiele nachweisen ließen.

Später (T. 67 ff.) kommt dann noch die Folge  $\text{♩} \cdot \text{♩}$  hinzu. Auch in diesem zweiten Satz haben wir also neben einem Mittelwert die Diminution und die Augmentation. Aufmerksamkeit verdient im Rahmen des  $\frac{3}{4}$ -Taktes außerdem die folgende, ebenfalls an exponierte Stellen gerückte Art der Punktierung:



An die rhythmische Kernformel erinnern in diesem Andante cantabile auch zahlreiche Anbindungen kleiner Notenwerte.

Die Punktierung gehört eigentlich in den Rahmen eines Zweier- oder Vierermetrums. Sie repräsentiert das Verhältnis 3 : 1. Bei einer Übertragung ins Dreiermetrum muß der Komponist ein Verhältnis wählen, das eine der Punktierung ähnliche Wirkung erzielt; dies ist bei der Proportion 2 : 1 der Fall, die der Triolierung entspricht. In der Tat läßt sich ja eine Gleichstellung von Punktierung und Triolierung bis in die Zeit der Mensuralnotation zurückverfolgen. Mozart überträgt im Menuett der C-dur-Sinfonie das 3 : 1 der Kernformel ins 2 : 1 des  $\frac{3}{4}$ -Taktes:



Diese Version der Kernformel läßt sich auch im zweiten Teil des Trios bei den Hörnern und Trompeten beobachten:



Im Finale der Jupiter-Sinfonie spart Mozart die Punktierung zunächst aus, um sie dann im T. 6 umso überraschender eintreten zu lassen:



Bereits T. 19/20 stehen sich wieder zwei Möglichkeiten gegenüber:



also  $\text{♩} \cdot \text{♩} \mid \text{♩}$  und  $\text{♩} \cdot \text{♩} \mid \text{♩}$

Die Punktierungen gewinnen nun im weiteren Verlauf des Satzes immer mehr an Bedeutung. Es erübrigt sich, auf alle Einzelheiten einzugehen. Zwei wichtige Gedanken mit Punktierungen sind:

T.56

T.9

Auch die folgenden Themen bringen durch Anbinden nur eines Viertels oder Achters an die Ganze bzw. Halbe eine Erinnerung an die rhythmische Kernformel:

T.36

T.74

\*

Die Sinfonie ist diejenige Gattung Mozarts, die wegen ihres Umfangs und ihres Anspruchs besonders dringend nach solch wirksamen Mitteln der „Einheitsgestaltung“ verlangt. Es versteht sich, daß rhythmische Kernformeln aber auch in anderen Gattungen mehr oder weniger deutlich sichtbar sind. Einige Beispiele aus Mozarts Wiener Zeit mögen dies belegen.

Die Klaviersonate *c*-moll KV 457 wurde schon von Fritz Jöde auf rhythmische Zusammenhänge untersucht<sup>19</sup>. Sie entstand 1784, vier Jahre vor den letzten Sinfonien also. Bei ihr entdecken wir eine rhythmische Kernformel, die in auffallender Weise die (äußerlich so gegensätzliche) Thematik des ersten Satzes bestimmt: | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩

Allegro

T.1

T.23

T.36 (Seitensatz)

Auch im zweiten Satz deutet sie sich an:

Adagio

<sup>19</sup> A. a. O., S. 30 ff.

Für den dritten Satz sollte man sie aber nicht beanspruchen. Die Kernformel umspannt also nicht das ganze Werk.

Bei der 1789 komponierten Sonate D-Dur KV 576 fällt auf, daß das Kopfmotiv aller drei Sätze im 2. Takt auf die 2. Zählzeit endet. Die rhythmische Kernformel läßt sich also so darstellen: | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♪ |

Die drei Sätze beginnen wie folgt:

I. Allegro

II. Adagio

III. Allegretto

Für Mozarts letztes größeres Instrumentalwerk, das Klarinettenkonzert A-Dur KV 622, gilt eine ganz ähnliche Kernformel. Im ersten Takt spielt noch eine Punktierung eine Rolle, die sich im Finale in Sechzehntel auflöst. Wir haben also die Kernformel | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♪ |

Und so beginnen die drei Sätze des Werks:

I. Allegro

II. Adagio

III. Allegro

Mit diesen Untersuchungen sollte gezeigt werden, daß ein Mittel zur „Einheitsgestaltung“ in der klassischen Sinfonie das Prinzip der rhythmischen Kernformeln darstellt. Es läßt sich in den drei letzten, fast gleichzeitig entstandenen Sinfonien Mozarts besonders gut beobachten. Daß wir es bei demselben Komponisten auch anderswo finden können, wurde außerdem erörtert<sup>20</sup>.

Es liegt nahe, Mozarts letzte Sinfonien unter diesem Aspekt mit Haydns Sinfonien der achtziger und neunziger Jahre zu vergleichen: dort erkennen wir jedoch ein solches Arbeiten mit rhythmischen Kernformeln nur in Ansätzen. Mozart führt in den Sinfonien 39–41

<sup>20</sup> Eine Untersuchung der in Wien geschaffenen mehrsätzigen Werke mit kleinerer Besetzung zeigt jedoch, daß rhythmische Kernformeln in diesem Bereich kaum eine Rolle spielen.

gleichsam demonstrativ ein Prinzip vor, das mit Hilfe von innerhalb eines Zyklus immer wieder an exponierter Stelle verwendeten rhythmischen Modellen einen besonders konsequenten Weg zur „Einheitsgestaltung“ geht.

Die Tatsache, daß es zwischen den Sätzen dieser Werke auch melodische Substanzgemeinschaft und verbindende Kräfte anderer Art gibt, bleibt von diesen Beobachtungen unberührt. Hier sollte nur auf Aspekte des Rhythmischen hingewiesen werden. „Das Rhythmische“ aber „ist nicht abtrennbar aus dem Gesamtmusikalischen, als ob dieses zusammengesetzt wäre aus sogenannten Faktoren oder Elementen. Diese sind vielmehr nachträglich durch Reflexion aus einem Ganzen herausgelöst worden“<sup>21</sup>.

### Wagners fragmentarisches Orchesterwerk in e-moll— die früheste der erhaltenen Kompositionen?

VON EGON VOSS, MÜNCHEN

Im Auktionskatalog Nr. 30 vom 20. Januar 1902 bot das Antiquariat Liepmannsohn ein bis dahin unbekanntes „eigenhändiges Musikmanuskript“ aus der „frühesten Zeit“ Richard Wagners an: eine unvollständig erhaltene Orchesterkomposition in e-moll. 1913 unterzog Edgar Istel das Werk, das sich inzwischen beim Antiquariat Rosenthal befand, einer näheren Betrachtung<sup>1</sup>. Obwohl die Handschrift ungezeichnet ist, stellte Istel, der freilich ein guter Kenner war, gar nicht zur Diskussion, ob es sich tatsächlich um ein Manuskript Wagners handelt. Er meinte, die Schrift deute ungefähr auf die Magdeburger Zeit, und hielt das Fragment aufgrund der hohen Blattzahlen, die es aufweist, für den „Schlußsatz eines größeren symphonischen Werkes“<sup>2</sup>.

Da die Handschrift inzwischen wieder zugänglich ist — sie befindet sich im Besitz von Jean Cortot in Paris —, ist eine genaue Betrachtung möglich. Das Manuskript besteht aus 12 doppelseitig beschriebenen Blättern in Querfolio mit den Blattzahlen 182 bis 193. Anfang und Ende fehlen. Die Partitur umfaßt 15 Systeme, die jedoch nicht bezeichnet sind. Einige Blätter sind beschädigt.

Vergleicht man die Handschrift mit derjenigen der mit Sicherheit authentischen Jugendwerke — etwa den Skizzen zum *Entreacte* Nr. 1 D-dur und zur *König Enzo-Ouvertüre*, den Kompositionen zu Goethes *Faust*, den *Konzert-Ouvertüren* in d-moll und C-dur —, so zeigen sich deutliche Übereinstimmungen, die freilich weniger die mit ungewohnt spitzer Feder geschriebenen Noten und die insgesamt noch wenig ausgeschriebene Handschrift als vielmehr die recht eigentümlichen Notenschlüssel, die Zeichen für Dynamik und die Tempovorschriften betreffen. Sehr charakteristisch sind auch die zahlreichen Federproben, die die Entwürfe aus Wagners Jugendjahren fast durchgehend aufweisen und die sich auch auf dem Fragment finden. Kräftigstes Beweismittel sind jedoch einige auf Blatt 185 r des Fragments quer über die Systeme geschriebene Zahlen, unter denen eine sehr charakteristische 6 besonders auffällt. Die gleichen Zahlen finden sich auf der letzten Seite der Klavierskizze zur *König Enzo-Ouvertüre*, neben Skizzen zur *Konzert-Ouvertüre* C-dur. Hier wie dort erscheinen die Zahlen in Reihen (346, 34678, 34689, 35) und, wie zum spielerischen Ausprobieren der Feder, unregelmäßig über das Papier verteilt. Die mehr gemalten als geschriebenen Zahlen sind so eigentümlich, daß ein Zweifel an der Urheberschaft eines einzigen Schreibers ausgeschlossen ist. Daß es sich bei dem Schreiber um Wagner handelt, zeigt sich daran, daß die

<sup>21</sup> Walter Gerstenberg und Walther Dürr, Artikel *Rhythmus, Metrum, Takt* in MGG, Bd. IX, Sp. 384.

<sup>1</sup> Die Musik, XII, 15, S. 152—157.

<sup>2</sup> In Hans Mayers Monografie über Wagner (Hamburg 1959, Rowohlt Bildmonografien 29) findet man die Seite 24 des Fragments im Faksimile mit der Überschrift „Partiturseite aus einer Jugendsymphonie“.

Zahlen 3 und 4 in der gleichen „gemalten“ Form bei Taktvorzeichnungen in Stücken der Leipziger Zeit — etwa der unvollständigen Klavierfassung der Konzert-Ouvertüre C-dur (Brit. Museum, Egerton 2746 f 4) — vorkommen, und beispielsweise die von Wagner geschriebenen Orchesterstimmen zur Oper *Die Feen* (Burrell-Collection Nr. 45 C) sowie ein Notizblatt aus dem Jahre 1841 (Paris) (Faksimile in *Die Musik*, III, 1903/04, Heft 20) die genannte charakteristische 6 enthalten. Die beschriebenen Zahlenreihen jedoch kommen nur auf den beiden genannten Blättern vor, was darauf schließen läßt, daß diese zur gleichen Zeit mit den Zahlen versehen worden sind.

Allem Anschein nach stammt die Handschrift aus einem größeren Nachlaß von Wagner-Manuskripten. Bei näherer Untersuchung der Paginierung zeigt sich, daß die Blätter 186 und 188 erst nach der Beschädigung beziffert worden sind, was dagegen spricht, daß die Paginierung sich auf das Werk bezieht und von Wagner herrührt. Darüber hinaus weist die dem Fragment nahestehende *Enzio*-Skizze die Blattzählung 195—196 auf, und die vier Blätter der Klavierfassung der *Polonia*-Ouvertüre tragen die Zahlen 178—181 neben der offenbar von Wagner stammenden Seitenzählung 1—8. Die Paginierung bezieht sich demnach nicht auf eine einzige Komposition, sondern offenbar auf eine Art Handschriftenkonvolut, das von einem Nachlaßverwalter, Verkäufer oder Käufer flüchtig, jedenfalls nicht sachkundig paginiert und bei einem späteren Verkauf offenbar verstreut worden ist. Aus den der Richard-Wagner-Gesamtausgabe zur Verfügung stehenden Querkopien lassen sich folgende Teile des Konvoluts namhaft machen:

Blatt-Nr.	Inhalt	Besitzer	1. Auktions- angebot (so- weit feststellbar)	
18—19	<i>Die Feen</i> , Text: Akt 1, 2. Szene	Eva Alberman London	1891	
31—32	Entwürfe zur Operette <i>La Descente de la Courtile</i> (Paris) (1 Blatt ohne Zahl)	Eva Alberman London		
46—47	Symphonie C-dur, für 4 Hände, un- vollständig	Eva Alberman London		
57—59	Entreacte tragique Nr. 1 Partiturreinschrift	Eva Alberman London	21. Nov. 1887	
60	Entreacte tragique Nr. 1 Klavierskizze	Eva Alberman London	21. Nov. 1887	
61—89	<i>Das Liebesverbot</i> , Text französisch	Eva Alberman London	21. Nov. 1887	
100—101	<i>Die Feen</i> , Text einzelner Szenen	Eva Alberman London		
116	<i>Die Franzosen in Nizza</i> , Szenarium (1 Blatt ohne Zahl)	Eva Alberman London		
117	<i>Der fliegende Holländer</i> , französische Übersetzung der Ballade	Eva Alberman London		
160	<i>Rienzi</i> , Szenarium	Eva Alberman London	9. März 1891	
163	} Chorsatz zur Neujahrskantate	Eva Alberman		
166—		London		
167		} <i>Das Liebesverbot</i> , musik. Skizzen	Eva Alberman	
170—			London	
171			London	

Blatt-Nr.	Inhalt	Besitzer	1. Auktions- angebot (so- weit feststellbar)
177	Zwei Lieder von V. Hugo: <i>La tombe et la rose. Extase</i>	Eva Alberman London	
178—181	<i>Polonia</i> -Ouvertüre, Klavierfassung, und <i>Les Adieux de Marie Stuart</i>	Eva Alberman London	
182—193	Fragment <i>e</i> -moll	Jean Cortot Paris	20. Jan. 1902
195—196	Ouvertüre zu <i>König Enzo</i> , Klavier- skizze, u. einzelne Skizzen zur Kon- zert-Ouvertüre <i>C</i> -dur	Eva Alberman London	21. Nov. 1887
197—198	<i>Das Liebesverbot</i> , Ouvertüre (Erstes Blatt zu 166, 167, 170, 171 gehörig)	Eva Alberman London	
202—209 } 217 }	<i>Das Liebesverbot</i> , Text	Eva Alberman London	
2 x 300 (auf dem 2. Blatt die Zahl 300 neben einer durchstriche- nen Zahl, die nicht mehr lesbar ist)	Ouvertüre zur Neujahrskantate	Eva Alberman London	4. Dez. 1886
303—304	Chorsatz zur Neujahrskantate	Eva Alberman London	
306	<i>Rienzi</i> , Skizze zu „ <i>Rienzi, dir sei Preis</i> “	British Museum London (Egerton 2746 f 3)	

Die Skizze zur Ouvertüre *Rule Britannia* (Sammlung Eva Alberman) enthält ebenfalls Blattzahlen, die jedoch durchstrichen und unlesbar sind.

Wie wenig sachkundig man bei der Paginierung vorgegangen ist, zeigt nicht nur die inkonsequente Abfolge (Reinschrift des *Entreactes* Nr. 1 vor der Skizze), sondern auch die falsche Reihenfolge einiger Blätter. So ist die Klavierfassung der *Polonia*-Ouvertüre mit der Zählung 180, 181, 178, 179 versehen. Diese Beobachtung führt zu der Vermutung, daß auch bei dem *e*-moll-Fragment Blätter aus Unkenntnis oder Flüchtigkeit vertauscht worden sind. Während nämlich die Partie der Blätter 182r—185v eindeutig als ein Zusammenhang anzusehen ist, schließt sich Blatt 186r nicht bruchlos an. Auf Blatt 185v beginnt, *attacca ans* Voraufgehende sich anschließend, eine *Marcia funebre*, die jedoch nur bis zum Ende der Seite reicht. Der Trauermarsch bricht ab. Blatt 186r dagegen scheint auf den ersten Blick eine Abschrift von Blatt 185v zu sein, ohne *Marcia funebre*, dafür mit neuer Fortsetzung. Wäre das richtig und stellte Blatt 186r nur eine Alternative zu Blatt 185v dar, dann müßte Blatt 186r direkt und bruchlos an Blatt 185r sich anschließen. Das aber ist nicht der Fall. Beim Übergang von Blatt 185r zu Blatt 186r fehlt ein Takt (Takt 1 auf

Blatt 185 v). Überdies ist nicht einzusehen, warum Wagner Blatt 185 v nicht seinen sonstigen Gewohnheiten gemäß ausgestrichen hat, wenn er es durch Blatt 186 r ersetzen wollte. Immerhin ist das Fragment ja keine Reinschrift. Da Blatt 186 r weder an Blatt 185 v noch an Blatt 185 r direkt anschließt, andererseits aber der letzte Takt von Blatt 193 v, der letzten Seite des Fragments, genau jenen General-Auftakt des Orchesters enthält, der auf Blatt 182 r, der ersten Seite, überraschenderweise fehlt, ist sehr wahrscheinlich, daß die überlieferte Reihenfolge der Blätter nicht dem tatsächlichen Verlauf der Komposition entspricht. Es scheint vielmehr, daß das Fragment mit Blatt 186 r beginnt und die Blätter 182 r bis 185 v sich an Blatt 193 v anschließen. Dies vorausgesetzt ist man freilich zu der Annahme gezwungen, daß ein erster Teil, der das erste Motiv (a) exponiert, bis auf die letzten Takte (Blatt 186 r Takt 1—10) verlorengegangen ist. Eine solche Annahme ist durchaus gerechtfertigt, da man ja auch dann, wenn man die überlieferte Reihenfolge zugrundelegt, wegen des fehlenden General-Auftakts auf Blatt 182 r den Verlust zumindest einer Seite annehmen hätte. Ab Takt 11 auf Blatt 186 r träte nach der neuen Ordnung ein zweites Motiv (b), ebenfalls in *e*-moll, auf. Blatt 189 v würde das „zweite Thema“ in G-dur (übrigens allem Anschein nach mit Solo-Violoncello) bringen, dann folgte, als Überleitung zur „Reprise“, ein „Allegro assai“ im 6/8-Takt und schließlich als „Reprise“ Motiv a. In dieser Abfolge erschiene die Kombination von Motiv a und b, wie sie auf Blatt 182 v und 183 r zu finden ist, sinnvoller als in der überlieferten Ordnung, in der die Steigerungswirkung völlig ausbliebe. Schließlich wäre anzumerken, daß der Trauermarsch, der in der neuen Folge am Schluß steht, eine Melodiewendung zugrundelegt, die auf Blatt 193 r (Takt 12 ff.), also in der Überleitung zur „Reprise“, ganz kurz anklingt. Auch hier erschiene die vorgeschlagene Abfolge sinngemäßer.

Denkbar ist, daß der Trauermarsch weiter ausgeführt war und bis auf die sieben Takte auf Blatt 185 v verlorengegangen ist. Andererseits besteht eigentlich kein Grund zu der Annahme, daß das *e*-moll-Fragment ursprünglich eine vollendete Komposition gewesen ist. Die Tatsache, daß der Trauermarsch *attacca* sich anschließt (mit „*Adagio*“-Überleitung), läßt vermuten, daß es sich bei dem Fragment um eine Overtüre handelt, ähnlich den Konzert-Overtüren<sup>3</sup> und der Overtüre zu *König Enzo*. Ob es freilich eine jener Kompositionen ist, von denen Wagners autobiographische Schriften sprechen, ist kaum zu erweisen. Es mag ein Hinweis auf die von Wagner genannte Overtüre zu Schillers *Braut von Messina* in der Tatsache liegen, daß der Trauermarsch des Fragments einer Regieanmerkung nach Vers 2251 in Schillers „Trauerspiel“ korrespondiert, die lautet: „*Ein Trauermarsch läßt sich in der Ferne hören*“. Dieser Zusammenhang muß freilich einstweilen Hypothese bleiben.

Aufgrund des Handschriftenbefundes könnte das Werk durchaus im Jahre 1830, in dem Wagner nach seiner Erinnerung in *Mein Leben*<sup>4</sup> die Overtüre zur *Braut von Messina* „*vorrätig*“ hatte, entstanden sein. Denn während die erwähnten Zahlenreihen auf der Schlußseite der *Enzio*-Skizze erst hinter dem Schlußtakt erscheinen und zum Teil von Schriftzeichen überdeckt werden, die zu den genannten sporadischen Skizzen zur Konzert-Overtüre C-dur gehören, sind sie im *e*-moll-Fragment in die bereits fertige Partitur eingetragen worden. Das Fragment diente also vielleicht als „Schreibunterlage“, als Wagner an der Overtüre zu *König Enzo*<sup>5</sup> und der Konzert-Overtüre C-dur — zu Beginn des Jahres 1832 — arbeitete, was freilich vor allem dann wahrscheinlich ist, wenn die *e*-moll-Komposition noch unvollständig war. Daß in der Zählung des Konvoluts das Fragment und die *Enzio*-Overtüre aufeinander folgen, besagt nicht viel, da die Reihenfolge, wie bereits erwähnt, unzuverlässig ist.

<sup>3</sup> Die Konzert-Overtüre *d*-moll enthält einen „*Andante maestoso*“-Abschnitt.

<sup>4</sup> München 1963, S. 68.

<sup>5</sup> Am Schluß der Original-Partitur (Richard-Wagner-Archiv Bayreuth) „3. Febr. 1832“.

Wenn die Datierung zutrifft, ist das *e*-moll-Fragment das früheste erhaltene Werk Wagners überhaupt. Dafür würden auch die unausgeschriebene Handschrift und die kompositionstechnische Unreife<sup>6</sup> sprechen. Der Vergleich mit den erhaltenen Konzert-Ouvertüren in *d*-moll<sup>7</sup> und *C*-dur<sup>8</sup> zeigt eine so deutliche Divergenz, daß eine gleichzeitige Entstehung höchst unwahrscheinlich ist. Der kompositionstechnische Befund weist auf eine Zeit vor dem Unterricht Theodor Weinligs, der auf die Konzert-Ouvertüren bereits positiv sich auswirkte.

## Bemerkungen zu Paul Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“

VON ERICH F. W. ALTWEIN, BAD HOMBURG

Wer sich gründlich mit der *Unterweisung* befaßt, entdeckt Merkwürdigkeiten, die das Bild aufdrängen, Hindemith befreie sich wie ein Entfesselungskünstler von Fesseln, die er sich zuvor selbst angelegt hat. Seine Konzeption ist, die Grundzüge des Tonsatzes zu lehren, „wie sie aus der natürlichen Beschaffenheit der Töne sich ergeben und deshalb allezeit Gültigkeit haben“. Aber diese Naturbasis verläßt er, wo sie ihn stört. So verwirft er das nach seinem Rezept aus der Obertonreihe gewonnene  $b^{-1} 9/5$  als ungeeignet wegen seines zu großen Abstandes zu  $a^{-1} 5/3$  und schränkt die Benutzung der Obertonreihe auf die ersten sechs Teiltöne ein, weil die anderen bei Anwendung des gleichen Rezepts zu „erschreckenden Ergebnissen“ führen würden. Also Naturbasis nur, soweit sie zu den gesuchten Resultaten führt. Das ist, bedenkt man — mit vollem Respekt! — den tiefen Ernst und die Redlichkeit seiner Darlegungen, überraschend.

Nicht minder verwunderlich, wenn auch in eine andere Kategorie gehörend, ist eine Reihe von Fehlern, bei denen es sich nicht um Widersprüchliches, sondern um erweislich Falsches handelt. Hierüber soll kurz berichtet werden, da das, soweit ich sehe, bisher noch nicht geschehen ist:

In der „Übersicht der aus dem *C* abgeleiteten Töne“ gibt Hindemith die Schwingungszahlen der gleichschwebend-temperierten Stimmung für die chromatische Tonleiter *C*—*c* (64—128 Hz) mit einer einzigen Ausnahme falsch an:

*C* 64 / *Des* 67,5 / *D* 71,36 / *Es* 76,16 / *E* 80,32 / *F* 85,12 / *Fis/Ges* 91,04 / *G* 95,89 / *As* 101,44 / *A* 106, 88 / *B* 113,92 / *H* 120,64

statt 64/67,81/71,84/76,11/80,63/85,43/90,51/95,89/101,59/107,63/114,03/120,82.

Er gibt die Halbtonabstände in dieser chromatischen Tonleiter mit 15:16, 16:17, 17:18 und 18:19 an. Richtig jedoch ist:

$\begin{matrix} +1 & & +1 & & -1 & & -1 & & +1 \\ C 15:16 & Des 128:135 & D 15:16 & Es 24:25 & E 15:16 & F 128:135 & Fis 2025:2048 & Ges 128:135 \end{matrix}$

$\begin{matrix} +1 & & -1 & & -1 \\ G 15:16 & As 24:25 & A 15:16 & B 128:135 & H 15:16 \end{matrix}$  c. Centswerte erleichtern den Vergleich und machen deutlich, daß es sich nicht etwa um Abrundungsdifferenzen handelt. Es ergeben 15:16 = 112 Cents, 16:17 = 105 Cents, 17:18 = 99 Cents, 18:19 = 94 Cents, 128:135 = 92 Cents, 24:25 = 70 Cents, 2025:2048 = 20 Cents.

Die Fehldeutung der Stufenabstände ist vielleicht dadurch verursacht oder mitverursacht, daß Hindemith nicht mit Logarithmen hantieren wollte, sonst bleibt sie rätselhaft. Ebenso bleibt unverständlich seine Aussage, innerhalb der „zum Zeugungstone *C* gehörigen Leiter“ zeige die Tonfolge *c*—*des*—*es* die Abstände 16:17/8:9, in der „*Des*-Leiter“ dagegen 15:16/8:9. Tatsächlich sind die Abstände in beiden Leitern gleich und betragen 15:16/8:9.

<sup>6</sup> Auf sie wies schon Istel in dem genannten Aufsatz hin.

<sup>7</sup> Am Schluß der Original-Partitur (Richard-Wagner-Archiv Bayreuth) „26. Sept. 1831“.

<sup>8</sup> Am Schluß der Original-Partitur (Richard-Wagner-Archiv Bayreuth) „17. März 1832“.

Terminologisch unrichtig ist die Definition der Obertonreihe als „Reihe mit proportional übereinandergelegten . . . Intervallen“, denn sie ist gerade nicht „proportional“ aufgebaut, sondern in arithmetischer Folge  $1:2:3 \dots n$  und nicht  $1:2:4 \dots 2^n$ .

Seite 96 (2. Auflage) sind für das Intervall  $c-g^2$  die Kombinationstöne  $c^2$  und  $g^1$  angegeben statt  $e^2$  und  $c^2$ , für das Intervall  $c-e^2$  die Kombinationstöne  $b^1$ — und  $g^1$  statt  $c^2$  und  $g^1$ .

Seite 103 ist für die „übergroße Sekunde  $c^1-d^1$  (7:8)“ als Kombinationston 2. Ordnung „a“ ausgewiesen, es handelt sich aber um  $a^0+$ , d. h. um ein  $a$  mit 933 Cents statt 884, Differenz somit rund  $1/4$  Ton.

Seite 105 erscheinen für den 7:10-Tritonus  $c^1-fis^1$  die Kombinationstöne  $A$  und  $d$ — statt  $A^0+$  und  $d+$ , in Cents 884 statt 933 und 177 statt 231.

Die pythagoreische kleine Terz 32:27, die sich z. B. im Sextakkord des verminderten Dreiklangs  $H-d-f$  einstellt, deklariert Hindemith ohne Hinweis auf den Unterschied gegenüber der harmonisch reinen Terz als kleine Terz (S. 109). Die gleiche Weitherzigkeit begegnet ein paar Seiten später (S. 116) wieder, wo  $dis(es)-g(fisis)$  als „große Terz“ bezeichnet wird, jetzt allerdings mit dem Ohr am temperierten Klavier.

Beiläufig muß ein Fragezeichen gesetzt werden zur Darstellung des Überblasens auf der Boehm-Flöte (S. 38). Hindemith notiert zu dem überblasenen  $fis^3$ , daß es etwas zu tief anfallt. Vermutlich liegt hier eine Verwechslung mit dem 11. Oberton, dem Alphorn-fa, vor, denn nach dem Notenbild wird vom  $h^1$  aus überblasen, also der 3. Oberton gewonnen.

## Werturteil und Wissenschaftlichkeit

VON PETER SPRÜNKEN, KIEL

Angesichts der weitreichenden wissenschaftstheoretischen und -praktischen Implikationen der von Carl Dahlhaus vorgeschlagenen Lösung des Werturteilproblems in den Kunstwissenschaften<sup>1</sup> sind einige weitere Überlegungen über den wissenschaftlichen Status ästhetischer Werturteile und über die Möglichkeiten ihrer objektiven Kritik vielleicht nicht überflüssig. Das Problem des Werturteils ist, wie sich an der nunmehr rund fünfzigjährigen und keineswegs abgeschlossenen Auseinandersetzung mit dem Weberschen Postulat der Wertfreiheit ablesen läßt, ein grundlegendes Problem jeder Erfahrungswissenschaft. Als solches erfordert es eine entsprechend umsichtige Behandlung.

So sehr es zu begrüßen ist, daß mit der Diskussion über die Relevanz der Weberschen Forderung für die Kunstwissenschaften — bekanntlich stellte Max Weber das Postulat für die Sozialwissenschaften auf — der immer noch rigorose methodologische Autonomieanspruch der sogenannten Geisteswissenschaften eingeschränkt wird, so sehr ist ein Angebot zu prüfen, das den Weg in die Irrationalität letzter normativer Entscheidungen als ultima ratio wissenschaftlichen Bemühens ausgibt. Die von Dahlhaus als wissenschaftliches Verfahren deklarierte Überprüfung von Werturteilen an der letzten Instanz der kompositionstechnischen Sachverhalte und die Reduktion normativer Aussagen auf axiomatische Grundlagen wie historisch und sozialpsychologisch zu ermittelnde ästhetische Konventionen und Gruppennormen zeigen, indem sie eine Schranke für rationale Kritik annehmen, welche schlechterdings nicht zu überwinden sei, Resignation vor der Unentrinnbarkeit des hermeneutischen Zirkels und Skepsis gegenüber dem Leistungsvermögen kritischen Bemühens, das sich von der Erfahrung der prinzipiellen Unbegrenztheit des wissenschaftlichen Begründungsregresses leiten läßt.

<sup>1</sup> C. Dahlhaus, *Zum Problem des Werturteils*, in: Die Musikforschung, XXII, 1969, S. 38—41.

## I

Kompositionstechnische Sachverhalte als Einlösungsinstanz antizipierender ästhetischer Urteile sind gleich den Kriterien dieser Urteile keine feststehenden und endgültigen Tatsachen. Ihre Konstituierung ist unter anderem historisch bedingt und gesellschaftlich vermittelt. Ihre Eigenart hängt darüber hinaus weitgehend von der Art des Interesses ab, das sich ihnen zuwendet. Dieses Interesse kann ästhetisch-normativ, es kann kompositionstechnisch-dogmatisch, kann spekulativ oder auch kognitiv-informativ orientiert sein. Differenzierte Interessen schaffen unterschiedliche Gegenstände und unterschiedliche Probleme. Sie betätigen sich projizierend und selektiv, legen bestimmte Sichtweisen und Ansatzpunkte nahe, fixieren latente Strukturierungsmöglichkeiten. Was als kompositionstechnischer Sachverhalt zu bezeichnen ist, hängt von der deutenden Aktivität des Vorhabens ab, zu dessen Zweck er gebildet ist und auf das er prinzipiell reduzierbar bleibt. Er kommt zustande erst durch einen aktiven Eingriff in einen redundanten Gegenstand. Musik läßt sich in vermutlich unabsehbaren Gliederungsmöglichkeiten ausdrücken, und die Entscheidung für eine von ihnen ist sinnvoll motiviert nur durch die Ökonomie eines gerichteten Interesses und dessen Probleme. Kompositionstechnische Sachverhalte sind daher pragmatische Konstruktionen, experimentelle Vorgriffe, fakultative Abstraktionen.

Die angewandten Mittel und Techniken der Aufgliederung erheben nicht den Anspruch, etwas über ihren Gegenstand aussagen zu können, sie machen ihn lediglich für bestimmte Zwecke praktikabel, analog dem Thermometer, das uns mit Wärme umgehen läßt, ohne uns mit der Theorie der Molekularbewegung zu belästigen. Anhand dieser Mittel läßt sich die Eigenart des Interesses ablesen, dem sie ihr Dasein verdanken, nicht das „Wesen“ ihres Gegenstandes.

Ein Verfahren, das an der Ermittlung epochaler Musikstrukturen interessiert ist, wird seinen Gegenstand, etwa die „Sonate“, nach anderen Gesichtspunkten und mit anderen Mitteln gliedern als das historische Interesse, welches sich den rhythmischen Intentionen eines Personal- oder Werkstils zuwendet. Ebenso ist wahrscheinlich, daß jene rhythmische Besonderheit, die den ästhetischen Reiz für einen historisch gebildeten Hörer bis zur Ausschließlichkeit ausmachen kann, von einem systematisch-normativen formalen Interesse durchaus übersehen werden kann, usw. Die zahlreichen analytischen Verfahren, die allein in diesem Jahrhundert vorgeschlagen worden sind, zeugen in erster Linie von einer Vielzahl unterschiedlicher Interessen und nicht so sehr von der Vielzahl der Gegenstände, mit denen sie sich auseinanderzusetzen hatten.

Einem ästhetischen oder spekulativen Interesse kann der Entscheidungsaspekt, der notwendig jedem technischen Sachverhalt und den daraus resultierenden Aussagen anhaftet, gleich sein. Es benötigt und erfährt den Sachverhalt gegenständlich, als Objektivation, von der es günstigenfalls weiß, daß sie sich in einer glücklichen Tradition gebildet hat. Für seine Ziele kann die Berücksichtigung des eigenen selektiven Charakters nicht nur unnötig, sondern unter Umständen auch störend sein. Es nimmt technische Sachverhalte als Ausgangspunkte seiner Urteilsbildung und seiner Aussagen, seine Aktivität geht auf die positive oder negative Einordnung in vertraute Auffassungsmuster. Es sieht darüberhinaus bei seiner Urteilsbildung in der Regel von Umständen ab, die es verwirren könnten, die aber anderen Interessen nicht gleichgültig sein werden.

Aussagen kognitiv-wissenschaftlicher Art entstehen aufgrund anderer Interessen und Probleme. Sie unterscheiden sich von normativ oder spekulativ zustandegekommenen Aussagen prinzipiell durch die Reflexion der fakultativen Konstruktion des ihnen zugrundeliegenden Gegenstandes. Ihr pragmatischer Hintergrund, ihre jeweilige Bedingtheit werden vielleicht nicht immer explizit gemacht, bleiben jedoch stets bewußt und gewahrt und verbieten ihnen, als allgemeingültige Gesetze mit verbindlichem Anspruch aufzutreten. Sie stehen ebenso wie ihr Gegenstand jederzeit einer Kritik und Revidierung offen, indem

sie bemüht sind, Widersprüche deutlich zu machen und aufzulösen, die sich aus ihrer konsequenten Verfolgung logisch wie sachlich ergeben mögen. Bei der Lösung anstehender Fragen suchen sie, um Konsistenz zu erlangen, unbedingt alle Umstände des Problems zu berücksichtigen und in die Erklärung mit einzubeziehen. Zwar sind auch ihre Gegenstände und Mittel und damit sie selbst gesellschaftlich vermittelt und wissenschaftsgeschichtlich bedingt und somit nicht unabhängig von Standort und Wertung, von Parteilichkeit und Erlebnis als ihrer Wertbasis, aber zugleich unterliegen sie der Forderung nach Objektivität und Wahrheit, der sie als regulativer Idee verpflichtet sind. Immer werden sie daher die ihnen angebotenen Aufgliederungen ihres Gegenstandes und die dazu verwendeten Mittel auf ihre Brauchbarkeit im Erkenntnisprozeß zu prüfen haben.

Ihre vorläufige Geltung beschränkt sich auf jene Probleme, die ihre Voraussetzungen bilden. Ihre Leistungsfähigkeit für andere Bereiche bedarf der Prüfung, und sie bleiben einstweilen Hypothesen, die die Suche nach Alternativen erforderlich machen. Die Bereitschaft zum Risiko verhindert ihre Etablierung als Dogmen. Gute wissenschaftliche Aussagen sind solche, die ein hohes Risiko eingehen, die damit einen hohen Grad von Erklärungskraft besitzen<sup>2</sup>.

Man muß in der gegenwärtigen musikwissenschaftlichen Situation fragen, ob die völlig anderen Voraussetzungen, die wissenschaftlich sozusagen naive Vorgehensweise ästhetisch-normativer Interessen mit den kognitiv-informativen Absichten und Forderungen wissenschaftlich intendierter Lösungsversuche zu anstehenden Problemen noch zu vereinbaren sind. Denn trotz Jugendmusikbewegung und Nationalsozialismus zeichnet sich durch den Progreß systematischen Forschens und theoretischen Denkens ein notwendiger und wünschenswerter Widerspruch zwischen kognitiv-informativen, musikhistorischen und ästhetisch-praktischen Interessen, Mitteln und Erkenntnissen ab. Aktuelle Probleme, etwa die Etablierung einer Psychologie und Theorie des Schaffens-, Interpretations- und Rezeptionsvorgangs, ihrer historischen Voraussetzungen und gesellschaftlichen Relevanz, Fragen auch nach den weiterliegenden, möglicherweise politischen und sozialen Folgen musikalischer Praxis und Theorie, die Integration und Anwendung von Erkenntnissen und Methoden anderer wissenschaftlicher Disziplinen wie etwa Kybernetik und Informationstheorie usw. sind unabhängig von der Sympathie für bestimmte normative Systeme und musikalische Praxis nicht allein durch ästhetische Überlegungen und Mittel, sondern durch systematische, rational gesteuerte Vorgehensweisen zu lösen. Das blinde Vertrauen auf das wissenschaftliche Leistungsvermögen tradierter ästhetischer Konventionen und Mittel muß nach dem Schiffbruch der Musikwissenschaft im Nationalsozialismus unbefriedigend bleiben.

Der Verzicht auf neue und leistungsfähigere Auffassungsmuster, der implizite in der Empfehlung liegt, als letzte wissenschaftliche Instanz für die Richtigkeit von Werturteilen jene kompositionstechnischen Sachverhalte anzuerkennen, die einem kognitiv-informativen Interesse in der Regel nicht adäquat sein können, und der auch durch das Versprechen auf die eingehandelte Tiefe des Verstehens nicht ausreichend motiviert und legitimiert werden kann, bedeutet zugleich Verzicht auf die Vorteile einer kritischen wissenschaftlichen Methodologie: Er verhindert mit der Empfehlung einer für ihre Voraussetzungen blinden Analytik ohne Not die aufklärerische und progressive Potenz von Wissenschaft, an der festzuhalten auch auf Kosten einer Öffentlichkeit, die ohnehin mehr am Etat als an den Resultaten musikwissenschaftlichen Bemühens interessiert ist, wünschenswert erscheint.

Das Sprechenlassen der Sache selbst, das über bloße Meinung sich erhebende Gewißheit vermitteln soll, ist auch durch das ästhetisch motivierte Absehen vom relevanten Kontext

---

<sup>2</sup> Nach K. R. Popper, *Logik der Forschung*, Tübingen 2/1966; vgl. auch Poppers Aufsatz: *Die Zielsetzung der Erfahrungswissenschaft*, u. a. in: H. Albert (Hrsg.), *Theorie und Realität*, Tübingen 1964, S. 73 ff. Die Problematik einer wissenschaftlichen Theoriebildung ist hier nicht berührt; vgl. dazu die genannten Werke oder einführend H. Albert, *Probleme der Theoriebildung*, in: H. Albert, *Theorie und Realität*, 1964, S. 3 ff.

der Entstehungsweise und Funktionsbestimmung oder von sonstigen primär außermusikalischen Umständen im Sinne einer kritischen Wissenschaft, die nach der Richtigkeit vorgeschlagener Lösungen fragt, nicht legitim. Es dient einem Interesse, dessen Berechtigung zweifellos nicht von seinem wissenschaftlichen Charakter abhängt, das jedoch auch durch die Vermittlung eines Sachurteils, auf das es sich stützt, vor der Verwerfung als wissenschaftliche Methode nicht gerettet werden kann, da für dessen Einlösung am kompositionstechnischen Sachverhalt das gleiche gilt wie für das ästhetische Urteil: es greift zu kurz.

Das vorgeschlagene Verfahren der werkimmanenten Prüfung ästhetischer Urteile hat überdies weitere, sehr spezifische Voraussetzungen und Folgen, die gegen seine allgemeine Verwendung als wissenschaftliche Methode sprechen. Es verlangt eine Musik, die als in sich beziehungsreich, hochorganisiert, als von außermusikalischen Funktionsbelastungen weitgehend emanzipiert, kurz: als autonomes, mit metaphysischer Dignität versehenes Kunstwerk im Sinne des 19. Jahrhunderts gilt, dem allein Kontemplation in die offenbarte Idee des Schönen und schöpferischer Nachvollzug als Betrachtungsweisen angemessen sein können.

Die Idee des Kunstwerks, die zentrale Kategorie des 19. Jahrhunderts, und das daraus resultierende ästhetische System, können von einem musikwissenschaftlichen Interesse, das auf mehr als auf Verstehen, nicht ungeprüft übernommen werden. Die Frage muß gestellt und gelöst werden, ob sie nicht vielmehr, nach allen bisherigen Erfahrungen über Musik, Fiktionen waren und als solche ganz handgreifliche Zwecke, die etwa in religiösen oder illusionären Bereichen zu suchen sind, zu erfüllen hatten. Die Erkenntnis, daß „*der Musik als geistiger Wesenheit nicht nur die Würde des abgesondert Absoluten zukommt*“<sup>3</sup>, hat auf die Geltung der Ästhetik des 19. Jahrhunderts Auswirkungen, die über die eines unverbindlichen Topos hinausgehen dürften. Mit anderen Worten: Ist die Annahme einer funktionslosen Musik und deren Ästhetik vom Gesichtspunkt kritischer Wissenschaft überhaupt legitim; muß ein Verfahren, das durch Reduktion auf ein festgelegtes System von innermusikalischen Begründungszusammenhängen neue Erkenntnismöglichkeiten ausschließt, sich im deutenden Nachvollzug dieses Systems nicht unweigerlich zu Tode laufen? Werden durch werkimmanente Kritik nicht Mittel und Entscheidungen vorgeschrieben, die falsche Aspekte und Prioritäten setzen und — weiterer Gesichtspunkt — werden dadurch nicht Bereiche musikalischer Praxis von vornherein vernachlässigt oder ausgeschlossen, die den größeren Teil des Musiklebens ausgemacht haben und ausmachen und deren Untersuchung möglicherweise wichtige Rückschlüsse für die Erkenntnis auch der „großen“ Musik des 19. Jahrhunderts zuließen?

## II

Hans Albert hat in seinem *Traktat über kritische Vernunft* auf das Dilemma hingewiesen, in dem sich Max Weber bei der Lösung der Frage befand, inwieweit die Wissenschaft etwas zur Diskussion von Werturteilen beitragen kann<sup>4</sup>. Indem Weber die Schwierigkeiten des von ihm akzeptierten Rationalitätsmodells der klassischen Methodologie, das den Satz vom zureichenden Grunde als methodisches Prinzip und einen archimedischen Punkt als Entscheidungsinstanz für Wahrheit postulierte, als die natürlichen Grenzen für Rationalität deklarierte, mußte er vor der sich ergebenden Irrationalität oberster normativer Voraussetzungen kapitulieren: Werturteile seien zwar nicht der rationalen Diskussion entzogen, ihre normativen Grundpositionen oder „Wertaxiome“ seien kenntlich und in ihren immanenten Folgen und Widersprüchen logisch und faktisch deutlich zu machen, doch mit dieser Klärung der Positionen und Endpunkte stoße rationale Wissenschaft auf ihre prinzipielle Begrenzung; über Annahme oder Ablehnung eines dieser Axiome könne sie nicht entscheiden.

<sup>3</sup> W. Salmen, *Art. Musikwissenschaft*, in: *Atlantisbuch der Musik*, München/Zürich 1964, S. 980.

<sup>4</sup> H. Albert, *Traktat über kritische Vernunft*, Tübingen 1968, insbesondere S. 69 ff.

Diese offensichtlich auch von Dahlhaus akzeptierte Auffassung von Glaubensaxiomen, die zwar in ihrer Bedingtheit zu verstehende, aber rational nicht kritisierbare und begründbare persönliche Entscheidungen seien, legt die Folgerung nahe, auch im Bereich der Erkenntnis eine Schranke für Rationalität anzunehmen, da ja auch diejenigen Anforderungen, die gemeinhin für gültige Erkenntnis bestehen, als unbegründbare Axiome ausgewiesen und dementsprechend abgelehnt werden können, wie es tatsächlich häufig geschieht. Hier zeigt sich also das grundlegende Problem, daß eine Auffassung zu kritisieren ist, „die zumindest unausdrücklich zu den fundamentalen Überzeugungen im übrigen sehr heterogener philosophischer, theologischer und weltanschaulicher Richtungen gehört: die Auffassung von der Kritikimmunität sogenannter letzter Voraussetzungen“<sup>5</sup>, die sich bereits bei der Behandlung der kompositionstechnischen Sachverhalte gezeigt hat.

Die Folgen dieser Auffassung reichen weiter, als es auf den ersten Blick erscheinen mag: Ist erst einmal eine Grenze für rationale Kritik anerkannt, läßt sie sich prinzipiell beliebig vorschieben und rechtfertigt, oft sogar ohne Rücksichtnahme auf die Gesetze der Logik, die Immunisierung und Dogmatisierung anderer „letzter Voraussetzungen“, etwa die von Popper aufgedeckte Suspendierung des Prinzips vom ausgeschlossenen Widerspruch durch die Jünger einer ominösen Dialektik<sup>6</sup>. Zugleich wird dem Irrationalismus beliebig zu füllen-der Spielraum gewährt.

Die von Albert hervorgehobene Tendenz dieses Denkens, „in bewußter Nicht-Neutralität traditionell überkommene Vorurteile verstehend zu legitimieren und damit die Tradition kritischen Denkens über Bord zu werfen“<sup>7</sup>, die Bereitschaft, den Spielraum des Irrationalen bis zur makabren Parodie und bis zur Selbstliquidation zu erweitern, werden auch der Musikwissenschaft aus ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit noch in Erinnerung sein. Es ist grundsätzlich nicht einzusehen, warum neben Kriterien wie stimmig, multivalent oder beziehungsreich nicht auch solche wie geartet, volksverbunden, deutsch mit ihren negativen Korrelaten treten könnten. Als Axiome unterliegen sie ohnehin nicht der rationalen Prüfung.

Dieser Weg mag allzu direkt und provozierend erscheinen. Doch es darf nicht übersehen werden, daß wissenschaftliche Praxis wie jede gesellschaftliche Praxis auf Entscheidungen und damit auf Engagement beruht, das spezifische, unter Umständen auch politische Folgen hat, indem es bestimmte Methoden und Entwicklungen nahelegt und alternative Möglichkeiten ausschließt. Die Bescheidung auf einen unkritischen Deskriptivismus und die Beschränkung auf deutenden Nachvollzug sind Entscheidungen, denen bestimmte Interessen zugrunde liegen und denen die beschriebenen Tendenzen immanent sind. Der idealistische Schwachsinn, der beispielsweise von weiten Teilen der Volksliedforschung als wissenschaftliche Erkenntnis ausgegeben oder akzeptiert worden ist, beruhte auch auf wissenschaftstheoretischen Entscheidungen; auf solchen nämlich, die eine kritische Methodologie als Intellektualismus desavouierten. Das Verfechten der These von der Neutralität der Erkenntnis, die Wissenschaft als folgenloses Unternehmen zu retten versucht, kann in dieser Sicht nur als Verkennen der realen geistigen Verhältnisse, die eine gewaltsame Gleichschaltung der Musikwissenschaft weitgehend überflüssig machten, angesehen werden. Nicht allein „Trübungen“, die die Musikwissenschaft von außen durch „Ideologien der politischen und Kunstparteien“ zu erleiden hatte, und nach denen nun „Unabhängigkeit und Eigenwert des Erkennens erst recht“ hochzuhalten seien<sup>8</sup>, sondern auch und vermutlich in erster Linie die Konsequenzen, welche aus einer sich als unabhängig und frei von außer-

<sup>5</sup> H. Albert, *Traktat*, S. 72.

<sup>6</sup> U. a. in: *Was ist Dialektik?*, in: E. Topitsch (Hrsg.), *Logik der Sozialwissenschaften*, Köln/Berlin 3/1966, S. 262 ff.

<sup>7</sup> H. Albert, *Traktat*, S. 69.

<sup>8</sup> W. Wiora, Art. *Musikwissenschaft*, in: MGG, Bd. 9, Sp. 1196 f.

wissenschaftlichen Beeinflussungen verstehenden Erkenntnistheorie sich ergaben, sind für falsches, weil unkritisches Engagement verantwortlich zu machen.

Man kann sich allerdings für kritische Rationalität und damit für korrigierbares Engagement, für die Bereitschaft, jede Methode und Aussage auf ihre Zweckmäßigkeit und Richtigkeit im Erkenntnisprozeß zu untersuchen, entscheiden, wenn man bereit ist, die Suche nach letzten Begründungszusammenhängen und Wertaxiomen aufzugeben und statt dessen durch hypothetisches, problemorientiertes Verfahren ein Mehr an Erklärung zu gewinnen. Mit der Aufgabe des Postulats letzter Begründungen wird der Kontext von Musik prinzipiell unendlich, der Begründungsregreß unbegrenzt. Seine Regelung und Einschränkung findet er lediglich fakultativ durch die Richtung des Interesses und dessen Probleme.

Problemorientiertes Verfahren setzt freilich einen Grundstandard theoretischen Leistungsvermögens voraus, damit die Etablierung von Problemen über die Zufälligkeit aktuell auftretender Erklärungsnotwendigkeiten hinaus systematisch betrieben werden kann. Die gegenwärtige Vorherrschaft des analytischen und hermeneutischen Denkens läßt progressive musikwissenschaftliche Theorien eher von den sogenannten Grenzbereichen wie Soziologie, Psychologie oder Kommunikationsforschung erwarten.

### III

Die Berechtigung werkimmanenter Kritik ist mit der hier vorgenommenen, eher idealtypisch und klärend wirkenden als prinzipiellen Unterscheidung von autonomen ästhetisch-normativen und wissenschaftlich-kognitiven Interessen nicht — wie bereits betont — angezweifelt. Normative Aussagensysteme, die anerkennen, daß ihre Prinzipien und Mittel nicht die einer kritischen Wissenschaft sein können, die universalere Ansprüche zu stellen hat und deren Interesse nicht nur ästhetisch-dogmatisch orientiert und motiviert sein kann, sind für die kompositorische Arbeit oder für die Rezeption vermutlich unentbehrlich. Ästhetische Urteile sind, wie auch Dahlhaus hervorhebt, nicht schon deshalb zu verwerfen, weil sie subjektiv und relativ sind. Die Wertbasis jeder Wissenschaft steht außer Zweifel und ist kein Mangel: *„Wir können dem Wissenschaftler nicht seine Parteilichkeit rauben, ohne ihm auch seine Menschlichkeit zu rauben. Ganz ähnlich können wir nicht seine Wertungen verbieten oder zerstören, ohne ihn als Menschen oder als Wissenschaftler zu zerstören“*<sup>9</sup>.

Werturteile sind unter Umständen durchaus auch für die wissenschaftliche Diskussion zu retten, aber auf andere Art als auf der des „Aufzehrens“ in der Sache selbst: Sie mögen ästhetisch triftig sein oder nicht, ihre jeweilige wissenschaftliche Relevanz muß kritisch getestet, ihr Beitrag zur Lösung anstehender kognitiver Probleme muß geprüft werden. Sie sind auf ihre jeweilige aufklärerische Funktion zu befragen, danach, ob sie im gegebenen Zusammenhang sinnvoll sind und weiterhelfen. Ihre Behandlung nicht als Dogmen, sondern als Hypothesen legt die Suche nach alternativen Erklärungsversuchen nahe, ihre wissenschaftliche Verwerfung bleibt demnach vorbehalten. Ihre Chance, als Beitrag akzeptiert zu werden, hängt in der Regel vom Stand der systematischen Theorie des Bereiches ab, auf den sie sich beziehen; und je geringer die Komplexität dieser Theorie ist, umso mehr wird man auf Werturteile zurückgreifen.

Der konservierende und affirmative Zug, der in dem bloßen Verstehen und ästhetischen Überprüfen von Werturteilen liegt, kann nur durch derartige Tests und einer gleichzeitigen Suche nach alternativen, kritischen Konzeptionen anhand sozialpsychologischer, kommunikationswissenschaftlicher oder sonstiger neuer Kenntnisse über den Produktionsvorgang, über Vermittlung und Rezeption spezifischer Musik wissenschaftlich neutralisiert werden. Nicht zuletzt ist der oft beklagte Geschichtsüberdruß eine Folge des Unbehagens, das

<sup>9</sup> K. R. Popper, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 1962, S. 242.

innovationshemmendes oder -feindliches analytisches und hermeneutisches Denken durch die blinde Auslieferung an einen als verbindlich deklarierten oder als „Logik der Sache“ ausgegebenen technischen Standard, an eine idealisierte Tradition oder an eine suspekthe Geschichtsmetaphysik hervorruft.

Mit dem Akzeptieren einer möglichen Hilfe normativer Aussagen für wissenschaftliche Problemlösungen ist zugleich anerkannt, daß ästhetische Aussagen mit wissenschaftlicher Erkenntnis nicht in jedem Falle unvereinbar sind. Die Vorstellung, „wir hätten zu einem bestimmten Zeitpunkt über unser fundamentales Wertsystem als Ganzes zu entscheiden, und zwar losgelöst von jeder wertfremden Erwägung und damit auch von jeder Rücksicht auf Erkenntnisse“, muß als „Vakuum-Fiktion“ zurückgewiesen werden. Sie verkennt die Möglichkeit und Funktion ästhetischer Lernprozesse und vermittelnder „Brücken-Prinzipien“<sup>10</sup>. Nach Albert gibt es unter anderem folgende Möglichkeiten:

1. Das „Realisierbarkeits-Postulat“ ergibt sich aus Überlegungen, wieweit systemimmanente Widersprüche die aus den vorausgesetzten Wertprinzipien anstrebbaren und wünschenswerten Ziele verhindern und damit zu einer kritischen Prüfung des Systems anregen.

2. Das „Kongruenz-Postulat“ prüft jene Faktoren oder Zusammenhänge, auf die sich normative Behauptungen stützen, nach ihrer Vereinbarkeit mit unserer gegenwärtigen Kenntnis.

3. Neue Erfahrungen bewerkstelligen durch die Umstrukturierung des kognitiven Systems möglicherweise auch die Revision des jeweiligen Wertsystems, indem sie bestimmte Überzeugungen als miteinander unvereinbar nachweisen.

4. Neue normative Ideen machen in Verfolgung ihrer Konsequenzen problematische Aspekte bisheriger feststehender Überzeugungen deutlich und verweisen auf neue systemimmanente Möglichkeiten oder Notwendigkeiten der Überprüfung und Revision.

Die vielfältige Vermittlung, welche zwischen den beiden beschriebenen Interessenbereichen demnach stattfindet, muß berücksichtigt werden, wenn über Werturteil und Wissenschaftlichkeit, wenn über die Problematik analytischen und hermeneutischen ästhetischen Vorgehens und die alternativen Möglichkeiten rationaler, problemorientierter Kritik diskutiert wird. Dennoch kann in der gegenwärtigen Situation vermutet werden, daß schon die Anerkennung einer wie immer auch vermittelten Heterogenität und einer daraus resultierenden Problematik erhebliche Rückschlüsse erlaubt: von einer Wissenschaft, die ein Erklärungsproblem, das über bloßes Verstehen hinausgeht, akzeptiert, die die kritische Überprüfung normativer ästhetischer Systeme an der Wirklichkeit als notwendig ansieht und die die Suche nach einer Theorie des musikalischen Verhaltens aufnimmt, wird man die Reflexion gewesener wie aktueller Folgen ihrer ständig bewertenden Praxis und ihrer ausgesprochenen wie unausgesprochenen Verdikte und damit kritisches, emanzipatorisches Engagement erwarten können.

## Musikwissenschaftliche Tagung des Zentralinstitutes für Mozartforschung im Mozarteum Salzburg 1969

VON GERNOT GRUBER, GRAZ

Die Internationale Stiftung Mozarteum veranstaltete in der Zeit vom 24. bis zum 26. August 1969 eine Musikwissenschaftliche Tagung, die dem Rahmen der jährlichen Beratungen des Zentralinstitutes für Mozartforschung eingegliedert war. Nachdem man sich im

<sup>10</sup> H. Albert, *Traktat*, S. 77; dort auch die folgende Aufzählung.

Vorjahr mit *Problemen der instrumentalen Aufführungspraxis Mozarts und seiner Zeit* befaßt hatte, stand heuer Mozarts Opernschaffen im Mittelpunkt des Interesses.

Besonders verdienstvoll ist die Initiative der Internationalen Stiftung Mozarteum, eine gerade auf dem Gebiete der Opernforschung wünschenswerte Konfrontation der Musikwissenschaft mit der Praxis herbeigeführt zu haben. Für die weitgesteckten Ziele des Kolloquiums spricht schon die Tatsache, daß der Titel *Mozart auf dem Theater* von der ständigen theaterwissenschaftlichen Ausstellung gleichen Namens, die vor allem die historische Entwicklung der Bühnenbilder zu Mozarts Opern veranschaulicht, übernommen ist. Um den Fragenkomplex „Musik und Dramaturgie“ gruppierten sich siebzehn Vorträge zur musikalischen Aufführungspraxis, zur Dramaturgie im engeren Sinne sowie zu Mozarts dramatischem Verhalten und den daher bestimmten Gestaltungsweisen.

In lebendig instruktiver Weise entwickelte Hofrat P a u m g a r t n e r anhand von praktischen Musikbeispielen Grundgegebenheiten der vokalen Mozart-Aufführungspraxis. Wie wichtig es ist, daß gerade von prominenter Seite immer wieder auf diese Gegebenheiten (Phrasierung, Artikulation, Appoggiaturen, komponierte Regieanweisungen u. v. a.), die eigentlich Selbstverständlichkeiten sein sollten, hingewiesen wird, beweisen Aufführungen bekannter Opernhäuser und bekannter Festivals im negativen Sinne. Am Beispiel stark divergierender Aufführungspraktiken im Rezitativ machte Stefan K u n z e auf das Vage alles Notenbildlichen aufmerksam und unterstrich die führende Rolle einer richtigen Einstellung zum historischen Kunstwerk. Daß sich mit kritischer Prüfung einer Anwendbarkeit aus zeitgenössischen praktischen und theoretischen Zeugnissen Richtlinien zur Arienausziehung finden lassen, zeigte Eduard M e l k u s.

Über das Gebiet der Dramaturgie sprachen von der Seite der Praxis die bekannten Regisseure Herbert G r a f und Oscar Fritz S c h u h. Graf betonte für den Regisseur die Notwendigkeit eines fundierten historischen Wissens ebenso wie die eines Loslösens von falschen Traditionen. Szene, Bühnenbild, Farben müssen auf die Musik bezogen sein. Schuh, der den Begriff des modernen Musiktheaters radikal mit Werken Mozarts, im Besonderen der *Così fan tutte*, verbunden sieht, nennt als entscheidende Aufgabe des Mozart-Regisseurs: die Unberechenbarkeit und Doppelbödigkeit auf die Bühne zu bringen. Hans E n g e l umriß die Traditionen der Dramaturgie des 18. Jahrhunderts, aus denen heraus er Mozarts Vorgehen beleuchtete. Die geschickte Kürzung des Metastasianischen Librettos zu *La Clemenza di Tito* durch Mazzola war Gegenstand des Referates von Franz G i e g l i n g, der eindringlich auf den Unterschied zwischen Affekthaftigkeit und Charakterzeichnung hinwies. Géza R e c h, der gemeinsam mit Gerhard C r o l l das Kolloquium ausgezeichnet vorbereitet und organisiert hatte, verglich und wertete u. a. die vier Fassungen der *Entführung aus dem Serail* von André, Dieter, Knecht und Mozart.

Die dramatische Peripetie betrachtete von der musikalischen Seite in grundsätzlicher Weise Walter G e r s t e n b e r g und hob das Plötzliche und Unbegründete in der Musik hervor, das Oper und Instrumentalmusik gemeinsam sei, wodurch die Grenzen zwischen den beiden Bereichen aber nicht verschwimmen, sondern zu einer höheren Einheit aufgehoben werden. Vom selben Gedanken, Mozarts Dramatik vom musikalisch Unvorhergesehenen her zu fassen, waren Hellmut F e d e r h o f e r s Ausführungen zur Harmonik getragen. Die Aufnahme von Tänzen in die Oper und ihre dramaturgische Anwendung als rhythmisch-metrische Modelle behandelte Denés B a r t h a.

Die Begriffe Typus und Modell werden heute ebenso häufig wie leichtfertig angewandt. Christoph-Hellmut M a h l i n g suchte daher den allgemeineren des Typus, der wohl charakteristische Züge mitenthält (z. B. Bravourarie oder Da-Capo-Arie), von dem etwas konkreteren der, im speziellen Falle, dramatischen Modelle zu unterscheiden. Die Stellung Mozarts im Repertoire an Arienformen, das im Laufe des 18. Jahrhunderts reicher wurde, mit welchem Prozeß eine Auflösung der festen Form der Da-Capo-Arie Hand in Hand ging,

legte Sieghart Döhring dar. Eine eingehende Analyse des großen Quartetts aus dem *Idomeneo* nach formal-musikalischen wie dramaturgischen Gesichtspunkten trug Daniel H e a r t z vor. István Kecskeméti führte eine große Anzahl thematischer Ähnlichkeiten zwischen Opern und Klavierkonzerten Mozarts an. Gernot Gruber, der ähnlich wie Mahling die Inangriffnahme einer Art Modell-Katalog anregte, versuchte das musikalisch Bedeutungsvolle in der *Zauberflöte* mit der Illusion der Spontaneität in Beziehung zu setzen.

Karl-Heinz Köhler bewies in seinem Referat einmal mehr, daß philologische Akribie sehr wohl für Stilkritik und Schaffenschronologie fruchtbar sein kann. So konnte Köhler durch den Vergleich der Anlage des Autographs mit einer zeitgenössischen Berliner Sekundärquelle eine erste, rezitativische Fassung des Duets Nr. 14 „*Aprite, presto aprite*“ aus *Le nozze di Figaro* nachweisen. Seine Ausführungen wie auch die der anderen Referenten werden mit einer Zusammenfassung der Diskussionsergebnisse im Mozart-Jahrbuch gedruckt werden.

Bereichert wurde das Tagungsprogramm durch die gebotene Möglichkeit, Aufführungen der Salzburger Festspiele zu besuchen sowie durch gesellschaftliche Veranstaltungen, die die persönliche Kontaktnahme und den Gedankenaustausch erleichterten.

Eine Gedenkstunde widmete die Stiftung dem im Vorjahr verstorbenen Mozartforscher, Komponisten und Dirigenten MD Ernst Hess. Die Gedenkworte sprach Franz Giegling. In Hess' Persönlichkeit war der Praktiker mit dem Wissenschaftler in seltener Weise verbunden, so daß seine doppelten Erfahrungen für ein Unternehmen wie die Neue Mozart-Ausgabe zu unschätzbarem Wert wurden. Einen unvergeßlichen Höhepunkt, von dem niemand ahnte, daß es ein Abschluß sein sollte, fanden seine Bemühungen um einen originalen Mozart-Klang in einem Orchesterkonzert auf Originalinstrumenten, das das vorjährige Kolloquium abschloß und in dem Hess die Wiener Cappella Academica leitete.

Mit dem Wunsche, daß die Impulse des Salzburger Opernkolloquiums weitergetragen werden, darf auch von dieser Seite der Dank, den Karl Gustav F e l l e r e r als Vorsitzender des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Stiftung und ihrem Präsidenten Friedrich G e h m a c h e r ausdrückte, wiederholt werden.

## „19. Jahrhundert heute“. Kasseler Musiktage 1969

VON GERHARD SCHUHMACHER, KASSEL

Die Kasseler Musiktage 1969 unterschieden sich in mehrfacher Hinsicht von den früheren: Einmal wurden die ehemals als besondere Tagung den Musiktagen vorausgehenden Referate und Diskussionen als Studios in die Musiktage miteinbezogen und einschließlich der Konzerte unter ein einheitliches Thema — „19. Jahrhundert heute“ — gestellt. Zum anderen war der Internationale Arbeitskreis für Musik, in den sich der frühere Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik im Sommer 1969 verwandelt hatte, alleiniger Veranstalter gegenüber mehreren Vereinigungen als Träger der Arbeitstagungen in den vergangenen Jahren. Der Internationale Arbeitskreis für Musik hat für seinen künstlerischen und wissenschaftlichen Beirat einige profilierte Persönlichkeiten gewinnen können, so daß er von dieser Basis aus allein eine solche Veranstaltung durchführen konnte. Das Thema selbst mag als ein Zeichen für die innere Wandlung des früheren Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik angesehen werden. Die Umstrukturierung hatte eine erfreuliche Anhebung des gesamten Niveaus zur Folge, wobei schwächere Programmteile um so stärker auffielen. Und das ist nicht sehr schwer, wenn man in den Konzerten etwa Alfons und Aloys Kontarsky, Klaus-Martin Ziegler mit seinen Chören und das Dänische Streichquartett aufbieten

und in den Studios vier ausgesuchte Persönlichkeiten vorstellen kann. Über die Studios soll hier berichtet werden.

Im ersten Studio referierte Carl Dahlhaus *Zur Kritik des musikalischen Wertbegriffs*, wobei er zunächst die Urteilsfunktionen des Journalisten und des Wissenschaftlers unterschied. Der Journalist konzentriert sich im wesentlichen auf die Interpretation des Werkes, der Wissenschaftler auf die stilistischen und historischen Eigenheiten und Zusammenhänge des Werkes; Gesichtspunkte, die sich in der Praxis gelegentlich überschneiden können. In der Podiumsdiskussion mit Ludwig Finscher und Diether de la Motte bedauerte denn Dahlhaus auch, daß heute größere Tages- oder Wochenzeitungen keine Essays als die dafür angemessene Form bringen (oder zumindest deren Notwendigkeit erkennen), in denen arrivierte Werke befragt werden, warum sie als Kunstwerke gelten. Auf die Beurteilung des 19. Jahrhunderts eingehend, setzte Dahlhaus die Intention einer Komposition als Werk bis hin zu Schönberg gegen die Komposition als Dokumentation eines bestimmten Punktes in der Entwicklung (wie immer diese auch verlaufen möge) der Materialbehandlung in der Avantgarde ab. Bei der Avantgarde ist nur mehr Beschreibung, kein ästhetisches Urteil möglich, die Musik von . . . bis zu Schönberg erfordert aufgrund ihrer Intention ein ästhetisches Urteil. Über den Zeitpunkt, von dem an Musik sich als Werk im Gegensatz zur Gebrauchsmusik zu verstehen gibt, sprachen Finscher und Dahlhaus ausgiebig in der Podiumsdiskussion. Warum von den zahlreichen Kompositionen des 19. Jahrhunderts in der Hauptsache Instrumentalwerke sich haben behaupten können, konnte auch in den Diskussionen (im zweiten Studio klang die Frage wieder an) nicht hinreichend geklärt werden. Sicherlich sind dabei auch gesellschaftliche Wandlungen relevant. — Wie sehr ein Werk, in dem wir rückschauend primär die ins 20. Jahrhundert weisenden Aspekte sehen, in seinem ästhetischen Wert verdächtig ist, demonstrierte Dahlhaus an Liszts sinfonischer Dichtung *Prometheus*; heute ist sie ein kompositionsgeschichtliches Dokument.

Im zweiten Studio referierten eingangs Dahlhaus und Joachim Kaiser (Süddeutsche Zeitung, München) zum Tagungsthema, an der sich anschließenden Podiumsdiskussion nahm wieder Ludwig Finscher teil. Trotz einiger Differenzen im Detail waren die Referenten sich in den Grundgedanken einig. Das 19. Jahrhundert ist noch immer ein „Kampfbegriff“ (Kaiser), wir erleben gegenwärtig den „Kampf gegen den Kampf gegen das 19. Jahrhundert“ (Dahlhaus). Daß die Wertungen über das 19. Jahrhundert meist verallgemeinert waren und z. T. auch noch sind (ein Zeichen für den Kampf gegen und dafür), liegt an der im allgemeinen noch zu wenig spezifizierten Kenntnis des Zeitabschnittes, vor allem im Bereich der Vokalmusik. Neben dem Bereich der U- und E-Musik (nach Rundfunkklassifizierung gesprochen) gibt es eine mittlere Schicht, die mit der Fassade der E-Musik Hohles verkleidet, eine gerade für jene Zeit typische Schicht des Kompositionsreservoirs. Das 19. Jahrhundert kann sinnvoll heute nicht mehr aus seinem eigenen Selbstverständnis, sondern nur aus dem Heute und den dazwischenliegenden Traditionsschichten begriffen werden. Die kultische Verklärung von Kunst nach dem Muster Bayreuths steht uns ebenso fern wie das Kennenlernen von Sinfonik durch Vierhändigspielen, ein Phänomen, dessen fehlende Auswirkungen allerdings heute auch nicht eben angenehm sich bemerkbar machen. Das vielbeschimpfte Bildungsbürgertum hatte durchaus seine Vorzüge.

Bei beiden Studios waren Referate und die zugehörigen Podiumsdiskussionen, in denen Detailfragen noch geklärt und diskutiert wurden, so in sich geschlossen, daß für die Publikumsdiskussion nur noch Zusatzfragen möglich waren. Man kann das bestenfalls aus protokollarischen Gründen bedauern, denn insgesamt hatte das Publikum wohl mehr Gewinn und Anregung von derartigen Referaten und Podiumsdiskussionen, in denen die Ergebnisse deutlicher als in den vergangenen Jahren waren. Von den Konzerten sei nur hingewiesen auf zwei Kammermusikveranstaltungen, in denen jeweils op. 34 von Johannes Brahms erklang, dessen Version als Sonate für zwei Klaviere die Brüder Kontarsky in ihrem Konzert

und dessen Version als Klavierquintett das Dänische Streichquartett mit Noel Lee spielten, sowie auf die schlechterdings unüberbietbare Aufführung von Bruckners *e-moll-Messe* durch das Vokalensemble Kassel, die Kantorei an St. Martin zu Kassel, den Chor der Kirchenmusikschule Schlüchtern und Bläser des Hessischen Rundfunks unter Klaus-Martin Zieglers Leitung.

Nach diesen im großen und ganzen gelungenen Musiktagen bleibt die nicht leicht einzulösende Verpflichtung, das Niveau künftig mindestens zu wahren.

## Studien zur Lautenmusik

Bemerkungen zu Kurt Dorf Müllers Buch \*

VON HANS RADKE, DARMSTADT

Dorf Müllers Münchner Dissertation, die 1952 angenommen und 1954 maschinenschriftlich vervielfältigt wurde, liegt nunmehr im Druck vor. Größere Ergänzungen wurden nur im I. Abschnitt, *Quellen und Dokumente*, vorgenommen. Er enthält eine ausführliche Beschreibung der Handschrift Mus. Ms. 1512 der Staatsbibliothek München und Angaben über bayerische Lautenisten sowie über Münchner Saiten- und Lautenmacher. Dorf Müller weist nach, daß Melchior und Konrad Newsidler nicht, wie A. Koczirz<sup>1</sup> angibt, die Brüder Hans Newsidlers waren, sondern wahrscheinlich seine Söhne. In der Übersicht über die sonstigen Quellen sind den handschriftlichen Tabulaturen wichtige Bemerkungen beige-fügt. Die Abhandlung beschränkt sich hauptsächlich auf süddeutsche Tabulaturen bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts.

In dem II. Abschnitt, *Allgemeine Probleme des frühen Lautenstils*, untersucht Dorf Müller zunächst die Schlagtechnik der rechten Hand. Es fällt auf, daß schon die ältesten italienischen und deutschen Lautentabulaturen den Anschlag durch Fingersatzbezeichnungen regeln. Läufe und melodische Gänge sollen abwechselnd mit Daumen und Zeigefinger angeschlagen werden. Dorf Müller hebt hervor, daß Hans Newsidler die Wechselschlagtechnik „*die gröst kunst am lauten schlagen*“ nennt und sie eingehend behandelt, dagegen das Akkordspiel nur streift, „*als wäre es eine Selbstverständlichkeit. Das kann nur heißen, daß es ziemlich primitiv gehandhabt wurde*“. Newsidler geht mit keinem Wort auf die technischen Probleme ein, die ein „*polymelodisches*“ Spiel mit sich brächte. Auf der Laute ist ein polymelodisches Spiel von mehr als zwei Stimmen aber nur in gewissen Grenzen möglich, jedoch nur, wenn Akkordblöcke gemieden und die Stimmen gegeneinander versetzt werden. Daher werden im späteren „*gebrochenen Stil*“ der Franzosen die Akkorde auf mannigfache Weise gebrochen und die dazugehörigen Töne auf die einzelnen Stimmen verteilt. H. Judenkunigs und H. Gerles Anweisungen für das Akkordspiel, die Dorf Müller später anführt, ergänzen die Andeutungen Newsidlers. Eingehender erklärt jedoch M. Waissel<sup>2</sup> den Fingersatz der rechten Hand beim Akkordspiel. Dorf Müller betont, daß das bis zu Beginn des 15. Jahrhunderts im Abendland vorherrschende nichtpolyphone Plektronspiel nur die Alternative Akkordspiel oder Einzelinie (Akkorddurchstreichen oder ornamentales Melodiespiel) kennt. Aus Bildarstellungen geht hervor, daß zwischen Plektrontechnik und Fingerspieltechnik enge Beziehungen bestehen. In der Übergangszeit vom Plektron- zum Fingerspiel bilden Unterarm, Hand und Saiten fast eine waagrechte Gerade. Dorf Müller glaubt, daß man bei Läufen

\* Kurt Dorf Müller: *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Tutzing: Hans Schneider 1967. 205 S. und 6 S. Notenanhang. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 11.)

<sup>1</sup> DTÖ, Bd. 37, S. XXIII f.

<sup>2</sup> *Lautenbuch darin von der Tabulatur und Application der Lauten gründlicher und voller Unterricht*, Frankfurt a. d. Oder 1592, Bl. Cij Von der Application der rechten Hand.

mit dem Plektron nicht nur in einer Richtung, sondern hin und her geschlagen habe (mit wechselnden Ab- und Aufschlägen). Dies ist sehr wahrscheinlich, da der Wechselschlag mit dem Spielplättchen auch heute beim Spiel der Mandoline angewandt wird, um schnelle Passagen mit größerer Geläufigkeit ausführen zu können<sup>3</sup>. Der Wechselschlag zwischen Daumen und Zeigefinger erscheint daher „als logische Weiterbildung dieses Prinzips, als Plektrontechnik ohne Plektron“. Der Fingeranschlag, das „Zwicken“, ermöglicht aber erst das polyphone Spiel. Doch löst sich nur allmählich das frühe Fingerspiel von den Prinzipien der Plektrontechnik. Damit der Zeigefinger in einer möglichst günstigen Stellung die Saiten anschlagen kann, verlassen Unterarm und Hand im Laufe der Zeit die Parallelstellung zu den Saiten und führen eine Wendung aus, bis die Hand, wie Dorf Müller meint, zu Beginn des Generalbaßzeitalters im rechten Winkel zu den Saiten steht. Wie ein praktischer Versuch ergibt, kann die Anschlagshand nur dann mit dem Saitenbezug ungefähr einen rechten Winkel bilden, wenn der kleine Finger hinter dem Steg (Riegel) auf die Resonanzdecke gestützt wird, wie es z. B. Th. Mace<sup>4</sup> fordert. Wird dagegen der kleine Finger vor dem Steg auf die Decke gesetzt, was z. B. Basset<sup>5</sup> verlangt, so kann die rechte Hand nicht im rechten Winkel an die Saiten greifen und muß etwas schräger gehalten werden. Auf den Porträts von Ch. Mouton und A. Falckenhagen ist die Handhaltung korrekter wiedergegeben als auf manch anderen Bildarstellungen<sup>6</sup>. Man wechselte auch die Stützpunkte des kleinen Fingers, je nachdem man eine härtere oder weichere Klangfarbe erzielen wollte<sup>7</sup>. Es ist nun auffallend, daß M. Waissel noch 1592 die alte Arm- und Handhaltung lehrt<sup>8</sup>. Dieser gibt an, er habe den Unterricht von der Tabulatur und Applikation der Laute so beschrieben, wie er sie in Deutschland und Welschland von berühmten Meistern gelernt habe. Auch das Schlagen des Daumens in die hohle Hand ist die ältere Anschlagsart. N. Vallet<sup>9</sup> rügt sie als großen Fehler, der Daumen muß ausgestreckt bleiben. Dorf Müller weist den Übergangscharakter der Daumen-Zeigefinger-Technik nach. Die neue Aufgabe, die der Spieltechnik gestellt wird, ist die kunstvolle Vereinigung von Akkordspiel und Melodiespiel im polyphonen Solospiel. Er meint, sonderbarer Weise sei erst zu Beginn des Barockzeitalters eine Lautentechnik ausgebildet, „die einem eigentlich polyphonen Solospiel entspricht“. Da jetzt der Wechselschlag auf den oberen Chören von Mittel- und Zeigefinger ausgeführt werde, sei ein fließenderes Spiel möglich, und der Daumen könne sich im Baßbereich halten. Doch ist es auffallend, wie lange noch auf den oberen Chören die alte Art des Wechselschlags mit Daumen und Zeigefinger neben der neuen mit Mittel- und Zeige-

<sup>3</sup> K. Wölki, *Mandoline, Gitarre, Laute. Eine Instrumentationslehre für Zupfinstrumente*, Berlin 1936, S. 6.

<sup>4</sup> *Musick's Monument*, London 1676, S. 71: „lay . . . your Right Arm over the Lute, so, that you may set your Little Finger down upon the Belly of the Lute, just under the Bridge, against the Treble or Second String.“ S. 72 sagt er: „under the Bridge, about the first, 2d, 3d, or 4th. Strings; for thereabout, is its constant station.“

<sup>5</sup> M. Mersenne, *Harmonie universelle, Seconde partie, Paris 1637, Traité des instrumens, Livre second, S. 77*: „En 4. lieu, le petit doigt doit estre appuyé sur la table du Luth proche du chevalet, & de la chanterelle, car ceux qui le mettent derrière ledit chevalet, contractent une mauvaise habitude, qui se change par apres en nature.“ — Vgl. auch J. B. Besard, *Thesaurus harmonicus*, Köln 1603: „Primum minore digito tabulae testudinis non quidem rosam (= Rosette) versus, at paulo inferius firmiter innixo.“

<sup>6</sup> G. Kinsky, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln: Katalog 2. Bd.: Zupf- und Streichinstrumente*, Köln 1912, S. 75 u. 103 die Wiedergaben der Porträts.

<sup>7</sup> E. Reusner, *Erfreuliche Lauten-Lust*, Leipzig 1697, Bl. 2: „An der rechten Hand muß der kleine Finger vor dem Steg gesetzt werden, wann man lieblich spielen will; soll es aber etwas stärker klingen, kan man auch wol den kleinen Finger hinter dem Steg setzen.“

<sup>8</sup> *Lautenbuch*, 1592, Bl. Bij: „der rechte Arm aber [muß] nicht zu hoch sondern fast in der mitte hinter dem Staffel [= Steg] also angeleget werde / das die Hand / etwas in die lenge gestreckt / auff dem kleinen Finger (welcher auff der Lauten aufgesetzt / stehe / vnd vnbeweglich muss gehalten werden) geführet / vnd der Zeiger vber den Daumen / der Daume aber in die Hand geschlagen werde. Welchs denn allezeit besser / vnd zu aller geschwindigkeit bequemer ist / als wenn der Zeiger vnter den Daumen in die Hand geschlagen wird.“

<sup>9</sup> *Paradisus musicus testudinis*, Amsterdam 1618, *Petit discours*: „Il se faut aussi garder de se servir a tous coups du poulice touchant les freddons, et principalement le recourbant au dedans de la main, comme plusieurs inexperts font encor pour le lourduu, qui est vne lourde et ridicule faulte, Car le poulice doit touiours renuerter en dehors et non pas courber au dedans de la main.“

finger gebräuchlich war. J. B. Besard, der schon 1603<sup>10</sup> die neue Art anführt, bringt noch 1617<sup>11</sup> fünf Beispiele für die alte Art des Wechselschlags. Merkwürdigerweise hält er es für besser, die Koloraturen mit Daumen und Zeigefinger zu spielen, wenn sie gar zu geschwind laufen und keine Bässe anzuschlagen sind. Auch M. Mersenne<sup>12</sup> bringt 1637 als Beispiel einen absteigenden Lauf auf den Chören 2–4, der abwechselnd mit Daumen und Zeigefinger ausgeführt werden soll. In französischen Tabulaturen aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, z. B. in den Drucken von D. Gaultier, J. de Gallot und Ch. Mouton, wird der Daumen nicht nur als Baßfinger verwandt, sondern auch häufig zum Anschlag von Tönen einer Mittelstimme herangezogen<sup>13</sup>. Er muß daher nicht selten plötzlich von einem tiefen Baßchor zu einem oberen Spielchor springen.

Ferner untersucht Dorf Müller die Eigenarten der deutschen Tabulaturschrift. O. Körte<sup>14</sup> meint, die deutsche Lautentabulatur verdanke ihre Entstehung dem Bedürfnis der Deutschen, die „Polymelodie auch in einer besonders ausgeprägten Art der Notation zum Ausdruck zu bringen“. Dagegen betont Dorf Müller mit Recht, daß die deutsche Tabulatur zwar „ein partitürähnliches Bild des Stimmverlaufes geben kann“, seltsamerweise aber „diese Möglichkeit von den Praktikern wenig genutzt“ wurde. Die Stärke der deutschen Tabulatur bestehe darin, daß jeder Griff mit einem einzigen Zeichen festgelegt werden könne. Sie biete ein gutes mündliches Verständigungsmittel. Vermutlich sei sie „vorwiegend für pädagogische Zwecke erfunden“ worden. Die meisten Lautenisten bedienen sich der „unpolyphonen“ Formen der deutschen Tabulatur. A. Schlick und H. Judenkunig reihen Noten der oberen Stimmen in Lücken des Basses ein, H. Gerle und verschiedene andere Lautenisten verlegen tiefere Stimmen in die oberste Zeile, damit die Zugehörigkeit der Griffe zu den Mensurzeichen klar zu erkennen ist. Notations- und Klangbild decken sich nur bei „waagrechter“ Einzel-Melodik und „senkrechter“ Akkordik. W. Heckel, B. Jobin und M. Newsidler wählen Zwischenformen. H. Newsidlers Notation ist in ihrer Grundlage polyphon, den einzelnen Stimmen sind durchschnittlich bestimmte Zeilen zugewiesen. Doch übernimmt er auch Eigenarten der unpolyphonen Tabulatur, indem er Lücken in einer oberen Zeile ausfüllt. Die Stimmführung ist daher nicht eindeutig zu erkennen. Dorf Müller hält es für richtig, einen notengetreu intavolierten Vokalsatz in der Übertragung möglichst seiner Vorlage anzupassen. Man kann seiner Forderung zustimmen, da manche Übertragungen, die ohne Kenntnis der Vokalvorlage vorgenommen wurden, eine vom Original abweichende Stimmführung aufweisen. S. Ochskenk bedient sich der polyphonen Darstellungsweise. Er gibt die Stimmführung seiner vier- und fünfstimmigen Vokalvorlagen genau wieder. So ist bei Unisono-Stellen derselbe Griff zweimal gesetzt, bei Stimmkreuzungen steht das einen tiefen Ton andeutende Griffzeichen höher als das einen höheren Ton bezeichnende. Ochskenks Schreibweise erschwert aber, wie Dorf Müller richtig bemerkt, unnötig das Abspielen. Er findet es nun auffällig, „daß die deutsche Tabulatur in den mittleren Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts mit so vielerlei Schreibformen experimentiert“ und meint, sie sei offenbar dem vollstimmigen Solospiel dieser Zeit nicht mehr gewachsen. Diese Folgerung scheint aber nicht recht zu überzeugen. So gibt M. Waissel<sup>15</sup> 1591 an, er habe einen Teil der Stücke

<sup>10</sup> *Thesaurus harmonicus*, Köln 1603, *De modo in Testudine studendi libellus*, Bl. Xx 3'.

<sup>11</sup> *Novus Partus sive Concertationes musicae*, Augsburg 1617, *Ad artem Testudinis . . . brevis & methodica Institutio*, S. 9 f.; S. 10: „Quod si vero in diminutionibus, non simul attingendi bassi occurrant, aut, si celeriores sint, puta tales [♯] author non ero, vt prioribus duobus digitis [= Zeige- und Mittelfinger] vtare, sed potius pollice, & indice.“ Deutscher Text in *Isagoge in Artem testudinariam*, Augsburg 1617, S. 17.

<sup>12</sup> A. a. O., S. 85, Beispiel 16. — Auch in *Harmonicarum Libri XII*, Paris 1648, S. 23.

<sup>13</sup> Mr. Gaultier Sr. de Nève (= Ennemond) et Mr. Gaultier son Cousin (= Denis), *Livre de Tablature de Pieces de Luth*, Paris (um 1672), S. 21, Takt 4–6; S. 30, Takt 6–7; S. 66, Takt 3–4; S. 79, die beiden letzten Takte. — Siehe auch A. Tessier, *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier I*, Paris 1932.

<sup>14</sup> *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1909, S. 80.

<sup>15</sup> *Tabulatura*, Frankfurt a. d. Oder 1591, Bl. Aij'.

„aus Welscher vnd Frantzösischer Tabulatur in die Deutsche bracht“. Handschriftliche Lautenbücher aus dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts enthalten Kompositionen, die aus der französischen in die deutsche Tabulatur übertragen worden sind, z. B. bringt Dresden 1 V 8, Tabulatur des Joachim von Loß, Übertragungen aus A. Denss 1594 und E. Hadrianus 1584 (1600). Die deutsche Lautentabulatur wurde doch wohl aus dem Grunde von der französischen verdrängt, weil diese anschaulicher und leichter zu erlernen ist.

Die rhythmischen Zeichen der Lautentabulatur sagen nichts über die Dauer der Töne in den einzelnen Stimmen aus, sondern geben nur den Zeitunterschied der aufeinanderfolgenden Griffe an. Dorf Müller räumt ein, daß die für Anfänger bestimmten Haltekreuze der Lautentabulaturen als allgemeine Hinweise zum gebundenen Spiel aufzufassen sind. Die Haltekreuze bedeuteten praktisch die Semibrevis (= |). Über diese Dauer hinaus erlösche ihre Geltung von selbst, die Verlängerung gehe in die Pause über. Die Tabulaturschrift entspreche „in ihrem andeutenden Charakter ganz der Musik, die sie darstellt“. Er schlägt vor, die „Unschärfe zwischen Bindung und Pause“ in der Übertragung durch eingeklammerte Pausen anzudeuten. Mit Recht sagt er, daß es widersinnig ist, „die Orgelmusik weniger gebunden darzustellen als die Lautenmusik“. Dorf Müllers Anschauung berührt sich mit der L. Schrades<sup>16</sup>, der meint, der Einzelton der Laute entbehre „jeder exakten Abmessung“, sobald er in einem Klangkomplex erscheine. Das kann man aber mit mehr Recht vom Clavichord behaupten, das klanglich der Laute unterlegen ist und einen schnell verklingenden, schwachen Ton besitzt. In gewissen Fällen rechnen verschiedene Lautenisten auch mit einer größeren Tondauer als einer Semibrevis. So sagt Io. Maria da Crema<sup>17</sup>, man solle bei einem Haltekreuz den Finger nicht vom Bund aufheben, „*sin che non habbia sonato il valore di 4 sequenti*“ (= 4 Semiminimen) o *di due tenute* (= 2 Minimen) o *piu o meno come fia di bisogno*. M. Waissel<sup>18</sup>, der keine Haltekreuze verwendet, jedoch den Wert eines Schlags (= Semibrevis) als Durchschnittsdauer eines Tons annimmt, verlangt in der Erklärung der beiden ersten „*Exempel vom stille halten in gemeinen Griffen*“, daß der Baßton eines Akkordes so lange ausgehalten wird, bis ein Läuflin von 8 Semiminimen gespielt ist. Damit eine Übertragung lautengemäß ist, sollte bei der Ausarbeitung der Stimmführung auch noch überprüft werden, ob die Lautentechnik ein Aushalten von Tönen erlaubt.

Aus Bilddarstellungen geht hervor, daß vor 1500 bis ins 16. Jahrhundert hinein die Laute vornehmlich als Ensembleinstrument verwandt wurde. Dorf Müller vermutet, die Laute habe im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten einen einstimmigen Satz oder einen von sehr wenigen Stimmen ausgeführt, da die Lautenbearbeitungen polyphoner Vorlagen um so dünnstimmiger sind, je früher sie geschrieben wurden. Trotz ihrer „unpolyphonen“ Spieltechnik würde sich die Laute „ohne Widerspruch in den allgemeinen Musizierstil der Zeit einfügen“. Von dieser im Ensemble angewandten Polyphonie unterscheidet Dorf Müller die spätere, zweite Art, die im solistischen Solospiel des 16. Jahrhunderts erscheint. Hauptvertreter ist die Fantasia mit Durchimitationen; sie neigt ihrem Wesen nach zur Scheinpolyphonie.

Dorf Müller nimmt an, die für Anfänger bestimmten Tenor-Baß-Sätze einer ursprünglich 3- oder 4stimmigen Vokalvorlage seien nicht als Solostücke gedacht. Er führt H. Judenkunig an, der in seiner Anleitung zum Intavolieren fordert, den zweistimmigen Tenor-Baß-Satz in die Oberquart zu transponieren, „*dan die discant Lautten sol allezeit ayn quart höher gezogen sein dann die grosser Lautten / wann zwen zusammen schlagen wollen*“. Aus dieser Stelle gehe hervor, daß der Tenor-Baß-Satz für das Zusammenspiel bestimmt und der Diskant durch eine Diskantlaute zu ergänzen sei. Er empfiehlt mit Recht den Herausgebern alter Lautenmusik, den Tenor-Baß-Sätzen einen Diskantpart gesondert beizugeben.

<sup>16</sup> Luys Milan. *Musikalsche Werke*. Publikationen älterer Musik, 2. Leipzig 1927, S. VIII.

<sup>17</sup> *Intabolutura di Lauto, Libro terzo, Venedig 1546, Regola alli lettori* Bl. 2'.

<sup>18</sup> *Lautenbuch*, 1592.

Da bei J. A. Dalza (1508) in den Sätzen für zwei Lauten die Discantlaute zum großen Teil als kolorierendes Melodieinstrument gebraucht wird, hält Dorf Müller es für wahrscheinlich, daß das ornamentale Melodiespiel „eine elementare Form der Lautenpraxis“ darstellt. Man kann ihm hierin sicher beistimmen. Körte<sup>19</sup> deutet einen Teil der merkwürdigen chromatischen Erscheinungen in den frühen Tabulaturen als erste tastende Versuche, „durch Chromatik zu modulieren“. Dagegen stellt Dorf Müller fest, daß diese Chromatismen auf alte Prinzipien zurückweisen und wohl aus der Dualität von Klang und Melos herzuleiten sind. „Das Chroma bildet einen Bestandteil der Koloratur.“ Die Häufigkeit der Akzidentenschwankung beweist, daß die Akzidentienwahl im Prinzip frei ist. Die melodischen Kräfte (das Leittonprinzip) sind noch nicht mit der Harmonik verschmolzen. Die Akkorde, meist reine Dreiklänge, werden großenteils beziehungslos nebeneinandergestellt. Der Baß ist klangliches Fundament, er bringt weniger Erhöhungen und mehr Erniedrigungen als die oberen Stimmen. Die Querstände dürfen nicht in der Übertragung beseitigt werden, sie gehören zum Stil.

Nach Dorf Müllers Meinung spricht viel dafür, daß die Baßsaiten der Laute ursprünglich meist leer angeschlagen wurden und das Greifen auf ihnen erst allmählich aufkam. So hielt das volkstümliche Lautenspiel der Zeit noch am starren Bordungebrauch fest, wie aus H. Newsidlers Judentanz (1544) und W. Heckels Tänzen im „Leyrer Zug“ (1556) hervorgeht. In den Basses dances und Branlen bei P. Attaignant (1529) wird die kolorierte Oberstimme fragmentarisch durch einen Baß gestützt, der die leeren Saiten bevorzugt. H. Gerle (1532) verwirft es, wenn der 7. Chor einen Ganzton unter den 6. gestimmt und nur als „Abzug“ gebraucht wird. Hieraus geht hervor, daß der im 16. Jahrhundert eingeführte 7. Chor ursprünglich als leerer Bordun gedacht war. Ebenso wird es wohl auch mit dem gegen Ende des 15. Jahrhunderts eingeführten 6. Chor gewesen sein. Dorf Müller meint, der 7. Chor sei wie die folgenden „im allgemeinen leer gespielter Baß“ geblieben. Wenn auch einige Autoren, die für die ältere Lautenstimmung schrieben, die tiefen Chöre vom 7. oder 8. an nur als leere Bässe gebrauchten, so verlangten andere das Übergreifen dieser beiden Chöre<sup>20</sup>. Bei den theorbierten Lauten (italienischer und niederländischer Typ) konnten die Chöre vom 8. oder 9. an nicht verkürzt werden, da sie nicht über den Griffbrettsattel liefen und neben dem Griffbrett angeordnet waren. Obwohl die diatonisch angeordneten Baßchöre der 11chörigen Laute in der *d*-moll-Stimmung tonartgemäß umgestimmt wurden, wurde in der Regel der 7. und auch noch der 8. Chor übergriffen, der 9. (der drittunterste) aber ganz selten<sup>21</sup>. S. L. Weiß, der schon ein 13chöriges Instrument benutzt, übergreift sogar mitunter den 10. Chor, aber nur wie den 9. im ersten Bund<sup>22</sup>.

Nach Dorf Müllers Feststellung pflegt die Laute „als ursprünglich unpolyphones Instrument koloristisches Melodiespiel“ und überdeckt durch Verselbständigung des Laufwerks die Polyphonie der Vorlage und gestaltet sie paraphrasierend um. Die Lautenisten übernehmen präambelhafte Züge und tanzartige Elemente in ihre Vokalbearbeitungen. Dorf Müller kommt zu folgendem wichtigen Ergebnis: „Die instrumentalen Praktiken des Mittelalters und des Barock fließen ohne Bruch ineinander über. Viele Erscheinungen, die man als neu oder als Zeugnisse noch unsicheren Experimentierens auffaßte, zeigen sich bei näherem Zusehen als Rückgriffe auf alte Prinzipien. Dazu gehören die Koloratur, die Chromatik, die klangliche Akkordik. Wirklich neu sind dagegen wohl die Ansätze zur funktionalen Harmonik, d. h. zur völligen Verschmelzung der klanglichen und melischen Kräfte.“

<sup>19</sup> A. a. O., S. 83 f.

<sup>20</sup> Über das Übergreifen der tiefen Baßchöre siehe Mf XVI, 1963, S. 37 ff.

<sup>21</sup> Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Alt Prag 1701, S. 284: „Infimi duo chori nunquam laevae manus tanguntur digitis, tertius autem admodum raro.“

<sup>22</sup> H. Neemann, *Lautenmusik des 17./18. Jahrhunderts*. Das Erbe deutscher Musik. Erste Reihe. Reichsdenkmale Bd. 12, Braunschweig 1939, S. 75, 119.

Der III. Abschnitt enthält Besprechungen der Vokalübertragungen von Mus. Ms. 1512, Bemerkungen zum Präambelstil derselben Tabulatur, Bemerkungen zu den Lautentänzen, Inhaltsangaben der Drucke H. Newsidlers von 1544 (III), 1547 und 1549 mit Anführung von Konkordanzen sowie einen Bildanhang. Dorf Müllers tieferschürfende Arbeit ist ein wichtiger Beitrag zur Erforschung der älteren Lautenmusik. Sie ergänzt und berichtigt O. Körtes Abhandlung. Nur in einigen Fällen kann man auch eine andere Meinung vertreten als Dorf Müller.

Ein paar Korrekturen konnten nicht mehr ausgeführt werden. S. 71: in Zeile 4 und 5 fehlen 2 Zeichen. Es muß heißen:

1 „das klein Eins“ und

X „das groß Eins“

S. 197 ff.: Durch die in letzter Minute erfolgte Einbeziehung des Bildanhangs in die Seitenzählung sind im Register alle die Seitenangaben falsch, die sich auf das Literaturverzeichnis beziehen. Bei Seite 177 und 178 ist jeweils 1 zu addieren, bei Seite 179 ff. sind jeweils 12 zu addieren.

## Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

### Sommersemester 1970

**Aachen.** *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. K i r c h m e y e r: Johannes Brahms (2) — Einführung in das Hören von Opern (2).

**Basel.** Prof. Dr. H. O e s c h: Arnold Schönberg (1) — Ü: Ü im Anschluß an die Vorlesung (1) — Haupt-S: Richard Wagner und die Folgen (mit Prof. Dr. E. L i c h t e n h a h n) (2) — Grundseminar: Grundformen der mehrstimmigen Musik im hohen Mittelalter (durch Dr. W. A r l t) (2) — Ethnomusikologie: Lektüre ausgewählter altchinesischer Quellen (2) — Paläographie der Musik: Modale und mensurale Aufzeichnungsweisen des 13. Jahrhunderts (mit Ü) (durch Dr. W. A r l t) (3) — Kolloquium: Der Rhythmus des Chorals im Mittelalter (zusammen mit Prof. Dr. E. L i c h t e n h a h n und Dr. W. A r l t) (2).

Lektor Dr. E. M o h r: Formalanalytische Übungen an kleinen Klavierwerken des 19. Jahrhunderts (1) — Ü: Ü im Generalbaßspiel (1).

Lektor Prof. Dr. E. L i c h t e n h a h n: Instrumentenkunde: Probleme der Klassifikation (2).

**Berlin.** *Freie Universität.* Prof. Dr. R. S t e p h a n: Geschichte der Zwölftonmusik und der seriellen Musik (2) — Doktoranden-Coll. (2) — Haupt-S: Ü zur Kammermusik Beethovens (2).

Prof. Dr. K. R e i n h a r d: Doktoranden-Coll. (2) — Haupt-S: Das Werk des Buhurizade İtrî (2) — Pros: Wesenszüge naturvölkischer Musik (2).

Ober-Ass. Dr. A. L i e b e: Ü: Die Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts (2).

Wiss. Ass. Dr. R. B r i n k m a n n: Pros: Wagners romantische Opern (2).

Wiss. Ass. Dr. T. K n e i f: Colloquium: Sozialistische Musikästhetik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. D ö h l: Ü: Analyse (2) — Ü: Neue Musik (2). — Ü: Kontrapunkt I (1) — Ü: Harmonielehre I (1) — Ü: Kontrapunkt II (1) — Ü: Harmonielehre II (1).

Lehrbeauftragt. Dr. J.-P. R e i c h e: Ü: Übung zur instrumentalen Volksmusik der Türkei (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Touma: Ü: Übung zur Maqam-Darstellung in der arabischen Musik (2).

N. N.: Ü: Transkriptions-Übung (2) — Übung zum Musikinstrumentarium Außer-europas.

**Berlin.** *Humboldt-Universität.* Nicht gemeldet.

**Berlin.** *Technische Universität.* Prof. Dr. C. Dahlhaus: Beurlaubt.

Prof. Dr. F. Bose: Tanzgeschichte Europas (2).

Dr. M. Gecck: Der junge Bach (2).

Frau Dr. S. Schutte: S: Mensuralnotation (2) — Ü: Zur Mensuralnotation.

Frau Dr. H. de la Motte: S: Das Experiment in der Musikpsychologie (14-täglich 2).

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

Prof. B. Blacher (gem. mit Prof. Dr. F. Winkler): Experimentelle Komposition (1).

**Bern.** Prof. Dr. A. Geering: Die Musik zur Zeit der Frühklassik (2) — Epochen der Musikgeschichte (1) — Notation: Neumenkunde (1) — S: Die frühklassische Sinfonie (2) — CM: Werke der Frühklassik (1—2) (unter Assistenz von Dr. V. Ravizza).

Prof. S. Veress: S: Übungen in der spätklassischen und romantischen Harmonik (1) — S: Systematik in der Volksliedkunde (2) — Pros: Grundlagen der klassischen Harmonik (1) — Formen des barockschen Kontrapunkts (1) — Musiktheorie für Hörer der Lehramtschule (4).

Lektor G. Aeschbacher: Einführung in die Orgelmusik (1) — Propädeutischer Kurs für Musikwissenschaft (2—4).

**Bochum.** Prof. Dr. H. Becker: Geschichte des Sololiedes (3) — Haupt-S: Stilkritische, ästhetische und soziologische Probleme des Sololiedes (2) — Doktorandenkolloquium (14-täglich 3). — Offener Schallplattenabend, mit Einführungen (14-täglich 2).

Dr. K. Rönau: Pros: Händel und die Opera seria (2).

Dr. G. Allroggen: Ü: Spiel in alten Schlüsseln (1) — Ü: Lektüre Anonymus Cousse-maker IV (1) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3).

**Bonn.** Prof. Dr. G. Massenkeil: Die Messenkomposition des 14.—16. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (1) — Doktoranden-S (2).

Prof. Dr. M. Vogel: Die Musik der Antike (2) — Ü: Griegs Harmonik (2) — Haupt-S: Das Erbe der Antike (2).

Dozent Dr. S. Kross: Brahms (2) — Ü: zur Musiklehre des 18. Jahrhunderts (2).

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

Akad. Musikdirektor Dr. E. Platen: Analytischer Kontrapunkt (1) — Formprobleme der Oper (2) — CM (für Hörer aller Fakultäten): Chor, Orchester, Kammermusik (je 3).

Lehrbeauftragt. Dr. H. J. Marx: Pros: Paläographische Übungen zur Vokalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts (2).

**Braunschweig.** *Technische Universität.* Dozent Dr. K. Lenzen: Die Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven (1) — S: Analyse einzelner Klaviersonaten Beethovens (1) — CM instr. (Universitätsorchester) (2).

**Clausthal.** *Technische Universität.* Prof. Dr. W. Boetticher: Einführung in das Hören moderner Musik (2).

**Darmstadt.** *Technische Hochschule.* Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Geschichte des Klavierkonzerts (2).

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

**Erlangen.** Prof. Dr. M. Ruhnke: L. van Beethovens Fidelio (2) — S: Christoph Willibald Glucks Opern (2) — Doktorandenseminar (gemeinsam mit Prof. Dr. F. Krautwurst) (2).

Prof. Dr. F. K r a u t w u r s t : Die Symphonien Franz Schuberts (2) — S: Ü zur Sozialgeschichte der Musik (2).

Wiss. Ass. Dr. F. K r u m m a c h e r : Ü: Einführung in die Musikästhetik (2).

Lektor Dr. K.-J. S a c h s : Repetitorium: Die Musikgeschichte seit Gustav Mahler (2) — Notationskunde: Die Notation mehrstimmiger Musik im 9.—14. Jh. (2) — Kontrapunkt II (2) — Partitur- und Generalbaßspiel (2) — Gehörbildung (2).

**Frankfurt a. M.** Prof. Dr. L. F i n s c h e r : Das Zeitalter Josquins Desprez (2) — Pros: Ü zur Geschichte und Ästhetik der Programm-Musik (2) — Ober-S: Ü an Quellen der Josquinzeit (gemeinsam mit Prof. Dr. L. H o f f m a n n - E r b r e c h t) (2).

Prof. Dr. W. S t a u d e r : Geschichte der Musikinstrumente (2).

Prof. Dr. L. H o f f m a n n - E r b r e c h t : Geschichte des Klavierkonzerts (2) — S: Formen des Instrumentalkonzerts (2) — Ober-S (gemeinsam mit Prof. Dr. L. F i n s c h e r) : Ü an Quellen der Josquinzeit (2).

Dozent Dr. H. H u c k e : Beurlaubt.

Akademischer Oberrat P. C a h n : Ü: Aspekte der Instrumentalmusik seit 1945 (2) — Ü: Harmonielehre I (2) — Ü: Partiturspiel (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

**Freiburg i. Br.** Prof. Dr. H. H. E g g e b r e c h t : Methoden und Probleme der musikalischen Analyse (2) — Ober-S: Ü zur Symphonik Gustav Mahlers (2) — S: Praktische Übungen zur Methode musikwissenschaftlicher Arbeit (2) — Symposium (mit Prof. Dr. L. U. A b r a h a m) : Musikwissenschaft und Musikpädagogik (14-täglich) — Doktoranden-Kolloquium (nach Vereinbarung).

Prof. Dr. R. D a m m a n n : Die Musik im 15. Jahrhundert (III) (2) — S: Orgelwerke Joh. Seb. Bachs (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. L. U. A b r a h a m : Politische Aspekte der Musikpädagogik (2).

Lehrbeauftragt. P. A n d r a s c h k e : Pros: Mensuralnotation (14. Jahrhundert) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. B u d d e : Pros: Die Instrumentationslehre von Berlioz-Strauss (2) — Kurs: Harmonielehre II (1) — Kurs: Kontrapunkt II (1) — Kurs: Partiturspiel II (1).

Lehrbeauftragt. Dr. Chr. S t r o u x : Glarean (2).

**Freiburg i. Ue.** Prof. Dr. L. F. T a g l i a v i n i : Le style concertant au 17e siècle (2) — Aufführungspraxis im 17. Jahrhundert (1) — Pros: Problèmes de terminologie musicale (1) — S: Das romantische Lied (2).

Dr. Jürg S t e n z l : Einführung in die Notation des gregorianischen Choralis II: Französische und italienische Neumen (Die Kenntnis der deutschen Neumen wird vorausgesetzt) (1) — Weiße Mensuralnotation, Einführung (1) — Einführung in die Musikgeschichte: 20. Jahrhundert (1). — CM: Das Liederbuch von Johannes Heer (1).

Gregorianischer Arbeitskreis: Edition des Theodul-Reimoffiziums „Illustris civitas“ (n. V.).

**Göttingen.** Prof. Dr. H. H u s m a n n : Troubadours und Minnesänger (2) — S: Die Werke Dufays (3) — Ü: Ü zur Musikinstrumentenkunde (durch Ass. Dr. G e r l a c h) (2).

Prof. Dr. W. B o e t t i c h e r : Geschichte der Oper im Umriß: von den Anfängen bis R. Wagner (4) — Ü: Zum Problem des Spätwerks in der Musikgeschichte (2).

Akad. Musikdirektor H. F u c h s : Harmonielehre I (1) — Harmonielehre III (1) — Kontrapunkt II (1) — Gehörbildung (1) — Göttinger Universitäts-Chor (2) — Akademische Orchestervereinigung (2) — Liturgische Übungen (innerhalb der Theol. Fak.) (1) — Orgelkurs (Forts.) (1).

**Graz.** Prof. Dr. O. W e s s e l y : Giovanni Pierluigi da Palestrina (3) — Paläographie der Musik VI (2) — S: Interpretation ausgewählter Kapitel aus Michael Praetorius' „Syn-tagma musicum“ (2) — Dissertanten-S (1).

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

**Greifswald.** Nicht gemeldet.

**Halle.** Nicht gemeldet.

**Hamburg.** Prof. Dr. G. von Dadelen: Musik um Beethoven (2) — S: Die Motette der Ars antiqua (2) — Textkritische Übungen zum Klavierwerk J. S. Bachs (n. V.).

Prof. Dr. C. Floros: Gustav Mahler (1) — Interpretationen ausgewählter Werke spätromantischer Musik (2) — Doktorandenkolloquium (n. V.).

Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Musikpsychologie (1) — Erich Moritz von Hornbostel (2).

Dozent Dr. A. Holschneider: Skizzen Beethovens (der Codex London British Museum Add. 29801) (3).

Dozent Dr. A. Holschneider — Universitäts-Musikdirektor J. Jürgens: Kolloquium: Musikwissenschaft und musikalische Praxis (1).

Dr. W. Dömling: Pros: Einführung in die musikalische Analyse (2).

Dr. E. Maron: Technik im Musiktheater (2).

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

**Hannover.** Technische Universität. Prof. Dr. H. Sievers: Musikalische Zeitströmungen. Stilepochen der vergangenen vier Jahrhunderte (1) — Die Geschichte der Kammermusik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (1) — CM instr. (2) — Universitätschor (durch L. Rutt) (2).

**Heidelberg.** Prof. Dr. R. Hammerstein: Orgel- und Klaviermusik vor Bach (2) S: Ü zur Oper im 18. Jahrhundert (2) — Kolloquium für Examenskandidaten (2) (n. V.).

Prof. Dr. E. Jammers: S: Frühe Mehrstimmigkeit (2).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. S. Hermelink: Satztechnik im 18. Jahrhundert (Werden der Wiener Klassik) (2) — S: Ü zur Problematik der Edition älterer Musik (2) — Madrigalchor, CM (Studentenorchester) (je 2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Seidel: Pros: Mensuralnotation (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Wohlfahrt: Lehrkurs: Kontrapunkt II (mit Analysen Bachscher Fugen) (2) (n. V.).

Lehrbeauftragt. Dr. J. Hunke Möller: Ü: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Kolloquium: Jazz in Kompositionen des 20. Jahrhunderts (14-täglich 2).

**Innsbruck.** Prof. Dr. H. v. Zinglerle: Allgemeine Musikgeschichte II (von 1200 bis ca. 1400) (4) — Ü: zur Musikgeschichte (2) — Musik zwischen den beiden Weltkriegen II (1).

Prof. Dr. Hanns-Bertold Dietz (University of Texas at Austin): Musik in USA (1) — Ü: Mozarts Klavierkonzerte (1).

Lehrbeauftragt. Univ.-Ass. Dr. B. Wind: Satzlehre (Harmonielehre, Kontrapunkt) II (4).

Domorganist Michael Mayr: CM instr. (2).

**Jena.** Nicht gemeldet.

**Karlsruhe.** Prof. Dr. W. Kolneder: Debussy (1) — Das barocke Solokonzert (1) — Musikästhetische Richtungen im 19. Jahrhundert (1) — Koll.: Technik musikwissenschaftlicher Arbeit (1) — S: Analyse ausgewählter Werke der Musik seit 1900 (2).

**Kiel.** Prof. Dr. W. Salmen: Brahms und Bruckner (2) — Das Klavierkonzert im 19. Jahrhundert (Ober-S) (2) — Kolloquium: Volksmusik in Südamerika (2) (14-täglich) — Kolloquium für Doktoranden (mit Prof. Dr. A. A. Abert und Prof. Dr. K. Gudewill) (2) (14-täglich).

Prof. Dr. A. A. A b e r t : Giuseppe Verdi (2) — Pros: Mahlers Symphonik II (mit Dr. W. P f a n n k u c h) (2).

Prof. Dr. K. G u d e w i l l : Geschichte des Sololiedes von Telemann bis Schubert (2) — Pros: Ü zur mehrstimmigen Musik des Mittelalters (2) — Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (1) — Capella: Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (2).

Wiss. Oberrat Dr. W. P f a n n k u c h : Mahlers Symphonik II (mit Prof. Dr. A. A. A b e r t) (2) — Harmonielehre I (für Anfänger) (1) — Harmonielehre II (für Fortgeschrittene) (1) — Partiturspiel (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

Dr. A. E d l e r : Ü: Die freien Orgelwerke J. S. Bachs (1) — Orgelspiel (1).

**Köln.** Prof. Dr. K. G. F e l l e r e r : Grundzüge der abendländischen Musikgeschichte (2) — Geschichte der Musikerziehung seit dem 17. Jahrhundert (1) — Haupt-S: Musiktheorie des 17/18. Jahrhunderts (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — Colloquium (mit Prof. Dr. N i e m ö l l e r, Dr. F r i c k e, Dr. G ü n t h e r, Dr. K ä m p e r, Dr. K u c k e r t z) (2) — Offene Abende des CM (für Hörer aller Fakultäten) mit Dr. H. D r u x (1).

Prof. Dr. K. W. N i e m ö l l e r : Geschichte der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit vom Organum bis Dufay (2) — Pros: Bach-Kantaten (2).

Dozent Dr. D. K ä m p e r : Italienische Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (2) — Paläographische Übungen: Tabulaturen (1).

Dozent Dr. J. K u c k e r t z : Die Rāga der Karnatischen Musik (2) — Haupt-S: Die Krti-Komposition in Südindien (2).

Dozent Dr. R. G ü n t h e r : Die Musik Afrikas V: Pygmäen und Buschmänner (2) — Pros: Transkriptionsübung (in Verbindung mit der Vorlesung) (2) — Die Musik des Balkan (in Vorbereitung einer Exkursion mit Feldforschung) (2).

Prof. Dr. H. K o b e r : Musikalische Akustik II (2).

Dozent Dr. F. F r i c k e : Einführung in die Akustik für Musikwissenschaftler II: Wahrnehmung musikalischer Klänge und Mehrklänge (2) — Ü: Ü zur Vorlesung: Musikalische Hörwahrnehmung (1) — Aufnahmetechnisches Praktikum (2).

Lektor Prof. Dr. W. S t o c k m e i e r : Harmonielehre I (1) — Kontrapunkt I (1).

Lektor Prof. W. H a m m e r s c h l a g : Harmonielehre II (1) — Gehörbildung II (1).

Lektor F. R a d e r m a c h e r : Harmonielehre III, Chromatik, Enharmonik, Modulation (1) — Satz- und Formenlehre (ausreichende Kenntnisse in Harmonielehre erforderlich) (1).

Univ.-Musikdirektor Dr. H. D r u x : CM voc. (2) — Madrigalchor (14-täglich 2) — CM instr. (3) — Kammermusikzirkel für Streicher (2) — Kammermusikzirkel für Bläser (2) — Musizierkreis für alte Musik (2).

**Konstanz.** Fachbereich Literaturwissenschaft. Lehrbeauftragt. Dozent Dr. U. S i e g e l e : Musik seit 1950 (14-täglich 2).

**Leipzig.** Nicht gemeldet.

**Mainz.** Prof. Dr. H. F e d e r h o f e r : Musik und Musiktheorie im Spätbarock (2) — Mittel-S: Ü zur deutschen Musiktheorie in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (2) — Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2) — Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie und Quellenkunde (durch Ass. Dr. R i e d e l) (1).

Prof. Dr. E. L a f f : Geschichte der Klaviermusik (2) — CM (Madrigal-Chor) (2) — CM (Großer Chor) (2) — CM (Orchester) (2).

Dozent Dr. H. U n v e r r i c h t : Einführung in die musikalische Volks- und Völkerkunde (1) — Geschichte, Arbeitsweisen und Probleme der Musikphilologie (2) — Kolloquium: Musik nach 1945 (2).

Prälat Prof. Dr. Dr. h. c. A. G o t t r o n : Besprechung von Arbeiten zur mittelhheinischen Musikgeschichte (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. R. Walter: Harmonielehre IV (1) — Kontrapunkt IV (1) — Gehörbildung II (1) — Die kontrapunktischen Formen (1).

Im Rahmen der Theologischen Fakultät: Msgr. Prof. Dr. G. P. Köllner: Elementarlehre: Neumenkunde, Modalität des Gregorianischen Chorals (mit Ü) (1) — Formenlehre: Das Graduale Romanum, seine Gesangsformen (mit Ü) (1) — Der Gregorianische Choral: Ursprung, Verfall und Reform (1).

Prof. Dr. Hellmann: Einführung in das Kantatenschaffen Joh. Seb. Bachs (Form, Aussage, Interpretation) (2).

Prof. Dr. Mezger: Meisterwerke der Chormusik (Einführung und Werkbeispiel) (1).

**Marburg.** Prof. Dr. H. Hüschen: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts II: Von Jean-Baptiste Lully bis Henry Purcell (2) — Unter-S: Dodekaphonie. Theorie und ausgewählte Kompositionen (2) — Ü: Mensuralnotation I: 1200–1450 (1).

Prof. Dr. H. Engel: L. van Beethoven (2) — Ober-S: Programmmusik (2).

Akad. Oberrat Dr. H. Heussner: Barock — Klassik — Romantik als musikgeschichtliche Epochen (2).

Univ.-Musikdirektor Dr. M. Weyer: CM voc. (2) — Madrigalchor (1) — CM instr. (2) — Kammerorchester (1) — Harmonielehre für Fortgeschrittene (1) — Partiturspiel II (alte Schlüssel und transponierende Instrumente) (1) — Allgemeine Musiklehre (auch für Anfänger) (1) — Die Fuge: Analyse ausgewählter Werke von der Klassik bis zur Gegenwart (2).

**München.** Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Beethovens Missa solemnis (2) — Haupt-S: Zum Thema der Vorlesung (2) — Pros: (1.–4. Semester) (mit Dr. Schlötterer) (2) — Kolloquium für Doktoranden (14-täglich 1).

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

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Ü: Tabulaturen (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Bockholdt: Ü: Anton Bruckner (2).

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

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

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

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Partiturspiel (2) — Einführung in den musikalischen Satz: 4st. Choral (2).

Lehrbeauftragt. K. Haselhorst: Lehrkurs: a) Weltliche Musik von Machaut bis Josquin (für Solosänger und Instrumente); b) für historische Streichinstrumente (2).

**Münster.** Prof. Dr. W. F. Korte: Das Instrumentalwerk Mozarts (2) — Strukturwissenschaftliches Kolloquium für Fortgeschrittene (2) (gemeinsam mit Dr. U. Götz) — Strukturwissenschaftliche Bestimmungsübungen (2) (gemeinsam mit Dr. U. Götz).

Prof. Dr. M. E. Brockhoff: Europäische Musik in der Wende vom 16. und 17. Jahrhundert (2) — Haupt-S: Ü zur Vorlesung (2) — Ober-S: Doktoranden-Kolloquium (2).

Wiss. Rat und Prof. Dr. R. Reuter: Geschichte der Musiktheorie (1) — Ü: Lektüre mittelalterlicher Quellen zur Musiktheorie (2) — Ü: Bestimmungsübungen (2) — Einführung in den zweistimmigen Satz (1) — Harmonielehre II (2) — CM instr. (2) — CM voc. (2) — Das Musikkolleg. Offene Kammermusikabende mit Einführung (14-täglich 2).

Akad. Oberrätin Dr. U. Götz: Ü: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen II (2) — Ü: Einführung in die Geschichte der Musikwissenschaft (2) — Strukturwissenschaftliches Kolloquium für Fortgeschrittene (2) (gemeinsam mit Prof. Dr. Korte) — Strukturwissenschaftliche Bestimmungsübungen (2) (gemeinsam mit Prof. Dr. Korte).

Wiss. Ass. Dr. M. Witte: Ü: Anleitung zur Anfertigung wissenschaftlicher Arbeiten (2) — Unter-S: Ü zur Messe des 15. Jahrhunderts (2).

**Regensburg.** Prof. Dr. H. Beck: Die Anfänge der mehrstimmigen Musik bis zum hohen Mittelalter (2) — Haupt-S: Methodik wissenschaftlichen Arbeitens auf dem Gebiet der Musikwissenschaft (2) — Aufführungspraktikum I (Chor): Aufführungspraktische Versuche zur mittelalterlichen Musik (1) — Aufführungspraktikum II (Kammerorchester) (2).

Dozent Dr. F. Hoerbinger: Die Musik in Nepal und ihre Beziehungen zur indischen und tibetischen Musik (1) — Ü zur Vorlesung: Besprechung und Transkription von Tonaufnahmen (1).

Lehrbeauftragt. Dr. A. Scharnagl: Notationskundliche und editionstechnische Übungen zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (Mensuralnotation, Tabulaturen, Editionspraxis, an Hand von Originalen der Proske'schen Musikbibliothek) (2).

Dr. M. Landwehr von Pragena: Einführung in die Gregorianik (1).

**Rostock.** Nicht gemeldet.

**Saarbrücken.** Prof. Dr. W. Wiora: Methodik der Musikwissenschaft (2) — Haupt-S: Musik und Bild (mit Prof. Dr. W. Braun) (2) — Ober-S: Besprechung laufender Arbeiten (2).

Prof. Dr. W. Braun: Musikkritik (1) — Pros: Hören und Beurteilen von Musik (2).

Prof. Dr. E. Apfel: Die Anfänge des Instrumentalkonzerts (2) — Pros: Hauptwerke der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (2).

Univers.-Musikdirektor Dozent Dr. W. Müller-Blattau: Das instrumentale Konzert im 19. Jahrhundert (1) — Virtuosen und ihre Instrumente (1) — Ü: Ü zur Aufführungspraxis mit historischen Instrumenten (2) — CM: Chor, Orchester, Kammerchor, Kammerorchester der Universität (je 3) — Unterweisung für Streicher und Bläser (13).

**Salzburg.** Prof. Dr. G. Croll: Ausgewählte Kapitel der Instrumentalmusik bis zur Wiener Klassik (2) — Pros: Ü zur Editionstechnik alter Musik (2) — Doktorandenkolloquium (2) — Kolloquium über ausgewählte Themen der Musikgeschichte Salzburgs (zusammen mit Hofrat Prof. Dr. B. Paumgartner) (2) — CM: Salzburger Vokal- und Instrumentalkompositionen des 16. bis 19. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. R. Angermüller M. A.: S: Die Instrumentalwerke Beethovens (zusammen mit Prof. Dr. G. Croll) (2).

**Stuttgart.** Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dozent Dr. A. Feil: Musik als Geschichte: Das Generalbaßzeitalter (2) — Ü: Ü zur Vergleichenden Musikwissenschaft (1).

**Tübingen.** N. N. Hauptvorlesung (3) — Haupt-S: (2).

Dozent Dr. B. Meier: Musik im Renaissancezeitalter (2) — Pros: Ü zur Vorlesung: Musik im Renaissancezeitalter (2) — Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt I (1).

Dozent Dr. U. Siegle: Ü gegen die Schwierigkeiten, über Musik zu schreiben (2) — Kolloquium: Umgang mit Neuer Musik (2).

Dozent Dr. A. Feil: Arbeitsgemeinschaft: Gegenwartsfragen der Musikwissenschaft (2) — Ü: Ü zur vergleichenden Musikwissenschaft (3) — Kammermusik-Ensemble (2).

Dr. W. Fischer: Generalbaßlehre und Generalbaßspiel (2) — Gehörbildung (1) — CM: Chor (2) — Orchester (2) — Kammerorchester (2).

Prof. Dr. K. M. Komma: Die Oper (1) — Historismus in der Musikgeschichte (2).

**Wien.** Prof. Dr. DDR. h. c. E. Schenk: Beethoven und seine Zeit II (2) — Pros: (2, gem. mit Univers.-Doz. Dr. R. Flozinger) — Haupt-S: (2).

Prof. Dr. W. Graf: Die außereuropäischen Musikinstrumente (Verbreitung) (2) — Musik der Naturvölker (Musikkulturen) (2) — Probleme und Methoden der Vergleichenden Musik-

wissenschaft (1) — Instrumentenkundliches Seminar (2) — Vergleichend-musikwissenschaftliches Konversatorium (2) — Musikethnologische Übungen (1).

Prof. Dr. L. Nowak: Form und Stil im Gregorianischen Choral (2).

Univ.-Doz. (a. Prof.) Dr. F. Zagiba: Die slawische Kirchenmusik nach dem westlichen und östlichen Ritus (2).

Univ.-Doz. Dr. R. Flotzinger: Musik des 20. Jahrhunderts II (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Gräser: Musikbibliographie II (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. Schnürl: Paläographie der Musik III (Mensuralnotation II) (2) — Paläographie der Musik IV (Tabulaturen) (2).

Lektor F. Schleichfelder: Harmonielehre IV (2) — Kontrapunkt IV (2) — Formenlehre II (2) — Instrumentenkunde (2).

Lektor K. Lerpger: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt II (1) — Instrumentenkunde II (1).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Knäus: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik II (4).

**Würzburg.** Prof. Dr. W. Osthoff: Bachs Kantaten (2) — Ober-S: Fidelio (2) — Seminar: Italienische und spanische Gitarrentabulaturen des 17. Jahrhunderts (2) (zusammen mit Prof. Dr. Berchem).

Dr. Martin Just: Pros: Einführung in den musikalischen Satz der Bachzeit (2) — Akademisches Orchester (2).

**Zürich.** Prof. Dr. K. v. Fischer: Beurlaubt.

Prof. Dr. H. Conradin: Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts (1).

PD Dr. M. Jenny: Die evangelische Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts (1) — Geschichte und Gegenwartsprobleme der evangelischen Kirchenmusik in der Schweiz (1) — S: Ü zum Evangelischen und Katholischen Kirchenlied des 16. Jahrhunderts (2).

Dr. M. Lütolf: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1).

Dr. R. Meylan: CM voc. (1) — Pros: Tabulaturnotation (2).

Pater R. Bannwart: Pros: Einführung in den gregorianischen Choral (2).

H. U. Lehmann: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt I (1) — S für Doktoranden: Studien zur Musik der Gegenwart (1).

## DISSERTATIONEN

Ernst-Ludwig Berz: Die Notendrucke und ihre Verleger in Frankfurt am Main von den Anfängen bis etwa 1630. — Eine bibliographische und drucktechnische Studie zur Musikpublikation. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1967.

In vorliegender Untersuchung wurde — erstmals auf umfassender bibliographischer Grundlage — die Entwicklung des Notendrucks in Frankfurt am Main vom Auftreten Christian Egenolffs (1530/31) bis zum vorläufigen Zusammenbruch des wirtschaftlichen Lebens dieser Stadt als Folge der Kriegswirren (1630) dargestellt.

Ausgehend von den Firmengeschichten der 43 Offizinen und Verlagshäuser, die meist neben den Musikalienpublikationen auch über eine leistungsfähige Buchproduktion verfügten, folgt eine systematische drucktechnische Auswertung des benutzten Typenmaterials; d. h. alle in Frankfurt am Main im einfachen Volltypenverfahren hergestellten Notendrucke wurden in der von Willy Woelbing (*Der Drucker und Musikverleger Georg Rhaw*, Diss. Berlin 1922) begründeten Methode typenanalytisch vermessen und auf nur 11 Typensätze zurückgeführt, deren — häufig wechselvolle — Geschichte dann im einzelnen deutlich wurde.

Die Grundlage für dieses Typenrepertorium bildete die am Ende der Arbeit gegebene Bibliographie der in Frankfurt am Main im untersuchten Zeitraum erschienenen Notendrucke; erfaßt wurden, neben den gesichert erschienenen (heute erhaltenen oder verschollenen) auch alle mutmaßlich, fälschlich oder fingiert angezeigten Musikalien. Die 258 verzeichneten Titel wurden detailliert bibliographisch beschrieben und die Fundortnachweise — soweit vorhanden — mitgeteilt. Erstmals ausgeschieden und gesondert verzeichnet wurden 86 Titel, die in zeitgenössischen Meßkatalogen und Bücherverzeichnissen (wie Bolduanus, Clessius oder Draudius) für Frankfurt am Main genannt waren. Hierbei handelte es sich um auswärtige Drucke, die in Frankfurt am Main nur verkauft wurden; also nicht — wie die Musikforschung in zahlreichen Fällen bisher geglaubt hatte — um erschienene und heute verschollene Titel.

Trotz der Tätigkeit von Firmen wie Christian Egenolff (der erste deutsche Notendrucker, der das einfache Volltypenverfahren anwandte), Nicolaus Bassée, Sigmund Feyerabend, Georg Rab oder Johann Wolff I., blieb die Produktion von Notendrucke in Frankfurt am Main im gesamten 16. Jahrhundert weit hinter derjenigen anderer Druckorte zurück. Gewichtiger erscheint dagegen die reiche und qualitativ teilweise hervorragende protestantische Gesangbuchproduktion in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. — Erst mit dem Auftreten der Druck- und Verlagsgemeinschaft Wolfgang Richter und Nikolaus Stein (1602) kann vom Bestehen einer Notendruckerei und eines Musikalienverlages in Frankfurt am Main gesprochen werden; im Vordergrund dieser „Typographeia musica“ stand die Publikation der katholischen Vokalmusik Italiens. Darüber hinaus verdient der ausgedehnte Musikalienhandel Steins mit fremden Erzeugnissen besondere Beachtung. — Mit den einsetzenden Kriegswirren (für Frankfurt am Main erst gegen 1630) verebte auch die Musikalienproduktion dieser Stadt recht schnell, um erst eine Generation später wieder zögernd einzusetzen.

Die Arbeit wird in der Schriftenreihe der AIBM „Catalogus Musicus“ erscheinen.

Peter Darius: Die Musik in den Elementarschulen und Kirchen Düsseldorfs im 19. Jahrhundert. Diss. phil. Köln 1968.

Das Thema wird unter folgenden Fragestellungen behandelt:

1. In welchem Maße deckten sich amtliche Verordnungen und Unterrichtspraxis, und welche Gründe bestimmten es?
2. Bestanden Wechselwirkungen zwischen dem künstlerischen Niveau von Schul-, Kirchen- und Konzertmusik?

Die Untersuchung nach der ersten Fragestellung läßt verschieden starke negative Abweichungen des Unterrichts von seinen Vorschriften erkennen. Zwei durch die regionalen Verhältnisse bedingte Gründe dieser Differenz blieben während des ganzen Jahrhunderts bestehen: Die Stadt lag zu weit von den Lehrerseminaren entfernt, um unter dem unmittelbaren Einfluß der dort betriebenen Arbeit zu stehen. Sie bemühte sich weniger als umliegende mittelgroße Orte um zureichende Schulverhältnisse und erträgliche Lebensbedingungen für die Lehrer.

Dazu kamen die allgemeinen Gründe, die in den drei Perioden pädagogischer Orientierung im 19. Jahrhundert liegen: In der ersten Hälfte des Jahrhunderts gab es — bei geringem staatlichem Reglement — eine Reihe guter Methoden für den Musikunterricht, deren Anwendung jedoch in Düsseldorf nicht nachweisbar ist. Die sie begründenden pädagogischen Ideen hingegen (Pestalozzi), der ganzheitliche Geist organischer Bildung (Herder, Goethe), prägten auch die pädagogischen Prinzipien, nach denen der Organist Caspar Mündersdorf in Düsseldorf den Schul- und Kirchengesang leitete. Er spielte mit seiner Familie (Frau, Sohn, Tochter, später auch Schüler) die Orgeln aller katholischen Kirchen in der Stadt und war zur Pflege des Schulgesangs in allen katholischen Elementarschulen verpflichtet.

Diese einheitliche Arbeit blieb jedoch für die Erziehung einer musikalisch mündigen Bürgerschaft fast wirkungslos. Ohne einen Mittelbau weiterführender musikalischer Bildung zu schaffen, verpflichtete die Stadt schöpferische Musiker als Städtische Musikdirektoren (Fr. A. Burgmüller, F. Mendelssohn-Bartholdy, R. Schumann), die jedoch keine ihren Ansprüchen genügenden musikalischen Voraussetzungen vorfanden. Mendelssohns Äußerung: „Was ich vielleicht an musikalischer Fähigkeit vor einem anderen voraus hätte, das fehlt mir an Routine, an ruhigem Durcharbeiten durch Widerwärtigkeiten“, ist bezeichnend für die musikalische Situation der Zeit in Düsseldorf. An dem Bruch, der die musikalische Arbeit auf den verschiedenen Ebenen voneinander trennte, scheiterte der gesamte Aufbau.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fehlte schließlich — unter Julius Tausch als Städtischem Musikdirektor — ein künstlerisch befriedigendes Konzertleben, das der durch die *Stiehlschen Regulative* ohnehin bedrängten Schul- und Kirchenmusik eine Norm hätte sein können.

Der Erfolg, den die von Julius Buths eingeleitete Pflege der Musik nach 1890 hatte — in der Schule waren die lähmenden *Regulative* längst von den freieren *Falckschen Bestimmungen* abgelöst —, zeigt in positiver Wendung, daß die Bereiche von musikalischem Grund-, Mittel- und Oberbau nur in der Kontinuität eines ausgeglichenen Niveaus auf allen Stufen bestehen können. Buths arbeitete sowohl mit dem Städtischen Orchester wie mit den Schulen zusammen (Lehrergesangverein) und schuf mit der Gründung eines Konservatoriums den musikalischen Übergang zwischen Schule und Konzertsaal. Diese Verbindung aller Bildungsebenen erwies sich als notwendige Voraussetzung für ein hohes künstlerisches Niveau des Konzertlebens, das seinerseits für die Musikerziehung eine anregende Norm setzte, die sich u. a. in den Gründungen und Leistungen zahlreicher Kirchenchöre, an denen Lehrer und Schüler beteiligt waren, auswirkte.

Die Arbeit ist als Band 77 der „Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte“ im Arno Volk Verlag, Köln 1969, erschienen.

Herbert Douteil CSSp: Studien zu Durantis „*Rationale divinatorum officiorum*“ als kirchenmusikalischer Quelle. Diss. phil. Köln 1969.

Obwohl Guillelmus Duranti, der 1296 gestorbene Bischof von Mende, wie alle anderen liturgischen Schriftsteller des Mittelalters in seinem *Rationale divinatorum officiorum* nur im Rahmen der gesamten Liturgie sich mit der Musik befaßt, erweisen sich seine Aussagen über sie als vielgestaltig und vielschichtig. Zwar zeigt sich immer wieder eine große

Abhängigkeit von literarischen Quellen, die weitgehend aus Handschriften und bereits gedruckten Werken herangezogen, tabellarisch zusammengestellt und durch ein umfangreiches Register aufgeschlüsselt werden. Doch hiermit verbindet Duranti nicht immer nahtlos Aussagen über den Usus mancher Kirchen, den er aus eigener Anschauung kennt. Hier war eine Scheidung und Klärung nicht immer möglich; oftmals konnten Widersprüche aufgedeckt werden, aber manche Aussagen mußten wegen fehlender Quellen hypothetisch bleiben.

Die von Duranti genannten Gesänge und Gebete waren sehr zahlreich und umfaßten Offizium und Meßfeier der Sonn- und Feiertage und der Heiligenfeste. Eine Lokalisierung auf bestimmte Einzelkirchen oder Kirchenprovinzen war aufgrund des kompilatorischen Charakters des Werkes nicht durchführbar.

Für die Mehrstimmigkeit im Gottesdienst sind Andeutungen vorhanden, die zwar nach ihrem literarischen Charakter Zitate aus wesentlich früheren Schriftstellern darstellen, aber dennoch mit dem Geist der neuen Zeit Durantis gefüllt sein könnten. Ein eindeutiges Zeugnis jedoch für die Mehrstimmigkeit konnte im *Rationale divinatorum officiorum* nicht gefunden werden.

Durch seine Quellen dem Alten verhaftet, weist Duranti durch seine Treue in der Erwähnung der verschiedensten Gebräuche in seine eigene Zeit, und gerade durch diese Weite wurde sein *Rationale* zum Repertorium aureum und zur Fundgrube für die Anschauungen der Liturgieerklärer über die Musik während der hohen Zeit des Mittelalters bis zur beginnenden Neuzeit.

Die Arbeit erscheint als Band 52 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse-Verlag, Regensburg.

Joseph Eckhardt: Die Violoncellschulen von J. J. F. Dotzauer, F. A. Kummer und B. Romberg. Diss. phil. Köln 1968.

Die Entstehung der ersten selbständigen Violoncellschule in Deutschland ist mit den Namen J. J. F. Dotzauers, F. A. Kummers und B. Rombergs eng verbunden. Romberg hatte in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts mit seinen spieltechnischen und kompositorischen Neuerungen eine ganze Generation von Instrumentalisten zur Entwicklung des Violoncellspiels und seiner Methodik angeregt. Den ersten Versuch, eine theoretische Zusammenfassung von diesem Aufschwung in der Geschichte des Violoncells zu geben, brachte Dotzauer zum vollen Erfolg: Sein Schulwerk wurde nicht nur in methodischer, sondern auch in musikpädagogischer Hinsicht zum Vorbild für spätere Fachliteratur.

Während jedoch Dotzauers Werk mehr auf Theoriegebung und Systematik ausgerichtet war, setzte Kummer den Akzent in seiner Violoncellschule mehr auf praktische Fragen. Kummers Schulwerk bildete auf diese Weise eine wichtige Ergänzung zu Dotzauers Schule; es zeichnete sich besonders durch schlichte Formulierungen und gutes Übungsmaterial aus. Gegenüber diesen Werken konnte sich Rombergs zu spät erschienene Violoncellschule nicht mehr behaupten. Sie vertrat die technisch-methodische Auffassung des Violoncellspiels vom Jahrhundertanfang: 1839 waren Rombergs einst bahnbrechende spieltechnische Erkenntnisse von den Nachfolgern längst überholt.

Die Hand mit den greifenden Fingern beeinflußt zwar bedeutend die Tonbildung, allein bestimmen kann sie sie jedoch nicht. Die Hand hat eine zwischen Arm und Bogen vermittelnde Funktion, die sie als ein einheitlich wirkendes Gelenk ausübt, untergeordnet den großen Bewegungen des Armes. Das unter diesem Gesichtspunkt gesehene künstliche Gelenk spielt in der heutigen Theorie der Bogenführung eine wichtige Rolle und wird in der Fachliteratur Spiel- oder Griffgelenk genannt (W. Trendelburg, *Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Violoncellspiels*, 1925).

Es ist verständlich, daß die Funktion des Griffgelenks zu Rombergs und Dotzauers Zeiten noch unerkannt blieb und daß die Ansichten der Autoren über die Rolle der Hand in der Bogenführung auseinandergingen. Romberg sieht seine Forderung über die Beibehaltung des Griffwinkels zwischen Bogen und Handknöcheln während des ganzen Bogenstrichs in der kraftgebenden Aufgabe der Hand begründet, „denn nur durch die . . . feste Lage der Hand am Bogen kann man einen starken, kräftigen Ton aus dem Instrument ziehen, ohne daß man die Kraft des Arms dazu nöthig hat“.

Dotzauer meint dazu: „Je mehr man Ton aus dem Instrumente ziehen will, je mehr muß der Druck des Daumens und Zeigefinger's auf den Bogenstock vermehrt werden.“ Auch Kummer spricht vom Zeigefinger, der den „erforderlichen Druck“ auszuüben hat.

Die hier etwas verschwommen wirkenden Begriffe „Kraft“ und „Druck“ müssen in ihren historischen Zusammenhängen gesehen werden. Wenn Romberg von einer „festen Lage der Hand“ spricht, so will er vor allem für eine differenziertere Bogenhaltung eintreten, als es im 18. Jahrhundert noch weit verbreitet war; denn wie auch die bei Corrette beschriebenen Bogengriffsarten zeigen, war die Funktion des Griffgelenks infolge einer Umklammerung des Bogens durch die Finger damals weitgehend ausgeschaltet, wofür dann notwendigerweise Schulter und Arm eintreten mußten. Was uns also in Rombergs Handhaltung steif und maniert vorkommt, konnte im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts als Fortschritt gesehen werden, sofern Arm und Schulter durch diese Haltung weitgehend entlastet wurden: „Soll . . . die Kraft des Tones vom Arme ausgehen, so spielt man mit einem steifen Arme, was nie ein schönes Spiel zuläßt, und hierin liegt es, daß so viele Violoncellisten es nie zu einer gehörigen Vollkommenheit bringen: sie spielen mit dem Arm und nicht mit der Hand (Romberg S. 6).

Dotzauers und Kummers Einstellung zur Frage der Funktion der bogengreifenden Hand entspricht unseren Vorstellungen eher. Die ausführliche Beschreibung des Bogengriffs und die wiederholte Forderung eines nicht steif gehaltenen Handgelenks bedeuten die praktische Erkenntnis eines einheitlich wirkenden Griffgelenks, besonders bei Dotzauer, dessen mäßig fester Bogengriff die Grundlage eines die Vermittlerrolle spielenden künstlichen Gelenks bildet.

Die Arbeit ist als Band 51 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse-Verlag, Regensburg 1968, erschienen.

## BESPRECHUNGEN

Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Siegfried Kross und Hans Schmidt. Bonn: Beethovenhaus 1967. XXVIII, 461 S.

Diese durch zahlreiche Notenbeispiele und mehrere Reproduktionen prächtig bereicherte Festschrift stellt in 32 Beiträgen „mit der Fülle ihrer Themen ein Abbild der (in einer sorgfältigen Bibliographie niedergelegten) vielfältigen Interessen und Forschungsgebiete des Jubilars“ dar. Daß gut die Hälfte der Arbeiten Beethoven und seinem Umkreis gewidmet ist, versteht sich. I. Becker-Glauch legt in *Joseph Haydns Te Deum für die Kaiserin* eine Quellenstudie vor, die sich besonders auf neuaufgefundenes Grazer Stimmenmaterial bezieht. — G. Feders auf der Basis langjähriger praktischer Erfahrung vorgetragene *Gedanken über den kritischen Apparat aus der Sicht der Haydn-Gesamtausgabe* enthalten beachtens- und befolgenswerte Vorschläge und Diskussionen. — Von Francesco Zanettis *Streichtrios* (insgesamt 41), mit denen H. Unverricht in sorgfältiger Quellenerkundung und Stilanalyse bekannt macht, wird Beethoven für sein op. 3 und 9 wohl nichts gewußt haben; immerhin „stoßen sie unmittelbar zum klassisch geprägten Streichtrio vor“. — In mehr mittelbarer Beziehung zu Beethoven steht *Ein vergessener österreichischer Musiker* unbekannter Nationalität, der Paukist und Blaskomponist Georg Druschetzky (1745—1819), in Linz, Preßburg und Budapest tätig, den A. Weinmann vorstellt. — *Die tschechische Musik des 18. Jahrhunderts und ihre Stellung in der europäischen Musikkultur* sieht J. Racek in der „ununterbrochenen Struktur und stilistischen Kontinuität“, die Böhmen zum Konservatorium Europas bis ins 19. Jahrhundert werden ließ. — M. Braubach bringt auf dem Grund begünstigter Quellenlage über Leben und Beziehungen der Mitglieder der *Hofmusik unter den vier letzten Kurfürsten von Köln*, also für 1690—1800, neues Material. — Die systematisch durchdachten Gedanken *Ferdinand D'Anthoiss* (zur rationalen Ästhetik der Kirchenmusik 1784) mögen, wie K. G. Fellerer darlegt, auch auf den jungen Beethoven eingewirkt haben.

Von den eigentlichen Arbeiten über Beethoven ist H. Jäger-Sunsten aus Bei-

trag *Beethoven als Bürger der Stadt Wien* biographischer Natur: der Meister hatte nur das „taxfreie Bürger-“, nicht das Ehrenbürgerrecht. — Zum Thema *Leonore-Fidelio* gibt W. Hess aufgrund z. T. neuen Skizzenmaterials über *Eine unbekanntes Frühfassung zweier Nummern der Oper Leonore* aufschlußreiche Belege für des Meisters „empfindendes (und nicht rechnerisch abwägendes) Ringen“ um die Formung und sein Streben nach Einfachheit und Klarheit. — Auch ein Beitrag zum Schaffen Salieris ist E. Schenk's Aufsatz über dessen „Landsturm“-Kantate von 1799 in ihren Beziehungen zu Beethovens „Fidelio“, die beweisen, daß der Meister „seinem Lehrer für die richtige Textbehandlung . . . einlehnig zu verdanken hatte“. — Ein verwandtes Thema behandeln P. Mies und H. Schmidt. Der Erstgenannte (. . . *Quasi una Fantasia*) setzt nach zusammenfassender Charakterisierung von Beethovens Phantasien die Beziehungen zwischen op. 77 und 80 zu den beiden Sonaten op. 27 (auch op. 111 wird herangezogen) auseinander. — Schmidt erörtert (*Die gegenwärtige Quellenlage zu Beethovens Chorfantasia*) Fragen der Aufführung, Textgestaltung und der Stichvorlagen. — Grundsätzlichen Fragen des Beethovenschen Schaffens sind zwei Arbeiten gewidmet. Während N. Stich die Schwierigkeiten darlegt, die die Einteilung der Satzgatungen in *Beethovens Instrumentalwerken* bereitet und diese (30) dann übersichtlich aufzählt, demonstriert K. Kropfinger die maßgebliche Bedeutung der *Thematischen Funktion der langsamen Einleitung bei Beethoven* für den „thematischen Evolutionsprozeß“, so die gegenseitigen Beeinflussungen und die Einwirkung auf die Durchführung. — E. Platen gelingt es, für *Beethovens Streichtrio D-Dur op. 9 Nr. 2* umsichtig und undoktrinär nachzuweisen, daß „sämtliche Sätze in mehrfacher Weise und durch funktionell wichtige Formelemente mit dem Hauptmotiv verbunden“ sind. — W. Virneisel gibt *Aus Beethovens Skizzenbüchern* Proben für eine unvollendete Petrarcavertonung und weiter zur Entstehung des Streichquartetts op. 59, 1 und der ersten Leonorenouvertüre. — H. Grundmann geht der Streitfrage *Per il Clavicembalo o Piano-Forte* nach: Nach

einer einschlägigen „Aufstellung aller Werke Beethovens“ werden angesichts der Möglichkeit, der Komponist habe seine Bezeichnungen „nachlässig und launisch“ gehandhabt, Stilvergleichen und Klangversuche empfohlen. — K. Sakk a schließt in *Beethovens Klaviere*, gestützt auf Stil- und Notentextvergleichen, daß der Meister steigend „auf den Umfang des Instruments keine Rücksicht mehr“ nahm, obwohl er mit vielen seiner Klaviere sehr zufrieden war und ihnen Anregungen verdankte.

Der älteren Mehrstimmigkeit und der Gregorianik, deren Erforschung dem Jubilar ebenfalls bedeutende Förderung verdankt, gelten sechs z. T. umfangreiche Darstellungen. K. v. F i s c h e r zeigt für *Die Lauda „Ave Mater“ und ihre verschiedenen Fassungen*, wie „problematisch die Herstellung von Quellenfiltrationen für die Musik der älteren Zeit bleiben muß“. — S. K o j i m a stellt für *Die Ostergradualien „Haec dies“ und ihr Verhältnis zu den Tractus des II. und VIII. Tons* deren „verwandtschaftlichen Zusammenhang“ fest, obwohl die Stadien Unterschiede zeigen. — P. M i t t l e r beweist für *Die neumierten Gesänge des Siegburger Lektionars* (um 1150) ihre große Verwandtschaft zu anderen Handschriften, doch ist das Lektionar durch die Einfügung der Responsorien V und VI „in dieser Art einmalig“. — M. R i t s c h e r diskutiert für die *Musik der Heiligen Hildegard* die konstitutiven Elemente der Musik, Echtheits- und Textierungsfragen und das Wissen der Heiligen „um ihre Berufung“. — J. S m i t s v a n W a e s b e r g e (*Die Geschichte von Glastonbury (1082) und ihre Folgen*) kommt, anknüpfend an eine Mord- und Totschlagsaffäre wegen der erzwungenen Einführung eines fremden Gesangsrepertoires, zu dem Schluß, daß dort das altrömische Repertoire maßgebend war. — G. M a s s e n k e i l untersucht (*Marc-Antoine Charpentier als Messenkomponist*) den Stil der bisher wenig erforschten 12 Messen und weist auf die Verwandtschaft mit Fr. Couperin und auf zwei besetzungsmäßige Unika hin. — W. K o l n e d e r widerlegt in genetischer und dokumentarisch und statistisch belegter Darstellung der *Musikalisch-soziologischen Voraussetzungen der Violinenentwicklung* das Märchen von der wunderbaren, plötzlichen Entstehung der heutigen Geige und verweist auf die steigenden höfischen und kirchlichen Anforderungen an das Instru-

ment; die Meisterschöpfungen waren „keine außerhalb ihrer Zeit stehenden zweckfreien Aesthetica“. — Zur *Improvisation indischer Ragas* gibt T. P u r o h i t - R o y ein anschaulich belebtes Bild von den Bedingungen und Schwierigkeiten, auch „nur einen einzigen Stil . . . zu beherrschen“.

Über die Zeit nach Beethoven berichtet W. C z e s l a ; es gelingt ihm (*Motivische Mutation im Schaffen von Brahms*), den Nachweis der „Vereinheitlichung des motivischen Materials“ für ein ganzes Werk (op. 51, Nr. 1) zu bringen, und er gelangt mit solchen Feststellungen über die von W. Vetter und B. Stäblein hinaus. — In seiner Studie *Zum Deklamationsproblem im deutschen Sololied* befaßt sich H. T h ü r m e r vor allem mit dem Phänomen „der . . . aus der melodischen Linie herausragenden Spitzentöne“. — M. V o g e l hebt für die *Kirnberger-Stimmung vor und nach Kirnberger* hervor, daß sie evtl. sogar für J. S. Bach als die „wohltemperierte“ galt und noch bis 1840 diskutiert worden sei, zumal sie leicht einstimmbare sei. — In Forschungen zur *Periodizität und Tonhöhe* hebt G. U n g e h e u e r „Zwei Formen von Abhängigkeiten zwischen Signal und Tonhöhenwahrnehmung“ heraus.

Endlich zwei Ausführungen zum Thema Musik und Dichtung: K. Ph. Bernet Kempers beschäftigt sich in *Die Instrumentalmusik im Banne der Literatur* mit den literarischen Ursprüngen des Programms und sieht nach Berlioz' vielfältigen Versuchen, „den Text in sein Kunstwerk zu übernehmen“, in den Bemühungen Liszts und seiner Nachfolger, hybriden Ausschreitungen gegenüber eine eigene „phantasievoll gebundene Form“ entgegenzusetzen, einen Gewinn der Instrumentalmusik. — Daß die Lyrik, so die Mörikes, Storms und Weinhebers, sich oft vielfarbig und höchstpersönlich musikalischen Formen anähnelte, ist bekannt. Daß aber „ein sprachliches Kunstwerk nach den Prinzipien musikalischer Formen gestaltet“ ist, diesen seltenen Fall bezeugt mit einwandfreien Argumenten S. K r o s s für Thomas Manns *Dr. Faustus*. Das Ziel des Verfassers, *Musikalische Strukturen als literarische Form* nachzuweisen, findet nun vielleicht Nacheiferung (ähnliche Experimente, mit der Neunzahl, liegen schon 1920 in Albrecht Schaeffers *Helianth* vor!).

Wenn auch diese Übersicht ein nur schattenhaftes Bild von dem Reichtum des hier

Angeregt und Erreichten geben kann: In der Fülle ihrer exakt fundierten und ergiebigen Methoden und Themen und dem hohen Niveau der Darstellung vertritt dieses echtbürtige *Colloquium Amicorum* beispielhaft den Hochstand heutiger Forschung.

Reinhold Sietz, Köln

**J a h r b u c h** für Liturgik und Hymnologie. 10. Band 1965. Hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz, Karl Ferdinand Müller. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1966. XVI, 309 S.

Wie in den vorangegangenen Bänden erfolgt die hymnologische Berichterstattung auf drei Ebenen: unter den Hauptbeiträgen, unter den Kleinen Beiträgen und Miszellen und im umfangreichen Literaturbericht. Dazu kommen zahlreiche Abbildungen und ein separat beigegebenes Faksimile (*Maria zart*, Oppenheim um 1515).

In der ersten Schicht macht Walter Lipphardt mit einer Harburger Liederhandschrift bekannt, die als *Das wiedergefundene Gesangbuch-Autograph von Adam Reisner aus dem Jahr 1554* beschrieben wird. Mit der Entdeckung dieser Quelle erhält die Reisner-Philologie ein sicheres Fundament und die Volkskunde neues Material; denn unter den 38 mensuralen Melodien, von denen eine auch anonym im vierstimmigen Satz erscheint, befinden sich ein paar sehr alte „weltliche“ „Töne“. Nach Veröffentlichung des umfangreichen Aufsatzes im *JbVldf XII*, 1967 (W. Lipphardt, A. Reisners handschriftliches *Gesangbuch von 1554* . . .; vgl. *Mf XXII*, 1969, 97) haben die entsprechenden Ausführungen im *JbLH* den Charakter einer vorläufigen Mitteilung. Zu prüfen wäre noch das Verhältnis von Reisners Melodie Nr. 5 für den Hymnus *post cibum* zu dem u. a. im *JAMS XIX*, 1966, 27 besprochenen „Ton“. Vor allem aber müßte den Beziehungen zu Sixt Dietrich nachgegangen werden, der nach Auskunft des handschriftlichen Vorworts zu den oder zu einigen Liedern „vier stimmen componiert“ hat (*JbVldf XII*, 58; *JbLH X*, 56), und zwar offenbar in einer dem schlichten Liedtyp bei Johann Walter und damit dem späteren „Kantionalstil“ vergleichbaren Art.

Konrad Ameln, als Schriftleiter für Hymnologie und als Verfasser zweier Literaturberichte maßgebend auch an diesem Band beteiligt, eröffnet die Kleinen Beiträge und Miszellen, die chronologisch aufgebaut sind,

mit einer Untersuchung über mehrere Pergamentblätter des 15. Jahrhunderts (*Ein vorreformatorisches Gebet- und Andacht-Buch als hymnologische Quelle*). Immer deutlicher zeichnet sich damit eine auf bestimmte Hymnen und Lieder konzentrierte und eigenartig Sprechen und Singen, Prosa und Verse verbindende niederdeutsche „*praxis pietatis melica*“ im ausgehenden Mittelalter ab. Amelns ausgeprägter Sinn fürs Antiquarische bewährt sich auch, wenn er *Die ältere Weise des Liedes „Wir Christenleut . . .“* prüft und dabei über eine geistliche Komödie von 1589 näher unterrichtet. — Wie mechanisch es bei Verfertigung deutscher Lieder um 1450 zugehen konnte, zeigt Christoph Petzsch an zwei Beispielen aus dem Lochamer Liederbuch („*Von meiden bin ich dick beraubt. Ein spätmittelalterlicher Melodietypus und sein Weiterleben, zugleich ein Beitrag zur Frage der Reduktionsformen*“). Das analysierte Lied, dessen Melodie bei Ph. Winnenberg 1582 fortlebt (Nr. 10, „*Wacht auf, ihr Christen, aus der Ruh*“) und mit der auch die Dur-Weisen vom Typ „*Es hätt' e' Buur e' Töchterli*“ (*Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien II*, Berlin 1939, 294) irgendwie zusammenhängen, war nach Petzsch das Vorbild für die anschließende Dichtung „*Dein allayn was ich ein zeyt*“. — In das von Paul Lehmann 1922 erschlossene Gebiet der (komischen) „*Parodie im Mittelalter*“ führt Walter Salmen (*Zur Geschichte eines mittelalterlichen geistlichen Fahrtenliedes*). Wieder einmal vertritt die bewußte Umgestaltung das verlorene „Urbild“. — Für die Überlieferung des Textes „*Es kommt ein Schiff geladen*“ und dessen Deutung sind die Gedanken von Paul Alpers und Markus Jenny wichtig. Der zuletzt genannte Autor hebt in einer weiteren Studie die Bedeutung des Gesellschafts- und Kunstliedes für das geistliche Lied der Reformationszeit hervor (*Zu den Weisen von „Sie ist mir lieb, die werte Magd“ und „Allein zu Dir, Herr Jesu Christ“*). Ob man allerdings uneingeschränkt von der „*stolzen Großzügigkeit und Weite einer Hofweise*“ (158) sprechen kann, bleibe dahingestellt. — Auch W. Lipphardt ist unter den Kleinen Beiträgen und Miszellen zweimal vertreten: mit einem Kommentar zu dem beigegebenen Liederblatt „*Maria zart*“, Oppenheim (um 1515), das nun als älteste Quelle für das vollständige Lied zu gelten hat, und mit einem Literaturbericht

*Neue Theorien über die Entstehung des gregorianischen Chorals.* — Ernst Sommer korrigiert Johannes Zahns und Hans Joachim Mosers Angaben über *Johann Walters Weise zu Luthers „Vom Himmel hoch da komm ich her“*, und Jens Peter Larsen erörtert *Ein Notationsproblem in dem Gesangbuch von Hans Thomisson (1569)*, wobei das Mensurzeichen  $\text{♩} 2$  bei „den eigentlichen *alla longa-Melodien*“ als Hinweis auf eine „mehr archaisierende doppelte Diminution“, sonst aber überwiegend als „Angabe einer nicht proportionsbestimmten, sondern nur etwas schnelleren Bewegung“ aufgefaßt wird (169f.). Da exakte Tempomodifikationen nur in bezug auf ein gleichzeitig oder unmittelbar benachbart realisiertes „Grundmaß“ möglich waren, handelt es sich hier um eine mehr theoretische Unterscheidung. — Walter Reckziegel (*Das Gesangbuch von J. Eichhorn d. Ä. zu Frankfurt/Oder*) ergänzt seine Ausführungen in Band VII 1962, und Siegfried Fornaçon beschäftigt sich mit der Herkunft Hermann Wepses. Die „regulierte“ Namensform in der Überschrift (*Hermann Wespe*) kann freilich neue Unsicherheit zur Folge haben.

Von der Thematik des vorliegenden Bandes her ist Hymnologie eine philologisch ausgerichtete Disziplin, in der es um die Erforschung sehr alter geistlicher Lieder geht und in der auch unscheinbare Varianten und sekundäre Quellen auf Interesse stoßen. Spätes Mittelalter und Reformation sind die Schwerpunkte. Kein Beitrag reicht über das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts hinaus in jüngere Zeiten. So berechtigt und nützlich Spezialisierungen sind, so gefährlich können sie wirken, wenn ihnen der Ausgleich fehlt und wenn schließlich ein ganzes Fach einseitig definiert erscheint. Der zehnte Jahrgang mit seiner „runden“ Zahl gibt Anlaß zu solchem Bedenken.

Werner Braun, Saarbrücken

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

Dem „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters“, dessen Erbe das „Deutsche Jahrbuch“ antrat, gaben vor allem die Beiträge eines Mitarbeiters das Profil: Arnold Scherings, des Herausgebers. Der Universalität der späteren Herausgeber Hermann

Abert und Walther Vetter war es zuzuschreiben, daß das Jahrbuch auch weiterhin das blieb, was es war. Der 11. Jahrgang des Deutschen Jahrbuchs, mit dem Rudolf Eller seine Herausgebertätigkeit beginnt, wird eröffnet mit H. Wegeners Gedenkworten für Walther Vetter, einer knappen und doch lebendigen Würdigung

Die übrigen acht Beiträge, die in der Mehrzahl zu zentralen Themen der Musik Stellung nehmen, lassen erwarten, daß das Jahrbuch seinen Rang behalten werde. Der Vielfalt der behandelten Themen entspricht die Mannigfaltigkeit der Aspekte und Methoden. Einen Schwerpunkt bilden zweifellos L. Finschers eindringende Ausführungen *Zum Begriff der Klassik in der Musik*. Die Fülle des ausgewerteten Materials, der Gesichtspunkte und der vorgebrachten Gedanken lassen allerdings eine Drachensaat von Fragen und Problemen aufgehen. Wollte die Rezension wirklich in eine Auseinandersetzung eintreten, sie müßte sich zu einer selbständigen Abhandlung auswachsen. Hier nur einige Punkte: Das Wesentlichste an Finschers Arbeit scheint mir die Kritik des Begriffs und die Durchleuchtung seiner Geschichte zu sein. Sie führt vor allem die Vielschichtigkeit seines Inhalts vor Augen, die aus dem unreflektierten Gebrauch resultiert. Doch wird auch deutlich, wie wenig die Geschichte eines solchen „vorbegrifflichen“ Terminus, dessen Grenze zum Umgangssprachlichen fließend ist, und der zwar der ungefähren Bezeichnung aber nie der Vergewisserung konkreter Phänomene gedient hat, letztlich für die vielleicht wichtigste Frage abwirft, welcher spezifische Inhalt sich mit dem Begriff der Klassik im Hinblick auf die Struktur der Musik der Wiener Klassiker verbindet. Die Frage, was die „Klassik“ der Wiener klassischen Musik besage, fällt zusammen mit der Frage, wie diese Musik strukturiert ist und was sie unterscheidet von jeder früheren und späteren. So ließe sich der bei rein terminologischer Untersuchung immer bestehende Gefahr begegnen, daß wir u. U. klare Begriffe von Dingen erhalten, die uns durchaus noch unklar sind. Um eine Neufassung des Klassikbegriffs, die Finscher (S. 24) vielleicht allzu skeptisch beurteilt, aus der Erkenntnis musikalischer Sachverhalte wird man nicht herumkommen. Ob man dabei „Klassik“ als Epochenbezeichnung — m. E. ein Fall von begrifflicher Analogie-

bildung — wird beibehalten können, scheint mir fraglich. Wer irgend mit Problemen wie den hier angedeuteten befaßt ist, wird sich jedenfalls mit Finschers Klassik-Aufsatz auseinandersetzen müssen. — Um „begriffliche Bestimmung der Klassik“ geht es auch H. Goldschmidt in dem Artikel *Über die Einheit der vokalen und instrumentalen Sphäre in der klassischen Musik*. Ausgehend von der Tatsache der „redenden“ Kantabilität der Wiener klassischen Musik und von dem schon früh im 19. Jh. formulierten Gedanken der „schönsten Vermählung von Gesang und Instrumentalmusik“ (A. Wendt) vor allem bei Mozart (vgl. Finscher, 21 und Anm. 59) kommt Goldschmidt zur Aufstellung des Begriffspaares „Cantando“ und „Sonando“. Ein unaufgelöster Widerspruch ergibt sich dabei allerdings zu der zutreffend im Titel postulierten „Einheit“ der Sphären. Der Versuch, analytisch Cantando- und Sonando-Partien voneinander abzugrenzen, wird m. E. problematisch eben durch diese Einheit, die ja im übrigen keineswegs nur für die klassische Musik gilt. Dabei soll nicht gezeugnet werden, daß einmal mehr das Gesangliche, ein andermal mehr das Instrumental-Figurative und Rhythmisch-Betonte im Vordergrund steht. Das tertium comparationis für den Beginn der Jupitersinfonie und für das Coupletlied KV 539, die zu einem weitgehenden, aufschlußreichen Vergleich herangezogen werden, ist die Vorstellung des Marsches, die Vokales und Instrumentales umfaßt. Goldschmidt „tropiert“ Teile des Sinfoniebeginns mit Textstücken von KV 539 und erklärt den Bau der Exposition von KV 551 aus der Dreistrophigkeit des Liedes. Die dieser Deutung widersprechende aber evidente Identität des letzten „Seitensatzes“ (T. 101 ff.) mit dem Hauptgedanken der Arie KV 541 „*Un bacio di mano*“ (T. 17 ff.) bleibt unerwähnt. Deutlich folgt Goldschmidt, wie aus den weiteren Ausführungen hervorgeht, den Spuren Scherings. Das Verdikt über ihn (S. 46) ist daher nicht ganz verständlich. Die angekündigten Untersuchungen zur Musik der Wiener Klassik durch Goldschmidt und seine Mitarbeiter dürften in jedem Fall unsere Erkenntnis bereichern.

*Unbekannte Briefe von A. Gyrowetz*, die sich u. a. auf die Erstaufführung der Oper *Il finto Stanislao* beziehen, bringt R. Schaal zum Abdruck. — W. Wiora betrachtet die Melodik des deutschen Klavier-

lieds von einem bisher kaum beachteten Aspekt. In dem Aufsatz über *Die Romantisierung alter Mollmelodik im Liede von Schubert bis Wolf* bringt er höchst aufschlußreiche Gegenüberstellungen von Volks- und Kunstliedern und überzeugende Nachweise, daß „*Schubert und Schumann, sowie ihre Nachfahren, wie Hugo Wolf, aus dem Erbe alten Volksgesanges etliche Typen und Formeln übernommen und romantisch weitergebildet haben.*“ — Die Arbeit von H. Grüss über *Notation und Tempo einiger Werke Scheidts und Praetorius'* zeigt, daß Probleme der Edition zu musikalisch fruchtbaren Fragestellungen führen können. Es handelt sich um die Temporelationen zwischen geradem Takt und Tripeltakt und um das Verhältnis der Tempi zum Bau der Komposition. Grüss weist vor allem darauf hin, daß sich in einer Zeit, in der der alte Proportionstakt und seine Vorzeichnungen zu verfallen beginnen und der moderne Taktbegriff sich abzeichnet, mitunter in ein und derselben Komposition verschiedene Tempovorstellungen überlagern. Auch in der italienischen Musik (z. B. bei G. Gabrieli) ließen sich ähnliche Fälle nachweisen. — W. Kolneder greift den alten Streit neu auf: *Badis' „Kunst der Fuge“, ein Lese- oder Hörwerk?* Seiner These, daß diese Alternative inadäquat, ja irrig sei, sind vernünftige Argumente kaum entgegenzusetzen. Daß die *Kunst der Fuge* und ihre Ordnungen sehr wohl als Ganzes hörend aufgenommen werden könnten, belegt der Verfasser durch eine Reihe scharfsinniger Beobachtungen an den einzelnen Fugen und Kanons des Werks. Die Polemik gegen eine neuere Veröffentlichung über Bachs *Kunst der Fuge* geht freilich insofern ins Leere, als dort die Nichthörbarkeit von Ordnungen gar nicht behauptet, sondern nur die Notwendigkeit einer geschlossenen Aufführung (gemeint ist im Konzertsaal bzw. überhaupt vor einem modernen anonymen Publikum) verneint wird. Daß für den Kenner im Sinne Bachs Ordnungen des Werks im Erklängen erfaßt werden könnten, besagt nicht, daß Bach an eine geschlossene, zyklische Wiedergabe gedacht hat. (An welchem Ort wäre denn eine solche denkbar?) Hier wäre die von Kolneder allerdings ausgesparte Frage zu stellen, für welchen Hörer ein Werk wie die *Kunst der Fuge* bestimmt ist, an wen es sich richtet. Sicherlich nicht an eine gemischte Hörerschaft von mehr oder weniger versierten Konsumenten, an die sich

heute eine zyklische Wiedergabe notwendigerweise wendet. Vor der *Kunst der Fuge* dürfte sich der Kreis der „Hörer“ reduzieren lassen auf diejenigen Einzelpersonen, die sich das Werk selbst spielend und zuhörend vorführen. Ob zusammenhängend oder nicht bleibt dann unerheblich. Im übrigen führt Kolneder nicht die im Titel gegebene Alternative ad absurdum, die tatsächlich nur eine scheinbare, auf irrigen Voraussetzungen beruhende ist; er bejaht sie vielmehr, indem er eindeutig für die eine der Möglichkeiten plädiert.

Die Konfrontierung musikalischer Phänomene mit solchen der bildenden Kunst ist nicht ganz zu Unrecht in Verruf geraten. Eine dieser fest eingewurzelten, wenngleich schiefen Parallelsetzungen ist die des malerischen Impressionismus und der Musik von Debussy. Die Unhaltbarkeit dieser Parallele wird dargelegt von H. Chr. Wolff in dem Beitrag über *Melodische Urform und Gestaltvariation bei Debussy*. Darüber hinaus stellt Wolff Untersuchungen zur Struktur der Musik Debussys an, indem er die zentrale Bedeutung von „Urmotiven“ (Quarte, Terz, Quinte) für den melodischen Bau hervorhebt. Den Hinweis darauf, „daß sie (sc. die melodischen Urformen) für die Melodiebildung etwas ähnliches darstellen wie die Urformen der Malerei, die sich in Gestalten wie Dreieck, Kreis, Rechteck, Würfel äußern“ (S. 96), könnte man als Beispiel einer erhellenden vergleichenden Betrachtungsweise anführen. Es wäre an der Zeit, ideologisch verhärtete Verdikte über bestimmte Forschungsrichtungen neu zu überdenken. — *Symmetrien im Chorsatz Anton Webers* untersucht E. K l e m m. Es geht ihm um die „algebraische Formulierung und Begründung solcher Symmetrien“. Zu Nachvollzug und Beurteilung der hier angewandten Methode, „Zwölftonreihen als Permutationen aufzufassen und mit ihnen zu rechnen“, fehlen dem Rezensenten leider die mathematischen Voraussetzungen. Stefan Kunze, München

Journal of the Japanese Musicological Society. 1967. No. XIII. Tokyo: Japanese Musicological Society 1968. 240 S., 1 Abb.

Der 13. Band des Jahrbuches der Japanischen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft ist zugleich eine Dankesgabe für Shōichi Tsuji, den Präsidenten der Japanese Musicological Society, zu dessen 72. Geburtstag. Achtzehn Kollegen und wohl auch Schüler

des Jubilars behandeln in ihren Beiträgen überwiegend Themen aus der europäischen Musikgeschichte oder dem Gebiet der systematischen Musikwissenschaft. Nur drei Aufsätze befassen sich mit Japanischer Musik bzw. der Musik im heutigen Japan. Zwischen die Beiträge eingefügt (S. 113—176) ist der *Report of the 18th Annual Meeting*. Neben den einzelnen Referaten stehen vor allem die zum Teil recht ausführlichen Bemerkungen zu dem Generalthema des Symposiums „*Musical Thought East and West*“. Begnügte man sich bedauerlicherweise gerade hier allein mit einer Übersetzung der Titel, so sind den Einzelbeiträgen kurze, leider stilistisch nicht immer einwandfreie und mit Druckfehlern behaftete Inhaltsangaben in englischer oder deutscher Sprache vorangestellt. Auf diese Weise ist es wenigstens möglich, sich zu informieren. Kritisch urteilen indessen wird nur derjenige können, der der japanischen Sprache mächtig ist. Ganz allgemein aber vermag der vorliegende Band ein Bild von der aufstrebenden Musikforschung Japans zu vermitteln, die jedoch, so hat es wenigstens den Anschein, mehr die abendländische Musik als diejenige des eigenen Landes zum Gegenstand ihrer Untersuchungen gemacht hat.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Miscellanea Musicologica, hrsg. vom musikwissenschaftlichen Institut der Prager Karlsuniversität, redigiert von M. O č a d l í k (Bd. XVI—XVII) und seit 1965 von F. Mu ž í k. Bd. XVI (1961), 191 S. und XVII (1962), 175 S. in Rotaprint, Bd. XVIII (1965), 183 S., XIX (1966), 243 S. und XX (1967), 128 S. in Buchdruck. [Die Bde. I—VIII wurden in Mf. 1960, S. 475 f., IX—XV in Mf. 1963, S. 85—87, besprochen.]

Band XVI enthält Tomislav V o l e k s Veröffentlichung *Repertoire Nosticovského divadla v Praze z let 1794, 1796—8* („Das Repertoire des Nostitztheaters in Prag aus den Jahren 1794, 1796—1798“). Der Verfasser zählt zu den besten Kennern der böhmischen Musik des 18. Jahrhunderts. Die vorliegende Publikation fußt auf der durch Theaterhistoriker wiederentdeckten, in Brünn erschienenen Monatsschrift *Allgemeines europäisches Journal*, in dem Übersichten und Rezensionen der Theatervorstellungen in Prag veröffentlicht wurden. Aus den im Titel genannten Jahrgängen hat Volek alles

das Nostitztheater betreffende ausgewählt und durch Franz X. Němeček-Niemetscheks, im Dezember 1794 verfaßte *Nachrichten über den Zustand des Theaters in Prag* eingeleitet. Er würdigt (S. 5–17) die Bedeutung dieser Quelle nicht nur als Repertoireübersicht, sondern auch als Dokument der Geschmackswandlung zum bürgerlichen Musiktheater, der Zusammensetzung der Theatergesellschaften, der Reproduktionspraxis usw. Nicht zuletzt interessiert die deutliche Tendenz der Rezensenten, das Wiener Repertoire als dekadent abzuwerten.

Der publizierte Text (S. 19–172) enthält wahre Perlen der damaligen Kritik, z. B.: (*Doktor und Apotheke*, 1794) „*Herr Grube . . . ist nicht mehr vermögend, den Bass zu erreichen, der erforderlich ist, um dem Ohr Genüge zu leisten*“ (S. 44); (*Viktor und Heloise*, 4. 12. 1794) „*Vom Spiel der Schauspieler lässt sich fast nichts sagen, weil alle Personen charakterlos und ihre Sprache sinnlos war*“ (S. 49 f.); (5. 12. 1794) „*Die Entführung. War wieder Balsam auf die gestrige Wunde.*“

Eine vom Verfasser aufgestellte Tabelle der italienischen und deutschen Opern veranschaulicht, wie groß das Risiko der damaligen Theaterdirektoren war. Werke von Piccini, Süßmayr, Weigl, Dittersdorf, Grétry, Paisiello u. a. überlebten die Premiere nicht. Ein abschließendes Verzeichnis des Opern- und Singspielpersonals (S. 183 bis 190) ist der respektlosen Charakteristiken wegen nicht ohne Interesse. Der überwiegend deutsche Text des Bandes macht den Inhalt allgemein zugänglich.

Band XVII Jan Kouba, *Blahoslavův rejstřík autorů českobratrských písní a jeho pozdější zpracování* („Blahoslav's Register der Autoren der Lieder der Böhmisches Brüder und dessen spätere Bearbeitungen; Edition und Kommentar“). Eine für die hymnologische Forschung unentbehrliche Ausgabe des 1561 von Jan Blahoslav kompilierten und 1571 ergänzten Verzeichnisses mit Blahoslavs Einleitung (S. 47–53), ausführlichen Anmerkungen des Herausgebers (S. 90 bis 96), Personenregister (S. 97–100) und alphabetischem Liedverzeichnis (S. 101 bis 168, mit Hinweisen auf die späteren Redaktionen des Registers). Über die Entstehung und weiteren Schicksale der Quelle berichtet Kouba eingehend (S. 5–46). Bedauerlicherweise ist diese Einleitung nicht auch in einer Weltsprache vorhanden, die Edition

somit den tschechischen Kollegen vorbehalten.

Band XVIII enthält vier Beiträge. Zur ältesten tschechischen Musikgeschichte berichtet František Mužík über die Ergebnisse seiner Untersuchungen des Liedes *Hospodine, pomiluj ny* (S. 7–20, deutsches Résumé S. 21–23, Abbildungen S. 24–30). Aus den fünf überlieferten ältesten Quellen des Liedes ermittelt der Verfasser die authentische Form von Text und Melodie, wobei der Nachweis wichtig ist, daß die allgemein als ursprünglich angesehene und benützte älteste Version fehlerhaft ist und alle bisherigen Interpretationen somit zu korrigieren sind. Růžena Mužíková publiziert den die Instrumentalmusik betreffenden Abschnitt der *Musica* des Pavel Židek (*Pauli Paulirini de Praga Musica*) (S. 85–110, deutsche Zusammenfassung S. 115–116). Der neu veröffentlichte Text bringt zahlreiche Korrekturen zu Josef Reiss' Auszügen (ZfMw. VII, 1924–1925, S. 259 bis 264). Eine eingehende Kenntnis der Quelle, mit der sich die Verfasserin in mehreren Studien auseinandergesetzt hat, erlaubt ihr den Nachweis, daß Žideks Traktat nicht nur zu den ältesten systematischen Arbeiten auf dem Gebiete der Musikinstrumente zählt, sondern teils bisher unbekannte Instrumentenbezeichnungen, teils die ältesten Nachrichten überhaupt über die um 1460 neuen Instrumente enthält. Ivan Vojtěch legt eine Edition *Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg. Unbekannte Briefe an Erwin Schulhoff* vor (S. 31–83). Die meisten dieser Briefe (Schönberg 2, Webern 2, Berg 21) sind in den Jahren 1919 bis 1922 an Schulhoff nach Dresden gerichtet und enthalten eine Fülle bemerkenswerter Nachrichten über die Tätigkeit des Vereins für Musikalische Privataufführungen in Wien (dem ein Prager Verein 1922 folgte), persönliche Nachrichten und politischen Stoff zur bekannten Kontroverse Romain Rolland — Karl Kraus (1919). Die zahlreichen Druckfehler in Einleitung und Edition sind größtenteils auf einem beiliegenden Blatt berichtigt. František Hrabal untersucht die Schicksale der Werke Richard Wagners in der Tschechoslowakei zwischen den beiden Weltkriegen (*Richard Wagner a my . . . In Margine Helfert-Očadlík*, S. 117–136). Die beiden genannten Wissenschaftler repräsentierten die gegensätzlichen Positionen des Zugangs zu Wagners Werk, Helfert die

kritische Würdigung und Anerkennung der Bedeutung, *Očadlik (Soumrak modly — Götzendämmerung*, in *Klíč III*, 1932—1933) die sowohl avantgardistisch wie nationalpolitisch bedingte Ablehnung. Der propagandistische Mißbrauch des Wagnerschen *œuvre* 1939 bis 1945 besiegelte schließlich das „Schweigen um Wagner“. Die deutsche Zusammenfassung dieser Studie ist zu kurz bemessen, um die interessanten Probleme genügend beleuchten zu können.

(Band XIX) Jaromír Černý, *Soupis hudebních rukopisů Muzea v Hradci Králové* („Verzeichnis der Musikhandschriften des Museums in Königgrätz“), ist ein Baustein auf dem stark vernachlässigten Gebiete der bibliographischen Literatur. „Beweis für die paradoxe Situation . . . ist die Tatsache, daß das hier veröffentlichte Handschriftenverzeichnis . . . erst erscheint, nachdem (das) Repertoire längst . . . als Grundlage musikgeschichtlicher Arbeiten und Editionsversuche älterer . . . Musikologen . . . gedient hat“ (deutsche Einleitung, S. 19). Die bemerkenswerten „Königgrätzer“ Handschriften mit ihrem teils tschechischen, teils internationalen Repertoire sind nun zum ersten Male systematisch und kritisch untersucht worden. Ein nach den neuesten Richtlinien angefertigter thematischer Katalog (im musikwissenschaftlichen Institut der Karlsuniversität deponiert) ist die Grundlage dieser gekürzten Fassung, in der die Incipits ausgelassen wurden. Leider ist das Verzeichnis mit Kommentaren und Hinweisen — bis auf eine Übersetzung der Einleitung — tschechisch publiziert worden. Mit Benützung eines Wörterbuches ist es jedoch größtenteils auch nichttschechischen Wissenschaftlern zugänglich. Die Arbeit enthält Signaturkonkordanzen, ein chronologisches Register und eine Provenienzübersicht der Handschriften (S. 31—34), Beschreibung der 56 Handschriften mit Inhaltsangabe (S. 34—67), das Repertoire: lat. und tschechische Messen (S. 71—80), Reimoffizien (81—82), Hymnen (82—88), lateinische (88—95) und tschechische Sequenzen (96—104), lat. (105 bis 120) und tschechische Lieder (120—142), mehrstimmige komplette Kompositionen (142—159), unkomplette Kompositionen (159—197), Katalog der Lieder der Hdschr. Nr. 38 (197—205), Quellen- und Literaturverzeichnisse, Abbildungen (213—228), Namen-, Sach- und Ortsregister. Die Bedeutung

dieser Handschriften geht bereits aus der Zahl der erfaßten Kompositionen hervor, u. a. 83 Hymnen, 120 lat. und 163 tsch. Sequenzen, 282 lat. und 619 (!) tsch. Lieder, nicht zuletzt aber der mehrstimmigen Werke von Agricola, Archadelt, Barbiron, Barbiereau, Berchem, des Buissons, Clemens (20), Compère, Crequillon, Josquin, Obrecht, Senfl, Verbonnet, Weerbecke u. a. m. Die Aufnahme der Handschriften ist genau, die Beschreibung ausführlich. Zu bedauern ist nur, daß die ursprüngliche Form mit thematischem Katalog keine Verlagsmöglichkeit gefunden hat.

(Band XX) Dieser Sammelband enthält drei Studien und ein thematisches Verzeichnis. Fr. Mužík behandelt *Das rhythmische System des tschechischen Liedes im 14. Jh.* (S. 7—48). An 19 Liedern werden Grundelemente, Distinktionen und Subdistinktionen untersucht und die einzelnen Kategorien demonstriert, die vom Choralstil über die isochrone zur modalen Interpretation (Tafeln S. 24) und von der isometrischen Subdistinktion über kombinierte rhythmische Reihen zur Tripodie hinleiten. Der Verfasser weist nach, wie durch Kombination von perfekten und imperfekten Distinktionen der Wechseltakt in das tschechische Lied kam. Hervorzuheben ist auch die Annahme, daß die *syllaba superveniens* in der isochronen Interpretation nicht, wie früher und auch vom Verfasser angenommen, nur durch Zweiteilung des ersten Tones, sondern einfacher auch durch Vorschlag eingeordnet werden kann. František Svejčkovský publiziert und kommentiert zwei Versionen von Zitatsammlungen der Hussitenzeit zur Streitfrage der Volkssprache im Kirchengesang (*Dvě varianty husitského traktátu „De cantu vulgari“*, S. 49—62). Beide Texte werden abgedruckt und konfrontiert. Diese tschechischen Studien sind mit deutschen Zusammenfassungen versehen. Deutsch publiziert Jiří Tichota seinen Beitrag *Deutsche Lieder in Prager Lautentabulaturen des beginnenden 17. Jahrhunderts* (S. 63—99). Die 21 in Transkriptionen veröffentlichten Lieder entstammen den Lautenbüchern XXIII F 174, 1613 (Univ. Bibl. Prag) und XIII B 237 (Nationalmuseum Prag). Über die Handschriften und deren Intavolierungen sowie die Transkriptionen berichtet der Verfasser in einer ausführlichen Einleitung. Milan Poštolka legt schließlich, ebenfalls deutsch,

ein *Thematisches Verzeichnis der Sinfonien Pavel Vranickýs* vor (S. 101—128), das bei den Vorbereitungen des MGG-Artikels entstanden ist. Der Katalog der 51 Sinfonien ist vorbildlich ausgearbeitet und kommentiert. In Tabellen sind die Sinfonien mit Opuszahlen erfaßt sowie eine Chronologie der datierbaren Werke und die Reihenfolge der Pariser Drucke zusammengestellt.

Camillo Schoenbaum, Dragør

Studie a materiály k dějinám starší české hudby (Studien und Materialien zur älteren tschechischen Musikgeschichte). Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica 2, Prag 1965, 149 S. u. 16 S. Abbildungen.

Der Inhalt dieses Sammelbandes korrespondiert mit den Bänden XVII, XVIII und XX der *Miscellanea Musicologica*. Die fünf Beiträge sind der Musik des 15.—17. Jahrhunderts gewidmet und füllen wesentliche Lücken in der böhmischen Musikgeschichte aus. František Mužík, der den Band mit der Studie *Die Tyrnauer Handschrift* einleitet (S. 5—44 und I—XII), legt eine eingehende Untersuchung des Ms. c. l. m. æ. 243 der Ungarischen Nationalbibliothek in Budapest vor, dem auch die Habilitationsschrift des Verfassers (1960) gewidmet ist. Dieser codex mixtus ist höchstwahrscheinlich in Böhmen entstanden und enthält u. a. drei tschechische Leiche und das Lied „*Jesu Kriste ščedry kněže*“ in der einzigen bekannten vorhussitischen Form. Der Verfasser weist nach, daß die Hdschr. mit dem seit 1853 verschollenen Tyrnauer codex identisch sein muß und analysiert den Inhalt, dessen Bedeutung für die böhmische Musikgeschichte von größter Wichtigkeit ist. Bemerkenswert sind vor allem die mehrstimmigen Sätze, die aus einer Vorlage des 14. Jahrhunderts stammen (die *Benedicamina Procedentem sponsum, Zacheus arboris, der Rondellus Gentis mens labilis* und die Motette *Veni sancte spiritus — Da gaudiorum premia*). Sowohl die Interpretationen wie die Transkriptionen (deren Vorlagen auf den 16 Abbildungen zu finden sind) beweisen die eingehende Einsicht des Verfassers.

František Svejtkovský, dessen Hauptinteresse der hussitischen Musikkultur des 15. Jahrhunderts gilt, untersucht die betreffenden Abschnitte des Ms. XIV E 7 des Nationalmuseums in Prag, einer Zitatensammlung für Prediger und Theologen

(*Musejní rukopis XIV E 7 jako pramen k dějinám hudby z doby husitské*, S. 45—55). Die deutsche Zusammenfassung ist auf S. 55 durch verstellte und wohl auch fehlende Linien unverständlich. Růžena Mužíková setzt hier den Abdruck des Traktates von Pavel Židek mit den die Mensuralmusik behandelnden Teilen fort (*Pauli Paulirini de Praga Musica Mensuralis*, S. 57 bis 87 und XIII—XVI), wodurch diese Quelle nach und nach in diplomatischer Transkription zugänglich gemacht wird. Die Verfasserin fügt eine Untersuchung der Terminologie, des Textes und der von Židek herangezogenen Quellen hinzu. Von gleicher Bedeutung ist der Versuch einer musikalischen Rekonstruktion des ältesten gedruckten tschechischen Gesangbuchs (1501), den Jan Kouba vorlegt (*Nejstarší český tištěný kancionál z roku 1501 jako hudební pramen*, S. 89 bis 138). Durch Heranziehung späterer, mit Noten versehener Gesangbücher, ist es gelungen, zu 77 der 88 Lieder die Melodien zu ermitteln. Wie schwierig die Rekonstruktion war, zeigt das Verzeichnis dieser Quellen.

Jiří Tichota's bibliographischer Beitrag *Tabulatury pro loutnu a příbuzné nástroje na území ČSSR* (Tabulaturen für Laute und verwandte Instrumente auf dem Gebiete der ČSSR, S. 139—149) ist ein Verzeichnis der erhaltenen oder anderweitig bekannten Tabulaturen mit kurzgefaßten Beschreibungen und Literaturhinweisen. Nicht leicht zu begreifen ist die Tatsache, daß von 18 verschollenen Tabulaturen 7 noch 1960 in den Sammlungen des Prager Nationalmuseums waren.

Alle tschechischen Beiträge sind mit deutschen Zusammenfassungen versehen.

Camillo Schoenbaum, Dragør

La Revue Musicale. Numéro spécial 258: Claude Debussy. Paris: Editions Richard-Masse 1964. 2 Bde., 232 S.

Offizielle Jubiläumsschriften offenbaren sich in ihrem Nettowert, wenn sie rückblickend aus der Distanz, gleichsam unter Abzug des Aktualitäts-Bedingten, betrachtet werden.

Debussys Jahrhundertfest liegt inzwischen mehr als sieben Jahre zurück. Das Jubiläumsheft der Revue Musicale, unmittelbar anschließend vom Nationalen Festkomitee herausgegeben, ist, so muß man heute sagen,

eine dokumentarisch überbewertete Bilanz. Wenn außerdem in einem besonderen Ergänzungsheft (Carnet Critique) sämtliche Rundfunk- und Fernsehsendungen des Debussy-Jahres zusammengestellt sind, so zeigt das um so mehr, wie sehr gerade die repräsentativen Fakten im Vordergrund stehen. In Fest- und Gedenkreden, gehalten von exponierten Vertretern staatlicher Bildungsinstitutionen, spiegelt sich einleitend die offizielle und national-französische Bedeutung des Debussy-Jahres wider. Und gerade hier erweist sich die Rückschau als wenig zuträglich. Der Informationswert verblaßt gegenüber dem Dekor.

Von musikologischer Relevanz ist dagegen Maurice Emmanuel's authentischer Bericht aus den Studienjahren Debussys, wiedergegeben von Frank Emmanuel. Hier plaudert ein Mitstudent aus der Schule; er hat hören dürfen, was und wie Debussy am Klavier improvisierte, abseits vom offiziellen Lehrbetrieb des Konservatoriums. Diese Improvisationen bewegten sich bereits vollendet in der eigentlichen Klangwelt Debussys, während die Konservatoriumsarbeiten sich bewußt um das bemühten, was von einem Schüler erwartet wurde: Anpassung an die Norm und formale Korrektheit. So war die Rompreis-Kantate für Eingeweihte und Kenner wie Maurice Emmanuel eine Enttäuschung. Hieran gemessen, das sei ergänzt, müßten andere Darstellungen nuanciert werden, denen zufolge der Rompreis (so in MGG, Art. *Debussy*) an Debussy vergeben wurde, „obwohl sein Freiheitsdrang und seine Originalität sich damals schon in akademischen Kreisen unliebsam bemerkbar machten“.

Der französische Komponist Henri Sauguet betrachtet in einem besonderen Kapitel das Werk des Gefeierten enthusiastisch und engagiert, indem er Musik definiert als „l'art d'assembler, de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille“ und in vollkommener Weise bei Debussy erfüllt sieht. In dem dann folgenden Aufriß des Lebenswerkes nimmt bezeichnenderweise das Frühwerk *La Damselle Elue* (1887) eine besondere Stellung ein. Wie faszinierend gerade diese Schaffensjahre sind, zeigte sich unlängst auch in den *Chansons de Bilitis*, jenen 1886 geschriebenen zwölf Miniatur-Zwischenspielen für Sprechstimme (!), zwei Flöten, Celesta und Harfe, die Pierre Boulez in einem Nachlaß gefunden hat.

Der Aufsatz *Les premiers représentations de „Pelléas“* von André Messager, dem namhaften Dirigenten der Uraufführung, ist eine Reprise der Revue Musicale des Jahres 1926 (*La Jeunesse de Claude Debussy*). Aber es ist nur allzu gerechtfertigt, diesen authentischen Bericht noch einmal ins Gedächtnis zu rufen. Er wird kompetent ergänzt von André Boll, der lesenswerte Gedanken zu Inszenierungsfragen beisteuert. Betrachtungen zu *Structures Debussystes* steuert Françoise Gervais bei; in den Metamorphosen, denen die Themen bei Debussy unterworfen sind, kulminieren Prinzipien der Entwicklung und der Variation. Vladimir Jankelevitch (*L'Immédiat chez Debussy*) stellt die Synthese zwischen dem Atmosphärischen und der klaren Konturierung bei Debussy in den Vordergrund. Debussys Klangwelt stellt Phänomene in einer Art dar, die im Gegensatz zu Tendenzen romantischer Musik von allen Anthropomorphismen abstrahiert ist.

Ein dritter Teil des Sonderheftes enthält fünfzehn bisher unveröffentlichte Briefe Debussys u. a. an den Verleger Hartmann (1897–1900).

Der abschließende, verhältnismäßig umfangreich geratene vierte Teil dokumentiert die offiziellen Veranstaltungen zum Debussy-Jahr. Hier werden Bilanzen tatsächlich überbewertet, vollends, wenn in dem Ergänzungsband auch noch die Rundfunk- und Fernsehsendungen zum Debussy-Jahr aufwendig katalogisiert sind. Die Statistik weiß immerhin zu sagen, daß das Vorspiel *L'après-midi d'un faune* mit 17 Aufführungen an der Spitze steht, gefolgt von *Pelléas et Mélisande* (16, incl. Schallplattenwiedergaben), dem Streichquartett (14), *La Mer* (13), den *Trois Nocturnes* (12) und *Martyre de Saint-Sébastien* (11). Aber Sinn hätten solche Aufstellungen erst im Vergleich mit anderen Jahren, statt daß die Verdienste eines Debussy-Jahres sich selber feiern.

Wolfgang Rogge, Hamburg

„Recherches“ sur la Musique française classique. VII, 1967. Paris: Editions A. et J. Picard & Cie 1967. 259 S. (*La vie musicale en France sous les Rois Bourbons*, ohne Bandzählung.)

In dem VII. Band der „Recherches“ sind, ebenso wie in den bereits erschienenen Lieferungen, verschiedene Aspekte der französischen Musik des 17. und 18. Jhs. beleucht-

tet. Zwei Aufsätze sind weniger bekannten Orgeln in Frankreich gewidmet, und zwar den Orgeln der St. Martin in Saint-Valery-sur-Somme und der Orgel des Karmeliterklosters in Arles. Dom Van Mackelberg bringt über die Orgeln in der erstgenannten Kirche wichtige Archivalien ans Licht. Er geht u. a. näher auf die Frage ein, wer der Verfasser der Registrierungstabelle, die 1602 für das neuhergestellte, ziemlich kleine Orgelpositiv geschrieben worden ist, sein könnte. Es ist ein Dokument von großer Bedeutung, eine der seltsamen Registrationsanleitungen vom Anfang des 17. Jhs. Vanmackelberg beschreibt ferner die Geschichte dieser Orgeln und deren Organisten bis zur französischen Revolution. Eine Auswahl der wichtigsten Archivalien bildet einen wertvollen Anhang seines Artikels.

In ihrem Aufsatz *Sur l'accord de la guitare* stellt Hélène Charnassé sich die Frage, welche Probleme es in der Tabulaturnotation gibt. Namentlich die doppelhörig bespannten Instrumente lassen die Möglichkeit einer Unisono- oder Oktavstimmung zu. Zitate aus einer großen Anzahl bekannter und weniger bekannter Traktate gewähren eine bessere Einsicht in die Aufführungspraxis der Gitarrenmusik im 16.—18. Jh.

Martine Roche hat sich in einem größeren Beitrag mit einem bisher unveröffentlichten *Livre de clavecin* von Jean Nicolas Geoffroy befaßt. Das Ms. (475 der Réserve der Bibl. Nat. in Paris) enthält u. a. 18 Suites und 4 Chaconnes, und das Repertoire der französischen Cembalo-Musik erfährt hiermit eine bedeutsame Bereicherung. (In Apels *Geschichte der Klaviermusik* wird die Handschrift nur beiläufig erwähnt.) Der Komponist dieser aus dem Ende des 17. Jhs. stammenden Musik erweist sich als ein in harmonischer Hinsicht fortschrittlicher Musiker. Doch ist seine Chromatik unserer Meinung nach weniger prophetisch als Martine Roche annimmt; man braucht in diesem Zusammenhang nur an die beinahe 100 Jahre früher komponierte *Fantasia chromatica* von Sweelinck oder an die Klaviermusik von Giovanni de Macque zu denken. Es ist von großem Wert, daß die Verfasserin die vorliegenden Kompositionen mit der zeitgenössischen Cembalo-Musik vergleicht. Auch die Tabellen im Anhang ihrer Studie sind sehr nützlich für jeden, der sich mit dieser Materie beschäftigt. Obwohl zahlreiche Musikbeispiele sicherlich

einen Eindruck von der Beschaffenheit dieser Musik geben, wäre ein vollständiges Specimen von einem der Tänze willkommen gewesen.

Einen interessanten Beitrag über Chaumes-en-Brie leistete Marcel Thomas. Zu den zahlreichen berühmten Organisten, die in der ziemlich kleinen französischen Provinzstadt ihre musikalische Bildung empfangen, gehörten u. a. Michel Forqueray, Nicolas-Gilles Forqueray und die Couperins. Vorliegendem umfangreichen Artikel von Thomas ging in „Recherches“ III (unter dem nichtssagenden Titel *A travers l'inédit*) neues archivalisches Material über die Couperins voraus. In seiner Studie über Chaumes-en-Brie kommt Thomas auf die Couperins zurück und untersucht ferner die musikalische Vergangenheit der Forqueray's. Es wird noch ein dritter Aufsatz über andere Organisten aus Chaumes folgen.

„Recherches“ VII enthält auch drei Beiträge in englischer Sprache. Der erste Beitrag, *An Embarkment for Cythera*, ist eine Studie von David Tunley über die literarischen und sozialen Aspekte der französischen Kantate. Die „*Cantate française ou musique de chambre*“ war im 18. Jh. bei der Pariser Aristokratie beliebt. Ebenso wie die italienische *Camérata* gab der französische *Salon* den dichterischen Naturen unter dem Adel eine gute Gelegenheit, die musikalisch vertonte Schriftstellerei gegenseitig zu bewundern.

Robert E. Prestons Artikel *Leclair's Posthumous Solo Sonata. An Enigma* handelt nicht, wie der Titel vermuten läßt, über eine Komposition mit einer tieferen Bedeutung, sondern über die Frage der Autorschaft. Als ein gewissenhafter Detektiv („Was *Mme. Leclair* her husband's murderer?“) führt der Verfasser positive und negative Argumente für die Autorschaft Leclairs an; eine endgültige Lösung der Frage scheint noch nicht erreichbar.

Der dritte englische Beitrag hat den Titel: *The Instrumental Style of Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville*. Edith Borroff behandelt als die drei wichtigsten Formen die Triosonate, die Solosonate und die „*pieces de clavecin with added instruments*“. Letztere Gattung war bereits von Eduard Reeser in seinem Buch *De Klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde van Mozart* erörtert worden. Diese Studie wird von Edith Borroff

nicht erwähnt, und wir müssen dahingestellt sein lassen, ob sie ihr bekannt ist. Jedenfalls vermissen wir im vorliegenden Aufsatz Vergleiche mit dem Schaffen von Mondonvilles Zeitgenossen, Vergleiche, zu denen Reesers Studie hätte beitragen können.

Henri-André Durand stellt sich in seinem Artikel *Les trois frères Bèche au chapitre métropolitain d'Aix* als ein zuverlässigerer Biograph heraus als Fétis in seiner *Biographie universelle des musiciens*. Und ebenso wie Albert Palm, *Contribution à la connaissance de J.-J. de Momigny*, zeigt er, daß noch viele Archivuntersuchungen durchzuführen sind, wenn man nach einer objektiven Geschichtsschreibung strebt. Daß Dufourcq mit seiner Ausgabe der Reihe „Recherches sur la musique française classique“ dazu einen wichtigen Beitrag liefert, steht außer Zweifel. Auch im Anhang gibt Band VII noch eine Anzahl von Dokumenten, u. a. über Titelouze. Eine Besprechung von neuen Büchern, Ausgaben von Musik und Schallplatten aus dem Repertoire der französischen klassischen Musik sowie ein Nekrolog von Armand Machabeu (1886 bis 1966) bilden den Abschluß von „Recherches“ VII.

Willem Elders, Utrecht

Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1968, 96 S. (Musikalische Zeitfragen. 13.)

Karl Grebe als Leiter der Tagung „Alte Musik in unserer Zeit“, die den Kasseler Musiktagen 1967 vorausging, faßt den Begriff „Alte Musik“ (als Gegensatz zu „alte Musik“) als Wirkungsgeschichte der Musik vor Haydn im 20. Jahrhundert, sieht sie als eine Lebenshaltung derer, die sich mit ihr in den letzten vierzig Jahren forschend, interpretierend und rezipierend befaßt haben: „Die Alte Musik ist ein in Bewegung befindliches Phänomen, sie hat in kurzen Zeiträumen verblüffende Entwicklungen durchgemacht, und viele Freunde der Alten Musik machen sich Gedanken über ihre jetzige Situation und über die Richtung, in der sie sich weiterentwickeln könnte“ (9). Diese Bewegung stellt Grebe dar in der Phase der Skepsis gegenüber der Technik, der Phase der Kommerzialisierung seit den fünfziger Jahren und der zukünftigen Phase, in der der Alten Musik „ein Rückschlag, eine Enttäuschung durch Übersättigung droht“ (15). Die letzte Phase, die durch „Konsolidierung durch

*selbstkritische Auslese, Kontrolle durch Verantwortung“* (S. 15) charakterisiert ist, hat indessen in Wissenschaft und Praxis begonnen. In diesem Band setzen sich Ludwig Finscher als Wissenschaftler und Wolfgang Gönnewein als Interpret mit dem Problem der historisch getreuen Interpretation auseinander. Beide zielen auf die spezifische Ausdruckskraft eines Werkes ab, für dessen Interpretation nicht der historische Raum der Entstehung (vokale und instrumentale Klangvorstellungen der Entstehungszeit), sondern die Struktur des Werkes die Leitschnur ist. Finscher weist dazu erläuternd nach, daß das Cembalo für Bachs *Wohltemperiertes Klavier* ungeeignet ist, da diesem Instrument gegenüber Clavichord und Flügel Ausdrucksdimensionen fehlen. Auf dieses Prinzip zielt auch Gönnewein ab: „Eine historisch-getreue Interpretation kann es nicht geben, sie ist ein Widerspruch in sich selbst! Alle solche genannte historisch-getreue Interpretation hat den Charakter des Als-Ob“ (78). Demgegenüber vertritt Rudolf Ewerhart in seinen Ausführungen zur *Wiederbelebung des originalen Klangbildes. Gelöste und ungelöste Fragen* eine der früheren Phasen, denn ihm ist es oberstes Gebot, die Authentizität der Besetzung zu verwirklichen, sei diese zufällig bekannt oder aus dem historischen Kontext erschlossen. Dementsprechend ist für ihn auch die wichtigste Aufgabe der Forschung, historische Mittel bereitzustellen. August Wenzinger wendet sich ganz der Historie zu, um aus Traktaten die Ausdrucksnuancen zu erhehlen, die Affekte darzustellen, die dann für die Interpretation maßgebend sein sollen. Im Anschluß an die Referate ist die Diskussion wiedergegeben, sinnvoll geordnet nach den Sachproblemen unter Verzicht auf die ursprüngliche Reihenfolge.

Gerhard Schuhmacher, Kassel

Musica Antiqua. Colloquium Brno 1967. Zur Interpretation der alten Musik. Hrsg. von Rudolf Pečman. Internationales Musikfestival Brno 1968, 201 S. (Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestivale in Brno. 2.)

Im Gegensatz zur Kasseler Tagung brachte die etwa gleichzeitige von Brno eine große Zahl von Kurzreferaten, die sich aber auch in Detailfragen häufig den grundsätzlichen

Problemen zuwenden. Die generelle Frage der Aufführung historischer Kompositionen beantwortet Jaroslav Zich als Ausstrahlung des Werkes während der Aufführung. In Übereinstimmung mit der Kompositionsstruktur müssen von dorthier die interpretatorischen Mittel gewählt werden. Auch Walter Kolneder zeigt mit seinem Hinweis auf die Unwägbarkeiten, auf das nicht Fixierbare in der Musik, auf die künstlerische Intuition als Regulativ des Wissens in eine entsprechende Richtung. Von der Vokalmusik der Renaissance, ausgehend postuliert Miroslav Venhoda eine Interpretation aufgrund personalstilistischer Erkenntnisse beim Komponisten statt lediglich aufgrund zeittypischer Klangvorstellungen. Ausdrücklich historisch bezogen möchte Nicolaus Harnoncourt die Interpretation alter Musik auf modernen Instrumenten wissen, denn die historischen Instrumente erfordern eine modifizierte Spieltechnik gegenüber den modernen, und das Simulieren eines alten Instrumentes auf einem modernen in der Spieltechnik wirke sich auch positiv auf die Gesamtinterpretation aus, da man so dem historischen Klang näher komme. Weitere Referenten behandeln Probleme der Musik des 14. bis 18. Jahrhunderts. Neben der problematischen Quellenslage zur gotischen Musik (Nikolaus Fheodoroff), der Instrumente vor der Renaissance (Eva Badura-Skoda) und Detailerörterungen zu einzelnen Komponisten (Dragotin Cvetko über Gallus), zur Dynamik in der Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts (Jiří Šafařík) werden eine Reihe nationaler und lokaler Fragen erörtert, die den Grundsatzfragen neue Impulse zu geben vermögen (z. B. Generalbaßimprovisation, kirchenmusikalische Verhältnisse im slowakischen Raum usw.). Zygmunt Marian Szejkowski weist für vokalinstrumental gemischte Besetzungen eine besondere polnische Tradition nach, die besonders auf die königliche Kapelle zurückführt. Eine eigene Sektion ist der Oper gewidmet, in der Berichte über Inszenierungsprobleme und -ereignisse aus der Praxis im Vordergrund stehen (Walther Siegmund-Schultze, Rudolf Pečman, Vaclav Nosk), Gerhard Schwalbe berichtet über Versuche in Berlin und Dresden, durch Bearbeitung der Libretti einige Intermezzi und Opern wieder für die Gegenwart zu gewinnen. Zwar gibt es bei den

vielfältigen Problemen eine Reihe wichtiger Ergebnisse, stärker aber sind der Einblick in verschiedene Arbeitsgebiete sowie einige neu durchdachte und neu gestellte Fragen. Die in Auszügen wiedergegebene Diskussion vermittelt davon ein anschauliches Bild. In dem vorzüglich redigierten Band sind die Referate in deutscher, englischer oder französischer Sprache wiedergegeben.

Gerhard Schuhmacher, Kassel

Rheinische Musiker. 5. Folge. In Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Köln: Arno Volk-Verlag 1967. VI, 147 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 69.)

Auch in dem vorliegenden Heft werden wieder in gediegener Form und zuverlässiger Darstellung eine Reihe von Musikern, Musikerzählern, Schriftstellern und Instrumentenbauern dargestellt, die teils dem rheinischen Raum entstammen, teils dort ihr Wirkungsfeld gefunden haben.

Ein kurzer Einblick in das Heft zeigt, daß diese Lebensbilder nicht nur für Lokalstudien, sondern darüber hinaus bedeutendes Material für die überregionale Musikgeschichtsforschung bieten.

Wie in früheren Heften unterbreitet G. Pietzsch wieder reiches Material aus den historischen Quellenwerken und Archiven, besonders für die Städte Aachen, Nijmegen, Xanten und Wesel über Musikanten und Kantoren. Es sei aber darauf hingewiesen, daß der Kantor im allgemeinen schon seit Ende des 13. Jhdts. nur noch eine Dignität war und die praktische Arbeit im Chore vom Sukzentor geleistet wurde.

Die Orgelforschung ist dankbar für die Darstellung der bedeutenden, sehr verzweigten westfälischen Orgelbauerfamilie Bader.

Für die allgemeine Musikgeschichte sind die Artikel über Arnt v. Aich, W. v. Bauszern, O. J. Grimm, E. Humperdinck, A. W. F. Zuccalmaglio von besonderem Interesse, wie auch L. Blech und H. Knappertsbusch als Dirigenten, A. Clemens, H. Klotz, S. Reda, M. Schneider, E. Schwickerath, B. A. Zimmermann als Komponisten, Chorleiter und Solisten weit über den rheinischen Raum hinaus Bedeutung gewonnen.

Nicht zuletzt seien auch einige Musikerzieher genannt, die durch ihre Tätigkeit oder ihre Publikationen die Musikerziehung in Gegenwart oder Vergangenheit befrucht-

teten: M. Alt, G. Berger, H. Dressel, E. Forneberg, C. Glettenberg, F. P. Goebels.

Schwierig ist immer für eine lokale Reihe die Umschreibung des Raumes. Es wird in diesem Heft auf ein *Mittelrheinisch-Biographisches Lexikon* hingewiesen, das ab 1967 in Trier für Mittelrhein und Moselland erscheinen soll. Ein ähnliches Unternehmen wird von der Arbeitsgemeinschaft für mittelhessische Musikgeschichte in Mainz vorbereitet. Vielfach überschneiden sich die Räume, was wohl durch die territoriale Neugliederung, aber auch durch die Rücksicht auf die historischen Räume vor der Bildung der preußischen Rheinprovinz bedingt ist. Durch eine gegenseitige Abstimmung würde doch manche Doppelarbeit vermieden!

Das Heft enthält ein Inhaltsverzeichnis der Hefte I—V, das noch einmal eindrucksvoll die Fülle des Stoffes und die Bedeutung der hier geleisteten Arbeit unterstreicht.

Franz Bösen, Mainz

Richard Schaal: Quellen und Forschungen zur Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlau Nachf. 1966. 151 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-histor. Klasse. Sitzungsberichte. 251. Band, 1. Abhandlung. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. 5.)

Die Geschichte der Musiküberlieferung, speziell Werden, Inhalt und die späteren Schicksale einzelner, hochbedeutender Privatsammlungen, wurde bisher im ganzen überhaupt nicht, im einzelnen durch Spezialuntersuchungen nur teilweise erforscht. Die vorliegende Monographie, die der erste Teil einer umfangreichen Untersuchung zu dem ganzen Komplex werden soll, hat sich die Aufgabe gestellt, für die Sammlung des Wiener k. k. Hofkriegs-Conceptsadjuncten Aloys Fuchs (1799—1853) die ermittelbaren Fakten zusammenzustellen. Die Arbeit gliedert sich in drei große Abschnitte, „*Leben und Umwelt*“, „*Die Musiksammlung Aloys Fuchs*“, „*Aloys Fuchs als Vermittler, Kopist und Gutachter*“ überschrieben. Im ersten Teil wird das von ungewöhnlichen äußeren Ereignissen freie Leben des Staatsbeamten und Hofkapellenbassisten beschrieben. Für das von privater Sammlerleidenschaft, aber auch von Bestrebungen zur Authentizität des Kunstwerkes bestimmte Sammeln von

Musikalien war zweifellos der Umstand von großer Bedeutung, daß Fuchs' direkter Vorgesetzter im Ministerium Raphael Georg von Kiesewetter war, der ebenfalls Musikalien sammelte, und dessen Sammlung sich heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindet. Dem Freundes- und Bekanntenkreis des Sammlers wird des weiteren größerer Raum gewidmet, ist dieser doch für das Zustandekommen der Sammlung von ausschlaggebender Bedeutung gewesen.

Der 2. Abschnitt beschäftigt sich mit der Musiksammlung Fuchs selbst. Inhalt und Umfang der Sammlung waren derart groß, daß selbst von einer gedrängten Mitteilung der wichtigsten Bestände Abstand genommen werden mußte. Wohl aber werden detaillierte Übersichten meist als Quellenzitate geboten. Den Kernbestand bildeten die Autographen, von denen Fuchs etwa 2300 Stück von 1428 verschiedenen Komponisten besaß. Daneben standen rund 5000 andere Handschriften, etwa 1000 Drucke, 2100 Komponisten-Porträts, Programmzettel usw. Alles in allem ca. 10400 bibliographische Einheiten! Die wissenschaftliche Bedeutung der Sammlung liegt nicht nur in ihrem Umfang, sondern auch ganz besonders in der Absicht des Sammlers, der Musikwelt Kompositionen aus allen Stilepochen zur Verfügung zu stellen. War dies im Autograph nicht möglich, so wurde dies durch die Herstellung von Kopien auf Grund authentischer Vorlagen im Sinne einer fachmännisch ausgeübten Quellenkritik erzielt.

Die vielfach zu lesende Irrmeinung, die Sammlung Fuchs sei in alle Welt verstreut worden, kann der Verfasser gründlich revidieren. Im Wesentlichen befinden sich die Bestände heute in der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin und in der Bibliothek des Stiftes Göttweig. Daß sich dennoch in zahlreichen Bibliotheken eine große Anzahl von Autographen oder anderen Handschriften mit Vermerken von Fuchs' Hand befinden, wird einleuchtend als Folge seiner unermüdbaren Tätigkeit als Musikalienvermittler, Kopist und Gutachter erklärt.

Eine kurze Würdigung des Musikschriftstellers Aloys Fuchs mit einem Verzeichnis seiner Schriften beschließt diese gründliche Arbeit, die durch einen umfangreichen Anhang mit einem erläuternden Verzeichnis der Quellen-Bibliotheken und eine Bibliographie ergänzt wird.

Günter Brosche, Wien

Desiree de Charms und Paul F. Breed: *Songs in Collections. An Index.* (Detroit:) Information Service Incorporated (1966). XXXIX, 588 S.

In vorliegendem Werk sind Gesangskompositionen unterschiedlicher Art und Qualität verzeichnet, die in Sammlungen vornehmlich aus der Zeit von 1940 bis 1957 enthalten sind. Bei ihren Vorarbeiten stützten sich die Herausgeber auf die U.S. Copyright-Kataloge, den Cumulated Book Index, auf bibliographische Nachschlagewerke und Verlagsverzeichnisse, die jedoch nicht einzeln aufgeführt werden, und werteten über 150 an öffentliche Bibliotheken und Hochschul-Bibliotheken der Vereinigten Staaten versandte Fragebogen, den Sach-Katalog der Library of Congress in Washington und die Bestände von drei öffentlichen Bibliotheken (anscheinend der Detroit Public Library, der New York Public Library und der Free Library of Philadelphia, vgl. *Acknowledgments*, p. V) aus. Ausgehend von der Annahme, daß „an index of solo songs with piano accompaniment was the primary need“ (p. IX), legten die Bearbeiter bei der Auswahl einschlägiger Sammlungen den Nachdruck auf Kunstlieder, daneben auch auf Opern-Arien, nahmen außerdem einige Volkslied-Anthologien und — einem Wunsche amerikanischer Bibliotheken folgend — Ausgaben mit Christmas Carols, geistlichen Gesängen und Gemeindeliedern auf, während sie Sammlungen mit Liedern eines Komponisten, Hymnen-Sammlungen und Ausgaben mit Texten in griechischer, kyrillischer und orientalischer Schrift unberücksichtigt ließen.

Das Resultat dieser Bemühungen sind 411 Sammlungen mit insgesamt 9493 „Songs“, deren überwiegender Teil, wie die zu Beginn des Bandes gegebene Übersicht *Collections indexed* (p. XI—XXXV) erkennen läßt, aus den Vereinigten Staaten (216) und aus Großbritannien (99) stammt, während sich die verbleibenden 96 Sammlungen auf andere Länder Amerikas (Kanada [6], Mexiko [2], Dominikanische Republik [1]) und Europas (Deutschland [25], Frankreich [14], Italien [12], Österreich [11], Spanien [5], Tschechoslowakei, Dänemark und Holland [je 4], Schweden [3], Portugal und Ungarn [je 2], Finnland [1]) verteilen.

Das Werk ist übersichtlich in zwei Teile gegliedert: „Part I“ enthält die Verzeichnisse der „Songs“, die in vier Abschnitte

unterteilt sind: *Section A. Composed Songs* (1—4159), nach Komponisten geordnet, *Section B. Anonymous Songs and Folk Songs* (4160—8792) und *Section C. Carols* (8793—9417), nach Herkunftsländern und *Section D. Sea Chanties* (9418—9493), nach Textanfängen angelegt. „Part II“ umfaßt die Register: *Section A. Index to all titles and first lines*, der sich als sehr brauchbar erweist, und *Section B. Index of authors*, der Textdichter. Demnach nehmen anonyme Gesänge und Volkslieder den größten Raum des vorliegenden Bandes ein, denen als zweite Gruppe die „Composed Songs“ folgen. Sie sind mit dem Namen des Komponisten und dessen Lebensdaten, Titel, Textbeginn, Opus-Zahl und Numerierung nach Werkverzeichnissen (so nach Schmieder — nicht Schmeider, p. XI —, Köchel, Kinsky(-Halm) und Deutsch, nicht aber nach dem Schütz-Werkeverzeichnis (SWV) von Werner Bittinger (Kassel 1960) — verzeichnet, denen in der Regel der Hinweis auf die Originalsprache des Liedes, der Name des Textdichters und die Nummer der Sammlung, in der die Komposition enthalten ist, folgen.

Auf den ersten Blick als ein vielgestaltiges, mit immensem Fleiß und mit Sorgfalt erstelltes und daher sehr nützliches Nachschlagewerk erscheinend, läßt die Publikation bei genauerer Durchsicht doch gewisse Mängel erkennen. Einmal ist, grundsätzlich gesehen, der Begriff „Songs“ nicht klar und eindeutig genug, wie ihn die Herausgeber verstanden wissen wollten, definiert worden. Er wurde vielfach — nach der Art der Aufnahme von Gesangswerken zu schließen — zu großzügig ausgelegt und wirkt daher verschwommen. Denn er wurde nicht nur im weitesten Sinne des Wortes als alles Sangbare schlechthin genommen, sondern auch auf nicht-vokale Gattungen ausgedehnt. So finden sich neben Kunstliedern mit Klavierbegleitung, geistlichen Liedern, Volksliedern, Opern- und Operetten-Arien bis hin zu Bearbeitungen von Klavierstücken für eine Singstimme und Klavierbegleitung und Kammermusiksätzen mit nachträglich unterlegtem Text auch Klavierstücke, Klavierbearbeitungen, Choralvorspiele, Instrumentalsätze aus oratorischen Werken (so die „Sinfonia“ aus Bachs *Weihnachts-Oratorium* für Klavierbearbeitet) (139) und anderes mehr.

Zum andern beschränkt sich die Auswahl der Sammlungen fast ausschließlich auf praktische Ausgaben, während wissenschaftliche Editionen nahezu völlig außer Acht blieben. Eine Ausnahme bilden hier die beiden Bände aus der von K. G. Fellerer edierten Reihe „Das Musikwerk“, *Das deutsche Sololied und die Ballade* (hrsg. von Hans Joachim Moser), Köln 1957 (250), und *Das außerdeutsche Sololied, 1500 bis 1900* (hrsg. von Frits Noske), Köln 1958 (278).

Diese Tatsache hat zur Folge, daß zahlreiche in den herangezogenen Ausgaben enthaltene ungenaue oder falsche Angaben, ohne nachgeprüft worden zu sein, in das Verzeichnis übernommen wurden. So wird Antonio Caldara als „Caldera“ (p. 18/19) geführt. Die „*Aria di Giovanni*“ — nicht „*Aria di Giovanni*“! (115) — erscheint ohne jeglichen Hinweis auf eine zweifelhafte Autorschaft unter J. S. Bach. Textdichter werden nur angeführt, wenn sie in den zugrunde liegenden Sammlungen genannt waren. Ihre Namen wurden nicht ergänzt und auch nicht richtiggestellt. Eine Reihe von ihnen erscheint daher in unrichtiger oder auch in unterschiedlicher Schreibweise, etwa der Dichter des Brahms'schen Liedes *Von ewiger Liebe* Joseph Wenzig als „Wanzig“ (432) und als „Wentzig“ (p. 587). Auch wurde mehrfach der Übersetzer an die Stelle des Textdichters gesetzt, ohne daß dies ausdrücklich angemerkt wurde. Mutmaßliche Textdichter wurden als gesichert angenommen, so Christian Timotheus Dufft bei dem *Danklied* von Heinrich Schütz (3327). — Außerdem wurde zuweilen nicht zwischen Originalfassung und Bearbeitung einer Komposition unterschieden. So wird unter Brahms: „*Es ist ein Ros' entsprungen, op. 122 piano*“ (398) angeführt, ohne darauf hinzuweisen, daß es sich hierbei um eine Bearbeitung für Klavier des für Orgel komponierten Choralvorspiels handelt.

Das Verzeichnis, das in erster Linie auf die Belange und Erfordernisse von Bibliotheken der Vereinigten Staaten zugeschnitten ist, wird vor allem öffentlichen Bibliotheken und Volksbüchereien nützlich sein, bei denen es wesentlich ist, rasch Auskunft über die Herkunft eines Liedes oder etwa einer Opern-Arie erteilen und die entsprechende Ausgabe bereitstellen zu können. Für den wissenschaftlichen Gebrauch kann es nur mit Vorbehalt von einem ge-

wissen Nutzen sein, da seine fast ausschließlich aus praktischen Ausgaben nicht-wissenschaftlicher Natur geschöpften Angaben nur in vergleichsweise wenigen Fällen dem gegenwärtigen Stand der Forschung angeglichen wurden.

Imogen Fellinger, Köln

*Musikgeschichte in Bildern.* Hrsg. von Heinrich Bessler und Max Schneider. Band IV: Musik der Neuzeit. Lieferung 1: Hellmuth Christian Wolff: Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1968). 212, (2) S.

Wie problematisch es ist, eine Musikgeschichte in Bildern geben zu wollen, zeigt sich einmal mehr an dem hier vorliegenden Band Oper. Denn weder Musik noch ihre Geschichte lassen sich in Bildern darstellen. Was gegeben werden kann, ist höchstens Bildmaterial zur Musikgeschichte, dem allerdings eine wesentliche Funktion innerhalb des „Gesamtkomplexes“ Musikgeschichte zufällt. Vermag es doch zu ergänzen und gleichsam den Lebensbereich und die Umwelt der Musik deutlich werden zu lassen. Hellmuth Christian Wolff war sich der hier angedeuteten Schwierigkeiten offenbar sehr wohl bewußt. Darauf deutet wenigstens der Untertitel, der den Benutzer dieses Bandes mit Recht von vornherein vor falschen Erwartungen zu schützen versucht und genau festlegt, worauf sich der Verfasser bei dem sehr komplexen Gebilde Oper sinnvollerweise beschränkt hat, nämlich auf Bildmaterial zu *Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*. In diesem Zusammenhang wird auch auf die wesentliche Bedeutung der szenischen Elemente für die Geschichtsschreibung der Oper hingewiesen und von hier aus eine Betrachtungsweise versucht, die der Opernforschung sicher neue Impulse zu geben vermag.

Trotz dieser Eingrenzung aber war es nicht einfach, das umfangreiche Material zu sichten und sinnvoll auszuwählen; dies vor allem angesichts der verhältnismäßig geringen Seitenzahl, die zur Verfügung stand, und angesichts des Bestrebens, einen möglichst repräsentativen Querschnitt für die Entwicklung in dem genannten Zeitraum zu geben. Daß der Verfasser hier ein kleines Meisterwerk vollbracht hat, muß ihm bestätigt werden. Vor allem ist anzuerkennen und sehr zu begrüßen, daß Wolff sich bemüht hat, mög-

lichst viele bisher unbekannte Abbildungen zu geben und nicht einfach allgemein Gängiges in neuer Ordnung nochmals anzubieten. Auf diese Weise bildet der vorliegende Band eine wirkliche Ergänzung. Daß dabei die ausgewählten Beispiele „sich oft nach dem überlieferten Bildmaterial und nicht nach der Bedeutung der Musik“ (S. 5) der jeweiligen Oper richten mußten, ist einleuchtend. Diese Rücksichtnahme auf vorhandenes Bildmaterial wird aber auch in anderer Weise sichtbar, hier allerdings die Gefahr eines möglichen Mißverständnisses nicht ausschließend. So werden beispielsweise unter der Bezeichnung *Oper in Parma* zwei Bühnenbildentwürfe Domenico Mauros gegeben, die dieser, sonst vor allem in Venedig wirkend, für eine Festoper angefertigt hat. Der oberflächliche Betrachter könnte daraus den sicherlich verfehlten Schluß ziehen, Parma sei am Ende des 17. Jahrhunderts ein bedeutendes Zentrum der Oper gewesen. Dabei stehen beide Abbildungen nur gleichsam repräsentativ für in der Zeit mehr oder weniger allgemein Gültiges.

Mit der Auswahl des Bildmaterials hängt wohl eine der schwierigsten Fragen zusammen, vor die sich der Verfasser bei der Zusammenstellung dieses Bandes gestellt sah, nämlich die Frage der Gliederung. Er hat sich für eine historische, eine Aufteilung nach Jahrhunderten, entschieden, die zwar optimal zu sein scheint, es aber im Grunde genommen doch nicht ist, da immer wieder Aspekte berücksichtigt und hereingenommen werden müssen, die sich besser systematisch hätten zusammenfassen lassen. Da sich andererseits eine Gestaltung nach rein systematischen Gesichtspunkten wohl ebenfalls nicht konsequent hätte durchführen lassen, so hätte sich vielleicht eine „Mischung“ derart angeboten, daß innerhalb der einzelnen „Grobräume“ der Jahrhunderte strenger systematisch zu gliedern gewesen wäre. Abteilungen wie *Bühnenmaschinerie, Winkelperspektive, Bühnenanlagen, Die Farbe auf der barocken Opernbühne, Publikum und Orchester im 18. Jahrhundert, Orchester und Bühne im 18. Jahrhundert* etc. würden dann auf diese Weise geschlossen und nicht wie jetzt auseinandergerissen erscheinen können. Auch Trennungen wie *Italienische Oper in Paris* und *Oper in Paris* wären wohl nicht unbedingt notwendig gewesen und würden dem Leser manches Blättern ersparen. Alles Wesentliche wird zwar gegeben, doch hätte

die eine oder andere Seite des Gesamtkomplexes, aber auch die „lokalhistorische“ Entwicklung durch eine andere Form der Gliederung vielleicht noch stärker hervorgehoben werden können.

So verständlich es ist, daß sich Wolff auf die höfische Oper und die Oper in großen Opernhäusern beschränkt hat, so sehr wäre es zu wünschen gewesen, daß er auch auf einen vor allem im 18. Jahrhundert wesentlichen Träger der Oper und des Singspiels kurz hingewiesen hätte, nämlich auf die Operntruppen. Sah hier doch sowohl die „Szene“ als auch die „Darstellung“ oft ganz anders aus als im Bereich der stehenden Oper. Auch das Publikum war dort im allgemeinen ein anderes. In diesem Zusammenhang bedarf wohl auch die zu allgemeine Feststellung Wolffs, „Auch die Aufführungen der eigentlichen Hoftheater waren meist für die gesamte Bevölkerung bestimmt“ (S. 14), einer Präzisierung und genaueren Abgrenzung. Ein erweiterter Hofstaat ist nicht gleichzusetzen mit der gesamten Bevölkerung, zumal auch in Betracht gezogen werden muß, daß ein Teil eben dieser Bevölkerung in keiner Weise an der Oper interessiert war. Zur Frage des Opernpublikums der Barockzeit sei im übrigen auf die Ausführungen Wolffs besonders auf Seite 110 f. verwiesen. (Vgl. im übrigen hierzu auch H. Chr. Wolff, *Das Opernpublikum der Barockzeit*, in: Festschrift Hans Engel zum siebenzigsten Geburtstag, Kassel etc. 1964, S. 442 ff.)

Zu bedauern ist, daß, wohl aus Raumgründen, nur die Intermedien ausführlicher behandelt werden, auf weitere Hinweise auf Vor- und Nebenformen der Oper aber verzichtet werden mußte. So hätte vielleicht die *Commedia dell'arte* noch genannt werden können, zumal das *Théâtre de la foire* ausführlich erwähnt wird (im Register muß es bei diesem Stichwort übrigens 108 f. anstatt 112 f. heißen). Überflüssig erscheint die Dokumentation der Oper in Schweden durch eine einzige Abbildung, zumal in Verbindung allein mit der Oper in Deutschland. So groß der Einfluß der deutschen Oper in Schweden vor allem durch die Tätigkeit Naumanns auch gewesen sein mag, so wenig darf der Einfluß der französischen Oper, vor allem auch hinsichtlich der Theaterorganisation und des Bestrebens, möglichst viel landeseigenes Personal zu beschäftigen (sowohl Solisten als auch Orchester, Chor und

Ballett), übersehen werden. Die von Johann Adam Hiller genannten Werke hätten wohl besser in der Rubrik *Deutsches Singspiel* als in derjenigen *Oper in Deutschland* ihren Platz gehabt.

In den Erläuterungen zu den Abbildungen werden überwiegend kurze Inhaltsangaben der betreffenden Opern gegeben. Aber auch allgemeine Hinweise auf Kunstgeschichte, Kostümggeschichte, Geschichte der Architektur etc. fehlen nicht. Das in dem Satz „Auf die Musik werden aber trotzdem jeweils in den Interpretationen Hinweise gegeben, damit es nicht nur eine Bildgeschichte der Oper, sondern eine Musikgeschichte“ (S. 5) deutlich zum Ausdruck gebrachte Bestreben des Verfassers, der Musik auch in diesem Rahmen ihren Platz zuzuweisen, kann nur als zum Teil gelungen betrachtet werden, da es einfach nicht möglich ist, auf knappem Raum mehr als skizzenhafte Andeutungen zu machen und über Allgemeines hinauszukommen. Auch über manchen Punkt der Interpretationen ließe sich diskutieren, so beispielsweise darüber, daß über das Herbeizaubern des Bildes vom Vater und den beiden Schwestern in Grétrys Oper *Zémire et Azor* (1771) gesagt wird: „Man muß hierin bereits die Anfänge der Romantik auf der Opernbühne sehen“ (S. 130). Das Herbeizaubern von Personen oder Gegenständen ist aber doch wohl weniger romantisch als überhaupt ein in der „Zauberoper“ der Zeit beliebtes Mittel, das in dem vorliegenden Falle vielleicht noch mit der in der Zeit ebenfalls üblichen Vorliebe für das „Stellen lebender Bilder“ verbunden wurde. Die Tatsache, daß derartige Stoffe später ihre romantische Ausdeutung erfahren haben, sollte also — auch entgegen der in der Literatur zur Operngeschichte häufig vertretenen Ansicht — nicht zu voreiligen Schlüssen führen.

Trotz dieser kritischen Anmerkungen besteht kein Zweifel, daß Wolff diese erste „systematische Darstellung des Bildhaften und der szenischen Vorgänge für die Geschichte der Oper“ (S. 5) im ganzen gut gelungen ist. Wie schon oben erwähnt, hat er eine Fülle von unbekanntem Abbildungen zusammengetragen, deren Auffinden, zumal er sich wie für die frühere, so auch für die spätere Zeit bewußt fast ausnahmslos auf die Wiedergabe von Graphiken beschränkt hat, oft mit großen Schwierigkeiten verbunden gewesen sein mag. Man hätte keinen besseren Fachmann mit der Bearbeitung

gerade dieses Bandes betrauen können als den Verfasser, der sich hier nicht nur als Musikhistoriker, sondern auch als Kunsthistoriker um eine optimale Lösung seiner nicht gerade einfachen Aufgabe mit Erfolg bemüht hat.

In einer umfangreichen Einleitung werden in komprimierter Form eine zusammenfassende systematische Darstellung einzelner Gebiete mit Verweisen auf das entsprechende Bildmaterial sowie wichtige Hinweise u. a. auf *Literatur, Bildquellen, Bedeutung der Szene, Bühnenanlage und Dekorationsstil, Soziologie und Kulturgeschichte, Publikum, Orchester, Ballett und Chor*, aber auch Erläuterungen zur Frage der *Kostüme* gegeben. Eine große Anzahl von Anmerkungen nicht nur in der Einleitung, sondern auch innerhalb der Bilderläuterungen bildet eine willkommene Ergänzung sowohl des Textes als auch der in einem umfangreichen Verzeichnis im Anhang genannten Literatur. Ebenfalls im Anhang findet sich ein *Verzeichnis der Abbildungen*, ein *Namen- und Sachregister* sowie ein *Bild- und Fotonachweis*. Die Bildreproduktionen wie überhaupt die ganze Ausstattung des Bandes sind vorbildlich. So darf man nicht nur den Autor, sondern auch den Verlag zu dieser eindrucksvollen Publikation beglückwünschen und kann nur bedauern, daß diese in ihrem Umfang nicht wesentlich erweitert werden konnte.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Helmut Osthoff: *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400—1640)*. Faksimile-Nachdruck der Erstausgabe mit einem Nachwort, Ergänzungen und Berichtigungen hrsg. vom Verfasser. Tutzing: Hans Schneider 1967. 609, XXX S.

Bücher, die einige Jahrzehnte alt sind, kann man neu schreiben, aber eigentlich nicht korrigieren, es sei denn, daß es sich um ausgeschüttete Zettelkästen handelt. Bei einem schlechten Buch retten die Eingriffe nichts, und bei einem guten, das einen Dukatus hat, stören sie. Daß Helmut Osthoff sich bei der Neuauflage seiner Habilitationsschrift über *Die Niederländer und das deutsche Lied* darauf beschränkte, wenige Ergänzungen und Hinweise in einem Anhang zu sammeln, statt in den Text selbst einzugreifen, ist also in der Natur der Sache und nicht nur in dem Zwang begründet, den das

Verfahren des mechanischen Nachdrucks ausübt. Den einzigen längeren Zusatz bildet eine Abhandlung über die Liedsätze Arnolds von Bruck, dessen niederländische Herkunft erst 1955 von Othmar Wessely nachgewiesen wurde.

Osthoffs Buch war als Teilstudie gemeint. Da aber die Gesamtdarstellung, auf die es zielte, nicht geschrieben wurde — weder von Osthoff selbst noch von einem anderen —, ist es unversehens zum Standardwerk über die Geschichte des deutschen Liedes im 15. und 16. Jahrhundert geworden. Daß das „große Buch“ immer noch fehlt, ist um so erstaunlicher, als die stil- und gattungsgeschichtlichen Kategorien, von denen Osthoff ausging, auch eine umfassendere Darstellung tragen könnten, ohne daß das Buch in ein Kolossalformat geraten müßte, das dem Gegenstand unangemessen wäre. Es scheint allerdings, als sei es das Unglück fast aller „großen Bücher“, daß sie zwar immer wieder in Gedanken konzipiert, aber niemals geschrieben werden.

Carl Dahlhaus, Berlin

Rudolf Flotzinger: Eine Quelle italienischer Frühmonodie in Österreich. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlau Nachf. 1966. 51 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 251. Band, 2. Abhandlung. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Hrsg. von Erich Schenk. Heft 6.)

Nachdem der Verfasser den Lautentabulaturen von Kremsmünster dankenswerte Arbeiten gewidmet hat, legt er hier eine monographische Studie über das Manuskript L 76 des Stifts vor. Es enthält duettierende und solistische, vorwiegend italienische Motetten aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts im monodischen und frühen konzertierenden Stil. Obwohl man in Anbetracht von Eitners Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts nicht sagen kann, daß „Quellenarbeiten... für die geistliche Vokalmusik des betreffenden Zeitraums fehlen“ (S. 9), ist die Veröffentlichung eines thematischen Verzeichnisses der interessanten Handschrift (S. 10 bis 20) sehr zu begrüßen. Gerade hierbei aber, wo die sonst immer wieder ins Feld geführten angeblich praktischen Erfordernisse wegfallen, ist der Sinn einer Umschrift in moderne Schlüssel vollends nicht einzu-

sehen. An bekannten Namen begegnen Giulio Caccini, Antonio Cifra, Giovanni Priuli, Orazio Scaletta, Francesco Turini, Viadana und Monteverdi. Die anonymen Doxologie-Vertonungen stehen zum Teil über gleichem Basso continuo (Nr. 19—22; 23, 26, 27). Caccinis *O domine Jesu* (Nr. 38) wird von Flotzinger als Parodie zweier Madrigale aus den *Nuove Musiche* von 1601 nachgewiesen, die Umformung eingehend erläutert (S. 21—26). Auch die anderen Stücke sind, teilweise ausführlich, besprochen. Leider wird die wertvolle Darstellung durch häufige stilistische Nachlässigkeiten (z. B. S. 34: „Unsere mangelhafte Kenntnis dieses Theoretikers und Musikers macht die Stücke Nr. 13 und 37 besonders wertvoll“; S. 42: „Die abermalige Rückkehr in die Geradtaktigkeit bleibt nun bis zum Schluß des Satzes aufrecht“, s. auch Anmerkung 20) und auch sprachliche Unsicherheiten (z. B. ist pars weiblich, S. 22; ebenso Coda, S. 43; statt „Notenlinien“ sind S. 8 Systeme gemeint) beeinträchtigt. Das sachliche Verdienst des Verfassers, auf die wichtige Handschrift hingewiesen zu haben, bleibt davon unberührt. Daß sie italienischer Herkunft sei, läßt sich den diesbezüglichen Ausführungen (S. 7/8; S. 37, Anm. 59; S. 50) allerdings nicht schlüssig entnehmen.

Wolfgang Osthoff, Würzburg

Henry George Farmer: Al-Fārābī's Arabic-Latin Writings on Music. Hinrichsen Edition Ltd., New York, London, Frankfurt, 1965. Photographischer Neudruck der Originalausgabe von 1934. 65 S.

Die Neuauflage des mittlerweile schon zur bibliophilen Rarität gewordenen Buches von H. G. Farmer über die arabisch-lateinischen Schriften über Musik von Al-Fārābī ist sehr zu begrüßen. Gehört diese kleine Studie doch zu den grundlegenden Veröffentlichungen über das musiktheoretische Schaffen des berühmten arabischen Gelehrten und seine Nachwirkungen auf die Musiktheorie des Abendlandes bis in spätere Jahrhunderte. Farmers Studie behandelt kurz sein „Großes Buch über die Musik“ (*Kitāb al-mūsīqā al-Kabīr*), von dem einige Jahre zuvor (1930) eine französische Übersetzung von d'Erlanger erschienen war, ausführlicher die „Einteilung der Wissenschaften“ (*Ilhā al-'ulūm*), die im 12. Jahrhundert von Johann von Sevilla und Gerhard von Cremona ins Lateinische übertragen war, im 14. Jahr-

hundert ins Hebräische übersetzt und im arabischen Text in der Escorial-Bibliothek in Madrid und in der Köprülü-Bibliothek in Istanbul liegt. Farmer bringt aus diesem Werk die musikbezüglichen Teile im Urtext und in englischer Übersetzung und vergleicht die arabischen mit den lateinischen Ausgaben. In einem zweiten Kapitel behandelt Farmer dann in gleicher Weise eine weitere, Al-Fārābī zugeschriebene, jedoch nur in lateinischer Fassung erhaltene Schrift „Über den Ursprung der Wissenschaften“ (*De ortu scientiarum*), von der sieben Manuskripte aus dem 13. und 14. Jahrhundert bekannt sind.

Unter den zahlreichen Veröffentlichungen Farmers über orientalische und speziell arabische Musik des Mittelalters nimmt dieses Buch einen dem Umfang nach bescheidenen, aber bedeutsamen Platz ein. Wenn heute die Erforschung der arabischen Quellen und dadurch die Erkenntnis der arabischen Musikanschauung und Musiktheorie auch manche neue Aspekte hinzugewonnen hat, ist die erneute Herausgabe dieser Schrift zu begrüßen, da sie erstmals nicht nur einwandfreie Übersetzungen, sondern auch eine kritische Gegenüberstellung der verschiedenen überlieferten Quellen bringt.

Fritz Bose, Berlin

Dieter Wohlenberg: Kultmusik in Israel. Eine forschungsgeschichtliche Untersuchung. Diss. theol. Hamburg 1967. Dissertationsdruck. XVIII, 683 S.

Die sehr umfangreiche Arbeit (Text: 589 eng gedruckte Seiten, 51 Seiten Noten, 17 S. Anhang, 27 S. Register der Schriftsteller, vieler Namen, und der bearbeiteten Literatur) bezeugt schon in ihrer Dimension die unverzagte Gründlichkeit des Verfassers. Er hat sich buchstäblich durch einen Wall von Literatur beißen müssen, um seine Arbeit zu vollenden und zum Kern des Themas vorzudringen. Wenn der Referent das würdigen kann, so muß er hinzufügen, daß er dazu 40 Jahre Zeit hatte.

Die Abhandlung betritt das Gebiet zwischen den Disziplinen der Musikwissenschaft, der Semiotik und der theologischen Alt-Testamentlichen Wissenschaft. Die hier gewürdigte Literatur umfaßt nahezu alles Wesentliche (und manches Unwesentliche) über das vom Verfasser so bezeichnete Thema der *Kultmusik in Israel*, das seit G. C. Printz und Walther veröffentlicht worden ist.

Leider sind die Ausdrücke „Kultmusik“ und „Israel“ nicht eindeutig definiert. Fällt z. B. das häusliche Ritual, insbesondere die rituellen Festmähler mit ihren Lesungen und Gesängen, unter diese Begriffe? Und wo hört „Israel“ auf und wo beginnt die frühmittelalterliche Synagoge? Das Schwergewicht hat der Verfasser deutlich auf die in der Bibel beschriebene Tempelmusik gelegt, und zwar auf das im engeren Sinn „Musikalische“ jenseits des Sprechgesanges oder des vormusikalisch-magischen Lärmens. Dabei hat er die verschiedenen Problemkreise voneinander getrennt, wie etwa Psalmenforschung, Metrik, Musikforschung, Instrumente, Handbücher, Spezialstudien, Archäologie, Nachschlagewerke etc. (innerhalb der betrachteten Perioden), und wenn diese Trennung auch rein pragmatisch begründet ist, so ist der Verfasser doch immer streng historisch — oder mindestens chronologisch — vorgegangen. Das hat seine beträchtlichen Vorteile, aber auch seine Gefahren, wie etwa die öftere Wiederaufnahme stereotyper Fragen, und damit gelegentlich schwer zu ertragende Wiederholungen. Das gewaltige Stoffgebiet ist in acht Kapitel gegliedert: I. Einleitung; II. Wege und Ziele der Forschung im Jahrhundert vor Herder und Forkel; III. Herder, Forkel und andere Forschungen um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert; IV. Saalschütz und seine Zeit (1820—1860); V. Hauptrichtungen der Forschung in der Zeit von 1860 bis zur Wende zum 20. Jahrhundert; VI. Von der Jahrhundertwende bis zum zweiten Weltkrieg; VII. Neueste Forschungen seit 1940; VIII. Rückblick und Ausblick. Die von Kapitel zu Kapitel wechselnde Unterteilung in Forschungsgebiete betont die Fragen der in der Bibel genannten Instrumente und ihrer Identifikation, die oft rätselhaften Psalm-Unterschriften, philologische und archäologische Ergebnisse, Vergleiche mit den Studien auf dem Gebiet der Kulturgeschichte des alten Orients etc.

Um ein faires und vernünftiges Urteil zu erlangen, muß sich der Leser etwa die folgenden Fragen stellen: a) Ist das Thema in erschöpfender Weise dargestellt, so daß man das Buch auch als Nachschlagewerk und bibliographie raisonnée benutzen könnte? b) Sind die darin gemachten Angaben zuverlässig? c) Ist die in ihm ausgesprochene Kritik stichhaltig? d) Sind die „kritischen Gewichte“ billig und gerecht? e) Bringt uns

das Buch auf den heutigen Stand der Forschung? f) Gibt es neue Anregungen oder schlägt es neue Wege der Forschung vor? Diese Fragen sollen nun im einzelnen beantwortet werden.

Ad a): Die Arbeit umfaßt nahezu die gesamte einschlägige Literatur hauptsächlich deutscher, englischer und z. T. auch französischer Sprache. Dabei ist freilich die Zeit vor 1900 im allgemeinen klarer und besser beurteilt als die nachher. Es werden Autoren und Schriften genannt, die der Referent nur peripher kannte und die durchaus nicht in allen Bibliotheken zu finden sind. Daher wird sich das Buch zweifellos zu einem verlässlichen und umfassenden Nachschlagewerk über die in ihm besprochenen Themenkreise, Bücher, Schriften und ihre Autoren eignen. Freilich bedürfte es dazu noch eines vollständigen Namen- und Sachregisters, das in der vorliegenden Ausgabe noch fehlt. Es fehlen von neueren Nachschlagewerken nur zwei: das wichtige *Interpreter's Dictionary of the Bible* (New York—Nashville 1961 bis 1964), und die letzte große Umarbeitung und Revision des *Dictionnaire de la Bible* (Paris, 1956f.); von Spezialarbeiten größeren Umfangs alles von Eduard Birnbaum — vielleicht die ärgste Unterlassungssünde des Verfassers —, dann L. Saminskys *Music of the Bible and of the Ghetto*, und nahezu die gesamte Literatur über die Toten-Meer-Rollen, soweit sie sich mit Fragen der Metrik und Musik beschäftigt. Auch sollte vermerkt werden, daß Sindreys Bibliographie alles eher als vollständig ist, überdies schon 1945 abgeschlossen war.

Ad b): Der Referent hat etwa 60 Stichproben gemacht, um die Zuverlässigkeit der im vorliegenden Buch gemachten Angaben zu prüfen. Er fand sie mit ganz geringen Ausnahmen vorzüglich akkurat und solide, eine große Leistung, wenn man die Weite der immerhin vielsprachigen Literatur in Betracht zieht, die der Verfasser benutzt und besprochen hat.

Ad c): Meine Bewertung der Stichhaltigkeit der in dem Buch ausgesprochenen Urteile kann, nach Lage der Dinge, nicht rein objektiv sein; denn bei einem so umfassenden Gebiet lassen sich gewiß verschiedenartige und sogar entgegengesetzte Deutungen mit einigermaßen gleichem Recht verteidigen. Die Voraussetzung dafür ist natürlich eine gute Kenntnis der hebräischen

und altsemitischen Philologie und der Kulturgeschichte des Alten Orients. Die letztere besitzt der Verfasser sicherlich, über die erstere möchte ich kein endgültiges Urteil aussprechen. Daß z. B. die Kenntnis der Wortsippe *šir* (hebr.), *sure* (arab.) und ihrer akkadischen Ahnen — sie stellt den Zusammenhang von *cantus*, *oraculum*, *poesia*, außer allen Zweifel — dem Verfasser unbekannt blieb, sei als ein, wenn auch nicht einziges Beispiel hier angeführt. Allerdings ist es überaus schwierig für den Nicht-Philologen, diesen Fragen systematisch nachzugehen. Besonders groß ist diese Schwierigkeit auf dem Gebiet der keilschriftlichen Literatur, die für das Thema des Verfassers immer wichtiger wird. Abgesehen von solchen historischen Finessen, findet der Referent die Bewertung der Arbeiten von D. Cassel (p. 142) zu geringerschätzig, während viel weniger originelle Autoren, ja sogar Ab- und Ausschreiber wie Herzfeld, Delekat und H. Berl viel zu gut wegkommen.

Ad d): Diese ungleiche Verteilung der kritischen Gewichte findet sich leider oft und ist die einzige ernsthafte Schwäche der Arbeit. Ein paar Beispiele mögen das veranschaulichen:

H. Hickmann war zwar ein vorzüglicher Kenner der altägyptischen Musik, hat aber zum Thema des Buches nur einen kleinen Artikel beigetragen; nichtsdestoweniger erhält er nahezu 5 volle Seiten; für F. L. Cohen, das Music-Orakel der Jewish Encyclopedia, der ein skrupelloser und notorischer Plagiator der Arbeiten E. Birnbaums, des nicht erwähnten, war, gibt es zwei Seiten voller Anerkennung. Über H. Berl, der die Vielfalt der Probleme kaum ahnte, schreibt der Verfasser zwei Seiten; ein Anfänger wie H. Seidel, der „gar unbelehrt“ über die sogenannte Kriegsrolle der Toten-Meer-Handschrift schrieb, wird in zwei Seiten eingehend gewürdigt, während Yadin, der diese Rolle erstmals mit vollem kritischem Apparat und vielen, auch musikalisch wichtigen Erklärungen veröffentlichte, nicht einmal genannt wird. Die Giganten P. Wagner, R. Lachmann und A. Gastoué werden entweder kurz, zu kurz, abgetan, oder gar schief beurteilt, wie z. B. Lachmann, dessen Resultate verzerrt dargestellt wurden (p. 564) oder A. Gastoué, der ebenso viel (oder wenig) Raum erhält wie etwa J. Quasten oder C. Vivell.

Hier ist der Referent gezwungen, ein Wort pro domo einzuwerfen: p. 276 beklagt sich der Verfasser über die mangelnde Zusammenarbeit von Theologen und Musikwissenschaftlern. Geschieht sie aber in großem Umfang, wie etwa in Gastoués noch heute bedeutsamem Buch *L'Origine du Chant Romain* (Paris 1907) oder in meiner *Sacred Bridge*, dann wird seitens des Verfassers davon kaum Notiz genommen. Unter dieselbe Nichtbeachtung fallen die bis jetzt wichtigsten und ernsthaftesten Bemühungen um die Herkunft des Octoechos, den Ursprung des Tonus peregrinus, P. Kahles eindruckliche Studien über die Anfänge der masoretischen Akzente und ihren Zusammenhang mit der Kantillation, die nur gestreift werden. Y. Yadins Name wird nicht erwähnt, W. Sanders' kritische Edition des Qumran Psalters übersehen. Von dieser unbilligen Verteilung der kritischen Gewichte sind übrigens die neueren Forscher weit mehr betroffen als die älteren. So wird etwa Benno Jacob, der sonst in Musikkreisen wenig bekannt ist, mit Recht ausführlich gewürdigt, zumindest nicht weniger als der aufgeblasene Bombast seines Zeitgenossen J. Ley; der sonst halbvergessene A. Ackermann kommt zu seinem Recht, leider im selben Maße wie seine mit Recht vergessenen Zeitgenossen Herzfeld etc. (Die kritischen Epitheta bei diesen Namen stammen von mir, nicht etwa vom Verfasser.)

Ad e): Die Frage, ob der Verfasser uns bis auf den heutigen Stand der Forschung bringt, kann uneingeschränkt bejaht werden — immer mit Ausnahme der Literatur über die Toten-Meer-Handschriften. Dabei wurden auch Einzeldarstellungen herangezogen, wie etwa z. B. H. G. Mays feine Arbeit über das Praeskript 'al in Psalmtiteln, oder Schlöterers Dissertation über die patristische Deutung des Idioms „wie aus einem Munde“ (μία φωνή). Hier werden Werturteile vermieden, so daß z. B. Delekats fasel- und fabelhafte Hypothesen ohne die ihnen gebührende scharfe Zurückweisung davonkommen. Die neuerdings wieder aufgenommene Diskussion der biblischen Instrumente auf Grundlage des Ps.-Hieronymus-Briefes ist aber mit vollem Recht unbeachtet gelassen worden.

Ad f): Auch diese letzte Frage nach den Anregungen zu neuen Wegen kann im allgemeinen durchaus positiv beantwortet werden. Leider wird auch hier etwas unkritisch,

nicht mit gleichem Maß, oder, was dasselbe heißt, mit überall gleichem Maß gemessen, nämlich Großes und Kleines. Die Artikel Hickmanns in MGG sind, mit Ausnahme derer über Ägypten, einigermaßen fragwürdig, seine Hypothesen über hebräische Elemente in der armenischen Musik aber stammen nicht von ihm und sind in seiner Darstellung arg verzerrt. Andererseits findet man dort, wo man billigerweise vom Verfasser genaue Kenntnisse weder fordern noch erwarten durfte, wie etwa auf dem Gebiet der rabbinischen Literatur, daß er oft den richtigen Weg einschlägt oder angegeben hat, wie z. B. in der Frage des Sabbathgesetzes und seiner Relevanz für das Stimmen der Musikinstrumente im Tempel (p. 563). Das Problem der Gemeindebeteiligung am Tempelgottesdienst ist heute im wesentlichen gelöst; die Frage ist negativ zu beantworten: nach allen Zeugnissen, auch nach der noch unveröffentlichten Rolle *Vom Heiligtum* bestand sie aus einem Modicum von Akklamationen und kurzen Refrains.

Es scheint mir nützlich, auf einige Bemerkungen des Verfassers über die von ihm angewandte Methode (d. h. über die Anlage seiner Arbeit) etwas näher einzugehen. Alle Methode ist wie ein Fischnetz: je dichter die Maschen geknüpft sind, desto weniger kann ihm entgehen. Die historische Anlage des vorliegenden Werkes ist ein solches Netz, in dem die historische Abfolge und die immerwiederkehrenden Probleme miteinander koordiniert wurden. Dennoch sind dem Verfasser bzw. seinem Netz, zwei wichtige Themen zwischen den Maschen durchgeschlüpft: 1. das Verhältnis Volksmusik—Kunstmusik im Ritual Israels vor der Zerstörung des 2. Tempels, und 2. die Frage nach der Funktion liturgischer Musik im Alten Orient ganz allgemein, und in Israel im besonderen. Zwar wurden gewisse einschlägige Arbeiten (bes. von Mowinkel, Rowley, Quasten, Sachs) besonders gewürdigt, aber da das Problem als solches kaum je Gegenstand der Diskussion war, konnte der Verfasser mit gutem Gewissen auf eine spezielle Erörterung des Gegenstandes verzichten. Aber ich könnte mir eine ganz andere, nach Themenkreisen geordnete, im übrigen aber nicht-historische Anlage der Arbeit wohl denken, etwa in dieser Richtung: 1. Das Grundproblem der liturgischen Musik im Alten Orient: die Funktion. 2. Die musikalische Terminologie

der Bibel: a) Melopöie und Struktur; b) Instrumente; c) Aufführungspraxis; d) Charakter der Musik — logogen, pathogen, rhythmogen; e) Hauptformen: Psalmodie, Kantillation, Melismatik, Hymnik. 3. Musik in der apocryphen und intertestamentlichen Literatur inklusiv Tote-Meer-Handschriften. 4. Die Ethos-Doktrin der Musik Israels. 5. Folklore oder Kunstmusik im Ritual? 6. Der Tempel als ein Kosmos en miniature und seine Musik Mimetik der kosmischen.

Es ist wohl möglich, daß bei dieser, auf eine historische Entwicklung der Forschung verzichtenden, Anlage auch wieder einige Themen von der Diskussion nicht erfaßt würden — indessen, es käme auf den Versuch an. Sogar in unserem revolutionären Zeitalter bedürfte es einer bedeutenden Courage, die traditionell-orthodoxe Methodologie der Alt-Testamentlichen Wissenschaft beiseitezusetzen und sie durch neue Wege zu ersetzen. Wie dem auch sei, in der vorliegenden Arbeit hat der Verfasser einen wichtigen und überaus gediegenen Beitrag, der manchmal Pionierarbeit leistet, zum Thema der liturgischen Musik im alten Israel geliefert.

Eric Werner, New York—Tel Aviv

Diether de la Motte: Musikalische Analyse. Mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1968. 145 S. (Textteil), 90 S. (Notenteil).

In dem Maße als die Grundlagen des normativen Musikdenkens, wie sie die traditionelle Formenlehre bestimmten, fragwürdig und preisgegeben werden, tritt an deren Stelle die Analyse. Bezog jene eine Komposition primär auf ein Formschema oder -modell als deren Regulativ, so fragt diese vor allem nach Sinn und Notwendigkeit der je angewandten formalen Gestaltungsweisen. Wie aber zu analysieren sei samt den einschlägigen Fragen der Methode, Technik, Terminologie und Zielsetzung, — dazu gab es bisher kaum brauchbare Anleitung. Die angezeigte Arbeit füllt diese Lücke mit hoch anzuerkennender Gelungenheit aus. Ein Lehrbuch ist sie nicht, will sie nicht sein, ist aber gerade deshalb für Formenlehre-Unterricht dringend zu empfehlen. De la Motte macht deutlich, daß Analyse ein unendlicher Prozeß ist, und zwar sowohl dem Werk gegenüber: am Ziel, der Identität mit dem Werk angehangt, höbe sie sich selbst auf, —

wie auch als Disziplin des musikalischen Denkens: nur bis zu einem gewissen Grade ist sie ein „Lernfach“.

Einem Vorwort, in dem Wesentliches steht (das gibt es also!), folgen, fast allzu knapp gehalten, Zitate (ohne Quellenangabe) von H. Chr. Koch (1802) bis G. Ligeti, die die „Wandlungen des Formbegriffs“ nachzeichnen sollen, sowie 21 Wegweiser, beherzigenswerte Hinweise auf angemessenes, sinnvolles Analysieren. Den Hauptteil nehmen elf Analysen (von Josquin des Prés bis Alban Berg) ein. So unterschiedlich in Besetzung und Gattung die analysierten Kompositionen sind, so unterschiedlich in Methode und Zielsetzung die Analysen. Der Notentext findet sich vollständig im gesonderten Notenband abgedruckt. Nicht der geringste Reiz der Arbeit liegt darin, daß C. Dahlhaus jeder Analyse ergänzende, bestätigende, kritische oder relativierende Anmerkungen beifügt. Die Ambivalenz in den „Resultaten“ mancher Analysen, das Nicht-Lehrbuchhafte wird dadurch unterstrichen, die Diskutierbarkeit, ja prinzipielle Diskussionsbedürftigkeit jeder Analyse betont; denn es wird ja eben weniger ein richtiges Ergebnis als eine Richtigkeit der Ergebnisse erstrebt.

Auf jede der Analysen samt kritischen Anmerkungen hier nun abermals kritisch einzugehen, ist nicht nötig, würde auch, detailgebunden, zu weit führen. De la Motte läßt ja ausdrücklich immer wieder Raum für ergänzende oder auch abweichende Auffassungen. Nachfolgendes betrifft daher mehr den Gegenstand als die Veröffentlichung. So ist beispielsweise die Gefahr der „Augenanalyse“ nicht immer umgangen: wenn Dahlhaus in der Courante aus Bachs Suite G-dur für Violoncello solo noch einem Sechzehntel die Qualität eines Vorhaltes zuspricht; oder wenn de la Motte im opus 5, Nr. 1 von Berg, vom Taktstrich optisch verleitet, dem Takt noch metrische Qualitäten beimißt. — Zwar findet sich, an einem Ausschnitt aus Mahlers 4. Sinfonie exemplifiziert, auch ausdrücklich eine „Tendenz-Analyse“; doch auch sonst mag gelegentlich das Ergebnis der Analyse zwar nicht dem Notentext widersprechen, aber auch nicht ausschließlich aus ihm gewonnen sein; so wenn der Autor am 1. Satz der Violinsonate KV 296 von Mozart einen Katalog von 15 „Gedanken“ aufstellt, im 1. Satz von KV 304 aber nur „zwei Gedanken mit je einer Variante“ (S. 86) findet. Die dies-

bezügliche Unterschiedlichkeit beider Sätze ist so sinnfällig und unbestreitbar, daß es keiner tendenziös wirkenden Unterstreichung (oder Übertreibung) bedurft hätte. — Ein Relikt traditionellen Analysierens ist die starke Beachtung der Harmonik bei Vernachlässigung der Melodik: jene im tonal und modulatorisch regulierten Formplan gerechtfertigt, diese in der Nicht-Einstimmigkeit nahezu aller klassisch-romantischen Themen-Erfindung begründet. Bei so melodiebezogenen Kompositionen wie Schuberts *Nacht und Träume* oder Mendelssohns *Venetianischem Gondellied* dürfte aber eine strikte Melodie-Analyse notwendig sein und sich als ergiebig erweisen. Das Absehen von der tragenden Harmonik wäre gewiß nicht „fehlerhafter“ als es das von der Melodik ist. — So begrüßenswert es ist, daß ein Musiker (und kein „Philologe“) sich dieses Themas annahm, so droht doch gerade ihm auch wieder eine Gefahr, nämlich Momente, die der praktischen Wiedergabe überlassen bleiben müssen, in die Analyse zu tragen. Das betrifft z. B. die „Taktverwirrung“ im Largo aus Beethovens Klaviersonate opus 10, 3 (S. 53) oder den diskutierten Reprise-Effekt im Mendelssohn-Beispiel (S. 127 ff.).

Zum Kapitel *Wandlungen des Formbegriffs*: Wenn auch in Kochs *Musicalischem Lexikon* von 1802 ein Artikel „Form“ fehlt, so ist die Behauptung (S. 13), im 18. Jahrhundert sei „Form . . . noch nicht Gegenstand musikhtheoretischen Denkens“ gewesen, ohne Einschränkung nicht haltbar. Koch selbst schreibt hierüber in seinem *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782/93) unter den Termini „Beschaffenheit“, „Einrichtung“ und „Form“ (!) sehr ausführlich. Aufs Gleiche zielt J. A. Scheibe, wenn er um 1730 (!) vom „ganzen Zusammenhang einer musicalischen Pièce“ schreibt. — Stephan Krehl ist 1924 gestorben; also ist der polemische Hinweis (S. 13) auf 1938 und 1939, die Erscheinungsjahre späterer Auflagen ungenannter Titel, abwegig.

Errata: S. 35 bei eingerücktem „C' als Reprise“ lies weiter: T. 70—80. — S. 38 Mitte lies T. 125 (statt 87). — S. 67, 12. Z. v. u. lies D<sup>v</sup> statt T<sub>p</sub>. — S. 127, 13. Z. v. u. lies: (T. 29—30). Peter Benary, Luzern

Ekkehard Jost: Akustische und psychometrische Untersuchungen an Klarinettenklängen. Köln: Arno Volk Verlag

Hans Gerig K. G. 1967. 99 S. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. 1.)

Der Verfasser hat seine Untersuchungen unter dem Leitliegen, „die Befunde von Akustik und Tonpsychologie einer Synthese der objektiv meßbaren Dimensionen des Klanges mit den Hörwahrnehmungen auf experimenteller Basis näherzubringen“ (S. 7), durchgeführt. Durch intensive Erforschung eines relativ engen Teilgebietes will er zur Erhellung jenes umfassenden Problems beitragen.

Das akustische Material der Untersuchung bildet vornehmlich eine strukturierte Auswahl von Klarinettenklängen, genauer: von einzelnen, auf Klarinetten jeweils solo geblasenen Tönen. In dieser Auswahl sind die verschiedenen Tonhöhenregister dieses Instrumentes, mehrere Dynamikstufen sowie unterschiedliche Spielweisen und Fertigungsgrade seiner Beherrschung vertreten. Dieses Material wird den Untersuchungen über Tonbandaufzeichnungen zugeführt. — Der Verfasser hat zunächst diese Klänge physikalisch analysiert, indem er die relativen Intensitäten der Partialtöne nach dem bekannten Suchtonverfahren gemessen hat; aus den Meßergebnissen hat er typische Erscheinungen abgeleitet. Daneben hat er dieselben Klänge, obendrein unter Variierung der Wiedergabelautstärke — sowie zusätzlich kurze Musikbeispiele für Klarinette —, von Versuchspersonen subjektiv beurteilen lassen nach der ebenfalls bekannten Methode des Polaritätsprofils; die Beurteilungsergebnisse hat er statistisch, näherhin faktorenanalytisch, ausgewertet. Aus der Konfrontation der Resultate der physikalischen Messungen und der psychometrischen Erhebungen leitet er die erstrebten Einsichten in die Wechselbeziehungen der beiden Bezugssysteme ab.

Von den Ergebnissen der Arbeit dürften insbesondere folgende breiter interessieren:

Die Untersuchungen erhärten, daß zwischen den physikalischen Größen Frequenz, Amplitude, Partialtonaufbau und den Komponenten subjektiver Wahrnehmung Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe (Klangvolumen, Klangdichte) keine paarweisen, sondern höchst komplexe Korrelationen bestehen. So basiert bei Klarinettenklängen der Tonhöheindruck nicht etwa nur auf der Grundfrequenz, sondern „einerseits auf der Lage eines Klanges innerhalb des Ton-

höhenbereiches der Klarinette, und zum anderen auf der Klanggestalt, welche durch die Konfiguration und Stärke seiner Teil-schwingungen bestimmt wird" (S. 57).

Die Arbeit stützt die Erkenntnis, daß die subjektive Komponente Klangfarbe zweidimensional strukturiert ist, und zwar durch die Faktoren Volumen und Dichte. Die faktorenanalytischen Ergebnisse legen die Annahme einer fünften, speziellen Dimension im allgemeinen Begriffsraum (Konnotationsraum) für musikalisch-klangliche Eigenschaften nahe. Die Ergebnisse bestätigen, daß sich bei Klarinetten die Fähigkeiten des Bläusers zu klanglicher Gestaltung vorrangig im piano offenbaren. Ob das vom Verfasser als Summe der Teiltonintensitäten definierte Pegelintegral eine allgemein zweckmäßige Größe darstellt, sollte durch analoge Untersuchungen an anderen Instrumenten und in anderen Auswahlkonstellationen weiter verfolgt werden.

Trotz der notwendig starken Durchsetzung der Arbeit mit spezifisch physikalischen, mathematischen und psychometrischen Überlegungen ist es dem Autor gelungen, seine Aussagen verständlich für Musikwissenschaftler zu formulieren. Breitere Beschreibungen des mathematischen Aufbaus der Faktorenanalyse, etwa in einem Anhang, hätten unseres Erachtens die Erfassung der Zusammenhänge noch weiter gefördert, ebenso einige Erläuterungen zu den spezifischen Fachbegriffen der Psychometrie.

Nicht erst interessante Ergebnisse machen diese Arbeit verdienstvoll und lesenswert, sondern bereits das Aufgreifen jenes Leit-anliegens und die erfolgreiche Anwendung quantifizierender Methoden innerhalb der Musikwissenschaft.

Diese Arbeit ist als Band 1 der Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung erschienen. Wir glauben uns berechtigt, ihr daher auch programmatischen Charakter für die Ausrichtung der künftigen Tätigkeit dieses Instituts auf eine mutige Erprobung und Anwendung quantifizierender Methoden in der musikwissenschaftlichen Forschung zuschreiben zu können. Wir begrüßen diese Impulse.

Gewiß tragen diese Methoden allgemein die Gefahr mit sich, bei unangemessenen Quantifizierungen und unbedachter Anlegung mathematischer Strukturen aus sich Scheinergebnisse zu produzieren. Solange sie nicht verselbständigt, sondern dienend

unter den Spezifika des Untersuchungsgegenstandes angewendet werden, bleiben solche fatale Folgen benannt. — Die besonnene Anwendung dieser Methoden jedoch läßt vor allem dort Früchte erwarten, wo bisher die Überfülle des Datenmaterials einer Sublimierung von Typischem hinderlich war. Helmut Seidl, Markneukirchen

Otto Möckel: Die Kunst des Geigenbaues. Dritte, verbesserte und erweiterte Auflage, bearbeitet von Prof. Dr.-Ing. Fritz Winckel. Hamburg: Bernh. Friedr. Voigt Verlag Handwerk und Technik (1967). 370 S., 150 Abb., 53 Tafeln.

Der im Jahre 1937 verstorbene Berliner Geigenbauer Otto Möckel, den Henley „*the most erudite expert of violin connoisseurship in Germany*“ nannte, hat nicht nur über 500 Instrumente selbst gebaut, sondern auch viele alte Meisterinstrumente repariert und fortlaufend betreut. Darüber hinaus besaß er die unter Geigenbauern nicht allzu häufige Fähigkeit guter schriftlicher Darstellung, die die von ihm 1925–1929 herausgegebene Zeitschrift „Die Geige“ zu einem führenden Fachorgan werden ließ. So ist sein 1930 erstmals erschienenes Buch *Die Kunst des Geigenbaues* ein Standardwerk hohen Grades geworden, innerhalb der deutschen Geigenbauliteratur vergleichbar den Büchern von Otto (Halle 1817), Abele (Neuburg 1864), Apian-Bennewitz (Weimar 1892) und Schulze (Berlin 1901). Was diese Autoren fast durchwegs auszeichnet, ist die profunde handwerkliche Erfahrung: da wird nicht theoretisiert oder ästhetisiert, sondern exakt beschrieben, was die Hände jahrzehntelang ausgeführt haben.

Ein Werk wie das Möckels zu überarbeiten, ist nicht leicht. Das Modell hat Richard Strauss geliefert, als er den *Traité de l'instrumentation* von Berlioz herausgab. Er hat ihn fortlaufend mit im Druck deutlich erkennbaren Zusätzen versehen und so das Original trotz gelegentlicher kritischer Stellungnahme und Ergänzung unangetastet gelassen. Winckel hat sich damit begnügt, schon in der 2. Auflage von 1954 ein allerdings sehr umfangreiches Kapitel *Akustik der Geige* (jetzt nicht ganz zutreffend *Akustik* überschrieben) einzuschalten, das er für die 3. Auflage überarbeitet und erweitert hat, und das zur Zeit die beste Darstellung zum Problemkreis ist. Dem Akustiker Winckel kam es dabei vor allem

darauf an, die seit etwa 30 Jahren in zunehmendem Maße von der Technik bereitgestellten Mittel und Methoden der Klanganalyse zu beschreiben. Die Lektüre des Kapitels stimmt sehr hoffnungsvoll bezüglich des möglichen Anteils dieser Methoden an der qualitativen Hebung des Geigenbaus wie innerhalb des Gutachterwesens, aber solche Hoffnungen sind wohl noch verfrüht. In der Praxis ist man nämlich wesentlich skeptischer: eigentlich hat die Klanganalyse mit technischen Mitteln noch kaum viel mehr festgestellt als das, was gute Musikerohren schon seit jeher gehört haben.

An neuerer Literatur sind insbesondere die Arbeiten von Leipp berücksichtigt. Leider fehlt eine Auseinandersetzung mit den zum Teil sehr revolutionären Ansichten, die Hans Rödiger vor einigen Jahren geäußert hat. Sein Buch *Geigenbau in neuer Sicht; neue Erkenntnisse über das Wesen der Resonanz in Streichinstrumenten*, Frankfurt/M. 1962, fehlt im Literaturverzeichnis. Aus der 2. Auflage ist auch der Satz stehen geblieben „*Bis heute gibt es noch kein absolutes sicheres Verfahren, den Wolf völlig zu unterbinden.*“ Ob diese Behauptung nach dem Verfahren, das der jetzt in London tätige ungarische Geigenbauer Stefan W. Nemes entwickelt hat, noch aufrecht erhalten werden kann, ist zumindest fraglich.

Eine wertvolle Bereicherung hat Möckels Werk in der Neuaufgabe durch die Übernahme eines über 50 Seiten starken Teiles *Der Geigenbogen* erfahren, den Möckel für die 2. Auflage des Buches von Apian-Bennewitz 1920 verfaßt hat.

Ein Rat für eine eventuelle vierte Auflage: Möckels 1. Kapitel *Historische Einführung* durch eine Darstellung nach dem derzeitigen Stande der Forschung zu ersetzen. Ein guter Geigenbauer ist in der Regel kein guter Historiker, und Möckel kannte seine Grenzen offenbar ziemlich genau. Mit Wendungen wie „*Wer will ferner wissen*“ oder „*soll*“ und dem Zitieren von Autoren, die nicht viel mehr wußten als er selbst, hat er sich in reichlich vager Art aus der Affäre gezogen. Der Grundfehler fast aller — und nicht nur älterer — Ausführungen zur Geigengeschichte ist der falsche Ansatz der Lebensdaten von Andrea Amati, dessen Geburtsjahr Niederheitmann seinerzeit mit „1538“ annahm und das noch Dräger in MGG mit „*etwa 1520*“ bis „*um 1535*“ ansetzt. Seit den Forschungen von

Carlo Bonetti (publiziert 1938!) weiß man, daß der Begründer der großen Geigenbaurdynastie zwischen 1500 und 1511 geboren wurde, seine erste nachgewiesene Violine ist noch vor der Geburt Gasparo da Salòs entstanden. Sätze wie „*War Brescia oder Bologna der Geburtsort der Geige?*“ und den Ansatz der Cremoneser Schule mit „*von 1550—1760*“ (p. XXII) sollte man nicht mehr weiterverbreiten. Auch in solchen Fragen hat der Käufer des Buches das Recht, für sein gutes Geld den neuesten Stand unseres Wissens vermittelt zu erhalten.

Auch im Literaturverzeichnis sind offenbar noch von Möckel her Ungenauigkeiten verblieben: das Buch von Niederheitmann erschien 1877, die Ausgabe von 1928 war die 7. Auflage; der „*Lütgendorff*“ erschien 1904 (3./1922), Hart, *The Violin . . . 1875* (2/1885) usw.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Konrad Leonhardt: *Geigenbau und Klangfarbe. Versuche, Praktiken und Grundsätzliches zur Erreichung des idealen Geigenklanges unter Verwendung spezieller Forschungsergebnisse.* Frankfurt a. M.: Verlag das Musikinstrument (1969). 114, (5) S., 2 Taf.

In Anbetracht der von jeher spärlichen gedruckten Äußerungen von Geigenbauern über den Bau von Streichinstrumenten dürfte eine Darstellung über den gegenwärtigen Stand der handwerklichen Technik aus dem historischen Zentrum des deutschen Geigenbaus in Mittenwald interessieren. Neben diesem Zentrum ist nach dem Krieg ein zweites in Bubenreuth bei Erlangen als Sammelbecken der seinerzeit umgesiedelten sudetendeutschen Geigenbauer entstanden.

Die Neuerscheinung folgt in kurzem Abstand auf die Neubearbeitung von Möckels *Kunst des Geigenbaus*, in der das Kapitel „*Akustische Grundlagen*“ erheblich erweitert und am Schluß ein Kapitel über den Geigenbogen von P. O. Apian-Bennewitz in der Bearbeitung von O. Möckel (1920) angefügt wurde. Während dieses Kompendium möglichst weitgehend die Konzeption des Ursprungsautors erhalten wollte, berichtet der Verfasser auf Grund seiner Erfahrungen als Leiter der Staatlichen Fachschule für Geigenbau über Experimente, die er mit Schülern durchgeführt hat, und teilt seine Ansichten über die Bauweise hochwertiger Geigen mit, die er in Gegensatz zu der

aktuellen elektroakustischen Forschung auf diesem Gebiet stellt. *„Auch konnte der Geigenbau keinen Kontakt zu der neuen Wissenschaft finden, weil letztere sich bevorzugend vor den gefühlsmäßig, empirisch vom Material gelenkten Geigenbau stellte.“*

Trotz der skeptischen Einstellung zu den wissenschaftlichen Forschungsergebnissen übernimmt der Verfasser die Messung des Frequenzgangs der Geige als allgemeine Grundlage und anerkennt die Formantbezeichnung in Ausdrücken für die Vokalfarben *u, o, a, u* (nasal), *e, i, s* in Ermangelung einer, immer noch nicht geglückten, objektiven Benennung der Klangfarben bzw. des Timbres von Instrumenten. Eine Vokalfarben-Kennzeichnung war bereits von H. Meinel vor dem Kriege vorgeschlagen worden und wird jetzt von W. Lottermoser und J. Meyer seit 1962 systematisch gebraucht. Gefährlich ist allerdings in dem vorliegenden Buch eine gewisse Schematisierung in den genannten Klangfarbenbezeichnungen, und es ist nicht sehr fachgerecht, von „Meßzahlen“ bei Durchschnittswerten von Frequenzverhältnissen zu sprechen.

Von besonderem Interesse ist es, von berufener Seite bestätigt zu bekommen, daß einige Ingredienzen im Streichinstrument immer noch nicht in ihren Funktionen in bezug auf das Klangtimbre geklärt werden konnten, weder vom Geigenbau noch von der Wissenschaft. — Weiter werden folgende Aussagen gemacht: *„Durch die Grundierung haben wir die Atmungs-fähigkeit des Holzes erhalten, worunter die hygroskopische Eigenschaft und Oxydationsfähigkeit . . . verstanden werden.“* Zum Einfluß des Lacks ergeben sich nach gründlichen Experimenten des Verfassers zwar Veränderungen in den Formantbereichen, aber keine einheitliche Tendenz der Klangumstrukturierung. Die Abhängigkeit von der Holzbeschaffenheit scheint die Ursache zu sein. Beim Umsetzen des Stimmstocks innerhalb eines begrenzten Bereichs ist ebenfalls unterschiedliches Formantverhalten gemessen worden, jedoch ergibt sich auch für diesen Fall kein erkennbar gesetzmäßiges Verhalten. Bei Versuchen mit verschiedenartigen Stegen ergab sich, daß *„eine ausschlaggebende Tonveränderung bis auf kleine unregelmäßige Verschiebungen in den Formantbereichen nicht aufgetreten ist und die verschieden geformten Durchbohrungen des Stegs einen Klingeinfluß kaum ausüben“*. Weitere Versuche betref-

fen die zusätzliche Gewichtsbelastung der Schnecke, den Einfluß des Kinnhalters u. a.

Zur Untersuchung des Bratschenklangs wurden Versuche mit der „Zylinderbratsche“ angestellt, bei der man die Korpuslänge verstellen kann. Ein Optimum mit der geringsten Nasalität ergab sich für ein Volumen, dem man eine Korpuslänge von 40,5 cm und eine schwingende Saitenlänge von 37 cm zuordnen kann. Versuche mit Baßbalken bei der Bratsche ergaben, daß das Verkürzen dieses Elements eine Klangverbesserung brachte. Zu der schon alten Diskussion über Darm- oder Stahlsaiten wird festgestellt, daß die Stahlsaiten in der Weiterentwicklung heute relativ weicher klingen und eine gute Ansprache hat. Dies gilt besonders für die Seilstahlsaiten.

Die *„wesenhafte Unbestimmbarkeit“*, die der Geige in bezug auf die Klangphänomene anhaftet, lastet der Verfasser im wesentlichen der Verschiedenartigkeit des naturgewachsenen Materials an. Darin sieht er überhaupt die Ursache vieler noch ungeklärter Funktionseigenschaften der Geige. Deshalb hat er sich ausgiebig mit einer *„Liditdurchlässigkeitsmethode“* für Holzuntersuchung beschäftigt und dabei hat er herausgefunden, daß der Stamm nicht bis zur Rinde, also dem *„Jungholz“*, verwendet werden sollte, weil sich dadurch ein unterschiedliches *„Arbeiten“* des Holzes im Instrument ergeben würde. Interessant ist auch, daß die häufig bei alten Meistergeigen gefundenen unterschiedlichen Holzstärken für Boden und Decke durchaus nicht allgemein als nachteilig zu betrachten sind.

Das Schlußwort klingt recht pessimistisch. *„Wirkliche Impulse wurden dem zeitgenössischen Geigenbau noch kaum gegeben . . . Der Niedergang der Geigenbaukunst ist keine handwerkliche Fehlentwicklung . . ., sondern eine Intellektual-Fehlentwicklung, die ihre geistige Läuterung erleben muß.“*

Es muß dem Verfasser zugegeben werden, daß die elektro-akustische Forschung mit ihren großen anerkannten Leistungen und ihren quasi-submikroskopischen Meßmethoden an jene geringfügigen Timbreunterschiede, die den Wert des Instruments ausmachen und die eigentliche Ansprache beim hörenden Kenner bewirken, noch nicht herangekommen ist. Dennoch bleibt beim Rezensenten der Optimismus, daß die neuen Möglichkeiten der Computertechnik, die eine ganz neue Etappe auch in der musikalischen

Akustik einleiten, dazu verhelfen werden, dem Geheimnis des Geigenklangs noch weit mehr auf die Spur zu kommen.

Leider ist das Schrifttum nur in geringem Umfang ausgewertet — das ausländische überhaupt nicht, bei dem besonders hervorragende amerikanische Arbeiten nicht hätten ausgelassen werden dürfen. Zu den Holzuntersuchungen hinsichtlich der Lichtdurchlässigkeit wäre ein Vergleich mit den anderen Untersuchungsmethoden mittels Röntgenstrahlen, Ultraschall u. a. wertvoll gewesen. Immerhin ist das übersichtlich geschriebene Buch dazu angetan, neue Diskussionen über den neuzeitlichen Geigenbau anzufachen, was sicher nottut in einer rationalisierten Welt, die das Kunsthandwerk zu erdrücken droht. Fritz Winkel, Berlin

Adolf Layer: Das Allgäu — die Wiege der Lauten- und Geigenbaukunst. Feldafing/Obb.: Verlag Friedl Brehm 1967. 17 S.

Der Name des Verfassers hat in Kreisen von Geigenfreunden einen guten Klang. Layer hat sich mit jener Intensität, die nur der Lokalforschung möglich ist, den Instrumentenmachern des oberbayerisch-schwäbischen Raumes zugewandt und wertvolles Material beigetragen. Die vorliegende kleine Schrift ist aus einem Rundfunkvortrag hervorgegangen und schildert in anschaulicher Weise die Schicksale des schon im 15. Jahrhundert nachweisbaren Füssener Lautenbaus, der mit der Familie Tieffenbruggen ihren Höhepunkt erreicht hat. Aus einem Zusammenbruch durch Schwedeneinfälle und Pest in der Zeit des 30jährigen Krieges hat sich der Lauten- und Geigenbau zu einer neuen Blüte im 18. Jahrhundert erholt, aber 1809 arbeiteten nur noch drei Geigenbauer in Füssen, 1866 wurde der letzte Meister zu Grabe getragen.

Einige Bedenken verursacht der Titel des Büchleins: das Allgäu war nämlich nicht die Wiege der Geigenbaukunst. Im Text ist Layer wesentlich vorsichtiger, aber auch nicht präzise genug, er sagt immerhin von Kaspar Tieffenbruggen „Man hat diesen Meister deshalb oftmals als den Erfinder der Geige angesprochen und seine Gestalt mit einem Nimbus umgeben, wie die kaum eines anderen Instrumentenbauers. Der Ruhm, zu dem Kaspar Tieffenbruggen gelangte, gebührt eigentlich auch seiner Heimat; . . . Die Allgäuer Lautenmacher haben vermut-

lich nicht nur einen wesentlichen Anteil an der allmählichen Umgestaltung der spätmittelalterlichen Lautenform zu den in der Renaissance außerordentlich beliebt gewordenen, hochentwickelten Formen der mannigfachen Lauteninstrumente, sondern sie haben jedenfalls auch zur Entwicklung der Violinengruppe beigetragen“. Selbst wenn letzteres richtig sein sollte, ergibt das noch lange keine Wiege!

Layer setzt auch in seinem MGG-Artikel Tieffenbruggen die Entstehung der Violine zu spät an, die erste Bildarstellung in der Christophkirche in Vercelli stammt aus den Jahren 1529/30 und aus der gleichen Stadt kamen die Geiger, die 1523 am Hofe in Turin spielten. Als der um 1514 geborene Tieffenbruggen anfang Instrumente zu bauen, war die Frühentwicklung der Violine im wesentlichen abgeschlossen. Man kann die heimatbegeisterte Zuschreibung an Tieffenbruggen und seine Allgäuer Zunftgenossen sehr wohl verstehen, aber es besteht die Gefahr, unversehens wieder in jene deutschümelnde Welle zu geraten, die zu Edmund Schebecks Schrift *Der Geigenbau in Italien und sein deutscher Ursprung* (Prag 1874) geführt hat. Diesen Gedanken hat dann Ludwig Woltmann (*Die Germanen und die Renaissance in Italien*, 1905) weitergesponnen, als er mit recht zweifelhaften etymologischen Taschenspielerkunststücken Amati von Amadhildis, Guarnerius von Werner, Stradivarius von Sigiwar bzw. Tagawar ableitete und so der klassischen Geige nordisches Blut zuführte.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Joseph Schmidt-Görg: Beethoven. Die Geschichte seiner Familie. Bonn: Beethovenhaus und München—Duisburg: G. Henle Verlag 1964. 272 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von Joseph Schmidt-Görg. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung. I.)

Der Verfasser hat sich seit mehr als 30 Jahren neben seinen anderen Arbeiten mit der Beethoven-Genealogie beschäftigt. Grundlegend war seine Studie über *Stand und Aufgaben der Beethoven-Genealogie* (in: Beethoven und die Gegenwart, Berlin und Bonn 1937, S. 114—161). Schon sie brachte nicht nur eine Zusammenstellung der früheren Arbeiten anderer Autoren und Hinweise auf die noch verbleibenden Aufgaben, son-

dern auch neue eigene Untersuchungsergebnisse im Blick auf die Ahnen und die Sippe Beethovens. Auch hatte schon damals Schmidt-Görg die bisherigen Angaben an den Quellen überprüft und so eine Reihe von Ungenauigkeiten und Irrtümern der älteren Literatur berichtigen können. Inzwischen gelangen dann ihm selbst neue Funde zu rheinischen Vorfahren Beethovens, die belgische Familienforschung konnte die Stammtafel ergänzen und durch die moseländische konnte die Kenntnis der Ahnen der Mutter Beethovens erweitert werden.

Das vorliegende Buch arbeitet das gesamte bis zu den ersten Jahren unseres Dezenniums vorhandene Material auf. Es darf auch als eine Erweiterung und Zusammenfassung der früheren Arbeiten des Verfassers verstanden werden, der auf diesem Feld mit weitem Abstand führend ist. Sein Buch befaßt sich mit dem Stamm der Familie van Beethoven (Hauptstamm und Nebenzweige), mit den Ahnen von Beethovens Vater und Mutter und mit der Sippe; es gibt uns Stammtafeln, Ahnentafel, Sippen-tafel und legt dazu Regesten und Dokumente vor.

Die van Beethovens sind ein flämisches Geschlecht, dessen Stamm bis zum 15. Jahrhundert zurückreicht. Die Vorfahren Beethovens mütterlicherseits waren, soweit bekannt, Rheinländer, vom Großvater mütterlicherseits an der Mosel zwischen Bernkastel und Trier, von der Großmutter mütterlicherseits am Nieder- und Mittelrhein beheimatet. Achtet man auf die Berufsverhältnisse der Namensträger, so zeigen sich kirchliche Beziehungen und Beziehungen zum Hofstaat, die letzteren auch bei der mütterlichen Familie Keverich. Vorfahren der Großmutter mütterlicherseits waren Rhein- und Moselschiffer (die Familien Westorff und Schetter), darunter befanden sich wohlhabende Leute, so ein Schiffsreeder, Kaufmann und Ratsherr Johann Franz Schettert.

Während die Stammtafel Beethovens einwandfrei festgestellt ist, klaffen im flämischen Anteil der Ahnentafel noch viele Lücken. Aber wenn man darangeht, sie auszufüllen, wird man vielleicht auch Genaueres über eine wallonische Beimischung erfahren. Mit unserer Kenntnis des rheinischen Anteils der Ahnentafel sieht es bedeutend besser aus. Auch hier gibt es freilich noch Lücken. Die Aufhellung der Familiengeschichte Poll (Gattin des Bonner

Hofkapellmeisters) wäre nach Schmidt-Görg besonders dringend.

Dennoch ist schon das in diesem Buch zusammengetragene und verarbeitete Material so reichhaltig, wie es keine andere uns bekannte Familiengeschichte eines großen Musikers zu bieten hat. Wir haben Schmidt-Görg zu danken, daß er sich mit soviel Sorgfalt, Geduld und Umsicht einer Aufgabe unterzogen hat, die einen äußerst selbstlosen Dienst verlangt. Es ist notwendig, sie weiter zu verfolgen. Ehe man etwas Verbindliches über das geistige und seelische Erbe sagen kann, das Beethoven von seinen flämischen (vielleicht auch wallonischen) und rheinischen Vorfahren empfangt, muß man die leibliche Familiengeschichte möglichst genau und vollständig vor sich haben. Das ist ein trockener Stoff. Wie er gut lesbar vorge-tragen werden kann, zeigt uns Schmidt-Görg ebenfalls in diesem Buch.

Arnold Schmitz, Mainz

Erik Werba: Joseph Marx. Wien: Österreichischer Bundesverlag (1963). 61 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 1.)

Robert Schollum: Egon Wellesz. Wien: Österreichischer Bundesverlag (1964). 79 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 2.)

Rudolf Klein: Johann Nepomuk David. Wien: Österreichischer Bundesverlag (1964). 88 S. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 3.)

Schon 1963/64 erschienen die ersten Bände der Buchreihe; schlichte, mit Bildern, Noten, Handschrift-Faksimiles und Werkverzeichnis gut ausgestattete Bändchen, unterschiedlich in Gestaltung und Qualität. Gemeinsam ist ihnen das liebevoll detaillierte Eingehen auf die heimatliche Atmosphäre und die persönliche Aura des Komponisten, dessen Schüler- oder Freundeskreis die Autoren zumeist angehören. So wird bei der eng national gebundenen Betrachtung manches überbewertet, was aus größerer Distanz in der Entwicklung der Musik des 20. Jahrhunderts nur geringe Bedeutung hat. Doch ergibt sich aus der Folge von Einzeldarstellungen ein lebendiges Bild des österreichischen Beitrags zum musikalischen Schaffen unserer Zeit.

Über den Senior des Kreises, den inzwischen (3. 9. 1964) verstorbenen Joseph Marx, schreibt Erik Werba, der 25 Jahre

lang als Begleiter am Klavier die Lieder seines ehemaligen Lehrers interpretierte. Auf sehr persönliche Weise schildert er diesen in seiner Umwelt und läßt acht Jahrzehnte eines ausgefüllten Lebens vor dem Leser abrollen. Geprägt von der Landschaft der Südstaiermark, aus der auch Hugo Wolf kam, hat Marx im musizierfreudigen Elternhaus erste Förderung erfahren. Später begann er, ganz auf sich gestellt, in einer provozierenden Bohème-Periode das Studium von Philosophie und Kunstgeschichte, promovierte aber in Musikwissenschaft. 1914 an die Wiener k. u. k.-Akademie für Musik und darstellende Kunst berufen, lehrte er neben Schreker Theorie und Komposition. 1922 wurde er als Nachfolger von Ferd. Loewe Direktor der Akademie, später Rektor der von ihm gegründeten Hochschule für Musik, an der er bis 1952 als Dozent tätig war; seit 1947 lehrte er als Honorarprofessor für Musikwissenschaft auch an der Grazer Universität. Als Kritiker und Journalist spielte Marx eine führende Rolle. In allen musikalischen Organisationen seines Heimatlandes nahm er Spitzenstellungen ein, erhielt Preise, Auszeichnungen, Orden.

Gewissenhaft würdigt Werba den Menschen und Komponisten, den Theoretiker, Pädagogen, Publizisten. Er schildert ihn als einen einsamen Menschen, der im Lied, seiner wichtigsten Aussageform, mit Wolf die Schaffensekstase, mit Brahms die Disposition gemeinsam habe. Der Welterfolg, den Werba ihm zuspricht, ist freilich nicht von Dauer gewesen. Kammermusik, Klavier- und Orchesterwerke werden als „Epik“ zusammengefaßt; als bemerkenswert die 1916 komponierten Klavierstücke hervorgehoben, mit denen Neuland betreten wird. Wie Debussy, Ravel, de Falla, Respighi, so habe in Österreich Marx am neuen „Klangalphabet“ unseres Jahrhunderts mitgeschaffen. — Der Theoretiker Marx macht mit seinem Hauptwerk *Weltsprache Musik* (das 1963 im Auftrag der Unesco erschien), einen Versuch, die Grundbegriffe des Hörens zu klären und Querverbindungen, die den Akustiker und Psychologen, den Philosophen und den Musiker angehen, aufzuzeigen. — Als Lehrer war Marx bemüht, nicht Komponisten, sondern Musiker zu erziehen. Zu seinen Schülern gehören Jascha Horenstein, Alois Melichar, Andreas Liess, J. N. David u. a. Das Büchlein zeigt zum Schluß den Publizisten Marx in einer Auswahl seiner

Berichte aus der Wiener Zeitung. Alles ist von sehr persönlicher Prägung, oft leidenschaftlich engagiert, z. B. wenn es sich um Förderung von Komponisten oder um die Gefährdung ernster Musik in unserer Zeit handelt. Manches ist widersprüchlich, durchaus nicht alles ist „Literatur“! — Werbas Darstellung ist gefühlsbetont, mit der Verehrung des Schülers für seinen Meister geschrieben; nicht unsachlich, doch ohne kritische Distanz. Indirekt kritisch wirkt, bleibt auch das Wort Eklektiker unausgesprochen, die wiederholte Feststellung der Einflüsse, des Wissens um die Stile eines Schumann, Brahms, Reger, Bruckner, besonders auf dem Gebiet der Orchestermusik.

Der zweite Band der Reihe ist Egon Wellesz gewidmet, der heute, über 80 Jahre alt, in England lebt und 1963 noch als Dozent in Oxford tätig war. Der Biograph Robert Schollum sieht seine Aufgabe als einen Teil der Wiedergutmachung, die die Heimat dem durch seine Emigration (1938) fast Vergessenen schuldet. Das Buch enthält reiches biographisches Material, doch fehlt es ihm an Übersichtlichkeit der Gliederung. Die einzelnen Abschnitte werden bald nach einer Lebens- oder Schaffensperiode, bald nach einem Ereignis der äußeren oder inneren Entwicklung, einer Werkgruppe oder einem einzelnen Werk benannt. Anstelle eines Portraits legt Schollum gewissermaßen ein in der 3. Person geführtes Tagebuch vor und ermüdet den Leser mit dem chronologischen Bericht über die kurz charakterisierten und in die zeitlichen Umstände ihrer Entstehung eingereihten Werke sowie mit dem Aufzählen der alljährlichen Urlaubsorte, der verschiedenen Vortrags- und Konzertreisen.

Der von ungarischen Eltern 1885 in Wien geborene und noch im letzten Glanz der altösterreichischen Kultur aufgewachsene Egon Wellesz schwankte zunächst zwischen Jurastudium und Musik. Eine *Freischütz*-Aufführung unter Gustav Mahler war entscheidend, „... sie machte mich zum Musiker...“. Doch war das wissenschaftliche Interesse ebenso stark wie der schöpferische Impuls, und hier gab es kein Entweder-Oder; beides blieb nebeneinander wirksam. Die Dissertation über einen Opernkomponisten der Gluckzeit weist auf den zur Bühne gerichteten Blick des Komponisten hin. Sein Interesse für die Musik des Orients führte Wellesz zur Entzifferung der byzantinischen

Notation und zur Auffindung gewisser Gestaltungsprinzipien dieser monodischen Musik, die wiederum sein Schaffen, auf dem Weg zum eigenen Klang, beeinflusste. Wellesz strebt zu großflächiger Konzeption und eindringlicher Gestik. Doch gibt es neben dem Schöpfer monumentaler, dem Geist der Antike verpflichteter Bühnenwerke immer auch den „anderen Wellesz“, der Kammermusik von großer Konzentriertheit, darunter spannungsreiche Stücke für ein Solo-Instrument schreibt. Wie sich sein Verhältnis zur Tonalität wandelt, wird in der Darstellung nicht ganz klar. Jedenfalls glaubt Wellesz, „... Daß das serielle Prinzip und auch das Zwölfton-System in der nächsten Zeit weiterbestehen werden . . . Von der Reihe kann man dasselbe sagen wie von einem Fugenthema: beide müssen entwicklungsfähig sein. . . . Wenn mir aber ein kontrastierender musikalischer Gedanke vorschwebt, der anderen Gesetzen folgen muß als denen der Reihe, dann zögere ich nicht, dem Einfall zu vertrauen und eine Musik zu schreiben, die tonal gebunden ist.“

In den stilistisch und sprachlich nicht immer glücklichen Ausführungen Schollums kommt doch deutlich zum Ausdruck, wie das äußere Schicksal des Komponisten seine Sprache, die Wahl der Formen, Gattungen, Stilmittel beeinflusst. Die Bedrohung durch das Nazi-Regime, die Übersiedlung nach England, hemmen den Lauf der Entwicklung. Trotz großzügiger Hilfe, Anerkennung und Ehrungen, die dem Menschen und Gelehrten dabei zuteil wurden, braucht der Schaffende doch Zeit, sich anzupassen. Vielleicht konnte aber nur in England der über Fünfzigjährige noch zum Symphoniker werden. Nach dem Krieg gab es durch erste Kontakte mit der alten Heimat und erstes Wiedersehen mit Wien wieder eine Umstellung, die überwunden werden mußte. Mit der Wiederaufnahme kammermusikalischen Schaffens, dem Violinkonzert op. 84 u. a. sei es aber „dem seinerzeitigen Avantgardisten Wellesz“ gelungen, „nun, in voller Reife, wieder in die vorderste Reihe des neuen Schaffens unserer Zeit zu kommen.“

Eine „Studie“ nennt Rudolf Klein seine Schrift über Leben und Werk Johann Nepomuk Davids, die zu verstehen ist als ein Versuch, „aus notwendigerweise subjektiver Sicht das Wesen eines Musikers zu erfassen, in dem Ethos und Ästhetik untrennbar . . . verbunden sind; . . . und als

Zeichen der Verehrung für einen Menschen, der berufen wurde und seinem Auftrag nachkam“. Aus den Chorwerken Davids nimmt der Autor sinnbildhafte Worte als Titel für die großzügig gefügten Kapitel seines Buches. Im ersten Teil wird die Einheit des Menschen und Schöpfers David und seine strenge Musiziergesinnung geschildert. Mit dem Bild vom Sender und Empfänger, deren Wellenlängen aufeinander abgestimmt sein müssen, umreißt Klein das Problem Komponist—Hörer und zeigt die Möglichkeiten der Kontaktnahme. Als Zweck der Schrift ergibt sich, daß der Leser wieder zum Hörer werde, „... zu einem Hörer, der die Musik von J. N. David zu hören versteht.“ Es wird sehr Treffendes über das Verstehen von Musik gesagt, vor allem in Parallele zur Architektur, wie es David selbst gelegentlich in seinen Analysen klassischer Werke ausführte. Auch die Untersuchungen über Tonalität, Kontrapunkt, Form sind auf die anfangs gestellte Frage des Kontaktes zwischen Komponist und Hörer bezogen. In allem sieht der Autor das Streben zur Einheit, das den satztechnischen und formalen Aufbau von Davids Musik kennzeichnet.

In einem zweiten Abschnitt wird die biographische Komponente einbezogen. Von den Küstern, Glöcknern, Organisten, die es in der Ahnenreihe Davids gab, vom ersten Musikhören und Musikmachen des Knaben in St. Florian, Kremsmünster, Linz, und den ersten großen Musikerlebnissen in Wien; von der 10jährigen Lehrertätigkeit an der Volksschule von Wels (Oberösterreich) bis zu der entscheidenden Berufung nach Leipzig (1934) als Theorielehrer und Chormeister am Landeskonservatorium führt der Weg. Hier gibt es durch Wirren und Nöte am Ende des Krieges eine Zäsur. Davids vorübergehende Tätigkeit an der Salzburger Musikakademie war getrübt durch schwere Krankheit, Intrigen und Kränkungen. Eine neue Heimat fand er erst 1948 in Stuttgart als Dozent für Komposition an der Musikhochschule und — seit 1962 im Ruhestand — stetig weiter komponierend.

Das umfangreiche Werk dieses „Stillen im Lande“ wird nicht nur chronologisch, dem Lebenslauf folgend und mit Hinweisen auf seine Wurzeln und vielfältige Entwicklung aufgezeigt und durch Analysen lebendig gemacht, es findet auch im Zusammenfassen der vier großen Komplexe: Orgel- und

Vokalwerke, Symphonik und Kammermusik, und einem zusätzlichen Blick auf die theoretischen Schriften, angemessene Würdigung. — In Wels, wo der junge Lehrer einen Bach-Chor gegründet hatte, erschloß sich ihm die vokale Linie der alten Niederländer und prägte die Vokalität seines eigenen Stils. Die zunächst ganz an Bach anknüpfenden Orgelwerke fanden als erste den Weg in die Öffentlichkeit und führten zur Berufung nach Leipzig. Der Erfolg der 1. Symphonie verwandelte endgültig den Pädagogen in den Komponisten, dessen Kontakt zum Publikum mit den drei großen Variationswerken über alte Themen gefestigt wurde. Im Kammermusikstil entwickelte David große Spielfreudigkeit, trotz seiner immer nach Einheit strebenden, weitgehend monothematischen Gestaltung und kontrapunktischen Baugesinnung.

Cornelia Schröder, Berlin

Joseph Haydn: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Jens Peter Larsen. Reihe XXXI. Kanons. Hrsg. von Otto Erich Deutsch. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1959. X, 65. S. Dazu: Kritischer Bericht. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1965. 40 S.

Auf diese verdienstvolle Neuauflage der Haydn-Kanons ist schon wiederholt hingewiesen worden (z. B. von Paul Mies in *Joseph Haydns Singkanons und ihre Grundidee*, Bericht über die internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns, Budapest 1959, S. 93 f.). Von pädagogischer Warte aus behandelt sie Joseph Heer in: *Musik im Unterricht* (Oktober 1959, S. 300 f.). Text und Revisionsbericht sind vorbildlich. Einige kleine Wünsche, die nicht erfüllt wurden, fallen wenig ins Gewicht.

Die Einteilung der insgesamt 55 (56) Kanons (das 1. Gebot wird als Nr. 46 der weltlichen Kanons mit englischem Text wiederholt) in die Abschnitte I. *Die heiligen zehn Gebote* und II. *Die weltlichen Kanons* vermag, was den 2. Abschnitt betrifft, nicht völlig zu überzeugen: Dieser bringt in bunter Mischung Lehrgedichte, scherz- und ernsthafte Stücke, ferner sogar religiöse Nummern (6 und 8). Außerdem fragt sich, ob die vom Herausgeber gewählte Folge der 46 „weltlichen“ Kanons den Absichten Haydns entsprach: In den Autographen variiert jedes Mal die Anordnung. Deren Numerierung in der vorliegenden Ausgabe folgt bis Nr. 40

Elßlers Werkverzeichnis von 1805, während Nr. 41 bis 46 vom Herausgeber bestimmt wurde. Der erste umfassende Druck bei Breitkopf & Härtel, nach dem Tode des Komponisten 1810 erschienen, enthielt nur 42 Kanons.

Nr. 44 (*Gott im Herzen*) wurde vom Komponisten leicht verändert in der Heilig-Messe verwandt (*Et incarnatus est*). Dazu stellt schon L. Nowak fest (*Joseph Haydn*, Wien 1959, S. 398), daß Haydn mit Rücksicht auf die Heilig-Messe diesen Kanon wohl absichtlich nicht in seine Sammlung aufnahm. Hier wäre im Revisionsbericht die endgültige, geistliche Fassung zum Vergleich sehr erwünscht gewesen.

Da sich viele Texte der weltlichen Kanons nur auf die Schlußverse, meist auf die „Moral“ von Fabeln beschränken und Titel und Text oft keinerlei Zusammenhang mehr erkennen lassen (z. B. Nr. 29 *Phöbus und sein Sohn* und Nr. 34 *Der Esel und die Dohle*), da überdies die Texte nur sehr schwer zugänglich sind, wäre ein Abdruck der vollständigen Texte an dieser Stelle, soweit sie bekannt sind, sehr sinnvoll gewesen; so hätte man die gegenseitige Durchdringung von Poesie und Musik, auf die der Herausgeber selbst hingewiesen hat, vorzüglich demonstrieren können.

*Die heiligen zehn Gebote* dagegen werden hier in der authentischen Form vorgelegt. Von Anfang an sollten sie auf Wunsch des Komponisten posthum erscheinen (vgl. Haydn-Studien 1966, Band 1, S. 101 f., Briefe Griesingers an Breitkopf & Härtel). Es wäre der praktischen Verwendbarkeit der vorliegenden Ausgabe förderlich gewesen, wenn alle vom Herausgeber erwähnten Auflösungen des 1. Kanons *Du sollst an einen Gott glauben* Platz gefunden hätten (vgl. kritischer Bericht, S. 13). Bei der Seltenheit der frühen Drucke sollte der Titel im kritischen Bericht jeweils voll zitiert werden, was hier bei der Ausgabe des 1. Kanons in einem Fall nachgeholt werden möge (vgl. kritischer Bericht, S. 12): „CANON / von HERRN JOSEPH HAYDEN / welcher vor und rückwärts, hernach umgedreht, / wieder vor und rückwärts gesungen / werden kann. / [drei Notensysteme mit Text: Du Solst an einen GOOTT glauben] / AMSTERDAM / By J:H: Henning. / auf den Rokkin. / 1. Bl. quer 4°. Frühdruck nach 1799. Drei Notensysteme mit ornamentalen Rahmen.“ (Zitiert nach *Joseph Haydn, zeitgenössische Drucke*

und Handschriften, bibliographische Veröffentlichungen der Stadt Leipzig, erarbeitet von Ferdinand Hirsch, 1962, S. 23.) Danach kann wohl diese soeben zitierte Ausgabe von ca. 1799 als Erstausgabe gelten, während die im kritischen Bericht (S. 12) für diesen Platz beanspruchte Ausgabe in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung VIII, Sp. 528 aus dem Jahre 1806 stammt.

Man möchte wünschen, daß viele Musikliebhaber diese Kanons entdecken; so werden sie dem verstorbenen Herausgeber am besten für seine Mühe danken.

Roderich Fuhrmann, Bochum

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

Die im ersten Band der Orchesterwerke vorgelegten Sinfonien von Franz Schubert erweisen sich als eine geschlossene Gruppe, innerhalb derer sich der Stufengang vom ersten unbeholfenen Versuch eines Anfängers zum Gesellenstück des mit den Grundlagen seines Metiers vertrauten jungen Komponisten vollzieht. Mehr als zwei Jahre konnte sich Schubert dafür allerdings nicht Zeit lassen.

Dieser Sachverhalt bietet zugleich Ansatzpunkte für editionstechnische Probleme. Arbeiten eines Konviktzöglings für das Hausorchester, Übungen eines Kompositionsschülers zur Erprobung seiner Fähigkeiten können nicht in Gestalt von endgültig fertigen Werken überliefert sein. Den Herausgebern stellt sich deshalb die Aufgabe, ungleichmäßige Schreibweisen anzugleichen, Lücken flüchtiger Skizzierung zu ergänzen, Fehler einer im Partiturschreiben noch ungeübten Hand zu korrigieren. Soll die Gesamtausgabe gleichzeitig dem ausübenden Interpreten dienlich sein, so ist es nicht mit einer Anhäufung von Anmerkungen getan, der Herausgeber hat bei der Herstellung der Partitur eindeutig Stellung zu beziehen und eine einzige Fassung, eben die „kritische“ vorzulegen.

Noch das Nachvollziehen dieser Aufgabe ist ein aufschlußreiches Unternehmen voller Überraschungen. Hält man sich dabei zunächst an Einzelheiten auf, wie Bindebögen und dynamischen Zeichen, so klärt sich das

Bild im Verlauf des Studiums, um am Ende der 3. Sinfonie deutliche Konturen gewonnen zu haben. Beim Rückschauen dann lösen sich manche Zweifel von selbst, verlieren anfängliche Probleme an Gewicht.

Schon am Gebrauch der dynamischen Zeichen wird die fortschreitende Geschicklichkeit des jungen Schubert deutlich. Die *decre-scendo*-Gabel (>), das Akzentzeichen (ˆ) sowie *sforzato* und *forte piano* werden in der 1. Sinfonie fast synonym angewandt. Die alten Ausgaben (Breitkopf & Härtel, Eulenburg) entschieden sich für *decre-scendo*, in der neuen GA steht einheitlich der Akzent. Im Grunde hat der Interpret das letzte Wort: in schnellen Sätzen wird er lieber Akzente setzen, in langsamen das *decre-scendo* vorziehen.

Was in der 1. Sinfonie noch Zweifel auflöst, ist in der 3. keine Frage mehr. *Crescendo* und *decre-scendo* dehnen sich auf weite Strecken, *forte piano* und *sforzato* dienen der rhythmischen Vielfalt. Akzente sind sparsamer und meist für Instrumentengruppen gesetzt. Schubert hat sich jetzt die Möglichkeit dynamischer Differenzierung als Element der Komposition endgültig angeeignet.

Ein anderer, für Schubert besonders charakteristischer und ganz persönlicher Zug tritt bei der Behandlung der Holzbläser allmählich in Erscheinung. Die 1. Sinfonie zeigt sie noch im Stadium eines frühklassischen Orchestersatzes: Harmoniefüllung und gelegentliche Gruppenbildung gegenüber den Streichern. Im Andante der 2. Sinfonie aber hat das Holz schon den Vorrang. Gerade noch haben die Streicher das Thema anspielen können, dann übernehmen die Holzbläser für die Variationen die Führung.

In der 3. Sinfonie baut Schubert den Anteil seiner „singenden Blasinstrumente“ noch weiter aus, er rückt sie bereits im 1. Satz in den Vordergrund.

Den Herausgebern ist zu danken, daß die gut lesbare, übersichtlich angelegte Neuausgabe diese und weitere Einsichten in Schuberts Kompositionsweise ermöglicht. Alle Änderungen gegenüber den bisherigen Editionen sind wohlbegründet und deshalb einleuchtend. Das betrifft die Neuordnung der Takte 159 ff. in der 1. Sinfonie ebenso wie die einheitliche Regelung der Vorschläge oder endlich die bisher übliche, aber unlogische Wiederholung des ersten Teiles im Allegretto der 3. Sinfonie. Dem Wissen-

schaffler erschließt sich in diesem Band der neuen GA eine zuverlässig edierte Quelle, der Dirigent findet wohl vorbereitetes, vom Staub befreites und neu gestaltetes Arbeitsmaterial.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

The Musical Entertainer. Engraved by George Bickham. Vol. I und II: A Facsimile of the 1740 London Edition. New York: Broude Brothers (1965). 100 und 100 S. (Zwei Bände in einem.) (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series-Music. VI.)

George Bickham junior war ein berühmter Kupferstecher in London, der häufig auch für Musikverleger arbeitete. Er starb im Jahre 1758. Von 1736 bis 1739 brachte er in Lieferungen zu je vier einseitig bedruckten Folioblättern seinen insgesamt 200 Blatt umfassenden *Musical Entertainer* heraus. Jedes Blatt enthielt ein Lied oder eine Arie, darunter Kompositionen von Händel, Boyce, Purcell oder Pepusch, um nur einige der bekannten Namen zu nennen. Vor allem aber war es mit einem kunstvollen, dem jeweiligen Inhalt entsprechenden Kupfer über dem Notentext oder mit feinen, das ganze Musikstück umrankenden und es einrahmenden Gravuren versehen. Bickham hatte damit eine neue Publikationsform gefunden, die bald mehrfach nachgeahmt wurde. Daß er Erfolg hatte, zeigt die Tatsache, daß *The Musical Entertainer* drei Auflagen erlebte. Die zweite, hier im Faksimile vorliegende Auflage, erschien 1740 mit der Verbesserung, daß jedes Musikstück mit Generalbaß versehen wurde, was J. F. Lampe besorgte. Jeweils am Blattende ist eine zusätzlich als Begleitung zu verwendende Flötenstimme aufgezeichnet. Die dritte Auflage des Werkes erschien 1765. Eine genauere Untersuchung der Sammlung, vornehmlich auch unter soziologischem Aspekt, könnte aufschlußreich sein.

Der Verlag Broude Brothers hat nun dankenswerterweise diese sehr wertvolle Sammlung durch den Faksimiledruck allgemein zugänglich gemacht. Dabei ist er so großzügig vorgegangen, daß er die Blätter nur einseitig bedruckt, also auch in der Aufmachung ganz dem Original entsprechend wiedergibt. Zu bedauern ist nur, daß auch hier, wie in den anderen Ausgaben der Reihe, auf einen einleitenden wissenschaftlichen Kommentar verzichtet wurde. Denn dadurch

wäre die Ausgabe noch wertvoller und auch für wissenschaftliches Arbeiten brauchbarer geworden.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

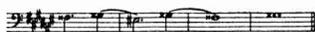
Gustav Mahler: Zehnte Symphonie. Faksimile nach der Handschrift, hrsg. von Erwin Ratz. Nachwort von Arnold Schönberg. Meran: Laurin-Verlag und München: Verlag Walter Ricke 1967. 280 S. (teilweise zweifarbig, in der Größe der Originalblätter.)

Unvollendete Werke scheinen von einem Geheimnis umgeben, da niemand genau weiß, ob sie zufällig unbeeinträchtigt geblieben sind oder ob hier ein bedeutungsvolles Schicksal waltet. Schönberg jedenfalls meinte, die Neunte sei eine Schwelle, die von einem Menschen nicht überschritten werden könne. Jedes einzelne der großen musikalischen Fragmente von Bachs *Kunst der Fuge* bis zu Bergs *Lulu* hat seine eigenen Probleme. Sie rühren her vom Grad der Vollendung und dem Zustand der Erhaltung des Quellenbestandes. Allein ihn zu sichern ist eine Faksimileausgabe des noch vorhandenen Materials hinreichend legitimiert und grundsätzlich zu begrüßen. Bekanntlich hatte Alma Mahler schon 1924 eine Faksimileausgabe des Manuskripts der 10. Symphonie veröffentlicht. Sie ist im Antiquariat mittlerweile sehr selten geworden, so daß die neue, von Erwin Ratz besorgte prächtige Ausgabe, die überdies noch 43 Skizzenblätter mehr bietet, keiner Rechtfertigung bedarf. Aus dem leider sehr knappen Vorwort des Herausgebers läßt sich entnehmen, daß eine recht beträchtliche Anzahl von Skizzen heute bereits „verloren gegangen ist“. „Verloren gegangen“ ist dabei ein freundlicher Ausdruck für „verkauft“ oder „verschenkt worden“. Die neue Ausgabe enthält nun lediglich die Blätter, die heute noch im Nachlaß Mahlers vorhanden sind, sie ist also doch nicht in jeder Hinsicht vollständig. Ob überhaupt Versuche unternommen worden sind, die derzeitigen Besitzer der entfremdeten Blätter zu ermitteln, um so das verstreute Material wenigstens in der Faksimileausgabe wieder zu vereinigen, ist aus dem Vorwort nicht ersichtlich. Da aber jedes einzelne Blatt von höchstem Interesse für die Mahler-Philologie ist, bedeutet die Publikation der bisher unveröffentlichten Blätter einen erheblichen Gewinn; das Fehlen der versprengten anderen,

die noch irgendwo vorhanden sind, bereitet indessen eine gewisse Enttäuschung. Aber so wie die Ausgabe nun einmal vorliegt, erlaubt sie schon tiefe Einblicke in Mahlers Werk und in seine Schaffensweise.

Ein Beispiel aus dem mittlerweile berühmten Adagio, dessen fortgeschrittenes Kompositionsstadium es edierbar und würdig aufführbar erscheinen läßt, mag den Gewinn, den eine solche Ausgabe bringt, veranschaulichen. Folgende Ausgaben dieses Adagios, des 1. Satzes der 10. Symphonie, sind bisher erschienen: Anonym, hrsg. v. E. Krenek (1951); hrsg. von Deryck Cooke im Rahmen von dessen Aufführungspartitur der ganzen Symphonie (1964), hrsg. von Erwin Ratz im Rahmen der Gesamtausgabe (1964); ferner gibt es Notenbeispiele in der ersten Faksimileausgabe beiliegenden Broschüre von Richard Specht (1924) und in einem Aufsatz von Eberhard Klemm im Deutschen Jahrbuch für Musikwissenschaft für 1961, die auf das Originalmanuskript resp. die Faksimileausgabe von 1924 zurückgehen. Keine der bisher gedruckten Ausgaben befriedigt alle billigen Ansprüche. Ratz bietet einen knappen Revisionsbericht, Cooke weist in den Fußnoten zu seiner Ausgabe auf alle Abweichungen vom Originalmanuskript hin. Aber beide enthalten doch auch kleine Ungenauigkeiten und gelegentliche Fehler, die mit Hilfe der Faksimile-Ausgabe recht leicht zu verbessern sind. So hat z. B. Cooke in dem 4. Takt des ersten Adagio-Teils (= Takt 19) versehentlich die Notenzeile über der ersten Violinstimme nicht berücksichtigt — diese Takte gibt Ratz völlig korrekt wieder — während Ratz in Takt 25 die erste Violinstimme folgendermaßen phrasiert , Cooke , während das Manuskript Mahlers und ihm folgend Krenek und Klemm ganz richtig  notieren. Aber es gibt auch Stellen, bei denen Cooke als einziger Herausgeber den Text der Originalpartitur korrekt wiedergibt. Wenigstens eine soll hier mitgeteilt werden. Bei der ersten Wiederholung der Andante-Einleitungstakte (Takt 40 ff.) heißt der Phrasenschluß der ganz allein spielenden Bratschen:

1. im Particell



2. in der Partitur — den gleichen Notentext bietet korrekt Cookes Partitur, auch

wenn er alle Noten enharmonisch verwechselt —



während Ratz der von Krenek herausgegebenen Partitur von 1951 folgt, deren enharmonische Verwechslungen er allerdings rückgängig gemacht hat:



Dazu heißt es im Revisionsbericht: „Takt 46, Vla, 4. Viertel *asisis* in Ms (*gisis* in Pc zweifellos ein Schreibfehler; allerdings wäre auch *ais* denkbar wie in Takt 13)“. Ratz begründet also im Revisionsbericht seine Übereinstimmung mit der Manuskriptpartitur in Takt 46, aber nicht seine Abweichung davon in Takt 48. Aber es bleibt festzustellen: Ob man in der Lesung dieser Takte der Mahlerschen Partitur oder dem Particell folgt, stets sind der drittletzte und der letzte Ton gleich, während sie bei Ratz, vielleicht in der Analogie zu Takt 12–15, nicht gleich sind. Es ist durchaus möglich, daß die Ratzsche Version der Mahlerschen Intention näherkommt als die Cookesche Treue zum Manuskript, aber damit wäre dann nur bewiesen, daß Ratz an dieser Stelle der bessere „Bearbeiter“ war. Und selbst wenn es sich so verhielte, so müßten Argumente, die für diese Abweichung sprechen, im Revisionsbericht dargelegt werden.

Wie man sieht — und darum wurden diese scheinbaren Kleinigkeiten hier vielleicht etwas zu umständlich ausgebreitet —, entstehen selbst bei diesem Satz, dessen Überlieferung noch am besten von allen Sätzen dieser Symphonie ist, viele Fragen, deren korrekte Beantwortung in vielen Fällen noch nicht gelungen ist. Cooke jedenfalls hat für die zu erhoffende definitive Ausgabe gerade dieses Satzes ganz unabhängig von Ratz sorgfältige Vorarbeit geleistet. Sollte er seine Partitur wirklich drucken lassen, so wäre ihm zu raten, noch nachträglich die Ratzsche Ausgabe kritisch zu verwerten. Natürlich hat sich Cooke bei der Festlegung des Notentextes zu diesem Satz nicht nur als Herausgeber, sondern auch als Bearbeiter betätigt; er hat gelegentlich Akkorde oder auch Kontrapunkte, freilich stets nach Analogien, hinzugefügt. Da er in seiner Partitur diese Zusätze alle korrekt anführt, ist vom Standpunkt der Textkritik

nichts gegen sie einzuwenden. Es fragt sich eben nur, ob die Ergänzungen auch musikalisch einleuchtend begründet sind. Wenn Cooke etwa Takt 162 ff. einen Kontrapunkt nach Analogie der Takte 81—84 hinzufügt mit der Begründung „*this passage is much simpler than its earlier equivalent — most unlikely for Mahler*“, so wäre — ganz abgesehen von der Möglichkeit, daß hier das bei Mahler Ungewöhnliche seinen Präzedenzfall finden könnte — zu fragen, ob überhaupt eine Analogie oder wenigstens eine ausreichende Analogie vorliegt. Liegt keine ausreichende Analogie vor, so ist der Zusatz überflüssig, ja mit einem hohen Grad der Wahrscheinlichkeit sogar störend. (Daß an dieser Stelle etwas fehlt, empfand übrigens auch Krenek; er fügte aber dem Mahlerschen Notentext keinen Kontrapunkt, sondern Akkorde hinzu.)

Um allein dieses Adagio wirklich textgetreu zu publizieren und die Möglichkeiten sinnvoller Ergänzungen zu erwägen, bedarf es noch mancher Anstrengungen. (Korrekturnachtrag: Soeben ist eine zweite, verbesserte Auflage der Ausgabe von Erwin Ratz [GA XIa] erschienen, die einen außerordentlichen Fortschritt für die Erschließung des Adagio bedeutet.)

Es schien angezeigt, die Notwendigkeit einer Faksimileausgabe, wie der vorliegenden, auch durch philologische Bemerkungen zu rechtfertigen. Es ist zu hoffen, daß diese wertvolle Ausgabe nicht in den Tresoren der Bibliophilen verschwindet, sondern der wissenschaftlichen Erschließung von Mahlers reichem und rätselhaftem Werk in vollem Umfang nutzbar gemacht wird. Die Möglichkeit dazu gegeben zu haben, werden Freunde der Kunst Mahlers Erwin Ratz, dem Initiator und Herausgeber und den Herren Verlegern danken.

Rudolf Stephan, Berlin

Gustav Mahler: Symphony No. 4 G Major. Edited with a Foreword by Hans F. Redlich. London—Zürich—Mainz—New York: Verlag Ernst Eulenburg [1967]. XXXV und 188 S. (Edition Eulenburg 575.)

Im Zuge des Aufbaus der Partituren-sammlung des Philharmonia-Verlages in Wien erschien 1925 als Nr. 214 eine vollständig neugestochene Ausgabe der Vierten Symphonie Mahlers. Diese von Erwin Stein eingeleitete Ausgabe folgte im Notentext der letzten zu Mahlers Lebzeiten, 1911, gedruckten Partitur (U.E. 2944). Dieser Druck

unterscheidet sich von seiner unmittelbaren Vorlage vor allem dadurch, daß sehr viele Angaben, die Mahler in deutscher Sprache in seine Partitur geschrieben hatte, durch italienische Angaben ersetzt (z. B. Horn / Corno, geteilt / divisi, usf.) oder, bei weniger geläufigen Notizen, wie etwa Vortragsbezeichnungen, den deutschen Texten italienische Übersetzungen hinzugefügt wurden. Damit sollten die Angaben auch für Musiker außerhalb des deutschen Kulturkreises leichter verständlich werden. Diese sehr schön ausgestattete Ausgabe wurde, ohne daß irgend etwas geändert worden wäre, nach dem zweiten Weltkrieg von der International Music Company, New York (Redlich p. XXV f.: vor 1951), photomechanisch reproduziert.

Bereits 1929 hatte Erwin Stein im Archiv der Universal-Edition Korrekturabzüge gefunden, in welche der Komponist noch kurz vor seinem Tode eigenhändige Retuschen eingetragen hatte, die aber bei der Drucklegung 1911 nicht mehr verwendet werden konnten, da Mahler dieselben nicht mehr an den Verlag abgeschickt hatte. Diese „Ausgabe letzter Hand“, wie Stein sie nannte (Pult und Taktstock 6, 1929, 31 ff.), wurde von Erwin Ratz als Band 4 der Mahler-Gesamtausgabe 1963 von der Universal-Edition in Wien zum ersten Male publiziert. Nach dieser Ausgabe wurde dann 1966 auf der Grundlage der alten Philharmonia-Partitur eine neue eingerichtet. Sie hat die alte Nummer (214) und, da offenbar die alten Platten weitgehend verwendet werden konnten, die alte hervorragende Druckqualität.

Schon rein äußerlich kann die von Redlich publizierte Eulenburgpartitur damit nicht konkurrieren — dazu ist sie noch bedeutend teurer —, schließlich ist sie ja eine wenig gute photomechanische Reproduktion der Studienpartitur der International Music Company, die ihrerseits schon eine (allerdings besser gelungene) Reproduktion war. Jetzt aber wurde das Schriftbild weitgehend verunstaltet, indem die italienischen Zusätze gestrichen, die italienischen Angaben (inkonsequent) durch die originalen deutschen ersetzt wurden. Dabei wurden alle neuen Texte nicht etwa gesetzt, sondern offenbar auf Klischee gestempelt oder schön geschrieben.

Was nun den Notentext betrifft, so berücksichtigt Redlich die letzten Korrekturen

Mahlers nicht. Er meint, verblüfft durch die drastische Revision der Stelle III, 260 ff, es fehle ihnen „*letztliche Authentizität*“. Aber gerade von dieser Stelle konnte nachgewiesen werden, daß die Endfassung in die Nähe der frühesten bekannten vollständigen Fassung zurückführt (vgl. meine Besprechung dieser Takte in den Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung 6, 1967, 41 f., mit Gegenüberstellung dreier Fassungen).

Grundlage des von Redlich gebotenen Notentextes ist der Druck von 1911. Es ist das Verdienst Redlichs, einige wirkliche Verbesserungen zu bieten. Zwei davon sind besonders bedeutungsvoll und sollten wenigstens von den anderen Ausgaben übernommen werden: II, 5.6 Triangelschlag, nicht in 4; IV, 41.43 Schellen (mit Triangel). Richtig ist u. a. wohl auch, was Redlich über II, 251/52 (Mitwirkung des Kontrafagotts S. XXVII ff.) und über I, 342/44 (Disposition der Hörner S. XXX) ausführt. Aber es ist auch mindestens ein neuer Fehler hinzugekommen, I, 286 (3. Viertel der 1. Clarinette) *fis* statt richtig *fisis*.

Das umfangreiche Vorwort bietet indes nicht nur (wortreiche) Ausführungen zur Textkritik — in ihm befremdet die Zusammenstellung der Drucke nach Druckdaten, statt nach inhaltlichen Gesichtspunkten (S. XXII), auch die Bibliographie der Drucke mit übersetzten Titelangaben —, sondern auch eine Erzählung der Entstehungsgeschichte und eine thematische Analyse. „*Der dritte Satz ist eine veritable tour-de-force; er vereinigt Eigenschaften der Sonaten- und Rondoform, die sich im Rahmen eines Dur-Themas mit Variationen und seiner zeitweiligen Verwandlung in eine Moll-Variante ausleben. Der Gefühlsüberschwang des Satzes hält seiner strukturellen Originalität die Waage, eine Originalität, die sich hinter einer Fassade melodischen Charmes verbirgt, die zwischen Schubert und Bruckner eine echt österreichische Mitte hält*“ (S. XVII f.). Ob sich der Satz als Sonaten- oder Rondosatz beschreiben läßt, bleibt auch nach Redlichs Analyse fraglich. „*Die Coda des Satzes — ein Hechtsprung in die Niederungen der Programmmusik — beschreibt die herzbewegende Vision eines Kindes: die Tore der Himmelsstadt öffnen sich weit im Getöse der Harfenglissandos und der arpeggierenden Streicher, während Musikbeispiel 11 im Geschmetter des Blechs*

*ertönt, begleitet von einer Variante des Pizzicatomotivs des Musikbeispiels 17 (b), das jetzt im Donner der Pauken vibriert. Doch das flimmernde Gesicht verblaßt und der Epilog des Satzes (Studienziffer 13) klingt mehr wie das heisse Gebet eines Erwachsenen, der göttliche Erhöhung(!) erfleht. Die Musik schleicht friedlich durch die Tonarten G, F und D Dur, um am Ende höheren Atmosphärenenddruck zu erfahren in den leuchtenden Akkorden der Holzbläser, die in einem D Dur Akkord verklingen, der vorbereitenden Dominante für die Tonart G Dur, die sich mit dem ersten Takt des Finales wieder durchsetzt“ (S. XIX). Redlich glaubt, Mahler sei einem vorgefaßten Programm gefolgt, er habe „*die Symphonie als Wunschtraum eines Kindes konzipiert*“, also wohl als eine Art musikalisches Gegenstück zu *Hanneles Himmelfahrt*. Seine späte und trübe Quelle ist *And the Bridge is Love*, 1959, der gealterten Witwe. Die authentischen Zeugnisse, die das Gegenteil erweisen, werden nicht erwähnt.*

Rudolf Stephan, Berlin

Thirty-Five Conductus for Two and Three Voices. Edited by Janet Knapp. Yale University: Department of Music, Graduate School 1965. VII, 147 S. (Collegium Musicum. 6.)

Die Ausgaben von Musik der Notre-Dame-Schule haben sich seit der ersten aufsehenerregenden Edition von Perotins *Sederunt Principes* durch R. von Ficker vornehmlich der zentralen Gattung der Organa zugewandt. In Anbetracht einer allgemein emsig betriebenen Editionstätigkeit ist es erstaunlich, daß das reichhaltige Conductus-Repertoire dieser Schule bis heute noch nicht herausgegeben wurde. Die vorliegende Publikation stellt nun einen Versuch dar, diesem Mangel durch Übertragung einer repräsentativen Auswahl von Stücken zu begegnen. Bisher fristeten Editionen von Conductus ein bescheidenes Dasein in Form einzelner Beispiele in geschichtlichen Darstellungen und Anthologien. Daß man sich vor einer größeren Conductus-Edition scheute, hat seinen Grund in der rhythmischen Unbestimmtheit der Originalnotation. Die syllabische *notatio cum litera* ist von der rhythmisch bestimmten Ligaturenfolge der organalen Modalnotation ebenso entfernt wie von den differenzierten Einzelwerten der motettischen Mensuralnotation.

Wie soll man die gleichförmigen Quadratnoten der Conductus deuten?

J. Knapps Lösung zeigt, daß unter den verschiedenen Übertragungsmöglichkeiten (Silben von gleicher Länge, Versrhythmus maßgebend, Modalrhythmus unabhängig vom Vers) die modale Interpretation zu überwiegen scheint. Ähnlich wie seinerzeit W. Waite (*The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*) den Modalrhythmus auch für die zweistimmigen Organa des *Magnus Liber* in Anspruch nahm, werden jetzt die Conductus in ein modales Schema eingespant. Die beiden aus der Schule Leo Sgradas hervorgegangenen Arbeiten haben manches gemein: den Charakter der „praktischen Ausgabe“, die Darstellung des Modus im  $\frac{6}{8}$ -Takt, den oktavierenden Violinschlüssel und die Zugrundelegung einer einzigen Quelle, d. h. die Ablehnung einer Idealfassung, die als Kollation verschiedener Quellen zwar wissenschaftlich erschiene, in Wirklichkeit aber nie existiert haben mag. Die Herausgeberin stützt sich auf den Notre-Dame-Codex der Biblioteca Laurenziana (F) und wählt unter den 185 Conductus dieser Handschrift einen Querschnitt von 35 Stücken aus. Andere Handschriften werden nur zur Ergänzung korrupter oder fehlender Stellen herangezogen. Gelegentlich stößt man aber auf Hinzufügungen, die durch keine der Vorlagen gerechtfertigt sind und auch im Revisionsbericht nicht erwähnt werden (vgl. etwa S. 109, Takt 2, Duplum: g). Das auch als Einleitungsconductus zum Dreikönigenspiel von Besançon bezugte „*Nove geniture*“, S. 119, (vgl. K. Young, *The Drama of the Medieval Church* II, 38) sollte korrekterweise nach „*Sol sub nube latuit*“ (S. 122) stehen.

Die Herausgeberin ist sich der Problematik einer eindeutigen Übertragungslösung bewußt (S. 135). Man vermißt deshalb im Revisionsbericht, der sonst über liturgische Stellung und Concordanzen der Stücke gut informiert, Hinweise auf schon vorhandene Übertragungen mit anderen Lösungen. Dadurch würde nicht zuletzt auch der ausführende Musiker vor dem Glauben bewahrt, jetzt eine endgültige „authentische“ Lösung vor sich zu haben. Von den ersten mehr als hundert Jahre zurückliegenden Übertragungen Coussemakers unterscheidet sich Knapps Edition zwar in der modalen Interpretation und in der Absicht, Notenmaterial für die Aufführung und nicht

Beispiele für eine gelehrte Musikgeschichte herzustellen, aber die Umsetzung des Originals in eine fremde, als absolut gültig erkannte Notation findet hier wie dort statt. Die Erweiterung der Editionstätigkeit von den Organa auf die Conductus der Notre-Dame-Schule wiederholt insofern nur „*principles that are clearly defined and widely accepted*“ (S. 135). So sehr die erstmalige Edition einer Conductusammlung auch zu begrüßen ist und einen Fortschritt bedeutet, es gibt zu denken, daß die angewandte Methode unbefragt der Tradition verhaftet bleibt.

Könnte man nicht die Schwierigkeiten, die sich einer Conductusübertragung in den Weg stellen, zum Anlaß für Experimente nehmen? Vielleicht wäre eine kritische Nachschrift des Originals zu erwägen, wobei zu jedem Stück Instruktionen über die verschiedenen Deutungs- und Aufführungsmöglichkeiten gegeben würden. Durch die Edition käme man dann unmittelbar mit dem gegebenen Objekt in Kontakt und man würde die Anweisungen des Herausgebers dankbar hinnehmen, ohne bevormundet zu werden.

Theodor Göllner, Santa Barbara/Calif.

Giammateo Asola: *Sixteen Liturgical Works*. Edited by Donald M. Fouse. New Haven: A-R Editions, Inc., 1964. XIII, 115 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Vol. I.)

Neun vierstimmige Motetten aus den *Sacrae cantiones* (1596), drei vierstimmige Hymnen aus den *Hymni ad vespertinas* (1585), zwei vollständige Vesperpsalmen: das fünfstimmige *Magnificat* und das sechsstimmige *Beatus vir* (1592 und 1576) und zwei *Sacrae laudes* (1588), alle in Venedig im Druck erschienen, bilden eine Auswahl aus den liturgischen Werken Asolas, mit denen der Herausgeber einen repräsentativen Querschnitt durch das Schaffen des Komponisten vermitteln will. Er hofft, wie er im Vorwort schreibt (S. XI), „*that scholars will be able to glean from my score an accurate idea of the original source, and performers will be able to see in it a practical transcription which can be used by a choir without very much confusion*“. In der Tat stellt für Wissenschaft und Praxis die zuverlässige Edition, die in einem in der Notation und im Text einwandfreien Druck vorliegt, gleichermaßen einen Gewinn dar.

D. M. Fouse hat der Ausgabe ein 13 Spalten langes Vorwort vorausgeschickt, in dem er einen Extrakt seiner Untersuchungen (*The Sacred Music of Giammateo Asola*, Dissertation, University of North Carolina, 1960) vermittelt. Das ist um so mehr zu begrüßen, als Asola in modernen Lexika meist nur sehr aphoristisch behandelt wird (ein Artikel *Asola* findet sich jetzt allerdings im ersten Supplementband von MGG). Immerhin hat Asola in seinen überaus zahlreichen geistlichen Werken einen nicht unwesentlichen Beitrag zur ausklingenden Phase der „Niederländischen Schule“ geliefert. Noch in eine neue Stilepoche hineinreichend, hielt er hartnäckig an den schon in einer gewissen Agonie liegenden Renaissance-Praktiken fest und knüpfte an die späten Kompositionen Palestrinas, dem seine besondere Verehrung gehörte, an. Akkordblöcke und kanonartige Kopfmotiv-Imitationen stehen in seinen Werken nebeneinander. Bevorzugt wird jedoch von ihm der freie, von der erwähnten Motivverarbeitung ausgenommene Kontrapunkt, der zuweilen die Gesamtheit einer Komposition beherrscht. Einflüsse der Venezianischen Schule, insbesondere die Praxis der *cori spezzati*, sind in Asolas achtstimmigen Werken häufiger, in seinen sechsstimmigen weniger häufig anzutreffen. Paarige Imitation kommt selten vor, die rhythmische Struktur ist mäßig nuanciert. Auffallend konservativ ist Asola im Gebrauch der Kirchentönen. Seine modale Satzweise ist der Palestrinas ähnlich. Nicht zuletzt jedoch äußert sich die mehr epigonale Stellung Asolas in der Musikgeschichte in dem Mangel einer echten kontrapunktischen Durchstrukturierung seiner Werke und dem allzu uniformen und selten inspirierten melodischen Einfall, der mit der harmonischen Simplität der Grundkonzeption in engem Zusammenhang stehen dürfte.

Die von Fouse getroffene Auswahl kehrt instruktiv die verschiedenen Gestaltungsprinzipien Asolas in seinen Motetten, Hymnen, Psalmen und Lauden hervor und bemüht sich mit sichtlichem Erfolg um charakteristische Beispiele der Kunst des Komponisten. Die Transkription des offenbar in unproblematischer Notation vorliegenden klaren Erstdrucks bot dem Herausgeber keine übermäßigen Schwierigkeiten; ein gewissenhafter quellenkritischer Bericht (S. X–XII) gibt alle wünschens-

werten Auskünfte. Der Übertragung einer jeden Komposition sind die originalen Schlüssel und Tempus-Bezeichnungen vorausgesetzt (leider fehlt auch hier wieder einmal die Mitteilung einiger originaler Notenwerte), im Notentext die Ligaturen sorgfältig gekennzeichnet und die vom Herausgeber vorgeschlagenen Akzidentien durch eckige Klammern kenntlich gemacht: Insgesamt eine Ausgabe, die von Wissenschaftlern und Praktikern dankbar begrüßt werden sollte. Dem kann eine kritische Anmerkung des Rezensenten, die vom Herausgeber hinzugefügten und durchaus den Regeln der Komposition jener Zeit entsprechenden Akzidentien statt in eckigen Klammern vor die Noten der schnelleren Lesbarkeit halber besser — wie in deutschen Ausgaben üblich — über die entsprechenden Noten zu setzen, keinerlei Abbruch tun.

Herbert Drux, Köln

## Eingegangene Schriften

Besprechung vorbehalten

Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen. Hrsg. von Walter Wiora. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969. 343 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 14.)

Beethoven-Jahrbuch. Hrsg. von Paul Mies und Joseph Schmidt-Görg. Jahrgang 1965/68. Bonn: Beethovenhaus 1969. 373 S., 6 Taf. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Zweite Reihe. VI.)

Beiträge zur Geschichte der Oper. Hrsg. von Heinz Becker. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969. 189 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 15.)

Hildegard von Bingen: Lieder. Nach den Handschriften hrsg. von Pudenziana Barth OSB, M. Immaculata Ritscher OSB und Joseph Schmidt-Görg. Salzburg: Otto Müller Verlag (1969). 328 S., 2 Taf.

M. Immaculata Ritscher OSB: Kritischer Bericht zu Hildegard von Bingen: Lieder. Salzburg: Otto Müller Verlag (1969). 62 S.

Erdmann Werner Böhme: Die frühdeutsche Oper in Thüringen. Ein Jahrhundert mitteldeutscher Musik- und Theatergeschichte des Barock. Giebing/Obb.: Musikverlag Emil Katzbichler (1969). 228 S. (Nachdruck der Ausgabe Stadroda 1931.)

Ondrej Demo — Olga Hrabalová: Zatevné a dožinkové piesne. Bratislava: Slovenská Akadémia vied 1969. 290 S., 1 Schallpl. (Klenotnica Slovenskej ľudovej kultúry. 4.)

Malá Encyklopédia hudby. Spracoval kolektív autorov. Védúci autorského kolektívu Marián Jurík. Vedecký redaktor Ladislav Mokry. Bratislava: Obzor (1969). 642 S.

Armin Gebhardt: Robert Schumann als Symphoniker. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1968. 234 S. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. XX.)

Walter Gieseler: Musikerziehung in den USA im Vergleich mit deutschen Verhältnissen. Stuttgart: Ernst Klett Verlag (1969). 236 S.

Alfredo Giovine: Il „Teatro Margherita“ di Bari (Cronologia delle opere in musica rappresentate e note critiche coeve). Bari: 1967 (Auslieferung Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe). 31 S., 4 Taf. (Biblioteca dell'Archivio delle Tradizioni Popolari Baresi, ohne Bandzählung. Teatri di Bari. I.)

Alfredo Giovine: Il Politeama Barese (cronologia delle opere in musica rappresentate e note critiche coeve). Bari: 1967 (Auslieferung Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe). 16 S. (Biblioteca dell'Archivio delle Tradizioni Popolari Baresi, ohne Bandzählung. Teatri di Bari. II.)

Alfredo Giovine: Niccola de Giosa. Bari: 1968 (Auslieferung Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe). 47 S., 4 Taf. (Biblioteca dell'Archivio delle Tradizioni Popolari Baresi, ohne Bandzählung. Piccola collana di letteratura musicale.)

Susanna Großmann-Vendrey: Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969. 254 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 17.)

Felix Hoerburger: Volksmusik in Afghanistan nebst einem Exkurs über Qor'an — Rezitation und Thora-Kantillation in Kabul. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969. 153 S., (1) und 30 Abb. (Regensburger Beiträge zur musikalischen Volks- und Völkerkunde. 1.)

Wolfgang Huschke: Zur Herkunft des Klavierbauers Carl Bechstein. Sonderdruck aus: Genealogie, Band 10, 18. Jahrgang, Heft 9, September 1969. S. 709—714. (Aufsatzreihe Musikgeschichte und Genealogie. XX.)

Musikethnologische Jahresbibliographie Europas. 1, 1966 und 2, 1967. Hrsg. vom Slowakischen Nationalmuseum in Verbindung mit dem Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften und dem Institut für deutsche Volkskunde der Deutschen Akademie der Wissenschaften Berlin unter Mitwirkung des International Folk Music Council durch Oskár Elšček, Erich Stockmann und Ivan Mačák. Bratislava: 1967 und 1968. 72 und 82 S.

Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen. Slowakische Akademie der Wissenschaften. Institut für Musikwissenschaft. Simposia II. Wissenschaftliche Redaktion Oskár Elšček unter Mitarbeit von Doris Stockmann. Bratislava: Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften 1969. 155 S.

Ernst Klusen: Volkslied. Fund und Erfindung. Köln: Musikverlag Hans Gerig (1969). 243 S.

Herwig Knaus: Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637—1705). Band I. Graz—Wien—Köln: Hermann Böhlau Nachf. 1967. 160 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse. Sitzungsberichte. 254. Band, 1. Abhandlung. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. 7.)

Friedrich Körner: Ein Horn von Michael Nagel in Graz. Sonderdruck aus: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz. Band 2. Graz: 1969. S. 87—96.

Klaus Körner: Das Musikleben in Köln um die Mitte des 19. Jahrhunderts.

Köln: Arno Volk Verlag 1969. VI, 315 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 83.)

Wolfgang Laade: Die Situation von Musikleben und Musikforschung in den Ländern Afrikas und Asiens und die neuen Aufgaben der Musikethnologie. Tutzing: Hans Schneider 1969. 227 S.

Francisco Curt Lange: La Musica en villa Rica. Sonderdruck aus Revista Musical Chilena Nr. 102 und 103. Chile: Facultad de Ciencias y Artes Musicales Universidad de Chile 1967/1968. 129 S.

Die Colmarer Liederhandschrift. Faksimile-Ausgabe ihrer Melodien von Friedrich Gennrich. Langen bei Frankfurt: Friedrich Gennrich 1967. XVI, 214 S. (Summa Musicae Medii Aevi. XVIII.)

Friedrich Lippmann: Vincenzo Bellini und die italienische opera seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik. Köln—Wien: Böhlau Verlag 1969. XII, 402 S. (Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. 6.)

Heinz Meyer: Die Klaviermusik Ferruccio Busonis. Eine stilkritische Untersuchung. Wolfenbüttel—Zürich: Möseler Verlag (1969). 283 S.

Joseph Müller-Blattau: Goethe und die Meister der Musik. Stuttgart: Ernst Klett Verlag (1969). 80 S.

Das musikalisch Neue und die Neue Musik. Hrsg. von Hans-Peter Reinecke. Vier Vorträge, gehalten im Winter 1967/68 im Rahmen der Reihe Musikwissenschaftliches Kolloquium des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Hrsg. vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Redaktion: Helga de la Motte-Haber. Mainz: B. Schott's Söhne (1969). 93 S.

Musikbibliographischer Dienst (MD), 1. Jahrgang Heft 0. Berlin: Deutscher Buchereiverband. Arbeitsstelle für das Buchereiwesen 1969/70. 40 S.

Musicologica Slovaca. Ročník I, 1969. Bratislava: Slovenskej Akadémie (1969). 136 S.

Cornelis J. Nederveen: Acoustical aspects of woodwind instruments. Amsterdam: Frits Knuf (1969). 108 S.

Oeuvres pour luth seul de Jean-Baptiste Besard. Édition et transcription par André Souris. Étude biographique et appareil critique par Monique Rollin. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1969. XLII, 165 S. (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

Albert Palm: Jérôme — Joseph de Momigny. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie im 19. Jahrhundert. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG. (1969). 455 S., 4 Taf.

Kurt Petermann: Tanz-Bibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. 8. Lieferung. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1969. S. 561—640.

Les Psaumes de Clement Marot. Édition critique du plus ancien texte (Ms. Paris B. N. Fr. 2337) avec toutes les variantes des manuscrits et des plus anciennes éditions jusqu'à 1543, accompagnée du texte définitif de 1562 et précédée d'une étude par Samuel Jan Lense link. Le Psautier Huguenot du XVIIe siècle publié sous la direction de Pierre Pidoux. Troisième Volume. Assen und Kassel—Basel—Paris—London: Van Gorcum & Comp. N. V. und Bärenreiter 1969, 247 S.

Jean-Philippe Rameau: Complete Theoretical Writings. Edited by Erwin R. Jacobi. Vol. IV: Code de musique pratique . . . avec de Nouvelles Réflexions sur le principe sonore (1760). Lettre à M. d'Alembert. Origine des sciences. American Institute of Musicology 1969. XLVI, 326, 33 S. (Publications of the American Institute of Musicology. Miscellanea. 3.)

„Recherches“ sur la Musique française classique. Band IX. Paris: Éditions A. et J. Picard 1969. 268 S. (La vie musicale en France sous les Rois Bourbons, ohne Bandzählung.)

Friedrich W. Riedel: Die Wiener Minoriten und ihre Musikpflege. Sonderdruck aus: Singende Kirche, Nr. 4, 1969.

Jens Rohwer: Sinn und Unsinn in der Musik. Versuch einer musikalischen Sinnbegriffs-Analyse. Wolfenbüttel—Zürich: Möseler Verlag (1969). 40 S.

Curt Sachs: Die Musik der Alten Welt in Ost und West. Aufstieg und Entwicklung. Hrsg. von Jürgen Elsner unter Mitarbeit von Gerd Schönfelder. Berlin: Akademie-Verlag 1968. 324 S., 8 Taf. (Deutsche Fassung von *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, Ausgabe New York 1943.)

Joseph Schmidt-Görg und Hans Schmidt: Ludwig van Beethoven. Bonn: Beethoven-Archiv. Hamburg: Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH. Braunschweig: Georg Westermann Verlag (1969). 275 S.

Wenn Wagner ein Tagebuch geführt hätte . . . Auswahl der Dokumente, Zusammenstellung und verbindender Text von László Eöszé. Aus dem Ungarischen übertragen von Erika Széll. Budapest: Corvina Verlag (1969). 401 S.

Wolfgang Wittrock: Die ältesten Melodietypen im ostdeutschen Volkslied. Marburg: N. G. Elwert Verlag 1969. 224 S. (Schriftenreihe der Kommission für Ostdeutsche Volkskunde in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde. 7.)

Karl H. Wörner: Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969. XXIX, 291 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 18.)

Muzikoloski Zbornik. Musicological Annual. Vol. V, 1969. Ljubljana: (Filozofska fakulteta — Oddelek za muzikologijo) 1969. 128 S.

## Mitteilungen

Am 8. Dezember 1969 ist in Rom Monsignore Professor Dr. Higinio Anglés kurz vor Vollendung seines 82. Lebensjahres verstorben. Die „Musikforschung“ wird in Kürze einen Nachruf auf den Verstorbenen bringen.

Am 21. November 1969 feierte Dr. Hans Joachim Zingel, Köln, seinen 65. Geburtstag.

Dr. Ernst Lichtenhahn, Lektor und Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel, wurde mit Wirkung vom 15. Oktober 1969 zum außerordentlichen Professor und Fachvertreter für Musikwissenschaft an der Universität Neuchâtel ernannt.

Dr. Dieter Christensen, Leiter der Musikethnologischen Abteilung des Museums für Völkerkunde, Berlin, und gegenwärtig Lehrbeauftragter an der Freien Universität Berlin, ist für die Zeit vom 1. Februar 1970 bis zum 31. Januar 1971 beurlaubt worden, um als Visiting Associate Professor of Music an der Wesleyan University, Middletown/Conn., zu lehren. Im Sommer 1970 wird er eine musikethnologische Exkursion derselben Universität in die Türkei leiten.

Vom 21. bis 23. November 1969 fand in Graz, veranstaltet vom Institut für Jazzforschung der Akademie für Musik und darstellende Kunst, eine wissenschaftliche Tagung mit dem Thema *Transkriptions-Probleme in der Musikethnologie und in der Jazzforschung* statt, an der von seiten der BRD die Herren Bornemann (Frankfurt a. M.), Dauer (Göttingen), Jost (Berlin) und Suppan (Freiburg i. Br.) teilnahmen. Die Leitung der Tagung lag in den Händen von Friedrich Körner, Vorstand des Grazer Jazz-Instituts, und seines Mitarbeiters Dieter Glawischnig. Im Anschluß an diese Tagung traf sich der wissenschaftliche Beirat der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung.

Die Hindemith-Stiftung hat als ersten Schritt in Richtung einer künftigen Gesamtausgabe der musikalischen und theoretischen Werke von Paul Hindemith eine Katalogisierung aller handschriftlichen und gedruckten Quellen veranlaßt.

Im Rahmen der Gesamtausgabe sollen nicht nur die bisher schon gedruckt vorliegenden Kompositionen Paul Hindemiths einschließlich der Erstfassungen und Neubearbeitungen nochmals mit den Handschriften verglichen und neu herausgegeben werden, sondern es soll auch der nur handschriftlich vorliegende und daher bis heute unbekannt gebliebene Teil des Oeuvres erstmals publiziert werden.

Die meisten der für die Gesamtausgabe benötigten Manuskripte sind mit dem Nach-

laß in das Eigentum der Stiftung übergegangen. Einzelne Hindemith-Autographen konnten seitdem hinzugewonnen werden. Soweit Paul Hindemith Niederschriften seiner Kompositionen an Freunde verschenkt hat und die Besitzer heute noch zu ermitteln waren, sind sie von der Stiftung um Überlassung einer Photokopie gebeten worden.

Der Verbleib einiger Manuskripte konnte jedoch noch nicht festgestellt werden, da die von Hindemith notierten Empfänger verstorben sind oder ihr Wohnort unbekannt ist. Die Hindemith-Stiftung bittet daher alle Besitzer von Hindemith-Handschriften (auch der gedruckt vorliegenden Werke), Verbindung aufzunehmen mit einem der Unterzeichneten.

Von großer Bedeutung für die geplante Gesamtausgabe können ferner briefliche Mitteilungen und Äußerungen Hindemiths werden. An alle Besitzer von Briefen des Komponisten und seiner Gattin ergeht daher die gleiche Bitte.

Die Herausgeber der Hindemith-Gesamtausgabe:

Prof. Dr. Kurt von Fischer  
CH-8703 Erlenbach/Schweiz  
Laubholzstraße 46

Prof. Dr. Ludwig Finscher  
D-6380 Bad Homburg v. d. H.  
Keltenstraße 2

Der Präsident des Stiftungsrates der Hindemith-Stiftung:

Dr. Arno Volk  
D-6501 Wackernheim  
Rheinblick 39

Professor Howard M. Brown hat vor kurzem die Aufgabe übernommen, die den Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts gewidmeten Bände von RISM zu vervollständigen. Der erste Band, herausgegeben von François Lesure, enthielt die Titel aller

Sammlungen. Die folgenden Bände sollen den Inhalt jeder Sammlung angeben und, was entscheidend ist, ein alphabetisches Verzeichnis der ersten Zeilen und Titel sowie der Namen der Komponisten, Verleger usw. enthalten. Professor Brown wäre dankbar, wenn er Ergänzungen oder Korrekturen, die den Benutzern des ersten Bandes notwendig erscheinen, erfahren könnte, damit die Reihe so vollständig und genau wie möglich wird. Ergänzungen und Korrekturen, die in die folgenden Bände aufgenommen werden sollen, sind an Professor Howard M. Brown, Department of Music, The University of Chicago, 5835 So. University Ave., Chicago, Illinois 60637, U. S. A., zu senden. Sie werden dankbar aufgenommen werden.

Diesem Heft der „Musikforschung“ liegt die Jahresrechnung 1970 bei (nur für Mitglieder, die ihren Beitrag noch nicht gezahlt haben). Der Schatzmeister der Gesellschaft für Musikforschung bittet um baldige Überweisung der Beiträge.

Einbanddecken für „Die Musikforschung“, Jahrgang 1969, werden wie stets auf Vorbestellung angefertigt. Sie kosten DM 3.—. Bestellungen bitte an den Bärenreiter-Verlag, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35.

#### *Sudanzeige*

Dr. Gerhard Schumacher, 35 Kassel-Harleshausen, Wilhelmshöhe Weg 41, sucht für eine Neuausgabe des nachgelassenen und Brahms zugeschriebenen Klaviertrios A-dur — 1938 von Karl Hasse und Ernst Bücken herausgegeben — die Abschrift, die den beiden Herausgebern für ihre Ausgabe seinerzeit zur Verfügung stand. Sie gehörte zuletzt Ernst Bücken, wurde aber von dessen (inzwischen verstorbener) Frau nach seinem Tode verkauft, und zwar einzeln, nicht mit dem Anteil, den die Stadt- und Universitätsbibliothek Köln gekauft hat. Herr Dr. Schumacher wäre für entsprechende Hinweise dankbar.