

Higino Anglès †

VON KARL GUSTAV FELLERER, KÖLN

Am 8. Dezember 1969 verschied in Rom Higino Anglès. Mit ihm ist einer der Großen der Musikforschung von uns gegangen. 1888 zu Maspujols (bei Tarragona) geboren, studierte er zunächst Philosophie und Theologie, anschließend Musiktheorie, Orgel, Komposition in Barcelona, im besonderen Musikwissenschaft bei Felipe Pedrell. 1917 wurde er Leiter der Musikabteilung der Biblioteca de Catalunya in Barcelona und setzte 1923 seine musikwissenschaftlichen Studien bei Wilibald Gurlitt und Friedrich Ludwig fort, die ihn vor allem in die mittelalterliche Musik und die Methoden ihrer Erforschung einführten.

1927 wurde Anglès zum Professor am Konservatorium, 1933 an der Universität Barcelona ernannt. Ein reiches literarisches Schaffen lag bereits vor dieser Ernennung. Zahlreiche Ausgaben spanischer Musik, darunter die Opera omnia von Juan Pujol und Juan B. José Cabanilles, der Katalog der musikalischen Handschriften der Bibliothek Pedrell, vor allem das grundlegende dreibändige Werk *El Codex musical de Las Huelgas*. Unermüdlich hat Anglès an der Organisation der Musikabteilung der Katalanischen Bibliothek gearbeitet und sie als wichtige musikwissenschaftliche Quellenbibliothek erschlossen.

Sein reiches Wissen und seine Hilfsbereitschaft wurden bald international bekannt und führten zahlreiche Musikforscher aller Länder zu ihm. Die umfangreiche Musikgeschichte Katalaniens bis zum 13. Jahrhundert, die 1935 erschien, wurde in dieser Zeit auf Grund neuer Quellen bearbeitet. Die große Entwicklung, die durch den Eifer und das Geschick von Anglès die Musikforschung in Spanien und im besonderen in seiner über alles geliebten katalanischen Heimat nahm, machte ihn schnell in aller Welt bekannt. Die Internationale Gesellschaft für Musikforschung, deren Direktorium er viele Jahre angehörte, übertrug ihm die Durchführung des Internationalen Kongresses in Barcelona 1933, der in der bewegten politischen Zeit Forscher aus allen Ländern — aus Deutschland durfte freilich nur eine kleine „Delegation“ teilnehmen — zusammenführte. Der spanische Bürgerkrieg vernichtete nicht nur den erfreulichen Aufbruch der spanischen Musikforschung, sondern auch die persönlichen Arbeiten von Anglès und das von ihm zum Druck vorbereitete Ms. des Kongreßberichts.

Als Flüchtling kam Anglès 1936—39 zurück nach Deutschland und nahm seine musikwissenschaftlichen Studien in München wieder auf, wo er sich vor allem mit Rudolf v. Ficker und Otto Ursprung verbunden fühlte. Manche Schwierigkeiten hatte der spanische Priester im Hitler-Deutschland zu überwinden, aber in rastloser Arbeit legte er einen neuen Grund zu seinen wissenschaftlichen Forschungen, nicht ohne sich auch als praktischer Musiker in verschiedenen Kirchen zu betätigen. Seine schon in der Freiburger und Göttinger Studienzeit erwachsene Verbindung zur deutschen Musikwissenschaft und seine Freundschaft zu ihren Vertretern wurde gefestigt. Nach dem 2. Weltkrieg bewährte sie sich in seinen rastlosen persönlichen Bemühungen zu helfen, wo es zu helfen galt und die internationalen Beziehungen des Fachs mit Einschluß des damals verfemten Deutschlands wieder herzustellen.

Früher als andere Wissenschaftsgebiete kam nach 1945 die Musikwissenschaft, im besonderen durch Higinò Anglès und seine Freunde in USA, England und in der Schweiz zur internationalen Zusammenarbeit.

Die reiche Publikationstätigkeit von Anglès, die in zahlreichen Spezialstudien, vor allem zur Folklore, zur Gregorianik, zur spanischen Musik und im besonderen zur Kirchenmusik, in den Zeitschriften verschiedener Länder und in verschiedenen Sprachen, die er selbst beherrschte, niedergelegt wurde und durch die großen Editionen der spanischen Denkmälerreihen ergänzt werden konnte, machte die römische Kurie auf ihn aufmerksam. 1947 wurde er zum Leiter der päpstlichen Hochschule für Kirchenmusik in Rom ernannt. Der Musikforschung gab er neben der kirchenmusikalischen Praxis im Rahmen der Reorganisation seines Instituts breiten Raum. In rastloser Arbeit suchte er nicht nur die wirtschaftliche Grundlage des Pontificio Istituto di musica sacra zu verbessern, sondern vor allem den künstlerischen und wissenschaftlichen Stand des Instituts zu heben. Sein Institut sollte die Spitze einer kirchenmusikalischen Internationale werden, deren innere Verbindung er durch die großen internationalen Kirchenmusikkongresse in Rom, Wien, Paris, Köln, Chicago-Milwaukee förderte. Die Consociatio internationalis musicae sacrae, als deren erster Präsident er gewählt wurde, wurde zur kirchlich approbierten Organisation der kirchenmusikalischen Zusammenarbeit in der ganzen Welt. Die Kirchenmusik war für ihn, entsprechend dem Motuproprio Pius X., nur in höchster künstlerischer Gestalt und Ausführung würdig, der Liturgie zu dienen. Mit großer Sorge verfolgte er daher die Bestrebungen amüsischer Rationalisten, den Raum der Kirchenmusik als Kunst im katholischen Gottesdienst einzuengen und sie durch fragwürdige musikalische Gebilde zu ersetzen. Seine letzten Lebensjahre waren vom Kampf um sein kirchenmusikalisches Ideal erfüllt, reich an Enttäuschungen auch durch Menschen, denen er sein volles Vertrauen geschenkt hatte. Es war die Tragik des Vollendeten, daß er das, was in seinem ganzen Leben im Mittelpunkt stand, die Pflege der Kirchenmusik im Gottesdienst, in Gefahr sehen mußte.

Bei allen seinen vielen Aufgaben, zu denen auch die Organisation des 1943 begründeten Instituto español de musicología gehörte, gingen die Forschungen von Higinò Anglès unermüdlich weiter. Die Veröffentlichung des *Cancionero Musical de Palacio* 1947 und 1951 erschloß nicht nur eine wesentliche, die Musikgeschichte und Folklore berührende Quelle, sondern wurde auch Anlaß zu grundlegenden Erörterungen der Transkription ebenso wie seine Ausgabe der *Cantigas* 1943. Die Bände der *Musica en la Corte de los Reyes Católicos* (1941, 47, 51), und *en la Corte de Carlos V* (1944), der *Sonetos y villancicos von J. Vázquez* (1946), der *Opera Omnia von Morales* brachten wertvolle Zeugnisse spanischer Musik, denen er auch eingehende wissenschaftliche Studien widmete. Seine Untersuchungen der Melodien des Troubadour Guirot Riquier (1926), der *Cantiques del rei N'Anfós el Savi* (1927), des *Chansonnier Français* (1929) u. a. haben den Blick auf eine bisher wenig beachtete Kunst gerichtet. Unzählige Sonderstudien zur Musik am spanischen Hof, zur mittelalterlichen Musik in Toledo, zu Morales, Guerrero, zum mittelalterlichen Kulttanz, zur Geschichte der Kirchenmusik haben neue Quellen erschlossen und in größere Zusammenhänge gestellt. Musikgeschichtliche Zusammenfassungen der spanischen Musik oder der Gregorianik in der *New Oxford History of Music*

kennzeichnen sein weites Wissen und seine plastische Darstellungsgabe. Für alle Arbeiten von Anglès ist die musikgeschichtliche Quelle die Grundlage. Daher hat er der bibliographischen Erschließung durch Veröffentlichung von Bibliothekskatalogen besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

Das Werk von Higinò Anglès wird der internationalen Musikforschung noch lange eine wichtige Grundlage bedeuten, seine Aufgeschlossenheit für musikalische und musiksoziologische Fragen wertvolle Anregungen geben. Seine Hilfsbereitschaft und sein Rat, seine persönliche Begeisterung für die Musik und Musikforschung bleiben als Erinnerung an den Menschen Anglès.

57 unbekannt Instrumentalstücke (15 Sonaten) von Attilio Ariosti in einer Abschrift von Johan Helmich Roman

Bruno Stäblein zum 75. Geburtstag

VON GÜNTHER WEISS, BAYREUTH

Leben und Werk von Attilio Ariosti (1666—?) oder Fra Ottavio, wie er nach seinem Eintritt in den Orden der Serviten von Sancta Maria im Jahre 1688 genannt wurde (in den Hss. manchmal auch Sigr. Attilio oder Pater Attilio), sind bisher nur zum Teil bekannt¹. Genaueres weiß man nur von seinem Aufenthalt in Berlin und seiner erfolgreichen Tätigkeit als Opernkomponist in London neben Bononcini und Händel, von der Charles Burney² und John Hawkins³ berichten. Weithin berühmt waren Ariostis außergewöhnliche Fertigkeiten auf der Viola d'amore. Von den [Six] *Cantatas and a collection of [six] lessons for the Viola d'amore*, die er 1724 in London auf Subskription veröffentlichte, sind die *lessons for the Viola d'amore* (im Folgenden als *lessons* zitiert) bis heute in der Praxis lebendig geblieben und in verschiedenen neuen Ausgaben bzw. Bearbeitungen vorgelegt worden. Auch die Wissenschaft hat diesen Kompositionen ihre Aufmerksamkeit gewidmet und besonders die eigenartige Skordaturnotation der *lessons* untersucht⁴. Von der übrigen Instrumentalmusik Ariostis sind (wenn man von den Instrumentalsätzen

¹ Zusammenfassende Darstellungen des gegenwärtigen Standes der Forschung cf. Werner Bollert in MGG I, Art. *Ariosti*, Sp. 624—626 und Alfred Loewenberg in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Fifth Edition, S. 200. Ich nehme die Gelegenheit wahr, ergänzend auf zwei an entlegener Stelle publizierte Aufsätze über Ariosti aufmerksam zu machen, deren Kenntnis ich einem freundlichen Hinweis von Herrn Dr. W. Bollert verdanke: A. M. Vicentini, *Memorie di Musicisti dell' Ordine dei Servi di Maria*. Note d'Archivio per la storia musicale, Roma 1931. R. Casimiri e A. M. Vicentini, *Attilio Ottavio Ariosti, Nuovi documenti*, ivi 1932.

² *A History of Music*, Vol. 4, London 1789, S. 288 ff. und passim.

³ *A General History of the Science and Practice of Music*, Vol. 2, London 1776, S. 866—867.

⁴ Cf. David D. Boyden, *Ariostis lessons for Viola d'amore*, *The Musical Quarterly* 32, 1946, S. 545—563 und Karl Gofferje, *Ariostis Lessons für die Viola d'amore*, *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* für 1961, Leipzig 1962, S. 58—74. Bei Boyden, a. a. O., S. 545, findet sich auch eine Übersicht über die Neuausgaben der *lessons*. Ergänzend sei auf eine Edition für Violoncello verwiesen, Mailand 1957. Dazu kommt eine in Vorbereitung befindliche Ausgabe für Viola d'amore und Viola, die der Verf. demnächst im Deutschen Verlag für Musik, Leipzig, besorgen wird.

in seinen Kantaten⁵ absieht) bisher lediglich die nicht sehr bedeutenden *Divertimenti da Camera* vom Jahre 1695 bekannt geworden.⁶

Daniel Fryklund⁷ hat bereits vor einem halben Jahrhundert beiläufig auf Abschriften von Werken Ariostis hingewiesen und vor einiger Zeit machte Ingmar Bengtsson in seinem Buch *Johan Helmich Roman och hans Instrumentalmusik, Käll- och stilkritiska studier*⁸ wieder auf jene bereits von Fryklund erwähnte Abschrift aufmerksam. Beide Hinweise sind in der Literatur bisher unbeachtet geblieben. Dies mag die Absicht rechtfertigen, im Folgenden auf eine Quelle hinzuweisen, welche das m. W. umfangreichste Corpus Ariostischer Instrumentalkompositionen enthält.

Es handelt sich um ein Autograph⁹ Romans, das heute unter der Signatur MAB: Ro nr 99 (im Folgenden als Ro nr 99 zitiert) in der Kungl. Musikaliska akademis bibliotek (Roman-Sammlung) in Stockholm aufbewahrt wird. Lediglich der Titel auf dem Deckblatt stammt von Per Frigels Hand: ROMANS | LECTONER | HOS | FUX OCH SGR. ATILIO | OCH | ATILIOS EGNA COMPOSITIONER | FÖR VIOL D'AMOUR. Dann folgt von pag. 1 — pag. 32 (ausschließlich in Romans Handschrift) nach der Überschrift *Lezione I.^a del Signor A. Attilio* eine Abschrift der *lessons*, die sich von dem bekannten Druck dadurch unterscheidet, daß sie Roman in üblicher Notierung, nicht in Skordatur, aufgezeichnet hat. Pag. 33 — pag. 96 schließen sich unter dem Titel *Recueil de Pièces pour la Viole d'Amour, composée par M(onsieur) Attilio Ariosti* die in diesem Aufsatz interessierenden Stücke an¹⁰

⁵ Die Aufstellung bei EitnerQ bedarf einer Überprüfung.

⁶ Eine unbestimmte Angabe über Ariostis Kompositionen für die Vialo d'amore findet sich bei Hawkins, a. a. O., S. 866: „... but he was most distinguished for his performance on an instrument, of which he was not the inventor, he was the great improver, namely, the Viol d'amore, for which he made many compositions“ (Sperrung vom Verfasser).

⁷ *Bidrag till Kännedomen om Viola d'amore*, Svensk Tidskrift för Musikforskning 3, 1921, S. 1—36. Die in diesem Zusammenhang interessierende Stelle findet sich S. 30: „... i Musikaliska akademiens bibliotek finnes ett band „Romans Lectioner hos Fux och Sigr. Attilio vari Roman“ bl. a. (= unter anderem!) avskrivit „Lezioni per Viola d'amour““.

⁸ *Studia Musicologica Upsaliensia* IV, 1955, S. 69 und Fußnote 4.

⁹ Die gründlichen Untersuchungen von I. Bengtsson und R. Danielson lassen an der Autorschaft Romans keinen Zweifel. Cf. hierzu das Buch der beiden Verfasser *Handstilar och Notpikturer i Kungl. Musikaliska akademiens Roman-samling*, *Studia Musicologica Upsaliensia* III, 1955, insbesondere S. 50 ff.

¹⁰ Die Lücke zwischen pag. 64 und pag. 68 scheint ein Versehen der Paginierung zu sein. Satz Nr. 29 b ist eine Bearbeitung (von Roman?) des Satzes Nr. 29 a:

Nr. 29a, pag. 64



Nr. 29b, pag. 68



Die relative Geschlossenheit von Zyklus VIII (s. Tabelle) besteht also über die Lücke der Paginierung hinweg.

(im Folgenden als *Recueil de pièces* zitiert). Pag. 97 enthält nur Notenlinien. Abschließend findet sich von pag. 98 — pag. 125 eine Abschrift des *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux. Die Überschrift auf pag. 98 lautet: *Fux. Exercitii I. Lectio 1. De Nota contra Notam.*

Der genaue Zeitpunkt der Niederschrift von Ro nr 99 läßt sich vorerst noch nicht bestimmen. Bis präzisere Angaben möglich sind, müssen erst noch eine Reihe von Detailfragen (insbesondere von der Ariostiforschung) geklärt werden. Einstweilen können jedoch als extreme Markierungen die Jahre 1716 und 1736 gelten¹¹.

Die hier in Frage stehende *Recueil de pièces* erscheint auf den ersten Blick als eine lose Folge von 57 Instrumentalstücken für Viola d'amore und eine Baßstimme. Sie sind in üblicher Notierung (nicht Skordatur) auf je sieben Akkoladen zu zwei Systemen (soweit Notentext) pro Seite notiert. Das obere System enthält die Viola d'amore-Stimme, das untere den Baß. Lediglich nach dem Satz „*Tempo di Gavotta*“, pag. 36, steht hinter dem Doppelstrich „*Fine*“. Nach einigen anderen Sätzen findet sich ein schwungvoller Federstrich, den man vielleicht als „*Fin*“ deuten könnte. Aus der Überschrift *Recueil de pièces* wird jedoch bereits deutlich, daß es sich hier nicht um eine beziehungslose Aneinanderreihung einzelner Stücke handelt. Man erinnere sich an J. G. Walthers Definition: „*Pièce, pl. pièces [gall.] wird hauptsächlich von Instrumental-Sachen gebraucht, deren etliche als Theile ein ganztes Stück constituiren*“¹².

In der Tat hat man 15 „ganze Stücke“, bzw. 15 geschlossene Sonatenzyklen¹³ vor sich, wenn man die wohldisponierte Abfolge der Sätze so wie die Tonartenbeziehungen zwischen den einzelnen Sätzen in der *Recueil de pièces* unterscheidet. Hier eine tabellarische Übersicht:

¹¹ An dieser Stelle sei Herrn Prof. Dr. I. Bengtsson, Uppsala, für seine bereitwillig gegebenen Auskünfte über Ro nr 99 herzlichst gedankt. Ebenso danke ich Herrn Prof. Bengt Johnsson, Århus, für seine wertvollen Hinweise. Die mit der Datierung von Ro nr 99 zusammenhängenden Probleme können hier nur angedeutet werden: Zunächst liegt es nahe, daß Roman sowohl die *lessons* als auch die *Recueil de pièces* während seiner beiden Aufenthalte in England in den Jahren ca. 1716—1721 und 1735/36 aufgezeichnet hat (Cf. I. Bengtsson, a. a. O., S. 27 und S. 37). Gegen den ersten Termin sprechen jedoch die gewichtigen Argumente, die I. Bengtsson und R. Danielson vorbringen (a. a. O., S. 50 und passim). I. Bengtsson hält es (laut brieflicher Mitteilung) für höchst unwahrscheinlich, daß Ro nr 99 vor 1727/28 entstanden sein könnte. Gegen den zweiten Termin spricht, daß bisher noch kein Beleg für einen Aufenthalt Ariostis in England während jener Zeit gefunden ist. Eine Untersuchung über das Schicksal Ariostis nach seiner Veröffentlichung der *Cantatas and a collection of lessons* . . . , die vielleicht Licht in dieses Dunkel bringen könnte, steht noch aus. Die hier von mir gemachte Voraussetzung, daß Romans Ariostisabschriften in einer vorerst nicht weiter beschreibbaren „Nähe“ des Komponisten entstanden sind, stützt sich vor allem auf die Tatsache, daß, soweit ich sehen kann, die *Recueil de pièces* weder als Ganzes, noch Teile davon im Druck erschienen sind. Weitere Abschriften fehlen bisher ebenfalls. Man kann also vermuten, daß die Stücke lediglich im persönlichen Besitz des Komponisten waren.

In diesen Zusammenhängen muß man weiter bedenken, daß Romans Abschriften der *lessons* und auch der *Recueil de pièces* u. U. von einer Vorlage in Ariostis eigentümlicher Skordaturnotation gemacht wurden. Daß Roman damit vertraut war, darf jedenfalls als nachgewiesen gelten (cf. das erste Notenbeispiel). Weiterführen könnten Untersuchungen darüber, ob die Abschriften Ariostischer Kompositionen zur gleichen Zeit wie die Abschrift des Fuxschen *Gradus ad Parnassum* entstanden sind. Wenn ja, wäre damit das Jahr 1725 als terminus post quem gesichert. Erwähnt werden muß hier auch Bengtssons Hinweis auf Skizzen und Abschriften Romans in der Hs. MAB Ro nr 97 (a. a. O., S. 70). Auf einem nicht paginierten Blatt finden sich dort Incipits von Kompositionen Lottis, Porporas, Hasses u. a., die seltsamerweise in der Tonartenfolge C, a; G, e; D, h etc. angeordnet sind. Von Ariosti sind vier nicht identifizierbare Melodienanfänge mitgeteilt.

¹² *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, S. 481.

¹³ Sonate hier natürlich in jenem weiten Feld verstanden, wie es William S. Newman in seinem Buch *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1959, für die Gattung in jener Zeit abgesteckt hat.

Zyklus	Laufende Nr. der Sätze	Ro nr 99 pag.	Tonart	Takt	Satz-(Tempo)bezeichnung	Taktzahl
I	1	33	<i>d</i>	<i>c</i>	Largo	10 : : 15
	2	34	<i>F</i>	3/2	Adagio	13 : : 23
	3	35—36	<i>d</i>	ϕ	Tempo di Gavotta	30 : : 24
II	4	37—38	<i>g</i>	<i>c</i>	And(ante)	17 : : 23
	5	39	<i>Es</i>	3/4	Ad(agio)	12 : : 14
	6	40	<i>g</i>	ϕ	Tempo di Gavotta	18 : : 20
III	7	41	<i>F</i>	ϕ	—	14 : : 20
	8	42	<i>d</i>	3/4	—	17 : : 22
	9	43	<i>F</i>	<i>c</i>	Allegro	9 : : 18
IV	10	44	<i>a</i>	<i>c</i>	Pesato	19
	11	45	<i>a</i>	<i>c</i>	And(ante)	12 : : 15
	12	46	<i>a</i>	3/4	Corrente	26 : : 25
	13	47—48	<i>a</i>	3/8	—	86
V	14	49	<i>e</i>	<i>c</i>	Adagio	15
	15	50	<i>e</i>	3/4	—	30 : : 34
	16	51	<i>a</i>	3/4	Sarab(ande)	10 : : 17
	17	52	<i>e</i>	<i>c</i>	Andante	37
VI	18	53	<i>C</i>	<i>c</i>	Grave	14
	19	54	<i>C</i>	<i>c</i>	Non presto	28
	20	55	<i>a</i>	6/8	Ciciliana	50
	21	56	<i>C</i>	3/8	Ecco	69

Zyklus	Laufende Nr. der Sätze	Ro nr 99 pag.	Tonart	Takt	Satz-(Tempo)bezeichnung	Taktzahl
VII	22	57	<i>h</i>	<i>c</i>	—	20
	23	58	<i>D</i>	6/8	—	23 : : 24
	24	59	<i>D</i>	<i>c</i>	—	15 : : 18
	25	60	<i>D</i>	3/4	—	21 : : 33
VIII	26	61	<i>Es</i>	<i>c</i>	All(egro)	9 : : 12
	27	62	<i>Es</i>	3/4	Ad(agio)	15 : : 12
	28	63	<i>Es</i>	3/8	—	58
	29a	64	<i>Es</i>	3/8	—	16 : : 25
	29b	68	<i>Es</i>	12/8	Gigue	8 : : 15
IX	30	69	<i>f</i>	<i>c</i>	—	14
	31	70	<i>f</i>	<i>c</i>	—	35
	32	71	<i>f</i>	3/4	—	21 : : 17
	33	72	<i>f</i>	3/4	—	8 : : 16
X	34	73	<i>G</i>	ϕ	Presto	16 : : 17
	35	74	<i>G</i>	<i>c</i>	Grave	14
	36	75	<i>G</i>	3/8	—	25 : : 45
XI	37	76	<i>B</i>	<i>c</i>	—	8 : : 10
	38	77	<i>B</i>	3/4	—	22 : : 31
	39	78	<i>B</i>	3/2	—	18 : : 25
	40	79	<i>B</i>	2/2	—	47

Zyklus	Laufende Nr. der Sätze	Ro nr 99 pag.	Tonart	Takt	Satz-(Tempo)bezeichnung	Taktzahl
XII	41	80	<i>d</i>	<i>c</i>	—	6 : : 10
	42	81	<i>d</i>	<i>c</i>	—	28
	43	82	<i>F</i>	6/4	—	12 : : 14
	44	82	<i>d</i>	3/8	—	12 : : 28
XIII	45	83	<i>a</i>	<i>c</i>	Ad(agio)	12
	46	83—84	<i>a</i>	<i>c</i>	Alle(gro)	31
	47	85	<i>a</i>	3/2	—	18 : : 19
	48	86	<i>a</i>	3/8	—	51
XIV	49	87	<i>g</i>	<i>c</i>	—	21
	50	88	<i>g</i>	<i>c</i>	—	33
	51	89	<i>Es</i>	3/4	Sarab(ande)	14 : : 15
	52	90	<i>g</i>	3/8	—	75
XV	53	91	<i>a</i>	<i>c</i>	—	55
	54	92	<i>a</i>	<i>c</i>	—	28
	55	93—94	<i>a</i>	3/4	Courente	30 : : 33
	56	95	<i>e</i>	3/2	—	40
	57	96	<i>a</i>	3/4	—	8 : : 16

Die drei- bis fünfsätzigen Werke (3 Sätze: cf. die Zyklen I, II, III und X; 4 Sätze: cf. die Zyklen IV, V, VI, VII, VIII, IX, XI, XII, XIII und XIV; 5 Sätze: cf. Zyklus XV) bieten in ihrer äußeren Faktur das gewohnte Bild der Sonate jener Zeit. Wie in den *lessons* überwiegen auch in der *Recueil de pièces* die 4-sätzigen Werke, wobei Ariosti die Folge Langsam—Schnell—Langsam—Schnell bevorzugt. Auch die Tonartenbeziehungen zwischen den Sätzen bieten nichts Außergewöhnliches¹⁴. Lediglich Zyklus VII befriedigt in seinem Aufbau nicht. Haupttonart des Zyklus ist doch wohl D. Daß für den Kopfsatz die Tonikaparallele *h* gewählt wurde, ist nicht nur in der *Recueil de pièces* aus dem Rahmen fallend, sondern im Sonatenschaffen jener Zeit m. W. ohne Beispiel¹⁵. Hinzu kommt, daß auch die Satzfolge des Zyklus: Langsam—Schnell—Schnell (oder Moderato)—Langsam ganz ungewöhnlich ist.

Nun läßt sich zwischen den *lessons* und der *Recueil de pièces* eine besondere Beziehung feststellen, die eine Deutung des beschriebenen Sachverhaltes erlaubt. Im Anschluß an den letzten Satz des fraglichen Zyklus VII (unterste Akkolade auf pag. 60) finden sich ebenfalls von Romans Hand acht numerierte Incipits von einem bis drei Takten. Sie erscheinen zunächst rätselhaft, werden aber dann verständlich, wenn man für ihre Deutung bzw. Übertragung die *Accordatura VI* jenes Skordatursystems¹⁶ zugrundelegt, das Ariosti in der Vorrede zu seinen *lessons* beschreibt. Es stellt sich heraus, daß Roman hier die Satzanfänge der Lezione VI aus den *lessons* und jene des Zyklus VII aus der *Recueil de pièces* zusammengestellt hat:

¹⁴ Hier eine übersichtliche Darstellung:

Wechsel zur

	Gleichbleibende Tonart	Tonika- parallele	Subdominante	Moll- dominante	Subdominant- parallele
Zyklus	IV, VIII, IX, X, XI, XIII	I, III, VI, (VII), XII	V	XV	II, XIV

¹⁵ Zur Tonalität der Barocksonate cf. W. S. Newman, a. a. O., S. 79—81.

¹⁶ Leicht zugänglich bei K. Gofferje, a. a. O., S. 61. Die angegebene Übertragungsmethode ist bei dem im Ms. schwer lesbaren und nur mit Mühe zu entziffernden Incipit 8 nicht mehr anwendbar. Daß hier trotzdem der Anfang des 4. Satzes von Lezione VI gemeint ist und wahrscheinlich nur eine freiere Handhabung von Ariostis *Accordatura VI* durch den Kopisten vorliegt, kann u. a. aus folgenden Gründen kaum bezweifelt werden: Die rhythmische Gestalt des Anfangs $\frac{3}{8}$ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ist ohne jede Änderung. Auch die einzelnen Tonhöhen, u. U. mit Ausnahme der letzten Note, stimmen unter der Voraussetzung, wenn bei

Übertragung

Ro nr 99
pag. 60

Übertragung

Zyklus VII, 1. Satz Zyklus VII, 2. Satz

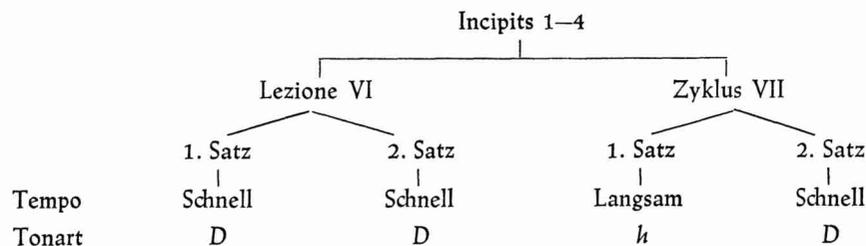
Lezione VI, 3. Satz Lezione VI, 4. Satz

3 4 7 8 cf. Fußn. 16

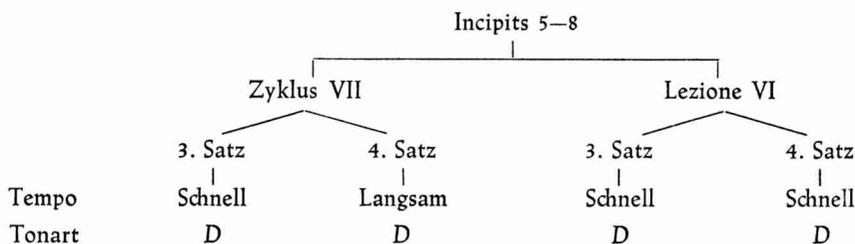
Ist es möglich, daß der Kopist mit seiner merkwürdigen Numerierung der Satzanfänge eine Zusammenstellung von zwei Zyklen gemeint hat, die aus den Sätzen der Lezione VI und des Zyklus VII gewonnen werden? Für diese Deutung sprechen verschiedene Gründe:

1. Lezione VI und Zyklus VII haben die gemeinsame Tonart *D*, die jeweils nur einmal in den *lessons* und in der *Recueil de pièces* vorkommt.

2. Folgt man der angegebenen Numerierung und stellt danach zwei neue 4-sätziges Zyklen zusammen, so ergibt sich für den ersten Zyklus (cf. Incipits 1–4) eine Folge aus den ersten beiden Sätzen von Lezione VI und den ersten beiden von Zyklus VII. Der zweite Zyklus (cf. Incipits 5–8) bestünde aus dem dritten und vierten Satz von Zyklus VII und dem dritten und vierten Satz von Lezione VI. Diese Zusammenstellungen ergäben für diese beiden neuen Zyklen eine befriedigende Abfolge der einzelnen Sätze sowohl hinsichtlich der Folge der Tempi als auch hinsichtlich der Folge der Tonarten:



Accordatura VI (man gestatte diese Hypothese) als obere Saiten *a'* und *d''* angenommen werden. Die vorliegende Oktavtransposition der Melodie scheint ein unleserliches Zeichen neben der Taktangabe anzudeuten.



3. Für die vorangegangenen Überlegungen ist ein weiterer Aspekt, der sich vom besonderen Ambitus der Viola d'amore aus bietet, von Bedeutung. Wie bekannt, veröffentlichte Ariosti seine *lessons* zu einem Zeitpunkt, als er in finanzielle Schwierigkeiten geraten war. Als er die Stücke in einem notationstechnischen Verfahren aufschrieb, das es einem Geiger ermöglichte „ohne Kenntnis der Violentstimmung und ohne Kenntnis der sonst für die Viola d'amore üblichen Schlüsselung die Solostimme der Sonaten (auf der Viola d'amore) mit der Vorstellung abzuspielen, er habe eine Geige in der Hand“¹⁷, war dabei wahrscheinlich nicht seine einzige Absicht, die Viola d'amore den englischen Violinisten nahezubringen. Wenn diese sich für die *lessons* interessierten, so war das für die Länge der Subskribentenliste ein nicht zu unterschätzender Vorteil¹⁸. Ariosti paßte sich doch sicher bewußt den Spielmöglichkeiten auf der Geige an, als er die Melodiestimme in den *lessons* so konzipierte, daß er das g nie unterschritt. Wer wollte, konnte die Werke nach Umschrift der Skordatur in normale Notierung (wie dies Roman in seiner Abschrift getan hat) auch auf der Geige spielen. Ganz anders liegen die Dinge in der *Recueil de pièces*. In elf der fünfzehn Zyklen unterschreitet die Melodie-Stimme das g¹⁹. Ariosti nutzt den besonderen Ambitus des Instruments in vielfältiger Weise. Neben Echoeffekten gibt es zahlreiche Stellen, bei denen er in seiner Melodieführung einen besonderen Klangreiz dadurch erzielt, daß er in wenigen Takten einen relativ großen Tonraum durchschreitet:

Ro nr 99, pag. 82 [Zyklus XII, 4. Satz]



Auch die tiefste Lage des Instruments wird nicht nur etwa für Akkorde bei kadenzierenden Wendungen oder Schlüssen benutzt, sondern (wenn auch vereinzelt) ebenfalls für längere Melodiestrecken verwendet:

¹⁷ Cf. K. Gofferje, a. a. O., S. 58.

¹⁸ Über die erfolgreiche Subskription, die Ariosti ca. 1000 Pfund eingebracht haben soll, berichtet u. a. F. J. Fétis in seiner *Biographie universelle des musicicns et bibliographie générale de la musique*, Bd. 1, 2/Paris 1860—65, S. 133.

¹⁹ Hier eine tabellarische Übersicht:

Zyklus	II	III	IV	V	VII	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
Satz (Sätze)	1, 2	3	2	4	2, 3	1, 2, 3	4	2, 4	4	4	1, 3, 5

Überlegungen zur speziellen Bauart, Stimmung etc. des Instruments, für das die Melodien der *Recueil de pièces* angemessen erscheinen, müssen einer besonderen Studie vorbehalten bleiben.

Ro nr 99, pag. 58 [Zyklus VII, 2. Satz]



Für die oben gegebene Deutung der Incipits 1–8 haben die eben getroffenen Feststellungen jedoch noch eine besondere Konsequenz. Schließt man sich nämlich der Abfolge der Sätze entsprechend der Numerierung Romans an, so enthalten die beiden (hypothetischen) Zyklen je einen Satz mit Passagen, die nicht mehr auf der Violine, sondern nur auf einer Viola d'amore spielbar sind²⁰. Alle Beobachtungen zusammengenommen, hat man an dieser Stelle zu folgenden Fragen hinreichenden Anlaß:

Könnte es so gewesen sein, daß Lezione VI eine Zusammenstellung von Sätzen aus zwei (ursprünglichen?) D-dur Zyklen ist, jenen von mir vorgeschlagenen, die von der besonderen Konzeption des melodischen Ambitus, das *g* nicht zu unterschreiten, bestimmt war? Etwa eine in Eile getroffene Verlegenheitslösung Ariostis, um auch in der an letzter Stelle stehenden Lezione VI die vorgegebene Beschränkung einzuhalten²¹? Oder handelt es sich lediglich um nachträgliche Vorschläge Romans, die unbefriedigende Abfolge der Sätze in Zyklus VII zu verbessern? Vorerst muß es bei solchen Fragestellungen bleiben.

Die Beispiele für die häufige Nutzung des großen Ambitus der Viola d'amore mögen einen ersten Eindruck von Ariostis Kompositionsweise in der *Recueil de pièces* vermittelt haben. Überschaut man die Melodiestimmen in den 15 Zyklen, so fallen noch einige weitere Besonderheiten auf. Die vielfältigen Möglichkeiten des mehrstimmigen Spiels auf dem Instrument, von denen Ariosti in den *lessons* keinen ausdrücklichen Gebrauch macht, werden in der *Recueil de pièces* ausgiebig genutzt. Einfache Zweistimmigkeit findet sich häufig in folgender Art:

Ro nr 99, pag. 86 [Zyklus XIII, 4. Satz]



Im nächsten Beispiel ist der mehrstimmige Satz in seiner Verbindung von einfacher Imitation und ein- bis dreistimmigem Spiel geradezu Grundlage der Struktur:

Ro nr 99, pag. 34 [Zyklus I, 2. Satz]



²⁰ Cf. Fußn. 19 (Tabelle) und meine oben gegebene Zusammenstellung der Sätze nach den Incipits von Roman.

²¹ Die Formulierung des Titels von Ariostis Subskriptionswerk: *Cantatas and a collection of lessons* ... erhebt unter den geschilderten Aspekten in einem neuen Licht. Möglicherweise könnte der Komponist mit *collection* eine Auswahl aus seinem wahrscheinlich umfangreichen Repertoire für Viola d'amore gemeint haben; vielleicht eine Auswahl aus jenen „many compositions“, von denen Hawkins spricht (cf. Fußn. 6).



Dreimal sind inmitten eines Satzes Fermatenzeichen angebracht (Zyklus I, 1. Satz, Takt 10; Zyklus III, 2. Satz, Takt 31; Zyklus IX, 1. Satz, Takt 4). In jedem Fall erscheinen sie bei Haltepunkten der Melodie auf der Dominante, und der Gedanke liegt nahe, daß an diesen Stellen Möglichkeiten für Kadenzen der Melodiestimme gegeben werden sollen.

Im übrigen kommt man bei einer stilistischen Analyse der *Recueil de pièces* zu ähnlichen Ergebnissen, wie sie David D. Boyden in seiner trefflichen Untersuchung der *lessons* vorgelegt hat²². In allen Zyklen erweist sich Ariostis „*impressive lyrical talent*“ (Boyden). Oft läßt sich die von ihm mit überzeugendem Geschick gehandhabte Technik des Sequenzierens schlagkräftiger Motive feststellen, um melodische Höhepunkte zu erreichen. Häufig anzutreffen sind auch Echoeffekte. Neben den üblichen Wiederholungen kurzer Motive (aber auch längerer Melodiestrecken) im Oktavabstand gibt es Stücke, die zum großen Teil mit Echowirkungen gestaltet sind. Der Schluß des letzten Satzes von Zyklus VI bietet dafür ein eindrucksvolles Beispiel:

Ro nr 99, pag. 56 [Zyklus VI, 4. Satz]

²² A. a. O., S. 559. Die folgenden stilistischen Bemerkungen zur Musik in der *Recueil de pièces* sind hier notwendig auf das Wesentlichste beschränkt.

Auch der von Boyden als charakteristische Eigenart gewertete auftaktige Beginn Ariostischer Melodienerfindung findet in den Sätzen der *Recueil de pièces* eine Entsprechung. Rund drei Viertel der 57 Stücke beginnen mit einem Auftakt. Den Beobachtungen Boydens über die formale Struktur der *lessons* ist nach einer Durchsicht der *Recueil de pièces* nichts wesentlich Neues hinzuzufügen. Die Übereinstimmungen sind augenfällig.

Und schließlich eine letzte, wenn auch mehr äußerliche Parallele: In den *lessons* ist die Baßstimme lediglich in den vier Sätzen der Lezione II mit einer spärlichen Bezifferung versehen. In der *Recueil de pièces* sind es insgesamt sieben Sätze in drei verschiedenen Zyklen: In Zyklus IV die beiden letzten Sätze, in Zyklus V der erste Satz und die ersten vier Sätze von Zyklus XV. Noch mehr als in den *lessons* hat man hier den Eindruck, daß es sich um Flüchtigkeit handelt. Die melodische Struktur der bezifferten Baßstimmen unterscheidet sich jedenfalls nicht von jenen ohne Bezifferung. Ebenso wie Boyden bei den *lessons* hat man auch hier zu der Annahme Anlaß, daß für alle Zyklen eine Begleitung mit einem Tasteninstrument vorgesehen war.

Neben den beschriebenen Parallelen der *Recueil de pièces* mit den *lessons* darf das Trennende nicht übersehen werden: In diesen 15 Zyklen erhebt sich Ariostis musikalische Erfindungskraft nicht selten über sein bisher bekanntes instrumentales Schaffen. Nicht wenige Zyklen brauchen einen Vergleich mit gleichartigen Instrumentalkompositionen der großen Zeitgenossen nicht zu scheuen. Nicht zuletzt mag das wohl auch daran liegen, daß der Komponist hier für sein besonderes Instrument, die Viola d'amore, schrieb; ohne jene seltsame (durch äußere Umstände erzwungene?) Beschränkung auf die technischen Möglichkeiten der Violine, von denen die kompositorische Konzeption der Melodiestimme in den *lessons* bestimmt ist. Es ist wünschenswert, daß alle 15 Zyklen auch der Praxis zugänglich gemacht werden²³.

Viele Probleme bleiben ungelöst. Insbesondere muß gefragt werden: Existiert noch das Autograph Ariostis? Was für eine Vorlage benutzte Roman für seine Abschrift? Finden sich vielleicht noch einzelne Stücke aus der *Recueil de pièces* in den zahlenmäßig nahezu unübersehbaren Anthologien jener Zeit? Existieren noch Abschriften von anderer Hand? Der Verfasser muß sich vorerst mit diesem beschreibenden Hinweis begnügen.

²³ Die Zyklen V und VI erscheinen in Kürze im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz; die Zyklen III, IV, X, XI und XIV in der Reihe Hortus Musicus im Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten

VON MARTIN GECK, MÜNCHEN

Für den Musikliebhaber beginnt die Geschichte der Orchestermusik mit Georg Friedrich Händels *Wassermusik* und Johann Sebastian Bachs *Brandenburgischen Konzerten*. Beide Werke bzw. Werkreihen scheinen als Auftragskompositionen genau datierbar zu sein: *Die Wassermusik* erklang auf Wunsch des englischen Königs im Juli 1717 auf der Themse; die *Brandenburgischen Konzerte* widmete der Komponist seinem fürstlichen Auftraggeber unter dem 24. März 1721.

Selbst ein exaktes Widmungsdatum gibt freilich nur einen terminus ad quem, der unter Umständen keine Rückschlüsse auf den terminus post quem zuläßt. Angesichts einer umfangreichen Serie, wie sie die *Brandenburgischen Konzerte* darstellen, muß man von vornherein damit rechnen, daß sich die Komposition über einen größeren Zeitraum erstreckt hat. In der Tat sind einige Bachforscher, vor allem Heinrich Besseler¹, von der Hypothese ausgegangen, die gesamte Köthener Kapellmeisterzeit Bachs vom Jahr 1717 bis zur Niederschrift des Widmungsexemplares im Jahr 1721 komme als Entstehungszeit in Betracht; die Frühfassung des 1. Konzertes hat man sogar ins Jahr 1716 vorverlegt². Indessen spricht nichts dagegen, den Terminus post quem noch weiter — bis in Bachs frühe oder mittlere Weimarer Hofmusikerzeit — zurückzuerlegen und zu prüfen, ob der Quellen- oder Stilbefund im Einzelfall Anlaß zu solch frühen Datierungen bietet.

Wenn dies im folgenden geschehen soll, so weniger aus bloßem Interesse an der Biographie Bachs, als um des tieferen Verständnisses seiner Werke willen. In dem — in manchem berechtigten — Bemühen, die *Brandenburgischen Konzerte* als kompositorische Einheit zu verstehen, liegt nämlich die Gefahr, die Individualität der einzelnen Kompositionen nur relativ, d. h. unter dem Aspekt des Binnenkontrastes, nicht aber absolut ernst zu nehmen. Daß die sechs Konzerte, oder jedenfalls einzelne Gruppen, jeweils unterschiedliche gattungsgeschichtliche Situationen und zugleich ein sich wandelndes kompositorisches Bewußtsein spiegeln und dementsprechend individuell gehört werden müssen, wird durch die einseitige Betonung des zyklischen Moments verdeckt. „Zyklische“ Aufführungen der *Brandenburgischen Konzerte* — an einem oder zwei Abenden — sind, so gesehen, stilwidrig: Indem sie die Aufmerksamkeit betont auf das stilistisch Verbindende lenken und zu Vergleichen höchstens über die unterschiedlichen Arten und Grade der Virtuosität einladen, töten sie zwangsläufig die beim Publikum noch vorhandenen Reste der Fähigkeit, unterschiedliche Gattungsgeschichte als Voraussetzung unterschiedlicher kompositorischer Physiognomie lebendig mitzuhören. Die Einsicht, daß die *Brandenburgischen Konzerte* möglicherweise charakteristisch verschiedenen Schaffensphasen

¹ Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe, Serie VII, Bd. 2 (Sechs Brandenburgische Konzerte), Kassel und Basel 1956, vor allem S. 23 ff.; derselbe: *Zur Chronologie der Konzerte Johann Sebastian Bachs*, Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstag, Leipzig 1955, S. 115 ff.

² Johannes Krey, *Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts*, Festschrift Heinrich Besseler zum 60. Geburtstag, Leipzig 1961, S. 337 ff.

Bachs entstammen, könnte demgegenüber — gleichsam als Gegengewicht — zu solchem Hören anregen, setzt es freilich zunächst erst einmal voraus.

Untersuchungen zur Echtheit oder zur chronologischen Einordnung eines Werkes müssen gegebenenfalls auch dort begonnen werden, wo die Quelle selbst keine Hinweise gibt. Indessen wird man sich mit einer rein stilkritischen Argumentation meist auf unsicherem Boden befinden. Umso günstiger ist es, daß im Falle der *Brandenburgischen Konzerte* bereits die Überlieferung Spuren einer längeren Entstehungsgeschichte verrät. Heinrich Bessler hat im *Kritischen Bericht* der Neuen Bach-Ausgabe darauf hingewiesen, daß für die ersten fünf Konzerte — vielleicht auch für das sechste — Fassungen existieren, die älter als die Widmungspartitur sein müssen. Damit ist zwar noch nicht gesagt, daß der zeitliche Abstand zwischen der älteren und jüngeren Niederschrift jeweils sehr groß sein müßte. Im Gegenteil hat Georg von Dadelsen³ am 5. Konzert beobachtet, daß die Originalstimmen, welche z. Tl. noch eine rudimentäre Fassung der Klavierkadenz voraussetzen, vermutlich nicht wesentlich früher als die Widmungspartitur niedergeschrieben worden sind. Indessen zeigt selbst dieses Beispiel, daß keineswegs alle sechs Konzerte — ja nicht einmal das stilistisch reife und vielleicht späteste, nämlich das fünfte — 1721 ad hoc entstanden sind, daß Bach die sechs Kompositionen vielmehr aus einem Fundus zusammengestellt und dabei teilweise noch einmal überarbeitet hat.

Als Exkurs möchte ich hier die Vermutung äußern, daß dieser Fundus nicht sehr groß gewesen ist. Zum einen war Bach kein Vielschreiber; zum anderen war das instrumentale Ensemblekonzert zwischen 1710 und 1720 keine so gängige Gattung, daß man die Komposition von sechs Konzerten als einen — absolut gesehen — geringen Beitrag zu dieser Spezialgattung zu betrachten hätte. Im Gegenteil könnte man vermuten, daß Bachs Fundus mit dem fünften Konzert weitgehend erschöpft gewesen sei und er das sechste — vielleicht aus plötzlicher Unlust, ein letztes Konzert, wie vielleicht geplant, neu zu komponieren — mehr als zweite Wahl hervorgeholt hätte: Nach dem fünften wirkt dieses sechste, offenkundig ältere Konzert zumindest als Abschluß der Serie nicht ganz überzeugend.

Nimmt man zur Kenntnis, daß Bach für die Niederschrift des Widmungsexemplars ältere Vorlagen zur Verfügung gestanden haben, so wird man in der Folge nach Fällen suchen, in denen ein wesentlicher zeitlicher Abstand zwischen erster und endgültiger Niederschrift feststellbar ist. Dies erscheint möglich für das erste und dritte Konzert. Vom ersten Konzert existiert eine mit 1760 datierte Abschrift des Leipziger Thomaspräfekten Christian Friedrich Penzel, die *Sinfonia* überschrieben ist und die Satzfolge [*Allegro*] — *Adagio* — *Menuett* mit Trio I und II aufweist. Es fehlen somit gegenüber der bekannten Fassung der konzertante dritte Satz und die Polonaise aus dem *Menuett*, ferner die solistische Partie des *Violino piccolo*. Nun sprechen nahezu alle philologischen Indizien — Bessler hat sie in seinem *Kritischen Bericht* zusammengestellt — dafür, daß Penzels Fassung die ältere ist. (Da dies neuerdings offenbar nicht mehr in Zweifel gezogen wird, glaube ich hier auf die Begründung verzichten und auf Bessler verweisen zu können.) Ist die dreisätzigige Fassung aber die ursprüngliche, so muß sie wesentlich älter sein. Es ist nämlich nicht anzunehmen, daß Bach das Werk zunächst als Opernsinfonie — daß es

³ Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs, Trossingen 1958 (Tübinger Bach-Studien, Heft 4/5), S. 82 und 84.

sich um diesen Typus handelt, ist noch zu zeigen — komponiert hätte, um es schon bald darauf in ein „Konzert“ mit Solovioline und deutlich konzertantem drittem Satz umzuwandeln. Die vorliegende Modernisierung ist viel mehr so tiefgreifend, daß sie nur vor dem Hintergrund eines grundlegenden Geschmackswandels verständlich erscheint.

Den ersten Satz des dritten Konzerts hat Bach bekanntlich in der Kantate Nr. 174 *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte* wieder verwendet. Die Originalstimmen der Kantate — teils von Bach selbst, teils von Kopisten geschrieben — weisen in einer Reihe von Fällen, doch nur innerhalb des übernommenen Konzertsatzes, das *b* statt des *h* zur Auflösung eines *h* auf *a*. Augenscheinlich sind diese Akzidentien aus der Vorlage mechanisch abgeschrieben worden. Nun haben Ulrich Siegele⁵, Georg von Dadelsen⁶, Arthur Mendel⁷ und zuletzt vor allem Alfred Dürr⁸ darauf hingewiesen, daß Bach die altertümliche Schreibweise *b* statt *h* in Weimar allmählich aufgegeben hat; nach Dürr tritt sie seit 1715 nicht mehr auf. Die Vorlage, aus der Bach und seine Schreiber den ersten Satz des dritten Konzerts für die Kantate 174 übernommen haben, müßte also — die Schlüssigkeit der Beobachtungen vorausgesetzt — vor 1715 entstanden sein.

Diese Erkenntnisse passen gut zu stilkritischen Beobachtungen, nach denen die Urfassung des ersten Konzerts, das dritte Konzert und schließlich auch das ihm verwandte sechste älter sein müssen als die übrigen drei. Bereits Bessler hat folgende Einteilung getroffen:

6, Frühfassung von 1, 3	„Gemeinschafts-Spielmusik“	um 1718
2, nachkomp. Satz von 1, (4)	„Gruppenkonzerte älteren Stils“	um 1719
4→5	Solokonzerte	um 1750

In diesem Aufsatz möchte ich mich mit der ersten Gruppe beschäftigen und zu zeigen versuchen, daß die Konzerte 1, 3 und 6 von den Konzerten 2, 4 und 5 nicht nur durch einen weit größeren Zeitabstand, als Bessler ihn annimmt, getrennt sind, sondern auch durch ein konkretes Ereignis: Bachs Beschäftigung mit dem italienischen Instrumentalkonzert Vivaldischer Prägung.

Corellis erster Konzertdruck, op. 6, erschien 1714, Vivaldis *L'Estro Armonico*, op. 3, 1712. Zwar darf man einerseits damit rechnen, daß die Concerti grossi und Solokonzerte Corellis und Vivaldis schon eher — durch handschriftliche Überlieferung — in Deutschland verbreitet gewesen sind⁹. Indessen sollte man andererseits nicht das Verzögerungsmoment bei der Aufnahme des Neuen unterschätzen. Die italienischen Streicherkonzerte forderten ja nicht nur ein neues Hören — Heinrich Bessler¹⁰ würde auf den Wandel der Umgangs- zur Darbietungsmusik verweisen;

⁴ Arthur Mendel, Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe, Serie I, Bd. 14 (Kantaten zum 2. und 3. Pfingsttag), Kassel usw., 1963, S. 106 f.

⁵ *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik* J. S. Badis, Phil. Diss. Tübingen 1957, maschinenschriftlich, S. 208 f.

⁶ A. a. O., S. 35.

⁷ A. a. O., S. 18.

⁸ Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe, Serie I, Bd. 35 (Festmusiken für die Fürstenhäuser von Weimar, Weißenfels und Köthen), Kassel usw. 1964, S. 40. — Da auch eine 1730 von Johannes Ringk angefertigte Abschrift von Kantate 202, „Weidest nur, betrübte Schatten“, die alte Akzidentiensetzung aufweist, müßte auch dieses Werk älteren Datums sein.

⁹ Vgl. Walter Kolneder, *Das Frühschaffen Antonio Vivaldis*, Kongreßbericht Utrecht 1952, S. 254 ff.

¹⁰ Vgl. u. a. *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*, Archiv für Musikwissenschaft, Jg. 16 (1959), S. 21 ff., und *Bach als Wegbereiter*, ebda. Jg. 12 (1955), S. 1 ff.

sie ersetzen damit zugleich das aus gleichberechtigten, meist einfach besetzten Stimmen bestehende Instrumental-Ensemble traditioneller Art durch ein modernes Orchester mit seinem Gegenüber von Solo- und mehrfach besetzten Tutti-Stimmen. Mochte der Stilwandel bald bejaht werden: der mit ihm verbundene Wandel des sozialen Bewußtseins brauchte Zeit. Es ist kein Zufall, daß selbst in der traditionell italienisch gesinnten Dresdner Hofkapelle die Konzertmusik Vivaldis wirklich heimisch erst geworden zu sein scheint, nachdem im Jahre 1717 der italienischem Geschmack ganz ergebene Johann David Heinichen sein Kapellmeisteramt angetreten hatte und kurz darauf der Geigenvirtuose Johann Georg Pisendel von einem Italienaufenthalt mit zahlreichen Konzerten seines Lehrers Vivaldi nach Dresden zurückgekehrt war¹¹.

Einen konkreten Hinweis auf den Zeitpunkt, zu dem Bach sich erstmals intensiv mit den Konzerten Vivaldis und seiner Zeitgenossen beschäftigt hat, bieten seine Transkriptionen solcher Konzerte für die Orgel und das Klavier. Deren Entstehungszeit — oder jedenfalls die einer ersten Serie — läßt sich einigermaßen eingrenzen: Die im Autograph erhaltene Übertragung des *d*-moll-Konzertes von Vivaldi ist nach Dadelsen¹² kaum vor 1714 und nicht nach 1717 geschrieben worden. Bachs Transkriptionen der Konzerte des Herzogs Johann Ernst von Sachsen-Weimar lassen sich mit einiger Berechtigung noch genauer datieren: Johann Ernst brach am 4. Juli 1714 zu einer Kur-Reise auf, während derer ihn am 1. August 1715 der Tod ereilte. Die Transkriptionen müssen also, da sie wohl kaum als Ehrung für den Verstorbenen aufzufassen sind, vor dem Juli 1714 begonnen worden sein. Dieser terminus ad quem läßt sich mit einigem Recht noch weiter bis ins Frühjahr 1714 zurückverlegen: Im März 1714 wurde Bach zum Konzertmeister befördert und zugleich zur regelmäßigen Kantatenkomposition verpflichtet; er wird deshalb gerade zu Anfang seiner neuen Tätigkeit die Klavier- und Orgelkomposition etwas zurückgestellt haben. Eine weitere Zurückverlegung läßt indessen das jugendliche Alter des Herzogs, der damals erst achtzehn Jahre alt war, nicht zu. Die Transkriptionen dürften folglich um 1714 — vom Jahresbeginn her gerechnet — entstanden sein.

Transkriptionen, wie sie von Bach und Johann Gottfried Walther überliefert sind, scheinen übrigens damals in Organistenkreisen üblich gewesen zu sein. Johann Mattheson schreibt 1717 im *Beschützten Orchestre*¹³ über stark besetzte Instrumentalmusik:

„Daß auch eben diese Species sich auf einem einzigen vollstimmigen Instrumente / Z. E. auf der Orgel oder dem Clavier / zur Curiosité tractiren lasse / bewieß unter andern vor einigen Jahren der berühmte / aber blinde Organiste an der Neuen Kirchen auf dem Damme zu Amsterdam / Msr. de Graue; welcher alle die neuesten Italiänischen Concerten, Sonaten & c. mit 3. à 4. Stimmen auswendig wuste / und mit ungemeiner Sauberkeit auf seiner wunderschönen Orgel in meiner Gegenwart heraus brachte.“

Es erscheint mir an dieser Stelle als sinnvoll, folgende vier Beobachtungen nebeneinander zu halten: 1. Man kann nicht damit rechnen, daß sich das Instrumentalkonzert Vivaldischer Prägung vor 1717 in Bachs Umgebung bereits unumschränkt durchgesetzt hätte. Vielmehr dominieren zu Beginn des 18. Jahrhunderts zunächst

¹¹ Vgl. Irmgard Becker-Glauch, Artikel *Dresden* in MGG, Bd. 3, Sp. 764 ff. und die zahlreichen, weiter unten genannten Arbeiten von Rudolf Eller.

¹² A. a. O., S. 79.

¹³ Hamburg 1717, S. 129 f.

weiterhin ältere Musiziertraditionen — freilich in unterschiedlichem Ausmaß. 2. Bach hat sich nachweislich erstmals um 1714 intensiv mit dem Vivaldischen Konzerttypus beschäftigt. 3. Während Bachs Solokonzerte, aber auch das zweite, vierte und fünfte *Brandenburgische Konzert* — die Vokal- und die Orgelkompositionen müssen hier außer Betracht bleiben — diese Beschäftigung in der Folgezeit erkennbar widerspiegeln, scheinen die Frühfassung des ersten *Brandenburgischen Konzerts* sowie das dritte und sechste Konzert aus einem anderen, der älteren Ensemblekunst verpflichteten Geist komponiert zu sein. 4. Die Entstehungszeit von zweien dieser drei Ensembles musiken unter den *Brandenburgischen Konzerten* liegt nachweislich wesentlich vor dem Widmungsdatum von 1721.

Wenn aber nicht dem Konzerttypus Vivaldis — welchen Vorbildern folgen sie? Betrachten wir zunächst das dritte *Brandenburgische Konzert*. Ein „Konzert“ ist es nicht im Sinne eines Solo-Tutti-Kontrastes, sondern auf Grund seiner Mehrchörigkeit: drei Streichergruppen konzertieren gegeneinander. — Die Mehrchörigkeit, aus der italienischen Kirchenmusik stammend, war in Deutschland konstitutiv für das großbesetzte geistliche Konzert des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts. An den kirchlichen Festmusiken, wie sie etwa Dietrich Buxtehude in Lübeck oder die Thomaskantoren Sebastian Knüpfer, Johann Schelle und Johann Kuhnau in Leipzig aufführten, sind neben den Vokal- auch Instrumentalchöre beteiligt, die in den Eingangssonaten oder -sinfonien naturgemäß sogar allein auftreten. Aus den Eingangsstücken entwickeln sich mehrchörige Sonaten, die zunächst als beliebig verwendbare Instrumentalvorspiele zu Konzerten und Kantaten gedacht sind, nach Bedarf aber auch allein aufgeführt werden können. David Pohles Sonate für acht Streicher¹⁴, vielleicht schon um 1660 entstanden, ist dafür ein früher Beleg. Bezeugt, aber nicht erhalten sind zwei- und dreichörige Sonaten u. a. von Johann Philipp Krieger (1692, 1704, 1715)¹⁵, Johann Pachelbel¹⁶ und Johann Michael Bach¹⁷; in einigen ihrer Kompositionen sind gewiß nicht nur Streichergruppen gegeneinander, sondern auch gegen Bläsergruppen geführt worden. Daß solche mehrchörigen Sonaten seit Beginn des 18. Jahrhunderts zwischen der alten deutschen Ensemblesmusik und dem neuen italienischen Instrumentalkonzert vermittelten, deutet 1716 Johann Heinrich Buttstett an, wenn er sie in seiner Schrift *Ut mi sol, re fa la* in die Nähe der „*Concerten derer Italiänischen Virtuosen*“ rückt¹⁸:

„Die Ouverturen haben eben nicht unter allen Piecen, die Instrumentaliter executiret werden / das Prae; Zumahlen da fast kein Componiste sich findet / so die redte Lullische Art zu treffen weiß; Der Fürstl. Schwartzburgische Capellmeister Erlebach / welcher ziemlich nahe kommen / ist nun todt; sondern zu denen Concerten derer Italiänischen Virtuosen / als Albinoni, Corelli etc. wie auch zu meines seel. Lehrmeisters Herr Pachelbels, 2. Chörichten Sonaten, in specie dessen Serenate, Johann Michel Bachs Revange und dergleichen / wird vielmehr Kunst erfordert.“

Wer auf die Meinung des Traditionalisten Buttstett wenig zu geben geneigt ist, wird eines besseren belehrt, wenn er den entsprechenden Passus in Johann Matthe-

¹⁴ Neudruck, hrsg. von Helmut Winter, Hamburg 1965, Edition Sikorski.

¹⁵ Vgl. DDT, Bd. 53/54, S. XLVIII f. (Programmbuch Kriegers).

¹⁶ Vgl. das im Text folgende Zitat.

¹⁷ Eintragung im Handexemplar von Jacob Adlungs *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* von 1758; vgl. Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, S. 982.

¹⁸ Erfurt 1716, S. 87.

sons *Neu-Eröffnetem Ordiestre*¹⁹ von 1713 liest. Der Hamburger Empiriker, der den „gout“ des „galant homme“ — so heißt es im Titel — vor allem am Neuen bilden will, schreibt:

„Concerte, latè genommen / sind Zusammenkünffte und Collegia Musica; strictè aber wird diß Wort nicht selten von einer so wol Vocal-als Instrumental-Cammer-Music; (i. e. ein Stück das eigentlich also heisset) strictissimè, von Violin Sachen / die also gesetzt sind / daß eine jede Partie sich zu gewisser Zeit hervorthut / und mit den andern Stimmen gleichsam um die Wette spielet / genommen. Derowegen denn auch in solchen Sachen und anderen / wo nur die erste Partie dominiret / und wo unter vielen Violinen, eine mit sonderlicher Hurtigkeit hervoraget / dieselbe / Violino concertino, genennet wird.“

In dieser Erklärung ist der Typus des Vivaldischen Solisten-Konzerts nur der Sonderfall. Recht eigentlich gehört für Mattheson zu einem Konzert — aufführungspraktisch gesehen — ein Collegium gleichberechtigter Musiker und — kompositorisch betrachtet — ein Streichersatz, in dem die Stimmen rangleich konzertieren. Auf das dritte *Brandenburgische Konzert* paßt nun diese letztere Definition weit besser als diejenige für den Sonderfall des Solisten-Konzerts. Sie spiegelt den Übergang von der — hier mehrhörigen — Sonate zum Instrumentalkonzert. Daß das konzertante Moment der Übergangsgattung eine erste—vage—Begegnung mit dem italienischen Instrumentalkonzert voraussetzt, soll nicht geleugnet, aber auch nicht überbetont werden: im Grunde genommen läßt sich das dritte *Brandenburgische Konzert* — wenn überhaupt — auch als Weiterentwicklung der mehrhörigen Sonate verstehen. Das gilt nun freilich nicht für die Satzfolge. Diese ist für ein Instrumentalkonzert, aber auch für eine Sonate des beginnenden 18. Jahrhunderts ungewöhnlich. Die Kadenz am Schluß des ersten Satzes kann den langsamen Satz nicht ersetzen, und man fragt sich deshalb, warum Bach, der auch in seinen frühen Meisterjahren bereits planvoll komponiert hat, die zunächst irregulär anmutende Satzfolge Konzertsatz — Tanzsatz gewählt hat. Wiederum gibt Mattheson einen Hinweis, wenn er im *Neu-Eröffneten Ordiestre*²⁰ über die „Symphonien“ schreibt:

„Die Italiäner bedienen sich dieser Sorte vor ihren Opern und andern Dramatischen Wercken / so wohl / als auch vor Kircken-Sachen; vor jenen an statt der Ouverturen, vor diesen aber an statt der Sonaten. Gemeiniglich fangen sie / (sonderlich die vor weltlichen Sachen gehören) mit einem etwas brillirenden und dabey majestätischen Wesen an / allwo nicht selten die Haupt-Partie sonderlich zu dominiren pflaget; dasselbe theilet sich in zwey Theile / einerley Mensur, deren jeder seine Reprisen haben mag / und schliesset hernach mit einem lustigen Menuet-gleichen Satze / welcher ebenfalls 2. oder mehr Reprisen leiden / in der Kircken aber sich nimmer melden wird. Es ist immittelst von den Symphonien eben nichts unumstößliches zu melden / weil ein jeder seinen Einfällen darinn folget / unterdessen ist diß der so genanten Symphonien gewöhnliche Einrichtung.“

Was Mattheson damit meint, zeigt die *Sinfonia*, mit der er sein eigenes Vokal-„Concert“ *Das Hamburgische Tempel-Fest* (1717) eröffnet (Faksimile in MGG, Bd. 8, Sp. 1809): Sie besteht aus einem durch Doppelstriche zweigeteilten Grave als erstem und einem *Allegro* in tänzerischem 12/8-Takt als zweitem Satz. Mehr als die Satzfolge Konzertsatz — Tanzsatz, hinter der die alte Paarung Paduane — Galli-

¹⁹ S. 173 f.

²⁰ S. 172.

arde durchscheint, haben Bachs und Matthesons Kompositionen nicht gemeinsam. Indessen ist die Parallele zur italienischen Sinfonia mit Ouvertürenfunktion bemerkenswert, zumal uns derselbe Sachverhalt nunmehr im ersten *Brandenburgischen Konzert* wieder begegnen wird.

Das erste *Brandenburgische Konzert* trägt in der Abschrift Penzels die Bezeichnung *Sinfonia*. Ist man auf Grund textkritischer Vergleiche der Meinung, daß Penzels Fassung die Urfassung ist, so braucht man auch an der Authentizität der Gattungsbezeichnung nicht zu zweifeln. Penzel hat Bachs Werke offenkundig aus Verehrung für seinen Lehrer abgeschrieben; einen originalen Titel „*Concerto*“ durch die modischere Bezeichnung „*Sinfonie*“ zu ersetzen, dürfte ihm ferngelegen haben; auch hätte er andernfalls wohl kaum die altmodische Endung „*Sinfonia*“ gewählt^{20a}. Freilich ist eine originale Bezeichnung dieser Art für die Bestimmung der Gattungszugehörigkeit gerade im Fall des ersten *Brandenburgischen Konzerts* von hohem Wert. Das erste Konzert ist ein Bläserkonzert. Vivaldi hingegen hat anfänglich nur Streicherkonzerte veröffentlicht, so etwa den *Estro Armonico* von 1712. Nun wird es um 1713/14 bereits Bläser-Ensemblekonzerte italienischer Komponisten²¹ gegeben haben. Ob Bach sie indessen gekannt hat, ist fraglich; bearbeitet hat er jedenfalls nur Vivaldis Streicherkonzerte. Aus der italienischen Opernsinfonie und aus der deutschen Kirchenkantate waren konzertierende Bläsergruppen hingegen schon seit dem 17. Jahrhundert bekannt. Wie selbstverständlich Bläserbesetzungen zunächst selbst noch von Vivaldis italienischen Zeitgenossen mit der Gattung der Opernsinfonie assoziiert wurden, zeigen Alessandro Scarlatts *Sinfonie di concerto grosso* von 1715: sie tragen diesen Titel, weil sie in die Gattung des Streichern vorbehaltenen *concerto grosso* die Bläser der Opernsinfonie einbringen — man kann es auch umgekehrt formulieren. Bachs Vorbilder wird man allerdings nicht zunächst in der italienischen Opernsinfonie, vielmehr in der deutschen Kirchenkantate suchen. Daß der Kopfsatz des ersten *Brandenburgischen Konzerts* im Partiturbild Ähnlichkeiten mit Kopfsätzen von Kirchenkantaten aus dem Ende des 17. und dem Beginn des 18. Jahrhunderts aufweist, wird zu einem wichtigen Hinweis, wenn man hinzusetzt, daß in einigen Kantaten von Friedrich Wilhelm Zachow (vgl. DDT, Bd. 21/22) just dieselbe Besetzung — zwei Hörner, drei Oboen, Streicher — anzutreffen ist. Zachow ist 1712 als „*Director musices*“ in Halle gestorben; die in der Kirchenmusik der Zeit noch ungebräuchliche Hörnerbesetzung läßt auf ein diesem terminus ad quem angenähertes Entstehungsdatum schließen.

Analog zum dritten *Brandenburgischen Konzert* läßt sich auch im Falle des ersten die Faktur des Kopfsatzes am ehesten aus deutscher Tradition erklären, die Satzfolge aber aus italienischer. Seit Alessandro Scarlatti kennzeichnete nämlich einen, wenn nicht den Haupttypus der Opern- und Oratoriensinfonie die Satzfolge

^{20a} Vgl. The Breitkopf Thematic Catalogue, hrsg. von Barry S. Brook, New York 1966, z. B. S. 261 f. — Diese Überlegung gilt natürlich nur für deutsche Komponisten.

²¹ Die gedruckte Überlieferung reicht freilich nicht bis in diese frühe Zeit zurück. Auch darf man nicht übersehen, daß die Italiener — von der Sondertradition des Trompetenkonzerts abgesehen — sich offenbar erst allmählich dem Bläserkonzert zugewandt haben. Interessant wäre ein Vergleich mit den entsprechenden Werken der deutschen Zeitgenossen Bachs wie Telemann, Fasch, Stölzel, Graupner und Heinichen. Die wenigen erhaltenen Werke sind indessen nicht datierbar, dürften teilweise aber gewiß später als diejenigen Bachs entstanden sein. Eine Ausnahme könnten einige Konzerte Telemanns bilden. Leider macht auch Siegfried Kross in seinem neu erschienenen Buch über *Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann* (Tutzing 1969) keine Datierungsversuche.

schnell — langsam — Tanzsatz, wobei als Tanzsatz gern das Menuett gewählt wurde²². Um die zunächst überraschende Satzfolge des ersten *Brandenburgischen Konzertes* zu erklären, bedarf es also nicht des Rekurses auf die Suite; es genügt vielmehr der Hinweis auf die italienische Opernsinfonie — übrigens auf einen Typus, der sich von dem von Mattheson exemplarisch genannten nur hinsichtlich des langsamen Mittelsatzes unterscheidet.

Mit diesen Überlegungen haben wir uns einer Theorie genähert, die von Heinrich Bessler²³ angedeutet und von seinem Schüler Johannes Krey²⁴ formuliert worden ist: daß nämlich der Kopfsatz des ersten *Brandenburgischen Konzerts* als Ouvertüre zur *Jagdkantate* BWV 218 komponiert worden sei. In der Tat ist es nicht wahrscheinlich, daß Bach die für den Geburtstag des Herzogs Christian zu Sachsen-Weißenfels komponierte Kantate mit einem Secco-Rezitativ — so beginnt die freilich ohne Titelblatt überlieferte Partitur — eröffnet hat. Daß die Tonart und vor allem die damals noch keineswegs gängige Bläserbesetzung — zwei Hörner und drei Oboen — in Sinfonia und Kantate übereinstimmen, war beiden Forschern, die als Entstehungszeit der Jagdkantate mit Friedrich Spitta das Jahr 1716 annahmen, ein deutliches Indiz für die mögliche Zusammengehörigkeit beider Kompositionen. In die späte Weimarer Zeit hätte indessen die *Sinfonia* — namentlich im Vergleich mit Bachs reifen Weimarer Kantatensinfonien — nicht gut gepaßt. Da jedoch die Komposition der *Jagdkantate* inzwischen von Alfred Dürr²⁵ und an Hand eines Details auch von Hans-Joachim Schulze²⁶ in das Jahr 1713 zurückverlegt worden ist, entfallen diese stilkritischen Bedenken. Sodann macht die Deklaration des Konzerts als Ouvertüren-Sinfonie seinen Zusammenhang mit der Kantate 208 noch wahrscheinlicher: Bach war in der *Jagdkantate*, einer Auftragskomposition für die namhafte, damals bereits mit Hörnern ausgestattete Weißenfesler Hofkapelle, ersichtlich und — wie kaum anders zu erwarten — erfolgreich um einen noblen, höfischen Ton bemüht. Was lag näher, als daß er für die einleitende Sinfonia einen Typus wählte, der seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in Italien — also inzwischen mit Sicherheit auch in Deutschland — als Eröffnung von Opern, Oratorien oder Serenaden bekannt war? — Bachs drittes *Brandenburgisches Konzert* mag ursprünglich für eine ähnliche, freilich in der Besetzung kontrastärmere Vokalkomposition geschrieben worden sein.

Daß die Vermutung, das erste und dritte Konzert seien recht eigentlich Ouvertüren, nicht unbegründet ist, hat schließlich Bach selbst durch sein Parodie- oder Versetzungsverfahren gezeigt: Er hat 1726 den ersten Satz des ersten Konzerts als Einleitung in die Kantate 52 „*Falsche Welt, dir trau' ich nicht*“, 1729 den ersten Satz des dritten Konzerts in die Kantate 174 „*Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*“ übernommen. Nun sei zwar nicht verhehlt, daß Bach auch Sätze späterer, Vivaldi verpflichteter Solokonzerte als Kantateneinleitungen wiederverwendet

²² Vgl. Hugo Botstiber, *Geschichte der Ouvertüre und freien Orchesterformen*, Leipzig 1913 (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. 11), S. 53 ff.

²³ Kritischer Bericht zur Ausgabe der *Brandenburgischen Konzerte*, a. a. O., S. 23 f.

²⁴ Vgl. Anmerkung 2.

²⁵ Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe, Serie I, Bd. 35, a. a. O., S. 39 ff.

²⁶ Hans-Joachim Schulze, *Neuerkenntnisse zu einigen Kantatentexten Bachs auf Grund neuer biographischer Daten*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. v. Martin Geck, Göttingen 1969 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 291), S. 23.

hat. Bestehen bleibt indessen die Tatsache, daß er unter den sechs *Brandenburgischen Konzerten* ausgerechnet diese zwei für solche Versetzungen geeignet hielt²⁷. Im Zuge der Wiederverwendung hat Bach beide Konzerte auf bemerkenswerte Weise aneinandergerückt, indem er nachträglich auch dem dritten Konzert die Bläserbesetzung des ersten verlieh, obwohl diese in den übrigen Sätzen der Kantate 174 keine Rolle spielt. Dies mutet an, als habe er rückschauend beide Konzerte gemäß ihrer Herkunft und Faktur koppeln wollen. In einer anderen Arbeit gedenke ich zu zeigen, wie groß in der Tat die motivischen und kompositionstechnischen Gemeinsamkeiten zwischen erstem und drittem Konzert sind.

Hinsichtlich seines Charakters als Ensemblesmusik für Streicher im Sinne der Definition Matthesons rückt das sechste Konzert in die Nähe des dritten. Anders als für letzteres ist aber nicht die aus der mehrhörigen Sonate entwickelte Sinfonia gattungsbestimmend, sondern die dreisätzige „italienische“ Triosonate. Man kann das sechste *Brandenburgische Konzert* mit einigem Recht als verkappte konzertante Sonate für zwei Violinen und Generalbaß bezeichnen. Angesichts des zweiten Satzes, in dem die Gamben pausieren, macht diese Interpretation keinerlei Schwierigkeiten, bezüglich des dritten nur geringe: die Gambenstimmen lassen sich ohne großen Zwang als Generalbaß-Aussetzung deuten. Wirklich obligat scheinen sie nur im ersten Satz zu sein; doch auch dort dominieren eindeutig die zwei Violinen. Wo die Gamben konzertant hervortreten, pausieren stattdessen für die Hälfte der Zeit Cello und Generalbaß.

Der Gedanke, Bach könne das sechste Konzert ganz oder teilweise aus Sätzen einer Triosonate gewonnen haben, erscheint zunächst entlegen, läßt sich indessen stützen. Daß er in Köthen Triosonaten der Weimarer Zeit zu Solosonaten mit obligatem Cembalo umgearbeitet hat, haben Ulrich Siegele²⁸ und neuerdings Hans Eppstein²⁹ gezeigt. Warum sollte Bach aus speziellem Anlaß eine originale Besetzung, anstatt sie zu reduzieren, nicht auch einmal erweitert haben? Die mutmaßliche Entstehungsgeschichte des Konzerts in *a*-moll BWV 1044 spricht für eine solche Möglichkeit. Die Theorie, hinter der Satzstruktur des sechsten *Brandenburgischen Konzerts* scheine das Gerüst einer Triosonate — mit bereits enggeführten Kopftrema! — durch, gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man zugleich die Gambenpartien des ersten Satzes betrachtet. Deutliche Quintparallelen — erstmals Takt 22 f., danach immer wieder — tauchen gerade dort auf, wo Cello und Generalbaß schweigen. Es wäre denkbar, daß Bach an diesen Stellen eine Umgruppierung des Instrumentariums vorgenommen und die dadurch entstandenen Parallelen übersehen hat. Daß diese absichtlich stehengeblieben sind, muß man angesichts der bekannten Schlimmbesserung im fünften Konzert bezweifeln. Ob die vermutete Urfassung gleichfalls mit zwei Bratschen besetzt gewesen ist, läßt sich selbst hypothetisch nicht entscheiden. Gängiger wäre die Verwendung von Violine und Viola gewesen. Daß die Viola da braccio I im Mittelsatz den Ambitus einer Violine

²⁷ Zu prüfen wäre, ob Bach bereits in Köthen instrumentale Konzertsätze als Einleitungssinfonien verwandt haben könnte. Daß die Köthener Kantaten in der handschriftlichen Überlieferung oft mit einem Rezitativ einsetzen, spricht für diese Möglichkeit.

²⁸ Vgl. Anm. 5.

²⁹ *Studien zu J. S. Badis Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966 (Acta Universitatis Upsaliensis).

nicht unterschreitet und daß Bach im Autograph ihrem letzten System irrtümlich einen Violinschlüssel vorgezeichnet hat, sei deshalb jedenfalls erwähnt.

Auch aus dem Befund des Widmungs-Autographs erhält die hier vorgetragene Theorie eine gewisse Stütze. Christoph Wolff³⁰ hat sich mit der Rastrierung des fünften Konzerts beschäftigt und dabei etwa folgendes festgestellt: Bach hatte die Partitur-Seiten für den ersten Satz offenbar schon rastriert, als er sich entschloß, die Klavierkadenz um 43 Takte zu erweitern. Jeweils die zwei unteren Systeme der Partitur hatte er mit einem ungewöhnlich breiten Rastral liniert, um dadurch die Klavierpartie hervorzuheben und gut lesbar zu machen.

Diese Verfahrensweise spricht übrigens deutlich dafür, daß das Widmungs-Autograph auf praktische Verwendbarkeit hin angelegt worden ist und Kapellmeistern von Nutzen sein sollte, welche die Aufführung vom Cembalo aus leiteten und dieses Instrument zugleich virtuos spielten. Die weiter unten noch einmal erläuterte Vermutung, Bach habe sich mit den *Brandenburgischen Konzerten* dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg als Kapellmeister empfehlen wollen, findet darin eine Stütze. Vielleicht wollte Bach auch darauf hinweisen, eine neue Gattung, die des Klavierkonzerts, angebahnt zu haben.

Nachdem Bach die Klavierkadenz wesentlich erweitert hatte, erschien es ihm unrationell, über eine so große Strecke hinweg Leersysteme für das pausierende Orchester mitzuschleppen. Er trug deshalb die Kadenz fortlaufend auch in diejenigen Systeme ein, die er ursprünglich für das Orchester eingeplant und demgemäß mit dem engeren Rastral liniert hatte. Dadurch sparte er so viel Platz, daß er auch den ganzen zweiten Satz in dem ursprünglich für den ersten Satz vorbereiteten Partiturschema unterbringen konnte. Nach der Niederschrift des zweiten Satzes, so konstatiert Wolff, muß Bach die Arbeit am Widmungsexemplar unterbrochen haben. Als er nämlich die Rastrierung des fünften Konzerts mit dem dritten Satz wieder aufnahm, hatte er offenkundig vergessen, daß er die für das Klavier vorgesehenen Systeme bis dahin mit einem breiteren Rastral gezogen hatte und bediente sich fortan ausschließlich des normalen Rastrals. Daß die angenommene Unterbrechung nicht nur äußerlicher Art gewesen sein kann, zeigt die Art und Weise, in der die Seiten für das sechste und letzte Konzert rastriert worden sind. Nachdem Bach in den vorausgegangenen Konzerten darauf geachtet hatte, daß das Partiturschema der einzelnen Sätze der jeweiligen Besetzung genau entsprach, plante er im langsamen Satz des letzten Konzerts zwei Systeme für die Gampen ein, die dann leer geblieben sind. Man kann daraus mit einiger Berechtigung schließen, daß Bach bei der Einrichtung des Partiturschemas für das sechste Konzert noch keine Vorstellung davon hatte, in welcher Besetzung er den Mittelsatz endgültig niederschreiben würde. Außerdem ist es vielleicht kein Zufall, daß sich Bachs Korrekturen innerhalb dieses Konzertes auf die Gampenstimmen konzentrieren. So wie Bach offensichtlich erst während der Reinschrift des fünften Konzerts auf den Gedanken gekommen ist, die Klavierkadenz zu erweitern, hat er vielleicht auch die Dispositionen für das sechste Konzert noch im letzten Augenblick geändert. Hält man sich nun erstens Bachs generelle Neigung vor Augen, bei der Fertigstellung

³⁰ Die Rastrierung in den Originalhandschriften J. S. Bachs, Festschrift für Friedrich Smend, Berlin 1963, S. 83 f.

groß begonnener Werkreihen zu ermüden³¹, zweitens die Tatsache, daß die Partiturreinschrift nach dem langsamen Satz des fünften Konzerts unterbrochen worden zu sein scheint, endlich die Beobachtung, daß das sechste Konzert von dem vorausgehenden fünften stilistisch durch eine Welt getrennt ist, so kommt man zu der folgenden, bereits oben angedeuteten Hypothese: Bach lag einerseits daran, das Widmungsexemplar rasch abzuschließen; er hatte andererseits weder ein (auch tonartlich) geeignetes älteres Konzert vorliegen, noch die Neigung, ein letztes sechstes Konzert neu zu komponieren. Deshalb begnügte er sich mit der — vielleicht eiligen — Bearbeitung einer älteren Komposition.

Daß Bach das Widmungsexemplar abzuschließen wünschte, mag durchaus praktische Gründe gehabt haben. Warum sollte er nicht eine Kapellmeisterstelle beim Markgrafen von Brandenburg angestrebt haben, nachdem er sich bereits 1720 von Köthen nach Hamburg beworben hatte, um dann 1723 tatsächlich nach Leipzig überzusiedeln³²? Man hat bisher, vor allem auf Grund der Arbeiten von Friedrich Smend³³, angenommen, die Besetzung der *Brandenburgischen Konzerte* spiegele ausschließlich die Verhältnisse der Köthener Kapelle, nicht aber die der Markgräfllich-Brandenburgischen. Dagegen hat zu Recht Heinz Becker³⁴ Bedenken geäußert. In der Tat sind archivalische Nachrichten über Kapellverhältnisse, so wichtig sie sind, mit Vorsicht aufzunehmen³⁵ und in ihrer Gültigkeit besser nicht über den Zeitraum hinaus auszudehnen, aus dem sie stammen. Daß die markgräflliche Kapelle um 1720 zahlenmäßig so stark besetzt gewesen ist, daß sie die ihrem Mäzen gewidmeten Konzerte mit Bachs Hilfe hätte aufführen können, wird man trotz des Fehlens von Besetzungslisten, die für diese Zeit Gültigkeit beanspruchen könnten, eher annehmen als bezweifeln: die Bloßstellung des gegenteiligen Sachverhalts hätte, wie bereits Becker bemerkt, den Markgrafen kränken müssen.

Ehe die Forschung die Frühfassung des ersten *Brandenburgischen Konzerts* sowie das dritte und sechste mit einiger Sicherheit in die Zeit um 1713 datieren kann, bedarf es noch detaillierterer stilkritischer Studien, zu denen ich auch selbst beitragen möchte. Keineswegs sollte durch diesen Aufsatz der Eindruck erweckt werden, Bach habe diese drei, meiner Meinung nach frühen Konzerte ohne jede Kenntnis des italienischen Konzertstils geschrieben: Mit ihm und seinen Wandlungen haben sich die deutschen Komponisten des Generalbaßzeitalters seit Beginn des 17. Jahrhunderts immer wieder aufs neue beschäftigt. Indessen ist zu bedenken, ob Bach in seinen frühen „Konzerten“ nicht von älteren Gattungen als der des Vivaldischen Instrumentalkonzerts ausgegangen ist, um sie freilich — unter steter Auseinandersetzung mit dem Neuen — in seinem Sinne entscheidend umzugestalten. Es entspräche der in seiner künstlerischen Entwicklung allenthalben anzutreffenden Folgerichtigkeit, wenn Bach sich erst in einem späteren Stadium, als es die drei hier zur Diskussion stehenden *Brandenburgischen Konzerte* spiegeln, mit Nachdruck dem Instrumentalkonzert Vivaldischer Prägung zugewandt hätte. Daß seine Transkriptionen entsprechender Konzerte um 1714 dazu den Auftakt gebildet

³¹ Vgl. Alfred Dürr, *Zum Wandel des Bach-Bildes*, Musik und Kirche Jg. 32 (1962), S. 115.

³² Ich verdanke diesen Hinweis und einen wesentlich weiter reichenden Gedankenaustausch meinem Freund Peter Schleuning, der im Sommersemester 1969 im Rahmen eines Kolloquiums des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg i. Br. über die *Brandenburgischen Konzerte* referiert hat.

³³ *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 22 f.

³⁴ Rezension der Ausgabe der *Brandenburgischen Konzerte* durch Heinrich Besseler, *Die Musikforschung* Jg. 13 (1960), S. 115 ff. — Eine in dieser Frage zustimmende Replik veröffentlichte Besseler ebd. S. 383 f.

³⁵ Die Musiker J. H. Freytag und J. G. Wüdig sind in den Köthener Hofakten ohne Angabe des von ihnen gespielten Instruments genannt. Smend macht sie ohne weiteres zu Flötisten, was in Zweifelsfällen zu Fehlschlüssen führen könnte.

hätten³⁶, würde zugleich den weiteren Fortgang seines Schaffens in Weimar und Köthen erklären, das seither in der Tat weitgehend im Zeichen der Konzertform Vivaldis gestanden hat. Eines der frühesten der in dieser Hinsicht nachweisbaren Beispiele ist die Einleitungs-Sinfonia zur Kantate 18 „*Gleichwie der Regen und Schnee*“, die Bach für den Sonntag Sexagesimae vielleicht des Jahres 1714 komponiert hat. Sowohl die Gliederung des Ritornell-Themas (Kopf — Fortspinnung — Kadenz) als auch die Regelmäßigkeit des Tutti-Solo-Kontrastes sind Merkmale einer Stilkopie, deren „Wörtlichkeit“ zu Bachs viel zurückhaltenderer und variablerer Handhabung des Konzertprinzips in den drei mutmaßlich älteren *Brandenburgischen Konzerten* auffällig kontrastiert³⁷. In den selbständigen Ensemblekonzerten der Folgezeit erscheint der Einfluß Vivaldis demgegenüber gedämpfter. Gewiß sind die Kopfsätze nunmehr echte Konzertsätze, und offenkundig sind die konzertanten Schlußfugen der drei jüngeren *Brandenburgischen Konzerte*, wie Carl Dahlhaus³⁸ es gezeigt hat, nur von der Konzertform Vivaldis her verständlich. Doch nur langsam entschließt sich Bach, die Satzstruktur auf den Kontrast zwischen Orchester-Tutti und Solisten-Concertino zu gründen. In den Eingangssätzen des zweiten und vierten Konzerts schließen sich die Solisten jeweils selbst zum Ritornell zusammen; die Ripienisten fungieren demgegenüber über weite Strecken nur als Klang- und Akzentverstärkung des Generalbasses. Im ersten Satz des fünften Konzerts ist das anders; doch dieses, augenscheinlich zuletzt entstandene Werk ist dem Solokonzert und damit einem Typus angenähert, den Bach für die Adaption des Vivaldischen Konzertschemas offenbar für geeigneter gehalten hat. Letzteres liegt in der Sache selbst begründet: Die Gegenüberstellung von Concerto und Concertino war nur sinnvoll, wenn das Concertino, wie etwa im concerto grosso, als solches eine geschlossene Gruppe bildete. Konzertierte indessen, wie dies für Bach kaum anders vorstellbar war, die Solisten bereits untereinander, so wurde die Scheidung zwischen Solo und Tutti als kontrastierenden Gruppen problematisch. Vivaldi hat diesem Sachverhalt in seinen Ensemblekonzerten Rechnung getragen, indem er auch in den Stücken mit farbigster Besetzung der Solovioline kaum jemals ihre dominierende Stellung genommen hat. Die Meinung Rudolf Ellers³⁹, daß Bach im Jahre 1717 anlässlich eines Besuches in Dresden auch die neueren Ensemble- und Bläserkonzerte Vivaldis kennengelernt und für die *Brandenburgischen Konzerte* zum Vorbild genommen habe, bedarf daher der Überprüfung. Daß Bach die jüngste Produktion Vivaldis damals in Dresden gehört und studiert hat, ist zwar denkbar, wenn nicht gar wahrscheinlich. Daß er indessen Vivaldis Satztechnik hinsichtlich des

³⁶ Vielleicht sind für Bachs damals nachweisbare intensive Beschäftigung mit dem Typus des neueren italienischen Instrumentalkonzerts neben anderen auch ganz äußere Gründe bestimmend gewesen. Aus dem Besitz des Herzogs Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen sind in den Staatlichen Museen Meiningen Abschriften italienischer Musik erhalten, die er — laut eigenem Vermerk — u. a. aus Wien mitgebracht hat. Eventuell hat auch J. G. Walthers und vielleicht auch Bachs Schüler Johann Ernst von Sachsen-Weimar auf einer der damals üblichen Kavaliertouren italienische Konzerte kennengelernt und seine Lehrmeister nach seiner Heimkehr angeregt, diese Gattung mit ihm gründlich „durchzunehmen“. Ergebnisse dieser Studien könnten die Konzerte des Herzogs und ihre Transkriptionen durch Bach gewesen sein.

³⁷ Rudolf Stephans eindringende Analyse des dritten Brandenburgischen Konzerts (*Die Wandlung der Konzertform bei Bach*, Die Musikforschung 6, 1953, S. 134 ff.) gewinnt zusätzliche Überzeugungskraft, wenn man dieses Werk früh ansetzt.

³⁸ *Bachs konzertante Fugen*, Bach-Jahrbuch 1955, S. 45 ff.

³⁹ *Zur Frage Bach — Vivaldi*, Kongreßbericht Hamburg 1956, S. 80 ff. — *Über Dresdens Bedeutung für das Schaffen Bachs*, Bach-Fest-Buch zum 43. Deutschen Bach-Fest in Dresden 1968, S. 23 ff. — Artikel *Vivaldi* in *MGG*, Bd. 13, Sp. 1849 ff.

Ensemblekonzerts im einzelnen übernommen hätte, erweisen vergleichende Analysen nicht. Eine Ausnahme bestätigt — diese Redensart ist hier am Platz — die Regel: der nachkomponierte dritte Satz des ersten *Brandenburgischen Konzerts*. Er wird in der Tat von einem deutlichen Solo-Tutti-Kontrast bestimmt, wobei das Solo fast ausschließlich von dem Violino piccolo bestritten wird, während die Bläser eher eine Brücke zum Tutti schlagen, obschon sie dieses auflockern. Wenngleich Bach auch in diesem Satz anders, moderner, als Vivaldi komponiert, so gewinnt man dennoch den Eindruck, er habe in diesem Fall Vivaldi so bewußt adaptiert, daß gerade deshalb seine Abhängigkeit von Vivaldis Ensemble-Konzerten in den übrigen *Brandenburgischen Konzerten* nur mit besonderer Vorsicht postuliert werden kann.

Gern würde man wissen, was Bach zu seinem speziellen Verhalten bei der Erweiterung des ersten *Brandenburgischen Konzerts* veranlaßt hat. Johannes Krey⁴⁰ hat vermutet, Bach habe den hier zur Diskussion stehenden Satz für eine Aufführung des Konzerts durch den Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle, Jean Baptiste Volumier, komponiert, als er auf dessen Einladung in Dresden weilte. Das ist denkbar, freilich nicht nachweisbar. Zu Recht wird man jedenfalls annehmen können, daß Bach die eher deftige Urfassung des Konzerts durch die Einfügung des virtuosen Violin-Konzertsatzes und der aristokratischen Polonaise habe glatter, moderner und im Sinne der Suitenfolge abgerundeter gestalten wollen⁴¹. Nicht ausgeschlossen ist es freilich, daß ihm dazu erst die Herstellung des Widmungsexemplars Anlaß gegeben hat.

Dieser Aufsatz ist als Vorarbeit zu einem Beitrag für die von Ernst Ludwig Waeltner herausgegebene Monographienreihe *Meisterwerke der Musik* entstanden. Je mehr ich mich mit den einzelnen *Brandenburgischen Konzerten* beschäftigte, desto nichtssagender und unwahrer erschienen mir Analysen, die nach dem Motto „Mannigfaltigkeit in der Einheit“ die Abgerundetheit des Zyklus im Sinne einer „kleinen Summa des Ensemblekonzerts“ — so habe ich unlängst selbst ohne die notwendige Differenzierung formuliert — um jeden Preis erweisen wollen. Bachs Eigenart, und damit zugleich wohl auch seine Meisterschaft, wird gerade im Vergleich mit den Zeitgenossen nur demjenigen deutlich, der die Gattungs- wie die individuelle Geschichte der einzelnen Komposition mithört und dabei nicht nur das gelungen Abgerundete, sondern auch das bloß Angefangene, Veränderte, Disparate oder Verworfenene wahrnimmt und damit die Lebenswirklichkeit und geschichtliche Wahrhaftigkeit des Werks. Während Bachs aufgeklärter Zeitgenosse Johann Mattheson an der Musik nur gelten läßt, was vordergründig sichtbar und hörbar ist, wahrt Bach die in den Anfängen der abendländischen Tonkunst begründete Tradition, daß Musik qua Gattung zugleich etwas bedeute. Es ist schwer zu entscheiden, ob bereits in der Serie der sechs *Brandenburgischen Konzerte* die Geschichte der Gattung im Sinne Beethovens als mitkomponierter Bestandteil des Werks zu gelten hat. (Auf Bachs Leipziger Kirchenmusik und auf das kontrapunktische Spätwerk dürfte dies gewiß zutreffen.) Es scheint mir hingegen sicher, daß wir uns dem Geist

⁴⁰ A. a. O., S. 340 ff.

⁴¹ Auch so gesehen wird man die u. a. von Julien Tiersot (*Sur les origines de la symphonie. Une „Sinfonia“ de J. S. Bach*, Mélanges de Musicologie, offerts à M. Lionel de La Laurencie, Paris 1933, S. 177 ff.) und Rudolf Gerber (*Bachs Brandenburgische Konzerte. Eine Einführung in ihre formale und geistige Wesensart*, 2. Auflage Kassel usw. 1965, S. 57) geäußerte Auffassung, die Sinfonia stelle eine spätere Bearbeitung des Werks „zu einem à-la-modischen Sinfonietyp“ (Gerber) dar, skeptisch beurteilen.

der *Brandenburgischen Konzerte* nur dann nähern, wenn wir ihre unterschiedliche Herkunft und soziale Funktion mithören — es handele sich um eine Kantateneinleitung, einen Sonatensatz oder ein Klavierkonzert. In welchem Maß dem Werk Bachs seine jeweilige Geschichte anhaftet, hat aus seiner Sicht der Filmregisseur Jean Marie Straub in seiner *Chronik der Anna Magdalena Bach* eindrucksvoll übersteigert vorgeführt.

Das Pantaleon

VON ANNEDORE EGERLAND, KÖLN

Das Leben Pantaleon Hebenstreits, des Erbauers des Pantaleons, ist ebenso interessant wie das Instrument selbst, da es sich wie das eines Abenteurers darstellt. Wir möchten uns im vorliegenden Aufsatz jedoch auf das Pantaleon konzentrieren und darüber so viele Einzelheiten wie möglich zusammentragen. Auf diese Weise soll das Interesse von neuem auf ein Instrument gelenkt werden, von dem möglicherweise noch Exemplare existieren und bei detaillierter Kenntnis wieder aufgefunden werden können. Im übrigen soll ein Bild über Verwendung und Bedeutung des Pantaleons in seiner Zeit gegeben werden.

Trotzdem ist zur Einführung ein kurzer Blick auf das Leben Pantaleon Hebenstreits notwendig.

Pantaleon Hebenstreit¹ wurde 1667² in Eisleben geboren. Er lernte Tanzen, die Violine und das Clavichord spielen; über sein Leben vor 1698 läßt sich im übrigen nichts Genaues aussagen. Bei Beckmann und Scheibe findet sich der Hinweis, daß er in Leipzig als „sehr geschickter“ Geiger, Clavichordspieler und Musik- und Tanzlehrer gewirkt habe. Jedenfalls fällt die Verbesserung des Hackbretts, die ihn berühmt machen sollte, in die erste Hälfte der 1690er Jahre, da Kuhnau 1717 in einem Brief an Mattheson von einem Konzert Hebenstreits auf dem Pantaleon berichtet, das etwa 20 Jahre zurücklag, also um 1697 stattgefunden haben muß³. Nach einer Darstellung Stählins, die, abgesehen von den falschen Datierungen, glaubwürdig erscheint⁴, kam es folgendermaßen zur Entwicklung des ungewöhnlichen Instrumentes⁵: Während seiner Leipziger Tanzlehrerzeit mußte Hebenstreit aus der Stadt fliehen, um nicht in Schuldhaft zu geraten. In einem Dorfe bei Merseburg hielt er sich verborgen. Dort soll er beim Anblick der Musikanten, die in der Schenke auf dem Hackbrett zum Tanz aufspielten, den Gedanken gefaßt haben,

1 Zur Biographie Hebenstreits vgl. J. A. Scheibe: *Ueber die Musikalische Composition* I, Leipzig 1773, S. LVII ff.; J. Beckmann: *Beyträge zur Geschichte der Erfindungen* I, Leipzig 1783, S. 510 ff.; M. Fürstenau: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* II, Dresden 1862, S. 90 ff.; La Mara: *Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten*, Bd. 1, Leipzig 1886, S. 134.

2 In einigen Darstellungen (H. Fleischer: *Chr. S. Binder*, Regensburg 1942, S. 8 und Riemann-Lexikon 11/1929, S. 725) findet sich das Geburtsdatum 1669. Das ist ein Irrtum, der wahrscheinlich auf Grund der eindeutig fehlerhaften Angabe in M. Fürstenau, a. a. O., S. 90, entstanden ist.

3 J. Mattheson: *Critica Musica* II, Hamburg 1725, S. 237.

4 Vgl. A. Berner: *Art. Hebenstreit* in *MGG* 6, Sp. 3 ff.

5 Vgl. auch Scheibe und Beckmann a. a. O. und *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, Leipzig, S. 28 ff.

dieses Instrument zu verbessern und für den künstlerischen Vortrag nutzbar zu machen.

Die genauen Datierungen in seinem Lebensweg beginnen wieder 1698. In diesem Jahr weilte Hebenstreit gastweise als Tanz- und Kapellmeister am Hofe zu Weißenfels, trat dort aber bald in ein festes Dienstverhältnis⁶. 1703 hörte ihn zum ersten Male Kurfürst Friedrich August I. auf Schloß Neu-Augustusburg auf dem verbesserten Hackbrett spielen. Im Jahre 1705 machte Hebenstreit eine Reise nach Frankreich, um sein Instrument am Hofe des französischen Königs vorzuführen. Ludwig XIV. war so beeindruckt von dessen neuartigen Klangwirkungen, daß er ihm zu Ehren seines „Erfinders“ den Namen „Pantaleon“⁷ gab, unter dem es von da an bekannt war. Auf seiner Rückreise von Frankreich 1706 wurde der nun hochberühmte Virtuose als Hofanzmeister, Kapelldirektor und Pantaleonist am Hofe zu Eisenach eingestellt⁸. Dort wirkte er noch eine Zeitlang zusammen mit Telemann, verließ aber bald nach 1708 den Hof zu erneuten Konzertreisen mit dem Pantaleon. Sie führten ihn nach Dresden und Wien, wo er vom Kaiser ausgezeichnet wurde. Kurfürst Friedrich August I. holte 1714 den berühmten Virtuosen an seinen Dresdener Hof und gab ihm das erstaunlich hohe Jahresgehalt von 1200 Talern⁹. Zusätzlich erhielt er jährlich 200 Taler für die Instandhaltung des Instrumentes. Er war Pantaleonist und Mitglied der Hofkapelle, und sein Ansehen und Einfluß nahmen immer mehr zu.

In Berichten seiner Zeitgenossen stößt man immer wieder auf Attribute wie „hochberühmter Virtuose“¹⁰, „der nie genug zu rührende Pantaleon Hebenstreit“¹¹, „der die Bewunderung der größten Virtuosen ihrer Zeiten erlangte“. Diesen Ruf und seine geachtete Stellung am Hofe brachten ihm unter anderem¹² seine Begabung und seine Zielstrebigkeit ein, die seinen Erfindungsgeist und seine Leistungen über das allgemeine Niveau hinaushoben. Das Pantaleon, dessen ungewöhnliche Klangwirkungen er vorführte, machte ihm vollends einen Namen.

Pantaleon Hebenstreit war nicht eigentlich „Erfinder“ eines neuen Instrumentes, er nahm nur am Hackbrett eine Reihe von Verbesserungen¹³ vor, die allerdings dessen musikalische Ausdrucksmöglichkeiten erheblich steigerten. Zur Veranschaulichung dieser Verbesserungen sei zunächst eine Beschreibung des Hackbretts¹⁴ gegeben.

Sein griechischer Name „tympanon“ = Schlaginstrument verdeutlicht besser als der Ausdruck „Hackbrett“ das Charakteristikum dieses Instrumentes, die Schlagtechnik. Dem Aussehen nach unterscheidet es sich nicht von dem im Mittelalter

⁶ A. Werner: *Städtische und fürstliche Musikpflege zu Weißenfels*, Leipzig 1911, S. 75 und S. 109.

⁷ Zuweilen verballhornt zu „Pantalon“.

⁸ F. W. Marburg: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* III, Berlin 1757, S. 51.

⁹ Im *Musikalischen Almanach* (a. a. O.) ist sogar das unwahrscheinlich klingende Gehalt von 2000 Talern verzeichnet.

¹⁰ J. G. Walther: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek* 1732, Faksimile-Ausgabe, Kassel—Basel 1953, S. 461.

¹¹ Telemann in J. Mattheson: *Grundlagen einer Ehrepsforte*, Hamburg 1740, S. 36.

¹² Hebenstreit muß neben Pisendel einer der größten Violinvirtuosen seiner Zeit gewesen sein. Darüberhinaus schätzt man ihn als Lehrer u. Berater in musikalischen Fragen. Vgl. La Mara, a. a. O., und J. Gaudefroy-Demombyes: *Les jugemens allemands sur la musique française au XVIII^e siècle*, Paris 1941, S. 80.

¹³ Beschreibungen des Pantaleons bei J. G. Walther, a. a. O., S. 461; Abbé de Chateaufort: *Dialogue sur la musique des anciens*, Paris 1735, S. 5; J. Beckmann, a. a. O., S. 507 ff.

¹⁴ Zum Hackbrett: H. Schultz: *Instrumentenkunde*, Leipzig 1931, S. 133; H. Junghanns: *Der Piano- und Flügelbau*, Frankfurt 1960, S. 12 ff.; H. H. Dräger und W. Wunsch: *Art. Hackbrett* in *MGG* 5, Sp. 1210.

beliebten Psalterium, das jedoch meist gezupft wurde. Ein flacher, trapezförmiger, selten rechteckiger Holzkasten mit mehreren Schallöchern bildet den Resonator für einen Bezug mehrchöriger Metallsaiten. Zwei Stege teilen die Saiten im Quintverhältnis. Die Stimmung erfolgt mit Hilfe von eingelassenen drehbaren Eisenwirbeln. In der tiefen Lage ist die Saitenbespannung oft drei-, in der mittleren vier- und in der hohen Lage fünfchörig. Der Tonumfang reicht etwa vom D bis zum c^3 , beträgt also fast vier Oktaven. Die Töne werden mit zwei in einen Haken oder ein Blatt auslaufenden Holzstäbchen erzeugt. Diese Klöppel können auf der einen Seite blank, auf der andern mit Filz oder Tuch belegt sein. Schlägt man die Saiten mit der blanken Seite des Klöppels, so entsteht ein scharfer, schwirrender, obertonreicher Klang, während man mit der tuchüberzogenen Seite dumpfe, gedeckte Klänge hervorbringt. Die Größe der Hackbretter ist verschieden. Es gibt solche, die man bequem umhertragen und beim Spiel auf den Schoß oder einen Tisch setzen kann; andere sind auf einem Gestell mit Beinen befestigt.

Im Mittelalter war das Hackbrett ein beliebtes Hausinstrument, wurde später aber nur noch für Tanzmusik verwendet. Seine Beliebtheit stieg im 18. Jahrhundert mit dem Erscheinen des Pantaleons wieder stark an, vor allem in vornehmen Kreisen¹⁵. Im 19. Jahrhundert sank es wieder zu seiner untergeordneten Stellung herab und lebt heute als „Cymbal“ in der Zigeunermusik fort.

Hebenstreit vergrößerte das Hackbrett beträchtlich. Keyßler¹⁶ überliefert mit anderen Zeitgenossen die vierfache Länge des Hackbretts, und zwar war das Pantaleon 13,5 Spannen lang und 3,5 Spannen breit, das ist, in der heutigen Maßeinheit ausgedrückt, die erstaunliche Größe von 2,70 m x 0,70 m. Das verwendete Holz war umgerechnet etwa 2 cm dick. Das Pantaleon war rechteckig und hatte zwei nebeneinander liegende, mit mehreren Schallöchern versehene Resonanzböden. Der eine war für die höhere Lage mit Metallsaiten bespannt, der andere für die tiefere mit z. T. umsponnenen (!) Darmsaiten. Der Saitenbezug war mehrchörig wie beim Hackbrett. Der Tonumfang reichte über fünf Oktaven vom Kontra-E zunächst diatonisch bis G, dann chromatisch bis e^3 , wozu durch die Mehrchörigkeit rund 200 Saiten erforderlich waren. Die Klöppel hat Hebenstreit offenbar nicht verändert; es wird berichtet, daß er sie zur Erzeugung gedämpfter Klänge mit Baumwolle umwand.

Der Ton muß außerordentlich kräftig und in hohen Lagen durchdringend gewesen sein. Was damals aber so begeistert aufgenommen wurde, war seine Modulationsfähigkeit. Man konnte ihn sehr unterschiedlich stark und schwach erzeugen. Gerade diese Eigenschaft erweckte den Eindruck eines „ganz neu erfundenen Instrumentes“. Mattheson¹⁷ empfand „die Anlockung des schönen, summenden und deutlichen Klanges fast wie einen Syrenen-Gesang“.

Hebenstreit ließ später sein Instrument von G. Silbermann in Freiberg bauen, mußte sich jedoch bald durch ein Sonderprivileg des Königs davor schützen, daß

¹⁵ Aus dieser Zeit stammen sehr reich verzierte, kostbare Instrumente. Vgl. *Katalog des Musikhistorischen Museums W. Heyer II*, Köln 1912, S. 290; C. Sachs: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1930, S. 136; Eitner: *Quellen-Lexikon*, Leipzig 1901, S. 80.

¹⁶ J. G. Keyßler: *Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen*, Hannover 1751, S. 1324.

¹⁷ J. Mattheson: *Critica Musica*, op. cit., S. 148.

Silbermann das Pantaleon unberechtigt nachbaute und verkaufte. Seit 1727 war das Nachbauen des Instrumentes bei 50 Goldgulden Strafe verboten.

Es ist möglich, daß Hebenstreits Schüler das Instrument vereinfacht, vor allem seine Länge verringert haben¹⁸. Heute ist der Öffentlichkeit kein erhaltenes Instrument bekannt¹⁹. Der Name „Pantaleon“ blieb noch eine gewisse Zeit erhalten in dem Ausdruck „Pantaleonzug“ für ein Cembaloregister, dessen Klang dem des Pantaleons glich²⁰, aber wichtiger ist, daß man mit „Pantaleon“ noch eine Weile das Hammerklavier²¹ bezeichnete, und zwar aus Gründen, die im Folgenden aufgezeigt werden.

Das Hammerklavier wurde in Deutschland 1717 von C. G. Schröter entwickelt, der ausdrücklich das Pantaleon als Anregung für seine Konstruktion nennt, und 1716 in Paris von J. Marius, bei dem eine Beeinflussung durch Hebenstreit nicht ausgeschlossen werden kann²². Die Vorläufer des Hammerklaviers bilden nicht eine einzige geradlinige Entwicklungsreihe auf dieses Instrument hin, es vereinigt vielmehr eine Anzahl verschiedener, z. T. sehr alter Elemente zu einem neuen Ganzen. So finden sich über einen Resonator gespannte Saiten bei Streich- und Zupfinstrumenten, abgestimmte Saiten bei Harfe und Leier und der Familie der Zitherinstrumente (zu der auch Psalterium und Hackbrett gehören), der Tastenmechanismus bei Drehleier, Orgel und schließlich bei Clavichord und Cembalo. Ihnen allen fehlt das Charakteristikum, das sowohl in dem Namen „Hammerklavier“ wie auch in „Pianoforte“ bzw. „Fortepiano“ enthalten ist: der Hammeranschlag, der eine größere Tonstärke und ihre direkte Beeinflussung durch den Tastendruck ermöglicht. Diese direkte Beeinflussung der Tondynamik und der starke Klang sind im Pantaleon gegeben, dort fehlt nur die Verbindung der Klöppel mit einem Tastenmechanismus.

Nicht jedes in jener Zeit entwickelte Hammerklavier entstand wie im Falle Schröters durch eine unmittelbare Anregung des Pantaleons. Jedoch waren im Pantaleon allem Anschein nach zum ersten Mal die technischen Voraussetzungen zur Realisierung eines neuen Klangideals gegeben, die später nach und nach in vollkommener Weise vom Hammerklavier übernommen wurden, vollkommener, da es durch seinen Tastenmechanismus weitaus wendiger und leichter zu spielen war. Daß sich die Menschen der damaligen Zeit der Bedeutung des Pantaleons in dieser Hinsicht bewußt waren, zeigt eben die Tatsache, daß sie seinen Namen zunächst auf die Hammerklaviere übertrugen. Das Pantaleon hat also das entscheidende Klangmerkmal des Hammerklaviers vorweggenommen und sein Vordringen wesentlich begünstigt.

Was die Verwendung des Pantaleons betrifft, so heißt es bei Kuhnau, Hebenstreit brauche sich in Dresden nur einmal im Jahr vor dem König auf dem Pantaleon

¹⁸ F. J. Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris 1883, S. 273.

¹⁹ Bei dem im Katalog *Ausstellung alte Musik*, München 1951, S. 36, unter Nr. 233 aufgeführten Pantaleon handelt es sich laut brieflicher Auskunft des Leiters der Städtischen Musikinstrumentensammlung München K. Haselhorst um ein Hackbrett mit dreifachem Resonanzboden.

²⁰ W. Hebenstreit: *Encyklopädie der Aesthetik*, Wien 1843, S. 534.

²¹ J. Beckmann: a. a. O., S. 502.

²² Das Erstlingsrecht dieser Erfindung gehört dem Paduaner B. Cristofori, dem sie 1709 gelang. Auch in England taucht zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein Klavier mit Hammermechanik auf, aber es besteht die Wahrscheinlichkeit, daß es nach Cristoforis Vorbild entstanden ist.

hören zu lassen²³. Das weist auf eine Sonderstellung des Instrumentes hin, die näher untersucht werden soll.

Fleischer²⁴ hält es für möglich, daß das Pantaleon als Generalbaßinstrument Verwendung fand. Das kommt jedoch deshalb wahrscheinlich nicht in Frage, weil ein Generalbaßinstrument die Aufgabe hatte, der linearen Streich- und Blasmusik des Orchesters oder eines einzelnen Instrumentes vollgriffige Akkorde hinzuzufügen. Das Spiel auf dem Pantaleon aber war durch die Spieltechnik mit zwei Klöppeln auf die Zweistimmigkeit beschränkt. Akkorde konnte man nur in Arpeggien darauf hervorbringen, und sie standen durch den Nachklang eine Weile im Raum. Schon das Hackbrett spielte in der Tanzmusik niemals den Baß, sondern stets die obligate Stimme — warum sollte ein Instrument, das ja gerade eine Weiterentwicklung des untergeordneten Hackbretts war, im Zusammenspiel eine vergleichsweise geringere Rolle übernehmen als sein Vorgänger? Auch hätte in dieser Funktion der ungewöhnlich starke Klang des Pantaleons den der anderen Instrumente zu sehr verdeckt.

Es ist denkbar, daß das Pantaleon konzertierend einer Streicher- oder Bläsergruppe gegenübergestellt wurde, mit einzelnen Instrumenten dieser Gattungen zusammen spielte oder auch seinerseits Melodieinstrument in einer monodischen Komposition war, aber darüber lassen sich keine Auskünfte finden.

In erster Linie wird das Pantaleon als Soloinstrument verwendet worden sein. Ein Bericht über das solistische Auftreten Hebenstreits, das ans Sensationelle grenzte, sei an dieser Stelle wiedergegeben. „*Endlich that Monsr. Pantalon seine Sprünge, . . . und spielte eine Partie. Da wurde der Herr Graff ganz außer sich gesetzt, er führte mich aus seinem Zimmer über den Saal, hörte von weitem zu, und sagte: Ey was ist das? Ich bin in Italia gewesen, habe alles, was die Musica schönes hat, gehöret, aber dergleichen ist mir nicht zu Ohren gekommen*“²⁵.

Die solistische Vorführung des Instrumentes bei Konzertreisen versteht sich von selbst²⁶.

Um zu erfahren, was auf dem Pantaleon vorgetragen wurde, ist man auf die Ausdeutung zeitgenössischer Berichte angewiesen; denn es sind keine Stücke für Pantaleon erhalten geblieben. Trotzdem kann keineswegs ausgeschlossen werden, daß Hebenstreit oder einer der mit ihm befreundeten Komponisten J. S. Bach, Kuhnau und Telemann für das berühmte Instrument komponiert haben²⁷.

Die zeitgenössischen Berichte über Stücke, die auf dem Pantaleon gespielt wurden, sind äußerst spärlich. Kuhnau bemerkt in dem bereits zitierten Brief an Mattheson²⁸: „*Nachdem er (Hebenstreit) uns seinen Schatz von der Music durch praeludiren, fantasiren, fugiren und allerhand Caprices mit den blossen Schlägeln*

²³ J. Mattheson, op. cit., S. 237.

²⁴ H. Fleischer, a. a. O., S. 12.

²⁵ J. Mattheson, *Critica Musica*, op. cit., S. 237. — Graf Logi (1638—1721), einer der bedeutendsten Lautenspieler und -komponisten seiner Zeit.

²⁶ Abbé de Chateauneuf, a. a. O., S. 5.

²⁷ In der 11. Auflage des Riemann-Lexikons von 1929 findet sich im Art. *Hebenstreit* die Bemerkung, daß Hebenstreits Kompositionen für Pantaleon und Violine J. S. Bach zu seinen Klavierkonzerten mit Orchesterbegleitung angeregt hätten. Diese Behauptung wird zwar von M. Falck (*W. F. Bach*, Lindau 1956, S. 14 und S. 96) aufgegriffen, erscheint aber zweifelhaft; in der einschlägigen Literatur zu den Werken J. S. Bachs gibt es keine Bestätigung dafür, die Kompositionen Hebenstreits sind nicht erhalten, und die Behauptung selbst fehlt in späteren Auflagen des Riemann-Lexikons.

²⁸ J. Mattheson: *Critica Musica*, op. cit., S. 237.

gewiesen hatte, verbandt er endlich die Tangenten mit Baum-Wolle, und spielte eine Partie“. Der Ausdruck „seinen Schatz von der Music (be)weisen“ läßt zwei Deutungen zu. Einmal kann er meinen, daß eine Reihe bekannter Stücke in bearbeiteter Form („durch praeludiren, fantasiren, fugiren und allerhand Caprices“) vorgeführt wurde. Es ist aber auch möglich, daß es Stücke aus dem „Schatz“ eigener Kompositionen Hebenstreits oder freie Improvisationen waren, mit denen er sein Können in den geläufigen Kompositionsformen seiner Zeit bewies. Aus der Anlage des auszudeutenden Satzes ist zu entnehmen, daß es dem Briefschreiber nicht auf diesen „Schatz von der Music“, sondern in erster Linie auf das folgende ankam, die „Partie“. Kuhnau mag den Schwerpunkt darauf gelegt haben, weil ihn der sanfte Klang, den die umwickelten Klöppel hervorriefen, besonders beeindruckt hatte. Aber er hat diesen Teil des Satzes sicher auch wegen des nun folgenden Stückes betont, das eine Partie, d. h. Partita, also eine Suite darstellte²⁹. Die Suite hatte in allen Tafel-, Hof- und Kammermusiken der Zeit ihren Platz. Da das Pantaleon ein Hofinstrument war, kann mit Sicherheit angenommen werden, daß bei den Konzerten einmal im Jahr oder auf Reisen außer freien Improvisationen alle Arten von Gesellschafts- und Kammermusik auf ihm vorgetragen wurden.

Die Spieltechnik stellte bei diesem Instrument besondere Probleme. „Den Pantalonschen Cymbal habe (ich) durch Monsr. Grünewald, dem Darmstädtischen Capellmeister, allhier auch kennen lernen, und schreckte mich schon damals die viele Arbeit ab, es damit zu versuchen“³⁰ schreibt Mattheson 1718 an Kuhnau. In der Tat muß das Erlernen des Pantaleonspiels sehr viel Mühe und lange Übung erfordern. Bevor Hebenstreit mit außerordentlicher Meisterschaft sein Instrument der Öffentlichkeit vorstellte, soll er sich ein Vierteljahr lang Tag und Nacht darauf geübt haben. Auch Kuhnau hebt hervor, daß es „Herculeum laborem erfordert, daher auch wenig Studenten hat, und wenn sich gleich manche dazu einfinden, so treten sie doch bald wieder auf die Hinterfüsse, . . . sonderlich, da sie sich den Lohn für so große Arbeit, oder die jährliche Pension von 1 200 Rthlr. wie Monsr. Pantalon hat, nicht versprechen können“³¹.

Die Schüler, die Hebenstreit trotzdem in dieser schwierigen Kunst unterrichtete, kehrten an ihre Höfe zurück oder unternahmen Konzertreisen. Einige, die später Berühmtheit erlangten, waren J. C. Richter³² aus Dresden, C. S. Binder³³, G. Gebel³⁴, Gumpenhuber³⁵ aus Wien und Noelli aus Mecklenburg-Schwerin, der 1779 in Stockholm und 1780 in Göteborg mit dem Pantaleon auftrat³⁶ und 1782 noch eine Konzertreise nach Italien vorbereitete³⁷.

Das Spiel auf dem Pantaleon wurde vor allem durch seine Länge von 2,70 m so schwierig. Der Satz von Kuhnau „Endlich that Monsr. Pantalon seine Sprünge“

²⁹ Zur Gleichsetzung von *Partie* und *Suite* vgl. H. Kümmerling: *Die Suite im Barock*, in Art. *Suite* in MGG 12, Sp. 1716.

³⁰ J. Mattheson: *Critica Musica*, op. cit., S. 248.

³¹ Ders. op. cit., S. 236 ff.

³² M. Fürstenau, a. a. O., S. 91.

³³ Ders. a. a. O., S. 94 und H. Fleischer: *Chr. S. Binder*, op. cit.

³⁴ F. J. Fétis, a. a. O., S. 273.

³⁵ Ders. a. a. O., S. 273 und Burney: *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Bd. 3, Hamburg 1773, S. 32.

³⁶ W. Hebenstreit, a. a. O., S. 534. Der Verfasser des Art. *Pantalon* behauptet, das Instrument sei 1770 bis 1775 von Noelli schon mit einer Klaviatur versehen vorgeführt worden. — T. Norlind: *Systematik der Saiteninstrumente* I, Stockholm 1936, S. 203.

³⁷ W. Bode: *Die Tonkunst in Goethes Leben*, Berlin 1912, S. 63.

ist durchaus wörtlich zu nehmen, denn der Spieler mußte vor dem vermutlich quer vor ihm stehenden Instrument³⁸ hin- und herlaufen, um mit großer Treffsicherheit die hohen und tiefen Lagen zu erreichen. Ein Pantaleonspieler mußte sich aber auch auf das Stimmen des Instrumentes verstehen, da die Stimmung der Saiten, vor allem der Darmsaiten, allen Einflüssen der Witterung unterlag und die Saiten leicht rissen. Mattheson befürwortet sogar in dem oben zitierten Brief, daß ein Pantaleonspieler sowohl für das Spielen als auch für das Stimmen bezahlt werden müsse!

Kuhnau, der ein begeisterter Pantaleonspieler war, berichtet, daß die Darmsaiten stark durchklingende Obertöne hervorriefen. Das war ein weiteres Problem, das der Handhabung des Instrumentes eine gewisse Schwerfälligkeit gab. Kuhnau³⁹ beschreibt diese Erscheinung anschaulich, weiß ihr jedoch die „bethörende“ Seite abzugewinnen: *„Denn wenn man fürnemlich einen Baß-Clavem⁴⁰ anschlägt, so klingt er, ungeachtet es mit Darm-Saiten bezogen, wie einer, der auf einer Orgel gehalten wird, und lassen sich da viele Passagen und Resolutions der Dissonantien mit größter Wollust des Gemüths absolviren, ehe er gänzlich verschwindet. Es thut auch dieser Nachklang einem bald darauf touchirten tiefen Clavi nichts zum praedjuditz, und muß das schwächere dem starken gleich weichen. Vielweniger geschiehet durch das angenehme Nachsummen in Mittel oder Oberstimmen der Harmonie was zuwieder, weil man in den geschwindesten Sachen alle Claves distinctissime höret. Wenn man aber in Accorden harpeggiret, welches hier, weil das Instrument von großer etendue ist, auf das vollstimmigste geschehen kan, so gehet das liebliche Sausen der Harmonie, und da auch, wenn man auffhöret, der Klang noch immer wie von weitem nach und nach abnimmt, bis ins Leben hinein“.*

Bei all diesen Nachteilen ist es nicht verwunderlich, daß nach dem Erscheinen des Hammerklaviers, an dem zwar ebenfalls noch Verbesserungen erforderlich waren, das Pantaleon rasch beiseite gelassen und vergessen wurde.

Im Rahmen dieser Untersuchung kann die Frage, warum es zur Konstruktion des Pantaleons kam und welchen Anteil die geistigen und kulturellen Strömungen der Zeit daran hatten, nicht bis ins Einzelne verfolgt werden. Einige Punkte seien jedoch kurz angeschnitten.

Im 17. und 18. Jahrhundert wirkte sich eine außergewöhnlich lebhafte Experimentierfreude, die zweifellos mit dem Geist der Aufklärung in Zusammenhang gebracht werden muß, auch auf das Gebiet des Instrumentenbaues aus und führte zu einer starken Sichtung, Vereinheitlichung und zugleich Bereicherung des instrumentalen Materials. Die Suche nach neuen künstlerischen Formen für extreme Gefühlsäußerungen und die rationalistische Forderung nach Überschaubarkeit und Plastizität des Klanges weckten das Bedürfnis nach klanglichen Kontrasten. Instrumente, die in Tonumfang und Klangvolumen zu gering erschienen, wurden vom künstlerischen Vortrag ausgeschlossen⁴¹, es sei denn, man gab ihnen durch Weiter-

³⁸ H. Fleischer (a. a. O., S. 11) nimmt an, daß das Pantaleon längs hochkant vor dem Spieler auf einer Unterlage gestanden habe. Das entspräche der Stellung des Psalters der alten Form, bei dem sich die Saiten dann auch waagrecht zum Spieler befanden. Wegen der außerordentlichen Länge des Instrumentes wird diese Ansicht von der Verfasserin nicht geteilt.

³⁹ J. Mattheson: *Critica Musica*, op. cit., S. 236.

⁴⁰ Die Bezeichnung „clavis“ deutet hier nicht etwa auf einen Tastenmechanismus (clavis, lat. = Taste) hin, sondern bezieht sich auf einen Saitenchor, bei dessen Berührung ein bestimmter Ton erklingt.

⁴¹ A. Buchner: *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*, Prag 1956, S. 37.

entwicklung ihrer Spieltechnik oder ihrer Konstruktion neue Ausdrucksmöglichkeiten.

Auch das Virtuosenstum, das im 17. Jahrhundert von Italien seinen Ausgang nahm, leistete einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der Instrumente. Für die auf Glanz und Prachtentfaltung bedachten Fürstenhöfe, die in der Zeit des Absolutismus die wichtigsten Kulturträger waren, stellten die reisenden Virtuosen willkommene Gäste dar. Hebenstreit war ein typischer Vertreter des Virtuosen und Hofmusikers, und möglicherweise waren die Erwartungen des verwöhnten Publikums und die Aussicht auf Ruhm und Anerkennung nicht ohne Einfluß auf den Bau des Pantaleons.

Gewiß ist es kein Zufall, daß das Pantaleon gerade in dieser Zeit konstruiert wurde, die den überpersönlichen Stil der Barockmusik zugunsten des individuellen Empfindens zurückdrängte. Gerstenberg⁴² formuliert den Gegensatz zwischen dem alten und neuen Klangprinzip folgendermaßen: „So weist die Barockmusik über den Menschen hinaus, Ton und Tönendes sind ihr etwas Überpersönliches, dem Kosmischen verbunden. Die neue Dynamik, die vom menschlichen Atem, seinem An- und Abschwellen, seiner Erregung im Zustand der Exaltation, seiner Beruhigung in der Kontemplation ausgeht, erkennt dagegen im Menschen und im Menschlichen ihr Maß“. Sollte die „neue Musik für den empfindsamen Menschen das unvergleichliche Mittel“ werden, „seine unaussprechliche, tiefe seelische Bewegtheit in künstlerischer Form auszudrücken“⁴³, so mußten vor allem die Instrumente entsprechend modulationsfähig sein.

Diese Möglichkeit der individuellen Beeinflussung der Dynamik in all ihren Schattierungen und damit die differenzierte Wiedergabe seelischen Empfindens war in auffälliger Weise im Pantaleon gegeben. Einige Zeitgenossen rühmen es als das „vollkommenste Instrument, noch vollkommener als das Clavecin, und die Bewunderung von ganz Europa“⁴⁴ und als ein Instrument, „das in der That nicht genug bewundert werden kann“⁴⁵. Selbst der gefeierte Clavichordspieler Kuhnau nennt es ein „charmant, und nächst dem Claviere vollkommenes Instrument,“ das vor den „Clavieren auch diese Praerogativ und Eigenschaft hat, daß man es mit force und wieder piano, als worinnen ein grosses momentum dulcedinis & gratiae musicae bestehet, tractiren kann“⁴⁶.

Diese allgemeine Begeisterung darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Pantaleon zur Verwirklichung des neuen Klangideals nur so lange interessant war, bis ein anderes Instrument, dessen Spieltechnik einfacher und das nicht mit so zahlreichen Mängeln behaftet war, seine Rolle übernehmen konnte. Als etwa 1770 das Hammerklavier in verbesserter Form Verbreitung fand, hatte für das Pantaleon die Stunde geschlagen.

⁴² W. Gerstenberg: *Die Krise der Barockmusik*, AfMw 10, 1953, S. 90 ff.

⁴³ E. Rebling: *Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1935, S. 4.

⁴⁴ J. Beckmann, a. a. O., S. 507.

⁴⁵ J. A. Scheibe, a. a. O., S. LVII.

⁴⁶ J. Mattheson: *Critica Musica*, op. cit., S. 236 und S. 237.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Eine Kirchenliedweise als Credomelodie¹

VON SIEGFRIED HERMELINK, HEIDELBERG

Das nachfolgend mitgeteilte Credo ist dem 1597 für das Kloster Salem am Bodensee niedergeschriebenen *Graduale de tempore secundum usum Ordinis Cisterciensis* entnommen, das unter der Signatur *Cod. Sal. XI, 16* in der Universitätsbibliothek Heidelberg aufbewahrt wird². Es steht am Schluß dieser prachtvoll ausgestatteten Pergamenthandschrift³ und dürfte das Interesse manches Fachkollegen erregen: einer zum Vortrag deutscher Verse dienenden Strophenmelodie werden die Worte des Nicaenum, also ausgedehnter lateinischer Prosatext aus dem Ordinarium Missae, unterlegt, m. a. W. liturgische Prosa wird in Art eines Strophenliedes vorgetragen. Ein eigenartiges Verfahren⁴. Zugleich ein bemerkenswertes Beispiel von Kontrafaktur⁵, auffallend auch deshalb, weil es sich bei der Melodie um eine zwar schon im 15. Jahrhundert nachweisbare, aber doch vor allem in der Reformationszeit von den Protestanten verbreitete (heute noch benützte) Kirchenliedweise handelt, der wir hier — zeitlich und geographisch gesehen inmitten der Gegenreformation — im Meßgottesdienst einer Zisterzienserabtei begegnen. Wie man leicht erkennt, ist es die zumeist zu A. Reusners Kirchenlied *In dich hab ich gehoffet, Herr* gesungene Weise *Zahn 2459—2460 a* bzw. *Bäumker 117⁶*; Belege aus dem 15. Jahrhundert zeigen sie in Verbindung mit dem Lied *Jesus ist ein süßer Nam*, aber auch als Weise des Ostergesangs *Christ (der) ist erstanden*.

Die musikalische Grundsubstanz, wie sie das Credo verwendet, ist in Notenbeispiel 1 wiedergegeben⁷.

1.

Christ der ist er - stan - den von der Mar - ter al - - le, des
Je - sus ist ein sü - ßer Nam, den rufn wir ar - me Sün - der an, da -
solln wir al - le froh sein, Christ will un - ser Trost sein.
durch wir Huld er - lan - gen um all unser Sünd ver - gan - gen. Ge -

¹ Erstmals hat der Verf. hierüber auf der 4. Tagung der Internat. Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie in Straßburg (Aug. 1967) berichtet.

² Vgl. Th. Krug, *Quellen und Studien zur Oberrheinischen Musikgeschichte I. Die Choralhs. der Univ.-Bibl. Heidelberg*, Diss. Heidelberg 1937, auch in: Freiburger Diözesan-Archiv N. F. 38 (1937), S. 1—76. Der dort (S. 10 der Diss.) nur beiläufig erwähnte Kodex umfaßt 343 Bl. zu 60:45 cm; als Schreiber nennt sich „*Frater Ioannes Singer indignus Franciscanus conventualis*“; die vielen z. T. ganzseitigen Miniaturen sind im Titelbild (s. Faksimile) mit „I. D. Vm 1599“ signiert.

³ Fol. CXVI—CXIX, von anderer Hand aufgezeichnet; die betreffenden Seiten weisen, wie der ganze Kodex, starke Gebrauchsspuren auf.

⁴ Nach Mitteilung meines verehrten Kollegen E. Jammers innerhalb der Ordinariumsgesänge der Alten Kirche ohne Beispiel.

⁵ G. Birkner äußerte in Straßburg (s. Anm. 1) die Vermutung, es handle sich bei dem Stück um den Cantus firmus einer mehrst. Parodiemesse, doch ist dies nach Ansicht des Verf., auch angesichts der Aufzeichnung in einer Choralhs., unwahrscheinlich; eine entsprechende Bearbeitung ist bislang unbekannt. Lassos großer sechs. Messe *Jesus ist ein süßer Nam* (Sämtliche Werke, Neue Reihe Bd. 10, Nr. 54) liegt zwar die gleiche Melodie zugrunde, doch ist diese dort ganz frei behandelt.

⁶ J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenglieder*, 6 Bde., 1889—1893; W. Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, 4 Bde., 1894—1911; in beiden Werken zahlreiche Belege für die vielseitige Verwendung der Weise im 16. Jahrhundert. — Vgl. W. Lipphardt, *Studien zur Musikpflege in den Augustiner-Chorherrenstiften des deutschen Sprachgebietes*, in: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*, Folge 19, 1970, S. 1—63, wo die besondere Beliebtheit der Weise bei den Augustinern nachgewiesen wird.

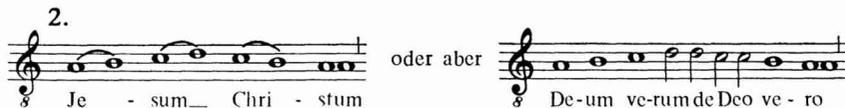
⁷ Die Notenbeispiele zeigen einen Umschriftversuch.



Zwar stimmt dieses Gebilde mit keiner der überlieferten Fassungen der Melodie notengetreu überein, es kommt aber doch der frühen zu dem genannten Osterlied sehr nahe: nur an den beiden bezeichneten Stellen gibt es geringfügige Abweichungen⁸. Auch ist gerade der in dieser Quelle der Weise zugeordnete Liedtext (den wir deshalb unterlegt haben) für Grundriß und Charakter derselben besonders aufschlußreich: wir begreifen sie als Leisenmelodie zu Strophen, die aus vier vierhebigen Versen mit anschließendem (melismatisch ausgeführtem) Kyrie-Refrain bestehen. — Im Text des Liedes *Jesus ist ein süßer Nam* (in Notenbeisp. 1 ebenfalls unterlegt) ist der Kyrie-Refrain in der Zeile „Genad, Herr, Genad für alle unsre Missetat“ verdeutscht und damit auch das Melisma syllabisch unterlegt.

Der Autor unseres Credo hatte bei der Abfassung desselben wahrscheinlich diese letztgenannte Fassung, also die altkirchliche Tradition der Melodie im Sinn; aber ebenso wahrscheinlich ist, daß die Idee selbst, liturgischen Text als Strophenlied zu gestalten, im Zusammenhang steht mit dem allgemeinen Aufblühen des evangelischen Gemeindegesangs gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Wie dem auch sei: das eigentlich Erstaunliche an dem Stück ist weniger ein konfessions- als ein musikgeschichtliches Phänomen, nämlich daß hier versucht wird, eine Strophenmelodie als ein von der Eigengesetzlichkeit des älteren deutschen Verses geprägtes Gebilde und den Gesangsvortrag eines lateinischen liturgischen Prosatextes nach Art des gregorianischen Chorals, damit aber zwei wesensfremde, gegensätzliche und scheinbar unvereinbare Prinzipien in Einklang zu bringen. Zwar bestehen auch die altehrwürdigen kanonisierten Credomelodien — wie hinlänglich bekannt — aus einer begrenzten Anzahl bestimmter, sich strophenähnlich wiederholender Tonfolgen. Aber wie anders wird hierbei mit der musikalischen Grundsubstanz umgegangen und wie geschmeidig und wendig geschieht dabei die Anpassung an die gleitende Diktion der Prosa! Der Vergleich mit der vorliegenden Vertonung führt mitten in den breiten Fragenkomplex nach dem Verhältnis zwischen Sprachbeschaffenheit und jeweiliger musikalischer Verwirklichung. Auf ihn einzugehen ist hier nicht Raum. Doch sei im Zusammenhang mit der Edition wenigstens auf einige technische Besonderheiten der Vertonungsweise hingewiesen, soweit diese im Notenbild unmittelbar erkennbar sind.

Das Stück ist in Choralnotenschrift aufgezeichnet, wobei aber, worauf wir sogleich zurückkommen, den einzelnen Noten auch rhythmische Bedeutung zukommt. Als Gliederungszeichen werden — wenngleich nicht ganz systematisch — Doppelstrich (jeweils am Melodieschluß) und Zäsurstrich (Abgrenzung der Kola, Atemzeichen?) verwandt; Zeilenschluß wird durch eine Doppelnote (Brevis+Longa) markiert⁹. Die Melodie wiederholt sich zehnmal; es werden also aus dem Text zehn Strophen gebildet: Strophe 1 enthält den Wortlaut des ersten, die Strophen 2—7 den des zweiten und die Strophen 8—10 den des dritten Glaubensartikels. Auch sind die einzelnen Zeilen so gebaut, daß jede jeweils eine geschlossene Sinn-einheit darstellt¹⁰, z. B.:



⁸ Die mit + bezeichneten Töne liegen in der Quelle eine Terz tiefer, die mit o bezeichneten fehlen, begegnen jedoch in vielen Fassungen des 16. Jahrhunderts. Vgl. R. Eitner, in: *MfM* 6 (1874), S. 67 ff. und Beilage S. 1.

⁹ Vgl. dazu die *Bemerkungen zur Wiedergabe*.

¹⁰ Hiervon findet sich eine Ausnahme in Strophe 9, wo Zeile 2 und 3 zusammen die Sinn-einheit bilden.

Credo in unum Deum*

UB Heidelberg Cod. Sal. XI, 16, fol. CXII ff.

1. Pa - trem O - mni-po - ten - tem, Fa - cto - rem Cae - li et ter - rae,
Vi - si - bi - li - um O - mni - um, et in - vi - si - bi - - - - - li - um.

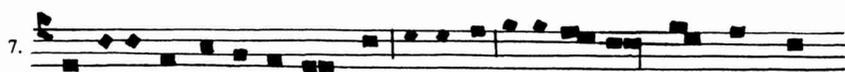
2. Et in u - num Dominum no - strum IE - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i U - ni -
ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te O - mni - a sae - - - cu - la.

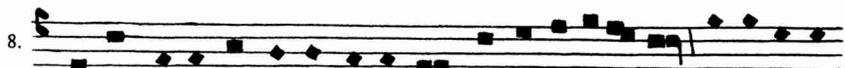
3. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne. De - um Ve - rum de De - o Ve - ro. Ge - ni - tum, non
fa - ctum, Consubstanti - a - lem Pa - tri: per quem O - mni - a fa - - - cta sunt.

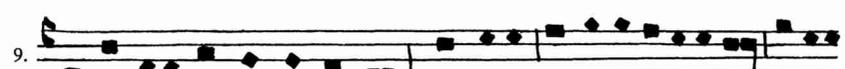
4. Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit
de Cae - lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - - - cto

5. ex MA - RI - A Vir - gi - ne: et Ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus e - ti -
am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - - - tus est.

6. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cundum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in Cae - lum:
se - det ad Dex - te - ram Pa - - - - - tris.

7.  Et i-te-rum Ven-tu-rus est cum glo-ri-a, iu-di-ca-re Vi-vos et mor-tu-os: cu-ius Re-gni non e-rit fi-nis.

8.  Et in Spi-ri-tum San-ctum, Do-mi-num, et vi-vi-fi-can-tem: Qui ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum Pa-tre et Fi-li-o simul ad-o-ra-tur, et con-glo-ri-fi-ca-tur.

9.  Qui lo-cu-tus est per Pro-phetas. Et u-nam Sanctam Ca-tho-li-cam et A-po-sto-licam Ec-cle-si-am. Con-fi-te-or u-num ba-pti-sma in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum.

10.  Et ex-spe-cto re-sur-re-cti-o-nem mor-tu-o-rum. Et Vi-tam Ven-tu-ri Sae-cu-li. A-men.

* *Bemerkungen zur Wiedergabe:*

Die Choralnotenschrift und die Orthographie des Originals wurden beibehalten, Interpunktion und Trennungsstriche zugefügt, wenige offensichtliche Fehler stillschweigend verbessert und fehlende Schlußdoppelstriche (bei Strophe 2, 4 und 7) ergänzt. Der in der Hs. durchlaufend geschriebene Notentext wurde nach Strophen gegliedert und mit entsprechenden Ziffern versehen. Die fehlende Intonation ist als Überschrift vorgesetzt.

Dabei müssen bald mehr, bald weniger Silben in einer Zeile untergebracht werden. Das Verfahren bringt also eine elastische Ausprägung der Melodiesubstanz durch Teilung oder aber Zusammenziehung von Melodietönen mit sich, geht dabei aber nie über einmalige Teilung eines Tons hinaus und vermeidet Ligatur von mehr als zwei Melodietönen. Lediglich die melismatische Schlußzeile macht hierin eine Ausnahme: das Melisma, das auf der Penultima oder, wenn diese unbetont, auf der drittletzten Silbe liegt, und damit an die „Blume“ der deutschen Liedmelodie erinnert, dient dem Gesamtausgleich innerhalb der Strophe; wenn weniger Textsilben vorhanden sind, wird das Melisma entsprechend gedehnt, die noch freien Töne werden von dem Melisma aufgesogen, bisweilen über die ganze Zeile hinweg, wie gleich in Strophe 1 bei dem Wort „*invisibilium*“ oder bei dem „*Amen*“ am Schluß, wo es sogar zwei ganze Zeilen umschließt:

3.

et in - vi - si - bi - - - - - li - um.
A - - - - - - - - - - - - - - - men.

Eine andere wichtige Beobachtung betrifft die Rhythmik¹¹. Man kann darüber Bestimmtes aussagen, weil verschiedene Notenwerte in unmittelbar einleuchtender Weise angewandt sind: ganze Melodietöne sind wie Breven (als punctum), geteilte wie Semibreven (als punctum inclinatum) dargestellt; Ligaturen erscheinen in einer der üblichen Formen. Dazu treten die erwähnten Doppelpnoten am Zeilenschluß. Betrachtet man nun den Melodieablauf im Zusammenhang mit dem prosodischen Gefälle des Textes, so wird die musikalisch-rhythmische Konzeption deutlich, die der Bearbeiter in sich trägt und verwirklicht: sie ist eindeutig skandierend¹². Die Verfahrensweise der Textunterlegung ist derartig, daß sie in der Abfolge der Melodietöne regelmäßigen Wechsel schwerer und leichter Breviswerte suggeriert, so daß also jede Zeile auf jeden Fall vier Hebungen aufweist. Man könnte daher vielleicht sagen: der lateinische Prosatext wird in dieser Vertonung mittels der Melodie nach Art eines spätmittelhochdeutschen Verses behandelt und skandiert; abgesehen vom Reim zeigt der in dieser Fassung gesungene Text die wichtigsten der jüngst wiederholt beschriebenen Merkmale desselben¹³: zeitlich gleichen Abstand der Hebungen, Freiheit der Anzahl der dazwischen liegenden Senkungen, beliebige Voranstellung einer Auftaktsilbe am Zeilenbeginn usw. Damit allerdings wären wir unversehens doch schon in die Interpretation eingetreten.

4.

Vir - gi - ne statt Vir - gi - ne und entsprechend

Noch auf einige andere bemerkenswerte Einzelheiten sei hingewiesen, so auf die anscheinend ausdrucksmäßige Ausgestaltung wichtiger Wörter wie „*Virgine*“, „*catholicam*“ oder „*Ecclesiam*“ mittels Überbindung der Kernsilbe zur nächsten Note¹⁴:

¹¹ Vollständige Nennung der einschlägigen Literatur sowie ein umfassender, die berührten Probleme betreffender Forschungsbericht neuerdings bei B. Kippenberg, *Der Rhythmus im Minnesang*, München 1962 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 3).

¹² Dies zeigt sich besonders im Vergleich der Ausprägung der einzelnen Strophen unter diesem Gesichtspunkt.

¹³ Z. B. bei W. Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, Bern 1960 oder bes. O. Paul — I. Glier, *Deutsche Metrik*, München 1961.

¹⁴ Ob die abweichende Behandlung des Wortes „*omnium*“ in Strophe 1 (kurze Note auf Mittelsilbe) auch hierzu zu zählen, oder ein Schreiberirrtum anzunehmen ist, bleibt unentschieden.



CXVI

Atrem Omnipotentem
Factorem Cæli & terræ
Visibilem Omnium & in
Visibilem
Et in unum Dominum
nostrum IESUM Christum
Filiū Dei Unigenitum

The page contains musical notation on five-line staves. The text is written in a Gothic script. The first line begins with a large, ornate initial 'A'. The text is arranged in a column, with some words split across lines.

Titelblatt des Salerner Graduale von 1597 und Beginn des darin enthaltenen, nebenstehend beschriebenen Credo, fol. 3v und fol. CXVIr der Handschrift Heidelberg Cod. Sal. XI, 16.



oder insbesondere auf die Tatsache, daß bei Auftaktsilben am Zeilenbeginn diese jeweils noch auf den Schlußton der vorhergehenden Zeile gesungen werden, so gleich in der ersten Strophe beim Übergang von Zeile 1 zu Zeile 2, wobei dann die Schlußnote der vorhergehenden Zeile folgerichtig als einzelne Longa (statt als Doppelnote) erscheint¹⁵.

Diese wenigen Bemerkungen mögen genügen, um die Aufmerksamkeit auf das so eigentümlich zwischen den Gattungen stehende, aber gerade deshalb in vieler Hinsicht aufschlußreiche Stück zu lenken¹⁶.

Lassos Huldigungsmottete für Henri d'Anjou 1573

VON HORST LEUCHTMANN, MÜNCHEN

Orlando di Lasso bezog, wie François Lesure und Wolfgang Boetticher¹ nachweisen konnten, 1560 und 1578 — mit Wahrscheinlichkeit auch innerhalb dieses Zeitraums und vielleicht noch über ihn hinaus — eine Pension des französischen Hofes. Mit 1200 livres, umgerechnet etwa 600 fl., liegt dieser Ehrensold sehr hoch: er macht das Doppelte dessen aus, was Lasso 1568 als Besoldung erhielt und immer noch ein Drittel des höchsten Gehaltsbetrages, den Lasso — einschließlich der üblichen und möglichen Zulagen — als amtierender Kapellmeister in München je erreichte. Ein so hoher Ehrensold kann nicht ohne entsprechende Gegengaben des Komponisten gewährt worden sein, und so bleibt es ein Rätselraten, welche seiner ungemein zahlreichen Werke Lasso den französischen Königen wohl noch außerhalb der Drucke, die sein rühriger französischer Verleger le Roy dem Herrscher darbrachte, gewidmet haben mag. In einem Fall wissen wir von einer Komposition, die Lasso für den französischen Hof lieferte und die bisher als verloren galt. Als es Catharina de Medici gelungen war, ihren jüngsten Sohn Henri d'Anjou, den Bruder Charles' IX. und als Henri III. dessen Nachfolger, auf den polnischen Königsthron zu erheben, feierte sie seine Eidesleistung vor der polnischen Abordnung in Paris mit prunkvollen Festlichkeiten vom 14. bis zum 28. September 1573. Unter anderem wurde ein großes Ballett aufgeführt, in dem die Nymphen dem neuen polnischen König und seinen königlichen Brüdern (François II. war nach kurzer Regierungszeit 1560 gestorben) huldigten. Zu diesem Ballett, einer Erfindung des Dichters Balthasar de Beaujoyeux, schrieb der Hofdichter Jean Dorat (Ioannes Auratus, eigentlich: Jean Disnematin) — wir verdanken ihm mehrere Lobgedichte auf Lasso — einen Einleitungsdialog, der uns, zusammen mit einer genauen Beschreibung der Auf-führung, erhalten geblieben ist². Wer die zum Teil instrumentale Ballettmusik geschrieben hat, wird nicht erwähnt; feststeht nur, daß Lasso das Einleitungscarmen Dorats vertonte: *Dialogus ad numeros musicos Orlandi. Interloquuntur Gallia, Pax & Prosperitas*. Betrachtet man den von Dorat überlieferten Text dieses Dialogs näher, fällt die Ähnlichkeit mit dem

¹⁵ Weitere Beispiele in Strophe 4, Zeile 1/2 und in Strophe 5, Zeile 3/4.

¹⁶ Ein eigenartiger Parallellfall findet sich in dem Kurpfälzischen Choralbuch des Johann Martin Spieß, *Geistliche Liebesposaune*, Heidelberg 1745, wo unter Nr. 60 den Noten des bekannten Lutherliedes *Wir glauben all an einen Gott* das „Glaubens-Bekanntnuß“ in deutschem Prosatext unterlegt ist, im Ergebnis, verglichen mit dem Salemer Credo, allerdings ein jämmerliches Machwerk.

¹ Vgl. W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, S. 384 ff.

² Vgl. A. Sandberger, *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, München 1921, S. 100 f., und W. Boetticher, a. a. O. Abbildungen aus Dorats Beschreibung bei W. Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, Kassel 1963, Tafel IV.

Text einer achttimmigen Motette auf, die Lasso im selben Jahr, 1573, in seinem Münchner „Viersprachendruck“³ den Fuggern widmet: „*Unde revertimini*“ (im *Magnum Opus Musicum* als Nr. 717, vgl. Gesamtausgabe Band XIX). Die Komposition, die Boetticher vergeblich unter Lassos Chansons suchte, ist tatsächlich unter seinen Motetten noch erhalten, nur hat der Komponist den allzu speziellen Text geschickt umarbeiten lassen in eine Huldigung auf das bayerische Herrscherpaar Albrecht und Anna und auf dessen gegenreformatorische Bestrebungen, die seit 1569 mit besonderem Eifer durchgeführt wurden. Wie nicht anders zu erwarten, entspricht diese Huldigungsmotette dem Typ der großen mehrstimmigen, doppelchörigen Staatsmotette, und alle Vermutungen, in dem verschollen geglaubten Werk den Verlust einer Bühnenmusik, eines Intermediums, einer Vorstufe zur Oper aus Lassos Feder beklagen zu müssen, sind also unbegründet⁴. Wir geben zum Vergleich den Text des Doratschen Dialogs und setzen darunter in Kursivschrift den neuen Text aus 1573⁰, der ins *Magnum Opus Musicum* übernommen wurde. Die Interloquentes fallen bei der neuen Textfassung natürlich fort.

GALLIA

Unde recens reditus Pax Prosperitásque Sorores?
Unde revertimini Pax Religioque Sorores?

PAX ET PROSPERITAS

Mittimur à Superis Gallia chara tibi.
Visimus Isareo regna opulenta situ.

GALLIA

Quae vos caussa meas iussit nova visere gentes,
 Quae fortuna soli vel quae reverentia legis
 A quibus arma annos vos pepulere decem?
Explicat Annae Fides Paxque togata inbar?

PAX ET PROSPERITAS

Carolus & fratrum concordia fida duorum,
 O soror, Albertus nobis summa otia fecit,
 Et Catharina tribus fratribus alma parens.
Liber ab haeresibus, quo duce Boja manet,
Auctor Justitiae, Pietatis & ille colendae,
Quo duce Religio Bojae moderatur habenas,
 Carolus & meritis notus ad astra suis.
Iugenium Pallas Pax animosque regit.

GALLIA

Lectus an Henricus Rex frater & inde Polonis?
An sua coelitibus celebrantur cantica divis?

³ *Sex cantiones latinae quatuor, adiuncto dialogo octo vocum. Sedis Teutsche Lieder mit vier / sampt einem Dialogo mit 8. stimmen. Six chansons Françoises nouvelles a quatre voix, avecq vn Dialogue a huitc. Sei Madrigali nuovi a quatro, con vn Dialogo a otto voci . . . AVTHORE Orlando di Lasso, . . . München, Adam Berg, 1573* (Boetticher: 1573⁰), Nr. 25.

⁴ W. Boetticher, a. a. O., S. 385. In seinem Buch *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, siehe oben, spricht der Verfasser Seite 103 sogar schon von der „Ballettmusik Lassos“.

PAX ET PROSPERITAS

Henricus sua Rex ob pia facta novus.
Albertus superas religione colit;
 Quo duce semper laeta fuit victoria Gallis
Prosperitas, Doctrina, Salus, Vita, Otia Martis,
 Quo victor semper Rege Polonus erit.
Cum Pietate Fides bavara regna tenent.

GALLIA, PAX ET PROSPERITAS

Carolus ô felix, felixque Henricus & ille
 O felix genus hoc hominum, o felicia regna,
 Franciscus nova quem tertia regna manent.
Quae triade hac gaudent, Pallade Pace, Fide!
 Funiculus triplex, vis rumpi nescia, nevit
Albertus felicior ast, quo principe regnant
 Aurea quem Parcis ex adamente colus.
Religio, Pietas, intemerata Fides.

Auf diesen Zusammenhang hat auch schon Reverend J. R. Milne in seinem *Lassus*-Artikel für Grove's Dictionary (3. Auflage 1927) aufmerksam gemacht. In der 5. Auflage dieses Lexikons wurde jedoch sein Beitrag gekürzt, so daß der stehengebliebene knappe Hinweis der Lasso-Forschung bis heute entgangen ist.

Johann Caspar Fischer der Jüngere

VON WALTER LEBERMANN, BAD HOMBURG

Bei Gelegenheit eines Vergleichs zweier Zyklen Klavierpartien von Johann Caspar Ferdinand Fischer — *PIECES DE CLAVESSIN* (Schlackenwerth 1696) und *Musicalischer Parnassus* (Augsburg 1738) — kommt Hoffmann-Erbrecht¹ zu dem Ergebnis, beide Zyklen seien zwar gleichwertig, der innerhalb des Zyklus von 1738 aber zutage tretende Stilbruch — Hoffmann-Erbrecht indiziert ganz richtig stilistische Divergenzen zwischen den Präambeln mit den Satzbezeichnungen *Ouverture*, *Praeludium* und *Toccata* (oder deren Äquivalenzen) und den angehängten Tanzsätzen — spräche für die Mitwirkung eines Autors der späteren Generation. Gestützt auf eine Marginalie Richard Münnichs bekennt sich Hoffmann-Erbrecht schließlich zu der These, es müsse in diesem Zyklus „*der seltene Fall einer Familienarbeit vorliegen, zu der Vater und Sohn jeder einen Teil beisteuerten*“.

Die Identität der Vornamen von Vater und Sohn ist bei Gelegenheit der sechsten Kindtaufe des hochfürstl. Kapellmeisters in den Matrikeln des Kath. Pfarramts von Schlackenwerth nachzuweisen: „*Anno 1704 den 1. April ist getauft worden Joannes Casparus des H. Joannis Caspari Fischers Kapellmeisters und seiner Frau Anna Francisca Ehelichs Kind!*“².

Die Sachlage wird nun erst kompliziert mit der Feststellung, daß der knapp bemessene Sterbeeintrag „*Casparus Fischer rite provisus*“ in den Matrikeln der Kath. Stadtkirche St. Alexander zu Rastatt unter dem 27. August 1746 ohne Altersangabe und Bezeichnung

¹ L. Hoffmann-Erbrecht, *Johann Caspar Ferdinand Fischer der Jüngere*, in: *Die Musikforschung*, V, 1952, S. 336 ff.

² Vgl. F. Ludwig, *Neue Forschungen über den Markgräflich-Badischen Hofkapellmeister J. K. F. Fischer*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen*, XLIX, Prag 1911, 71 ff. (In den sechs Schlackenwerther Taufeinträgen für den Zeitraum vom 23. September 1692 bis 1. April 1704 lauten die Vornamen des Vaters: *Caspar* [2mal], *Johann Caspar* [3mal] und *Joh. Caspar*; der dritte Vorname Ferdinand begegnet uns erstmals im Titel der *Vesperae, seu Psalmi vespertini pro toto anno* von 1701.)

des Berufsstandes (zunächst) nur mit erheblichen Einschränkungen auf den Vater bezogen werden konnte³. Es war demnach für Hoffmann-Erbrecht nicht auszuschließen, daß nach der Hochzeit des Sohnes vom 11. Februar 1738 eben dieser, dem Brauch der Zeit folgend, das Kapellmeisteramt vom Vater übernahm und acht Jahre später — im Alter von 42 Jahren — starb. Der Eintrag „*Casparus Fischer rite provisus*“ ließ jeder Spekulation freien Lauf.

Nach der Zusammenfassung dieser Fakten und Fiktionen wollten wir es auf einen Versuch ankommen lassen, uns Klarheit über folgende Punkte zu verschaffen:

1. Tätigkeit und Tätigkeitsbereich des Sohnes,
2. Fortdauer der Tätigkeit des Sohnes über das (fiktive) Todesdatum des Vaters hinaus,
3. Nachweis des Sterbeeintrags des Sohnes.

Ernst von Werra hatte den Matrikeln der Kath. Stadtkirche zu Rastatt unter dem 11. Februar 1738 die Heirat Kaspars, „*des Herrn Kaspar Fischer Hofkapellmeisters ehelicher Sohn*“, entnommen⁴. Der Auszug aber lautet so: „11. feb. 1738 Nob. Dmus. Casparus Fischer, Dmni. Caspari Fischer germ & March. Cappella magistri legitimus filius Consilii Aulici Cancellista . . .“⁵. Nach Auskunft dieser Anzeige, die die Tätigkeit und den Tätigkeitsbereich deutlich umreißt, war der Sohn des Hofkapellmeisters Kanzlist beim Hofrat in Rastatt, also (noch) ein unterer Beamter in der Hofkanzlei.

Die Überprüfung der Geheimen Rats-, Hofrats- und Hofkammer-Protokolle führte endlich unter dem 16. Nov. 1746 zu einer Streitsache, in welcher Johann Caspar Fischer d. J., Amtschreiber zu Kirchberg, federführend war⁶. Damit war die Fortdauer der Tätigkeit des Sohnes über das Todesdatum des Vaters hinaus nachgewiesen. Johann Caspar Fischer d. J. wurde, vermutlich bald nach seiner Heirat⁷, in das abgelegene Amt Kirchberg im Hunsrück, damals im Besitz der Markgrafschaft Baden-Baden, versetzt. Im *Markgräfl. Baden-Badischen Staats- und Adresse-Calendar* auf das Jahr 1766 und im *Hochfürstl. Markgräfl. Badischen Hof- und Staatskalender* auf das Jahr 1773 (inzwischen waren die Markgrafschaften Baden und Durlach wieder vereinigt) ist unter Kirchberg genannt: „*Amtschreiber: Herr Caspar Fischer, auch Oberamts Waisenvogt und Collector*“⁸. Da der nun siebzehnjährige Fischer im Kalender von 1774 nicht mehr genannt wurde, mußte mit seiner Demissionierung oder mit seinem Ableben gerechnet werden. Tatsächlich verstarb Caspar Fischer — nach Auskunft der Kirchberger Matrikel — am 13. April 1773 im siebzehnten Lebensjahr.

Auf der Grundlage dieses Eintrags waren schließlich mit letzter Konsequenz zwei Mißverständnisse auszuräumen:

1. Die vier Zyklen Klaviermusik aus dem Zeitraum 1696—1738 sind Johann Caspar Ferdinand Fischer allein zuzuschreiben — trotz der Publikationspause von 1719⁹ bis 1735 und trotz der homophonen Haltung der tanzartigen Suitensätze, die doch schon allein von der Gattung her zu erklären ist.
2. Mit dem Rastatter Sterbeeintrag vom 27. August 1746 wird auf Johann Caspar Ferdinand Fischer allein Bezug genommen (acht Wochen vor dessen Hinscheiden schon wurde der Nachfolger ernannt!).

³ Das vor rund 70 Jahren erstmals von E. v. Werra mitgeteilte, auf einem Lesefehler beruhende Datum ist für MGG (R. Sietz) und NDB (L. Hoffmann-Erbrecht) nicht überprüft worden! Beide zweifeln den Bezug des Datums auf J. C. F. Fischer an.

⁴ Diese Anzeige übernimmt Hoffmann-Erbrecht getreu in seine Studie.

⁵ Auf die Identität des Rufnamens von Vater und Sohn sei besonders hingewiesen.

⁶ *Geheime Rats-Protokolle der Markgrafschaft Baden-Baden* i. B. des Generallandesarchivs Karlsruhe, 61/58.

⁷ In den Matrikeln zu Rastatt wurde für die Zeit nach 1738 vergeblich nach einem Hinweis auf Kindtaufen des Fischer gesucht.

⁸ Eine angenehme Pflicht erfülle ich mit der Dankabstattung gegenüber den Herren Dionys Rößler (Karlsruhe) und Walter Rößler (Baden-Baden), die mich bei meinen Nachforschungen in selbstloser Weise unterstützt haben.

⁹ Eine bei J. G. Walther genannte Ausgabe von 1702 der *ARIADNE MUSICA* ist nicht aufzufinden. Schließlich sind kriegerische Verwicklungen, der Reichskrieg gegen Frankreich und der spanische Erbfolgekrieg, noch als Ursache eben jener Publikationspause bei den Untersuchungen nicht gebührend berücksichtigt worden.

Leider konnte nun das frühe Lebensbild Johann Caspar Ferdinand Fischers nicht aufgeheilt werden. Ernst v. Werra verlegt das Geburtsjahr „*nicht nach 1670*“. Haudeck¹⁰ nennt als Geburtsort Schönfeld bei Schlaggenwald. Die Kath. Pfarrämter in Horniho Slavkova, Krásno und Loket (ČSSR) haben aber den Taufeintrag nicht bestätigt. Damit deckt sich in etwa unsere Erfahrung mit der Haudecks, welcher für den Zeitraum 1660–1710 auf eine Textlücke in den Taufmatrikeln von Schönfeld bei Schlaggenwald verweist (der Familienname Fischer ist dort im 1. Drittel des 17. Jahrhunderts allerdings bekannt!). Haudeck nennt schließlich noch drei weitere Ortschaften mit Namen Schönfeld im weiteren Umkreis der (zeitweiligen) badischen Residenz Schlackenwerth: je eine bei Aussig, Kreibitz und Tanneberg. Ergänzende Angaben zum frühen Lebensbild Fischers schöpfte Kühnl aus dem Archiv der Herzöge von Sachsen-Lauenburg¹¹.

Beitrag zur Geschichte der Musikerfamilie Berwald

VON HANS ERDMANN (LÜBECK) UND HEINRICH W. SCHWAB (KIEL)

Johann Friedrich Berwald (auch: Bährwaldt) ist der jüngere Stammvater einer bis ins 17. Jahrhundert zurückgehenden Musikerfamilie, die sich in der Neumark, in Mecklenburg, Schleswig-Holstein, Dänemark, Schweden und Rußland niederließ¹. Als Geburtsdatum nennt Tobias Norlind den 22. oder 18. März 1711, als Geburtsort Königsberg in der Neumark (Brandenburg). Auch bei Clemens Meyer² findet sich der Hinweis, daß Johann Friedrich im Jahre 1711 in Königsberg (Neumark) geboren sei. Da die Kirchenbücher der Gemeinden Königsberg und Bärwalde — aus der letztgenannten soll die Familie angeblich stammen — heute nicht mehr verfügbar sind³, blieb die angestrebte Nachprüfung dieser Angaben ohne Ergebnis. Indirekt ließen sie sich teilweise bestätigen; das Ludwigsluster Begräbnisregister⁴ beurkundet, daß Johann Friedrich Berwald am 11. Juni 1789 „*im 79. Lebensjahr an Entkräftung*“ in Ludwigslust (also nicht in Schleswig, wie Grove's Dictionary meint) gestorben ist, was zeitlich das oben angegebene Geburtsjahr 1711 rechtfertigt. Laut Ludwigsluster Taufregister⁵ war Johann Friedrich viermal verheiratet. Aus diesen vier Ehen gingen insgesamt 25 Kinder hervor.

Aus eigenen Angaben in Akten des Schleswiger Landesarchivs ist zu erfahren, daß Johann Friedrich Berwald seit 1736 in Kopenhagen tätig war: „*ich habe die Gnade gehabt, unter Ew. Königl. Mayestet Herrn Vaters [Christian VI.] Königl. Majest. Regierung unter Dero fußgarde, als Hoboiste drey Jahre zu dienen, da es denn geschehen, daß Anno 1739. bey der Gegenwart Ihro Durdil. des Herrn Margrafen [Friedrich Ernst von Brandenburg-Kulm-*

¹⁰ J. Haudeck, *Johann Kaspar Ferdinand Fischer*, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, XLIV, Prag 1906, S. 265 ff. Haudeck beruft sich auf Dlabacz' *Allgemeines historisches Künstlerlex. für Böhmen* von 1815. Es enthält jedoch kein Stichwort Fischer.

¹¹ J. Kühnl, *Geschichte der Stadt Schlackenwerth*, Schlackenwerth 1923. Die Veröffentlichung wurde in MGG nicht genannt.

¹ T. Norlind, *Allmänt musiklexikon*, Stockholm 1916, 21927, Bd. I, S. 133; O. Morales, *Franz Berwald. Förfaðerna. Ur en outgivne Berwaldbiografi*, in: STMF 3 (1921), S. 52 ff.; ders. und J. Rabe, Art. *Berwald* in: *Svenskt Biografiskt Lexikon*, Stockholm 1924, Bd. IV, S. 26 ff.; A. Brandel, *Släkten Berwald — dess tidigare historia och dess verksamhet i Ryssland*, in: Studier tillägnade Carl-Allan Moberg, Stockholm 1961, S. 89 ff.; S. Broman, *Franz Berwalds stamträd*, in: STMF 50 (1968), S. 7 ff.; H. W. Schwab, *Johann Friedrich Berwald sen., Schleswiger Stadtmusikus und Ahnherr einer Komponisten- und Musikerfamilie*, in: Beiträge zur Schleswiger Stadtgeschichte 14 (1969), S. 53 ff.

² C. Meyer, *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle*, Schwerin 1913, handschriftlicher Nachtrag in seinem persönlichen Exemplar, aufbewahrt in der Landesbibliothek Schwerin.

³ Freundliche Mitteilung der Kirchenbuchstelle der Ev. Kirche der Union in Berlin vom 27. 8. 1968 sowie des Direktors des Staatsarchivs Stettin, Herrn Dr. H. Lesiński, vom 1. 10. 1968.

⁴ Begräbnisregister Ludwigslust 1789, S. 269, Nr. 27 (Freundliche Mitteilung durch Herrn Inspektor Maas).

⁵ Taufregister Ludwigslust 1776, S. 51, Nr. 5. Am Schluß der Taufeintragung von Friedrich Carl Wilhelm findet sich der Vermerk: „*Es ist dieses das 25ste Kind, welches der Vater mit 4 Frauen gezeugt hat.*“

bach] in *Copenhagen, Selbige gnädig gefielen, mich bey Ihro Königl. Mayestäts in Gott ruhenden Herrn Vaters Glorwürdigsten Andenckens, ausbathen, mich zu Dero Camer-Musicum anzunehmen*"⁶. Zusammen mit seiner Ehefrau Susanne Genée und seinem ältesten, 1737 in Kopenhagen geborenen Sohn Johann Gottfried zog Johann Friedrich Berwald 1739 nach Schleswig-Holstein, wo er sowohl auf Schloß Gottorf als auch auf dem 1787 niedergerissenen Schloß Friedrichsruh-Drage bei Itzehoe, den beiden Hofhaltungen des Markgrafen Friedrich Ernst⁷, seinen Dienst als „*markgräflicher Hofmusicus*“ verrichtete. Als 1740 durch den Tod des Schleswiger Stadtmusikanten Burchard Schmiedel die dortige Stelle vakant geworden war, erhielt Berwald am 5. Dezember 1740 die „*Concession . . . in der combinirten Stadt Schleswig wie auch im Amte Gottorf*“, wobei ihm neben dieser Funktion eines Stadt- und Amtsmusikus weiterhin aufgetragen wurde, „*seine bisherigen Dienste bey des Marggrafen Lbd. nach wie vor . . . zu continuieren*“⁸.

Daß sich Berwald damit seinem ständig wachsenden Hausstand bald in Schleswig, bald in dem 60 Kilometer davon entfernten Friedrichsruh-Drage aufgehalten hat, läßt sich daraus ersehen, daß sowohl die Kirchenbücher von Schleswig als auch dasjenige von Hohenaspe, wozu Drage kirchenmäßig gehörte, die Geburten seiner großen Kinderschar verzeichnen: Am 16. August 1740 (nicht am 14. September, wie Grove's Dictionary angibt) erfolgte die Taufe des Sohnes Christian Friedrich Georg in Hohenaspe⁹, am 24. Juli 1746 ebenda die Taufe der Zwillingsschwestern Christine Sophie Louyse und Elisabeth Anna Christiane¹⁰. In Schleswig getauft¹¹ wurden 1742 die Tochter Caroline Friederike Sophie, 1748 der Sohn Friedrich Adolph, der 1778, nach Lehrjahren in Kopenhagen¹², das Amt des Stadtmusikanten in Schleswig antrat.

Schon hier sei vermerkt, daß der erwähnte Christian Friedrich Georg Berwald, seit 1772 Mitglied der Königlichen Kapelle zu Stockholm, der Vater des schwedischen Komponisten Franz Adolf Berwald (1796—1868) ist, und daß sich auch Christine Sophie Louyse beruflich der Musik zuwandte und von 1774 bis 1779 als Sopranistin am Ludwigs-luster Hofe wirkte¹³. Der am 29. Juni 1758 in Schleswig geborene Georg Johann Abraham ist es dann, der nach einer vergeblichen Bewerbung um das vakante Stadtmusikantenamt in Burg auf Fehmarn¹⁴ und nach vorübergehender Zugehörigkeit zur Königlichen Hofkapelle in Stockholm (als Fagottist und Geiger) sowie nach längeren Konzertreisen (am 2. August 1790 quittiert er in Ludwigs-lust ein Honorar von 10 Louisdor) im Jahre 1803 schließlich nach St. Petersburg ging, hier zu einem führenden Mitglied der Kaiserlichen Kapelle aufstieg und damit den wachsenden Ruhm der Musikerfamilie Berwald auch in das östliche Europa trug¹⁵. Am 27. Januar 1825 verstarb er in St. Petersburg. Sein als Geigenvirtuose international berühmt gewordener, in Stockholm geborener Sohn Johann Friedrich (1787—1861) weilte während der Jahre 1808 bis 1812 gleichfalls in Petersburg. 1814 kehrte er nach Schweden zurück und amtierte

⁶ H. W. Schwab, *Berwald*, S. 54.

⁷ O. Klose, *Schleswig-Holstein und Hamburg*, in: Handbuch der historischen Stätten Deutschlands, Bd. I, Stuttgart 1958, S. 31 ff.; vgl. hierzu auch O. Klose und Ch. Degn, *Die Herzogtümer im Gesamtstaat 1721—1830* (= Geschichte Schleswig-Holsteins, Bd. 6), Neumünster 1960, S. 16.

⁸ H. W. Schwab, *Berwald*, S. 55.

⁹ Taufregister Hohenaspe 1731—1762, S. 121.

¹⁰ Ebenda, S. 203: „*d 24. i July haben der Marggräffl. Hoff-Musicus wie auch Königl. Stadt-Musicus zu Schleswig H. Johann Friederich Bährwaldt u. dessen Ehefrau Susanne Bährwaldten ihm beyde Töchter taufen lassen. Die älteste Tochter hieß: Christine Sophie Louyse. Die jüngste Tochter heißer: Elisabeth Anna Christiane. NB d 22. i July sind diese beyde Kinder geboren.*“ — Norlind nennt irrträglich den 11. 7. 1757 als Geburtsdatum von Christine Sophie.

¹¹ Freundliche Mitteilung aus dem Taufregister der Gemeinde der Schleswiger Michaeliskirche durch Herrn Studienrat i. R. H. Klatt vom 19. 9. 1968.

¹² V. Christensen, *Stadtmusikanten*, in: Historiske Meddelelser om København 5 (1915/16), S. 346, 348, 351.

¹³ C. Meyer, *Hofkapelle*, S. 142.

¹⁴ Stadtarchiv Burg a. Fehmarn, Rubrica XX, Nr. 36: Stadtmusikus. Bleistiftzählung 53—55: Schleswig, 21. Okt. 1779. G. J. A. Berwald muß also während Friedrich Adolphs Stadtmusikantenzeit in Schleswig seinem Bruder assistiert haben.

¹⁵ A. Brandel, *Släkten Berwald*, S. 89 ff.

in Stockholm als Nachfolger von Du Puy von 1823 bis 1849 als Hofkapellmeister. In der Musikaliskt Tidfördrif Är 1814 erschien ein von ihm komponiertes Klavierlied mit dem Titel *Klagan på Stranden* („Du flyr, du flyr“)¹⁶.

Johann Friedrich Berwald sen., der 32 Jahre lang der Schleswiger Stadtmusik als „Principal“ vorstand, erlebte in der Residenzstadt wirtschaftlich bedrückende Zeiten. Nach dem Tode des Markgrafen und Statthalters der beiden Herzogtümer Schleswig-Holstein, Friedrich Ernst, im Jahre 1762, der für Berwald den Wegfall seiner Hofmusikantenverdienste nach sich zog, versuchte er vergebens zur Aufbesserung seines städtischen Salärs die im gleichen Jahre in Schleswig freigewordene Domorganistenstelle zu erlangen. „*Oekonomische Bedrängniß*“, bedingt durch seine große Familie, vor allem aber verursacht durch eine Reihe von Trauerjahren, in denen jegliches Musizieren unterbleiben mußte¹⁷, zwang Berwald 1772, bei Hinterlassung beträchtlicher Schulden, zur Aufgabe des Stadtmusikantendienstes. Vom 3. Oktober 1772 datiert sodann sein Anstellungsdekret in der Ludwigsuster Hofkapelle. Das erwähnte Ludwigsuster Sterberegister bezeichnet ihn als „*Hofmusicus und Flautotraversist*“.

Nach Schweriner Aktenvermerken nahm Johann Friedrich Berwalds ältester Sohn Johann Gottfried seine Kapellstätigkeit in Ludwigslust bereits am 7. Juni 1770 auf; am 5. August des gleichen Jahres suchte er um ein Zimmer nach¹⁸. Obgleich das Anstellungsdekret des Vaters erst zwei Jahre später ausgestellt wurde, wird er schon 1770 in den Ludwigsuster Kapellakten erwähnt²⁰, so daß der Schluß naheliegt, daß beide gleichzeitig ihren Dienst in Ludwigslust aufgenommen haben²¹. In den Schweriner Kapellakten wie in eigenen schriftlichen Dokumenten bezeichnen sich Vater und Sohn als Berwald senior bzw. Berwald junior. Als letztes Kind wurde Berwald in Ludwigslust von seiner vierten Ehefrau Wilhelmine der Sohn Friedrich Carl Wilhelm (28. 2. 1776–23. 9. 1798) geboren, der späterhin als Oboist und Fagottist Mitglied der dortigen Hofkapelle und unter anderem Schüler von Matthias Sperger wurde.

Nach dem Tode Johann Friedrich Berwalds hob am 18. März 1790 seine Witwe die Schleswiger Schuldenlast als eine der Begründungen für das an den Herzog gerichtete Gesuch um Verbesserung ihrer Pension hervor²². Zuvor hatte bereits die Ehefrau von Johann Gottfried, Augusta Berwald, geb. Hartmann (s. u.) bei ihrem 1785 gestellten Antrag auf Ehescheidung auf die Schulden ihres Mannes verwiesen, die dieser vor ihrer Ehe „*in Holstein*“ gemacht und die er ihr verschwiegen habe, so daß sie in Gefahr sei, „*an den Bettelstab zu geraten*“²³.

Tragisch verlief das Leben des ältesten Sohnes Johann Gottfried. Am 7. Juni 1770 war er in Ludwigslust angestellt worden, laut Trauregister der Gemeinde Alt-Jabel mit Redefin (Mecklenburg)²⁴ heiratete er ein Jahr später (27. Juni 1771) „*Demoiselle Maria Christina Augusta Hartmann aus Redefin*“ (also nicht aus Trier, wie Kade²⁵, Eitner²⁶ und Broman²⁷

¹⁶ Ein Exemplar des Jahrgangs befindet sich unter der Signatur P, 242 in der Bibliothek der Hansestadt Lübeck.

¹⁷ Im April 1747 bat er in einer Eingabe, daß „*wir doch wenigstens nur mit Violinen, und zwar innerhalb denen Häuser, die gnädigste Erlaubniß erhalten mögen aufzuwarten, damit ich vor mich und meine Familie (welche in 12. Personen besteht) den nothdürftigen Unterhalt finde*“.

¹⁸ H. W. Schwab, *Berwald*, S. 57.

¹⁹ Freundliche Mitteilung aus dem Staatsarchiv Schwerin durch Herrn Dr. R. Dempe.

²⁰ C. Meyer, *Hofkapelle*, S. 136.

²¹ Der von C. Meyer, *Hofkapelle*, S. 136 aufgeführte Hinweis, J. F. Berwald habe „*außer einer Gabe von 200 Rtlr.*“ als „*Inspektor bei der Tuchfabrik 100 Rtlr. und für Sortierung der Wolle noch extra 2 Faden Holz*“ bezogen, beruht auf einem Irrtum, der von C. Meyer noch selbst in seinem Handexemplar korrigiert wurde.

²² Staatsarchiv Schwerin, Akte Wilhelmine Berwaldten.

²³ Staatsarchiv Schwerin, Akte Augusta Berwald, geb. Hartmann.

²⁴ Trauregister Alt Jabel mit Redefin 1771, S. 686.

²⁵ O. Kade, *Die Musikalien-Sammlung des Großherzogl. Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses*, Schwerin 1893, Bd. I, S. 163.

²⁶ R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Leipzig 1899 ff., Bd. II, S. 14 f.

²⁷ S. Broman, *Berwald*, S. 16.

angeben). Seine Ludwigscluster Kapellstätigkeit dauerte zehn Jahre. G. D. Matthies Gemälde der Hofkapelle zeigt ihn als Geiger (vgl. C. Meyer, *Hofkapelle*, Tafel I). Das bei Eitner aufgeführte *Sendschreiben an den H[err]n J. W. Hertel zu Schwerin . . . Die Frage betreffend: Wie Quinten und Oktaven zulässig und nicht zulässig seyn* und seine dem Mecklenburg-Schwerinschen Hofe gewidmete Geburtstagskantate *Die Empfindungen eines edlen Obotriten*, die die Mecklenburgische Landesbibliothek verwahrt, belegen sowohl sein musiktheoretisches Interesse wie auch seine tüchtige kompositorische Begabung. Die einst in Darmstadt befindliche Berwald-Sinfonie dürfte den Umständen nach kaum seiner Feder entstammen. Eine Überprüfung des Sachverhalts war auch in diesem Falle nicht möglich, da das Werk im zweiten Weltkrieg verbrannt ist²⁸.

Im Jahre 1780 wechselte Johann Gottfried in Ludwigslust den Beruf; im Mai dieses Jahres wurde ihm die Aufsicht über die Ludwigscluster Tuchfabrik übertragen. Zwei Jahre später erfolgte die Verlegung dieser Fabrik nach Dömitz, wohin nun auch Johann Gottfried zog. Hier erhielt er zusätzlich den Posten des Zuchthausinspektors. (Bekanntlich hat im Zuchthaus Dömitz ein gutes halbes Jahrhundert später Fritz Reuter den letzten Teil seiner Haft verbracht.) Liederlicher Lebenswandel (Gründe der Ehefrau im Scheidungsgesuch: Ehebruch, Mißhandlung der Ehefrau, verschwiegene Schulden aus Holsteiner Zeit) brachte ihn bald selber ins Zuchthaus. Am 15. Februar 1783 gab der Herzog Anweisung, „bis auf weitere Order den *gewesenen Inspektor Berwald wegen überwiesenen liederlichen Lebens im Zuchthause zur Zuchthaus-Arbeit anhalten zu lassen*“. Daraufhin bat der Vater Johann Friedrich am 7. März 1785 — mehr als zwei Jahre sind vergangen — für seinen Sohn um Gnade und dankte am 4. August 1785 dem Herzog „für die hohe Gnade der Freyheit seines Sohnes“. Ende 1785/Anfang 1786 muß Johann Gottfried Berwald verstorben sein, denn seine „Witwe Augusta Berwald, jetzt in Lentzen“, erhielt mit dem 6. März 1786 eine Pension von 40 Rtlr.²⁹ Die Mitteilung Norlinds und Bromans, Johann Gottfried sei 1786 nach Petersburg gezogen und hier im Jahre 1814 gestorben, dürfte demnach auf einem Irrtum beruhen.

Von den 25 Kindern Johann Friedrich Berwalds, von denen 14 jedoch früh verstarben, konnten sechs — Johann Gottfried, Christian Friedrich Georg, Christine Sophie Louyse, Friedrich Adolph, Georg Johann Abraham und Friedrich Carl Wilhelm — als wieder im Musikerberuf tätig nachgewiesen werden³⁰. Dem Namen Berwald verliehen erstmals Christian Georg in Stockholm und Georg Johann Abraham in St. Petersburg ein achtbares musikalisches Ansehen. Der Durchbruch zu europäischer Bedeutsamkeit gelang der Generation der Enkel Johann Friedrichs: Ernst Ludwig Gerbers *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* erwähnte bereits 1812 Johann Friedrich jun. als hervorragenden Geigenvirtuosen (S. 379 ff.). Seit 1823 war er als Stockholmer Hofkapellmeister mit dem höchsten musikalischen Amt betraut, das Schweden zu vergeben hatte. Seine Vettern Christian August und Franz Adolf, die Söhne Christian Friedrich Georgs, trugen nicht weniger zum Ruhm der Familie Berwald bei: Der erstgenannte wurde nach 26jähriger Konzertmeistertätigkeit in Stockholm zum Direktor der Musikakademie und zum Mitglied der Kgl. Akademie berufen, und Franz, dessen kompositorisches Werk nunmehr in einer Gesamtausgabe zugänglich gemacht wird, gilt „als der größte Komponist nicht nur des Jahrhunderts, sondern vielleicht in der ganzen Geschichte seines Landes“³¹.

²⁸ Freundliche Mitteilung der Hessischen Landes- und Hochschul-Bibliothek Darmstadt vom 9. 9. 1968.

²⁹ Freundliche Mitteilung aus dem Staatsarchiv Schwerin.

³⁰ Eine seltsam zwielichtige Person unter der Schar von Johann Friedrichs Kindern ist der 1755 in Schleswig geborene Carl Friedrich, der als gelernter Kaufmann späterhin die Stelle des dortigen Domküstlers antrat und über dessen Orgelspiel zahlreiche Anekdoten existieren (s. auch H. Philippsen, *Alt-Schleswig. Zeitbilder und Denkwürdigkeiten*, Schleswig 1928, S. 154 f.).

³¹ K. Linder, *Sinfoniker zwischen Beethoven und Brahms. Vor hundert Jahren ist Franz Berwald gestorben*, in: *Musica* 22 (1968), S. 90; B. Alander, *Die schwedische Musik*, Stockholm 1955, S. 27.

Ergänzungen zur Zweibrücker Musikgeschichte

VON WILFRIED GRUHN, ZWEIBRÜCKEN

Bemerkenswerte Einzelheiten aus der Musikgeschichte Zweibrückens hatte der hiesige Stadtarchivar Karl Jost zusammengetragen¹. Vor allem für die fruchtbare Epoche dieser kleinen Residenz in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat auch J. Müller-Blattau² in verschiedenen Aufsätzen einen großen Überblick in Einzeldarstellungen gegeben. Durch den plötzlichen Tod Josts war die weitere Erforschung jäh unterbrochen, obwohl noch vieles hinsichtlich des Werkes und der Biographie einzelner Hofmusiker der Klärung bedurfte³. Erst die Durchsicht seines Nachlasses machte den Umfang des zusammengetragenen Materials deutlich. Hier konnte nun die weitere Sichtung und Klärung biographischer Einzelheiten anknüpfen. Einzelne Ergebnisse Josts und weitere Ermittlungen, durch die das bisherige Bild manche Ergänzungen und Korrekturen erfahren mag, seien hier kurz mitgeteilt.

Zunächst konnte Jost hinsichtlich der Vermutung eines aus Zweibrücken stammenden Musikers Michael Esser klärend wirken. Der Darstellung Schubarts⁴, der von einem berühmten Violinisten und Komponisten Esser, „aus Zweibrücken gebürtig“, berichtet, folgt Eitner⁵ mit seinen Angaben über Michael Esser, nennt aber ferner einen aus Aachen stammenden Michael Esser und einen Karl Michael, wobei er jedoch die Identität aller drei vermutet. Im Vorwort der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“, Band 28⁶, erscheint für K. M. Esser der Geburtsort Zweibrücken mit Fragezeichen. Nach Mendel-Reißmann⁷ ist er um 1736 in Aachen geboren. Alle Angaben zu Leben und Werk vereinigen sich offensichtlich in einer Person. In Zweibrücken ist Esser aber nicht nachzuweisen. Auch gibt es keinen Hinweis auf einen Auftritt des Virtuosen. Dagegen findet sich in Aachen der Taufeintrag eines Michael Nikolaus Esser am 3. 4. 1737⁸. Es ist anzunehmen, daß dies der spätere Violinvirtuose ist, demnach Zweibrücken als Geburtsort ausscheidet. Auch die bisherige Datierung würde dem in etwa entsprechen.

Eine weitere Richtigstellung bezüglich des Geburtsortes gelang Jost für Ernst Eichner. Obwohl in der Literatur übereinstimmend Mannheim als Geburtsort angegeben ist, ließ sich dort und auch in Schwetzingen weder für Ernst Eichner noch für seine Tochter Adelheid ein Taufeintrag ermitteln. Die Arbeit Rouvels⁹, die Hinweise auf den Aufenthalt Joh. Andreas Eichners am Waldeckschen Hofe seit 1720 enthält, legte die Vermutung nahe, daß Ernst Eichner in Arolsen geboren sein könnte, was bei der verwandtschaftlichen Beziehung zwischen dem Waldeckschen und Zweibrücker Hof durchaus wahrscheinlich war. Die Bestätigung hierfür lieferte die Auffindung des Taufeintrags im Helsler Kirchenbuch 1740 (Arolser Kirchenbücher wurden erst ab 1752 geführt): „15 Febr. wurde H. Camer Musici Eichners Söhnln. zu Arolsen getauft. Paten waren H. von Spiegel u. H. Studiosus Leonard, nannten das Kind Ernst Dieterich Adolph“¹⁰. Die Angabe des Geburtsdatums in der Literatur mit 9. 2. 1740 dürfte dem entsprechen und somit Arolsen als Geburtsort anzusehen sein. Sind

¹ Vgl. K. Jost, *Mozart und Zweibrücken*, in: *Das barocke Zweibrücken und seine Meister*, hrsg. von J. Dahl und K. Lohmeyer, Waldfishbach 1957, S. 567–593; ders., *Hof- und Militärmusiker-Verz.*, ebd. S. 817 bis 821; ders., *Aus der Zweibrücker Musikgeschichte*, in: *Zweibrücker Monatshefte* 1956, H. 8, S. 10–14.

² So vor allem in: *Festschrift Zweibrücken 600 Jahre Stadt, Zweibrücken 1952*; *Das barocke Zweibrücken*, a. a. O.; *Programm des 15. Deutschen Mozartfestes, Zweibrücken 1966*.

³ Die Ergebnisse einiger noch in Arbeit befindlicher Spezialuntersuchungen über E. Eichner und C. Sigefrid müssen noch abgewartet werden.

⁴ C. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 233.

⁵ R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon*, Bd. 3, S. 356.

⁶ DTB, Jg. 16, 28. Bd., *Mannheimer Kammermusik des 18. Jh.*, II. Teil, Trios und Duos, 1915, S. XV.

⁷ Mendel-Reißmann, *Musicalisches Konversationslexikon*, Bd. 3, S. 426.

⁸ Kirchenbuch (KB) St. Foillan, Aachen, Bd. 25, S. 41.

⁹ Diether Rouvel, *Zur Geschichte der Musik am Fürstlich Waldeckischen Hofe zu Arolsen*, Regensburg 1962, S. 13.

¹⁰ Auskunft S. D. Prinz Max zu Waldeck.

damit Zweibrücken nur indirekt betreffende Zuordnungen gewonnen, so konnte Jost anhand von Schriftproben eindeutig nachweisen, daß der von Eitner genannte, in den übrigen einschlägigen Lexika sonst nicht erwähnte Wenzeslav Schindelar¹¹ identisch ist mit dem Zweibrücker Hofmusiker und Komponisten Schindelar aus Teplitz-Schönau (Böhmen)¹², dessen ältester Sohn Anton Wenzel¹³ nach dem Tode seines Vaters als Secretariats-assistent „vor seine Bemühung bei der Hofmusik“ ebenfalls in den Rechnungen unter den Musikern aufgeführt ist¹⁴.

Bestätigt werden konnte nun auch die Vermutung Rolands über einen möglichen Aufenthalt François Deviennes in Zweibrücken¹⁵. Die genaue Durchsicht der Kammerrechnungen ergab, daß es sich bei dem Devienne jun., dessen Vorname einmal mit François angegeben ist¹⁶, um den später bekannten F. Devienne handeln muß, da er außer François Memmie das einzige der 15 Kinder dieses Namens ist. Er kam 1776 17jährig¹⁷ in der Obhut seines älteren Bruders Memmie, der auch sein Pate und Lehrer und schon seit 1773 in Zweibrücken war, an den Hof und blieb hier bis zum 15. Mai 1778¹⁸. Seit 1782 ist sein Wirken in Paris bekannt. Vermutlich hat François Devienne, dem bald die Verhältnisse der kleinen Residenz wie auch Wenzel Lachnith und Ernst Eichner zu eng wurden, seit dieser Zeit im Dienste des Kardinals de Rohan gestanden und sich dann nach Paris gewandt.

Kaum zu entwirren waren bisher die Verwandtschaftsverhältnisse der Musikerfamilie Lachnith. Uneinigkeit herrscht von Anfang an in allen Lexika, offenbar dadurch hervorgerufen, daß zwei Mitglieder der Familie als tüchtige Musiker und Komponisten hervorragten und beide in Paris waren und so zu ständigen Verwechslungen Anlaß boten. Ohne diesen im einzelnen nachzugehen, sollen nur wenige gesicherte Ergebnisse der weiteren Nachforschungen dargestellt werden als ein erster Versuch, Licht in das Dunkel zu bringen. Seit 1760, also noch unter der Regentschaft des kunstsinnigen Mäzen Christian IV., war ein Johann(es) Lachnith Hornist im herzoglichen Orchester¹⁹ und blieb in dieser Stellung bis zu seinem Tode 1792²⁰. Sein Weg läßt sich bis nach Prag zurückverfolgen, wo nach Auskunft der meisten Lexika am 7. 7. 1746 auch Ludwig Wenzel Lachnith geboren sein soll, der dann später als Komponist in Paris bekannt wurde. Jedoch ließ sich in Prag nur ein Taufeintrag am 30. 9. 1753 eines Wenzel Michael Lachnith, „*filius legitimus Joannis Michaelis Lachnith*²⁰, *matris Elisabethae*“²¹ auffinden. Von Prag ist Johann Lachnith nach Linz in die Dienste des Landgrafen Fürstenberg gekommen, wo am 29. 6. 1758 der Sohn Anton Peter geboren wurde²². Von 1760 an ist der Aufenthalt in Zweibrücken als Hofmusiker belegt. Hier wurden noch weitere acht Kinder geboren, darunter 1767 Joseph Lachnith²³, der zusammen mit seinem älteren Bruder Anton (geb. in Linz, s. o.) das

11 Auch bei Eitner, *Quellenlexikon*, Bd. 9, S. 25, gibt es keinen Hinweis auf Zweibrücken.

12 Vgl. dazu J. Müller-Blattau, *Musik des Barock und des Rokoko in Zweibrücken*, in: *Programm des 15. Deutschen Mozartfestes*, Zweibrücken 1966, S. 30.

13 *Die Matrikel des Herzog-Wolfgang-Gymnasiums 1631—1811*, hg. von F. Vogelgesang, Speyer 1967, Nr. 303 (1764); hier heißt es: „Antonius Wenceslaus Schindelar . . . Goettingam abiit, ibique Iurisprudentiae operam navavit assiduam, studisque Musicis exercitiis distinxit.“

14 Staatsarchiv Speyer, *Kammerrechnungen, 1772—1776* (Nr. 34—44), (*CamRchnng.*).

15 B. Roland, *Die Pfalz-Zweibrückischen Maler des 18. Jh.*, Diss. München 1956, mit einem Anhang: Pfalz-Zweibrückische Musiker des 18. Jh., S. 328.

16 *CamRchnng.* 1778 (Nr. 55), *Urkunden* Tom. I, Quittung Nr. 188/89.

17 Sein Geburtsdatum ist der 31. 1. 1759, nicht 1760, wie fälschlich bei Eitner und Gabet, *Dictionnaire des Artistes de l'école française aux 19. s.*, Paris 1831, angegeben. Vgl. E. Humblot, *François Devienne*, St. Dizier 1909.

18 *CamRchnng.* 1760 (Nr. 25).

19 Stadtarchiv Zweibrücken, KB, Sterbefälle 1755—98, S. 20.

20 Der 2. Name Michael erscheint auch im Zweibrücker KB (Taufen, 1764, Nr. 316); die Mutter war Elisabeth Holl (Holai, Hollain, Hohlley, Hollegin). Es handelt sich demnach zweifelsfrei um die spätere Zweibrücker Familie.

21 Matrikel St. Thomas, Prag, TO N6 Fol. 49. Auskunft des Archivs der Hauptstadt Prag.

22 Matrikel der Stadtpfarre Linz/Donau, Bd. 10, S. 17. Auskunft des Archivs der Stadt Linz.

23 KB Zweibrücken, Taufen 1757—1776, Nr. 458.

hiesige Gymnasium besuchte²⁴. Beide standen später zusammen mit dem Vater als Hofmusiker im Dienste des Herzogs von Zweibrücken.

Seit 1768 ist nach den Gehaltslisten auch ein Wenzel Lachnith als Hofmusiker angestellt, für den 1773 eine Reise nach Paris belegt ist²⁵ und dem 1785 nach den Rechnungsbelegen umgerechnet 88 florens für 1781 in Paris bereits erhaltene acht louisdors abgezogen wurden. Eine verbleibende Restsumme wurde „dem äußeren Vernehmen nach auf Paris angewiesen“. Am 6. Mai 1786 wurde er „seiner Diensten entlassen“²⁶, da er wohl ohnehin seit längerer Zeit schon in Paris weilte. Daß der Herzog so lange weitere Zahlungen an Wenzel aufrechterhielt, ist bei der engen Beziehung des Hofes zu Paris verständlich, erhielt ja auch der Komponist Philidor Gelder aus der herzoglichen Kasse²⁷.

Hiermit endet aber unser belegbares Wissen. Was bleibt sind Vermutungen und Zweifel. Fraglich ist zunächst das Verwandtschaftsverhältnis Wenzels zu Johann Lachnith. Die Tatsache, daß Johann Lachnith erst in dem Moment zur Unterscheidung von seinen Kindern den Zusatz „der Vatter“ in den Rechnungen erhält, als 1775 Anton Hofmusiker wird, nicht aber schon die Jahre hindurch, in denen außer ihm auch Wenzel am Hofe war, läßt berechtigte Zweifel aufkommen, ob Wenzel sein Sohn und damit ein Bruder Antons war. Folgt man dieser Annahme, so würde dies bedeuten, daß Wenzel nicht mit dem 1753 in Prag geborenen Wenzel Michael identisch ist. Es liegt näher anzunehmen, daß der Zweibrücker Wenzel mit dem Pariser Ludwig Wenzel identisch ist. Die meisten Lexika und Vogeleis²⁸ geben an, daß Ludwig Wenzel von 1773 an in Paris war. 1781 soll er sich dort fest niedergelassen haben²⁹. Diese Daten decken sich durchaus mit den Zweibrücker Urkunden. Damit scheint festzustehen, daß Ludwig Wenzel tatsächlich einige Jahre in Zweibrücken war, was bisher aufgrund der z. T. widersprüchlichen Angaben eher bezweifelt werden mußte. Unklar bleiben aber seine verwandtschaftlichen Beziehungen zu der Zweibrücker Familie.

Ungeklärt ist bisher auch die Rolle des Zweibrücker Anton Lachnith (Sohn von Johann). In den Rechnungen, in denen er bis 1782 geführt wird, findet sich die Bemerkung: der „Hofmusikus Anton Lachnith ist dem Vernehmen nach Anfang dieses Jahres [1782] zu Paris verstorben“³⁰. Schenkt man dieser Angabe Glauben, so kommt er für den neben Ludwig Wenzel in Paris wirkenden zweiten Lachnith kaum in Frage. Das würde ferner auch die mehrfache Bezeichnung „l'ainé“ für Anton bestätigen, da der Zweibrücker Anton 12 Jahre jünger als Ludwig Wenzel war. Ist hiermit auch nur wenig Klarheit gewonnen, vielleicht sogar mehr anscheinend Bekanntes in Frage gestellt, so ist dadurch doch das Bild, wie es in einer Darstellung zur Zweibrücker Musikgeschichte gezeichnet ist³¹, ergänzt und berichtigt. Weitere Forschungen werden sich mehr Franz Lachnith als möglichem Vater der Pariser Lachniths zuwenden müssen, der nach Dlabacž³² aus Frankenstein (Schlesien) stammt und 1748 in Breslau nachweisbar gewesen sein soll.

²⁴ Matrikel des Herzog-Wolfgang-Gymnasiums, a. a. O., Nr. 593/643.

²⁵ Geh. Staatsarchiv München, Bayer. Gesandtschaft Paris 1773, 26. Juni. Vgl. dazu Roland, a. a. O., S. 333.

²⁶ CamRding, 1785 (Nr. 79), S. 102/103.

²⁷ Vgl. Roland, a. a. O., S. 331.

²⁸ M. Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß 500—1800*, Straßburg 1911, S. 697.

²⁹ M. Briquet, Art. *Lachnith* in: MGG VIII, Sp. 35.

³⁰ CamRding, 1782 (Nr. 68), S. 89.

³¹ Vgl. J. Müller-Blattau, *Musik des Barock und des Rokoko in Zweibrücken*, a. a. O., betr. Lachnith S. 33.

³² G. J. Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und z. Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815, Bd. II, Sp. 175.

Zwei Melker Musikkataloge aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*

VON ROBERT NORMAN FREEMAN, LOS ANGELES

Der Sommer 1787 brachte für das Benediktinerstift Melk in Niederösterreich viel Aktivität mit sich. Schon am 19. Februar jenes Jahres hatte der Kreishauptmann Baron von Otterwolf die Landesfürstliche Verordnung der Verlegung des Melker Gymnasiums nach St. Pölten verkündet. Die Übersiedlung mußte Ende August, vor dem Beginn des neuen Schuljahres, beendet sein. Für das Musikleben des Stiftes konnte dieser Befehl nur ernsthaftige Konsequenzen bringen: er bedeutete den Verlust fast aller der ohnehin nicht sehr zahlreichen Sängerknaben und sollte schließlich zu einer endgültigen Aufhebung dieser Gruppe führen (Juli 1789). Auch der Regens Chori (Kapellmeister), P. Rubert Helm, hatte diesen Sommer das Stift zu verlassen, da er zum Präfekt der neuen Schule in St. Pölten ernannt worden war. Helm war gezwungen, die meisten seiner Aufgaben als Regens Chori dem Stiftsorganisten Franz Schneider hastig zu übergeben. Ein derartiger Wechsel war in der Vergangenheit fast immer gut vorbereitet worden. Der zum Nachfolger neu bestimmte mußte mit dem noch amtierenden Regens Chori manchenmal ein Jahr eng zusammenarbeiten, ehe eine Übergabe stattfand¹.

Mitte Juli, einige Wochen vor der unmittelbaren Versetzung nach St. Pölten, vielleicht auf Ersuchen des Priors, stellte Helm rasch ein Inventar des Musikbesitzes des Stiftes zusammen. Es sollte eine seiner letzten offiziellen Handlungen als Regens Chori sein. Diese Inventaraufstellung ist in einer zeitgenössischen Handschrift erhalten², trägt den Namen „P. Rupert“ und das Datum „14. Juli 1787“. Trotz seiner vielen Abkürzungen, seinen oft nur unbestimmten Werkangaben, wohl aus der Eile des Aufzeichnens zu erklären, liefert uns dieses Verzeichnis einen vortrefflichen Überblick über den Musikzustand des Stiftes im Jahre 1787. Seine äußere Form unterscheidet sich kaum von anderen Musik-Inventaren dieser Zeit³, jedoch hat es besonderen Wert, da es bis jetzt die früheste bekannte Melker Quelle dieser Art ist.

Im Folgenden wird das Dokument getreu wiedergegeben. Daran schließen sich ein Kommentar des Inhalts und einige klärende Bemerkungen an. Zusätzlich eingefügte Zeilennummern sollen eine schnelle Orientierung ermöglichen.

„KATALOG VON MUSIKALIEN BEIM REGENSCHORIAT ZU MELK 787.

*Musikalien, die bei itziger Kirchenordnung im Stift Melk brauchbar
sind.*

- Z. 5 *Die ordinär Messen, Motetten, Libera, Requiem; Miserere bei einem Leidenbegängnisse Asperges, Vidi aquam; Hic est etc. am Palmsonntag; Pange lingua, Vexilla Regis, und Popule meus in der Marterwoche und Magnificat am Chorsamste; Ecce Panis, Pange Lingua, und 4 Antiphonen*
- Z. 10 *am Frohnleihnachtstage; Veni Sancte Spiritus, Te Deum Laudamus, sind im Katalog einzeln angemerkt, und liegen auf dem Chor. Messen mit mehreren Instrumenten. auf dem Chor.*
40. *Die besseren, die übrigen liegen in der Kammer.*

* Der Autor schuldet der Austrian-American Educational Commission (Fulbright Commission), Wien, ergebensten Dank für ein Stipendium, das die vorliegende Arbeit ermöglicht hat.

¹ Weiteres über die Musikgeschichte des Stiftes wird in meiner Dissertation, *The Practice of Music at Melk Monastery, 1740–1790*, University of California, Los Angeles, enthalten sein.

² Melk, Stiftsarchiv, Scrin. 97/9, 2 Bll., drei beschriebene Seiten, Bl. 2v leer, Hochformat 227 x 341 mm.

³ Vgl. H. Federhofer, *Alte Musikalien-Inventare der Klöster St. Paul (Kärnten) und Göß (Steiermark)*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, XXXV, 1951, S. 97 ff.

Arien.

Z. 15 70. *Die besseren. auf dem Chor.*

Sinfonien. im Kasten.

42. *Jos: Haydn. Item 2.*

12. *Die besseren von andern Autoren. Item 2 Pleyel gestochen.*

Quartetten. im Kasten

Z. 20 6. *Pleyel gestochen. op. I.*

6. *deto gestochen. op. II.*

3. *deto* } *geschrieben.*

3. *deto* }

6. *Hoffmeister gestochen.*

Z. 25 6. *Stainitz gestochen.*

6. *Capuzzi gestochen.*

6. *Mozart gestochen.*

6. *Cambini gestochen.*

6. *Stainitz gestochen.*

Z. 30 12. *Albrechtsberger.*

6. *Quintetti Albrechtsberger.*

40. *von verschiedenen Autoren, Haydn, Pichel, Hofman etc.*

3. *Quintetti Michael Haydn.*

a Tre. im Kasten.

Z. 35 16. *Vanhal*

6. *Steinmiz Cal.*

6. *Gius. Haydn.*

6. *Paradeiser.*

6. *Ditters.*

Z. 40 6. *Hoffmann*

45. *von verschiedenen Autoren.*

Duetti im Kasten.

6. *Breunig im Stich*

6. *Lolli im Stich.*

Z. 45 31. *von verschiedenen Autoren.*

Die übrigen Messen, Arien etc. nebst den Operetten, Grabmusiken, Lytaney, Vespern etc. liegen in der Kammer.

Die Kompositionen von H. Robert Kimmerling liegen in der Kammer in einem Kasten beisammen.

Z. 50 *Musikalische Bücher im Kasten.*

Mattheson vollkommener Kapelmeister.

Mozarts Violinschule

Hillers Singfundament.

Riepels Setzkunst 4 Theile.

Z. 55 *Directorium P. Regentis.*

Klaviersachen. im Kasten.

3 *Son. Clementi.*

Variationi Mozart

Das Orackel. Vom Fleischer.

- Z. 60 *Die Lehrstunde vom Naumann.*
 Muffat Toccati
 Seb. Bach Choralgesänge
 Lied nach dem Frieden vom Kirmberger.
 Oden mit Melodien vom Kirmberger.
- Z. 65 *Sonata con ode Salitri.*
 5 Divertimenti Vanhal.
 3 Divertimenti Jos. Haydn.
 Divses Pieces Kirmberger. d.
 Das Übrige ist in der Kammer.
- Z. 70 *Musikalische Instrumente.*
 2 Violöne.
 3 Bassettl. Eines hat H: Haydn.
 2 Violen
 1 Viole d'amour } im Kasten.
- Z. 75 2 Fagotti }
 2 Oboi } Die hat H. Thurnermeister.
 4 Clarini }
 1 Paar Pauken.
 2 Tromboni
- Z. 80 1 Flügel mit Pedal.
 7 kleine Geigen. Eine davon hat der Tenorist zum Instruiren }
 der Sängerknaben. } im Kasten
 7 Bögen von indianischem Holze, und 8 von ordinär Holz }

Ausgeliehene Musikalien.

- Z. 85 *H. Ph. Eder Schulmeister in Haugstorf hat 2 große Messen.*
 Item 6 kleine Messen, 1 Sinfonie, und 4 Arien. Diese Stücke
 sind im Katalog noch nicht angesagt.
 H. P. Robert hat mehrere Stücke von seiner eigenen Komposition.
 Der Tenorist hat eine Messe von H. Schneider, item ein Requiem.
- Z. 90 *Item 6 Quartetti Pleyel zum Abschreiben, die hier angesagt sind.*
 P. Rupert hat 6 Quartetti Pleyel die auch angesagt sind.

Anmerkung. Die Saiten, einige Instrumente zum Orgelstimmen
 und Schlüssel etc. sind auch in dem Kasten.
 den 14^{ten} Julius 1787.

P. Rupert."

Von der damaligen Organisation der Musik wird uns ziemlich viel berichtet. Drei haupt-
 sächliche Aufbewahrungsorte werden erwähnt:

1. „Auf dem Chor“ (Z. 11, 12, 15): Hiermit ist der Musikchor der Stiftskirche gemeint.
 Praktischerweise wurden die „Ordinär“ Messen (geringe instrumentale Begleitung), Fest-
 Messen (große Instrumentalbesetzung) sowie andere Gesangsstücke für die Gottesdienste
 dort gelagert. Da diese Kirchenwerke schon katalogisiert waren, gibt Helm sie nur in ver-
 allgemeinerter Form an. Dennoch bekommen wir einen Einblick in die verschiedenen Gat-
 tungen der Liturgie, die Anzahl der Messen (40) und Arien (70) lassen ahnen, wie groß
 diese Sammlung einmal gewesen sein muß. Der höchst wichtige Katalog dieser Werke
 (Z. 11) ist leider verschollen — nur ein leerer Kasten steht heute noch neben dem Musik-
 chor.

2. „Im Kasten“ (Z. 16, 19, 34, 42, 50, 56, 73–74, 81–83, 93): Vermutlich einer oder mehrere der jetzigen Kasten im Musikarchiv. Sie enthielten vornehmlich „brauchbare“ Instrumentalmusik, theoretische Werke, kleine Streichinstrumente sowie einige Instrumentenreparaturwerkzeuge bzw. Ersatzteile. Im Gegensatz zu dem erwähnten Katalog der Kirchenmusik scheint ein Katalog für Instrumentalmusik noch nicht vorgelegen zu haben. Dies geht aus der Tatsache hervor, daß Helm, trotz der Eile der Situation, einen klaren Versuch macht, diese Werke nach Gattungen, Komponisten, Zahlen, manchmal mit Opus Nummer usw., einzutragen. Auch wird ein derartiges Verzeichnis nicht erwähnt. Merkwürdigerweise läßt Helm jede Andeutung von Konzerten aus, obwohl sicherlich das Stift einige Stücke dieser Art besessen haben muß.

3. „In der Kammer“ (Z. 13, 47–48, 69): ein Zimmer, vielleicht das jetzige Musikarchiv. Die selten benutzte Kirchenmusik, Theaterwerke, Gelegenheitsstücke und Grabmusiken wurden dort gelagert. Auch die Werke von P. Robert Kimmerling (s. unten) und andere Instrumentalmusik befanden sich hier.

Die kleine Gruppe von „*musikalischen Büchern*“ (Z. 50), wahrscheinlich nur eine Auswahl österreichischer und deutscher Autoren umfassend, enthält Beispiele modernen theoretischen Denkens des 18. Jahrhunderts.

Z. 51: Johann Matthesons (1681–1764) *Der vollkommene Capellmeister* wurde erst 1739 in Hamburg gedruckt. Das Melker Exemplar wurde in dem Katalog der Barockausstellung 1960 beschrieben⁴.

Z. 52: Die Regenschoriatsrechnungen⁵ beweisen, daß Melk ein Exemplar Leopold Mozarts (1719–1787) *Versuch einer gründlichen Violin-Schule* im September 1779 gekauft hatte. Eine Kopie dieses Werkes wurde von Herrn Professor Adolf Trittinger unter Makulaturpapier 1949 entdeckt. Das Titelblatt und einige Seiten fehlen, jedoch weist die Paginierung auf die dritte Auflage 1787 hin. Das Werk ist auch in dem Katalog der Barockausstellung enthalten⁶.

Z. 53: bezieht sich auf Johann Adam Hiller (1728–1804), dessen *Anweisung zur Singekunst* 1773 in Leipzig erschien.

Z. 54: Die ersten vier Teile Joseph Riepels (1709–1782) *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* wurden in Wien, Leipzig und Augsburg zwischen 1752 und 1765 gedruckt.

„*Klaviersachen*“ (Z. 56) werden mit einigen Einzelheiten angegeben, und daher ist es möglich, einen Teil in dem Musikarchiv bzw. in den Rechnungen nachzuweisen (die heutigen Melker Katalog-Nummern stehen in eckigen Klammern).

Z. 57–58: In den Regenschoriatsrechnungen von 1785 sind Ausgaben für Variationen von Mozart (5. August, 30 Kreuzer) und drei Klaviersonaten von Clementi (18. November, 45 Kreuzer) verzeichnet.

Z. 59: *Das/ Orackel,/ Eine Operette/ von Herrn Professor Gellert,/ in Musik gesetzt/ und/ Ihrer Majest.. Der Kaiserinn/ von Russland/ Allerunterthänigst gewidmet/ von/ Friedrich Gottlob Fleischer, (1722–1806), Braunschweig: Waisenhaus, 15. April 1771 [Klavierauszug, M V:151]. Regenschoriatsrechnungen, 1. December 1771, 2 Gulden, 40 Kreuzer.*

Z. 60: *Die Lehrstunde/ von Klopstock/ in Musik gesetzt/ von Naumann (1741–1801), Dresden: Hilscher, ohne Datum [M VI:700].*

Z. 61: *Apparatus/ Musico-Organisticus/ Invictissimo/ Leopoldo I./ Imperatori semper Augusto/ ad/ Coronationem a/ Georgio Muffat/ (1653–1704) A. 1690 [M V:148].*

Z. 64: *Oden/ mit Melodien/ von/ Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), Danzig: Fidrcke (Flörcke), 1773 [M V:158].*

⁴ Jakob Prandtauer und sein Kunstkreis, Melk 1960, Nr. 500.

⁵ Melk, Stiftsarchiv, nicht katalogisiert, mit einigen Unterbrechungen 1767–1789 erhalten.

⁶ Jakob Prandtauer a. a. O., Nr. 513.

Z. 68: *Diverses pièces pour le clavecin*, Berlin und Amsterdam: Hummel, ohne Datum [M V:157, ohne Titelblatt].

Einige der angegebenen „Instrumente“ (Z. 70) sind wohl unter der heutigen, ziemlich reich ausgestatteten Instrumenten-Sammlung des Stiftes erhalten. Diese Sammlung enthält etwa 50 Exemplare verschiedener Gattungen, von denen einige aus dem frühen 18. Jahrhundert stammen. Helm gibt seine Instrumente nur allgemein an, so daß eine genaue Prüfung der überlieferten Beispiele einer näheren Untersuchung bedarf.

Die Regenschoriatsrechnungen zeigen Eintragungen für die folgenden Instrumenten-Einkäufe: neue Violon und „Bassettl“ (kleiner Kontrabaß, Z. 71–72) wurden in dem Jahr 1768 für 42 Gulden erworben. Zwischen 1771 und 1773 wurden wenigstens vier neue Violinen (Z. 81), jede um 6 Gulden gekauft. Einige Oboen und Fagotte (Z. 75–76) aus dem 18. Jahrhundert sind in der Melker-Sammlung noch erhalten, zwei aus der Mitte des Jahrhunderts sind in dem Katalog der Barockausstellung⁷ eingetragen. 1781 wurden zwei neue Clarini (Z. 77) gekauft, andere für 15 Gulden repariert. Zwei neue Tromboni (Posaunen, Z. 79) wurden 1780 für eine Summe von 38 Gulden erworben.

Das alte, etwas verfallene Klavier mit Pedal, das sich heute im Musikarchiv befindet, ist mit Sicherheit nicht das im Katalog erwähnte Instrument, da es von dem Wiener Joseph Brodtmann (1771–1848) gebaut wurde und erst nach 1796 entstanden ist.

Der Katalog erwähnt eine Reihe von Personen, die zu dem Stift in Beziehung standen: Z. 48, 88: Robert Kimmerling, bekannter Komponist und ehemaliger Regens Chori (1761 bis 1777) des Stiftes. Seit 1781 war er Pfarrer in dem Stiftsbesitz Getsdorf. Der Katalog erklärt (Z. 88) wie es dazu kam, daß heute in Melk eine geringe Zahl (6) seiner Werke vorhanden sind.

Z. 72: weist auf Michael oder Joseph Haydn hin. Beide müßten Beziehungen zu dem Stift gehabt haben. Als Regens Chori hatte Kimmerling schon Bekanntschaft mit Joseph Haydn gemacht. Er wurde in der Literatur als Haydn Schüler anerkannt. Die große Zahl der Haydn Sinfonien (Z. 17) ist zu erwähnen — zusammen 44 — die Hälfte seines sinfonischen Schaffens bis zum Jahre 1787.

Z. 76: Die genauen Aufgaben des Thurnermeisters (ursprünglich „Meister der Turmmusik“) sind in einem Kontrakt⁸ aus dem Jahre 1779 dargelegt. Wie an anderen österreichischen Stiftien üblich, war der Thurnermeister hauptsächlich für die außerkirchliche Musik verantwortlich, besonders in der Faschingszeit und an Festtagen. Der damalige Thurnermeister zu Melk, Anton Gintscher, hatte vier bis sechs Musiker für die Blasmusik (Clarini, Trompeten usw.) zu unterhalten. Daher ist auch sein hoher jährlicher Lohn von 270 Gulden zu verstehen⁹.

Z. 81, 89: Wahrscheinlich der Tenorist Franz Horack, angestellt in Melk seit 1780 mit einem Gehalt von 50 Gulden¹⁰. Der Tenorist hatte also außer seinen Gesang-Aufgaben mit dem Instrumentalunterricht der Sängerknaben und mit Notenabschreiben zu tun.

Z. 85: In dem Stiftsbesitz Haugsdorf war Philipp Eder als Schullehrer noch bis 1813 tätig. Er hatte eine lebhaft musikalische Beziehung zu Melk. Das Musikarchiv enthält eine Anzahl seiner Kirchenkompositionen sowie Abschriften von Instrumentalwerken anderer Komponisten von seiner Hand.

Z. 89: Franz Schneider, bis zu seinem Tode 1812 der treue Stiftsorganist. Er war Schüler und Nachfolger J. G. Albrechtsbergers, der die Organistenstelle in Melk 1765 verließ¹¹. Der Schneider-Nachlaß im Stift beweist, daß dieser Mann als Komponist der Kirchenmusik und als Kopist äußerst fleißig war.

⁷ Ebenda, Nr. 520–521.

⁸ Melk, Stiftsarchiv, Scrin. 41, Fasc. 14/1.

⁹ Ebenda, Hauptmannsrechnungen, bis 1785 erhalten, 138 Bde.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Nach den Priorats-Ephemeriden 23. November 1765 sollte Albrechtsberger die Organistenstelle in der Domkirche zu Linz für 700 Gulden (!) im Jahr erhalten.

Das Inventar von 1787 gewinnt an Bedeutung durch die Entdeckung seines thematischen Gegenstücks. Unter „*Alte Kataloge*“ befindet sich in dem Musikarchiv ein anderes Verzeichnis mit dem Titel: „*Catalogo/ delle Sinfonie, Concerti, Quintetti, Quartetti, Trio, ed Soli*“¹². Es handelt sich hierbei um einen thematischen Katalog, zwar ohne Autorenangabe oder Datum, aber von der präzisen, erfahrenen Notenschreiber Rupert Helms. Von einigen kleinen Abweichungen abgesehen, stimmt die Namenfolge der Komponisten und die Anzahl der Werke bei den meisten Gattungen dieses zweiten Kataloges (hier als K. II bezeichnet) mit den Instrumentalwerken des ersten (K. I.) größtenteils genau überein. Dadurch aber sind die meisten der unbestimmten Instrumentalwerke des K. I. einfach zu identifizieren und gleichzeitig lassen sich nun die Entstehungsdaten hunderter, zum Teil bis jetzt sogar undatierter klassischer Kammermusikwerke als „vor 1787“ feststellen.

Eine Untersuchung der Entstehungsdaten der nicht mit K. I. übereinstimmenden Werke (Sinfonien und Violin-Konzerte) ergibt, daß dieser thematische Katalog nach dem Inventar von 1787 verfaßt sein muß. Zum Beispiel unter den 12 Haydn-Sinfonien in K. II findet man Nr. 90 und 91, welche 1788 komponiert wurden. Nr. 90 ist in Melk in gedruckten Stimmen überliefert, mit den von Helms Hand gezeichneten Instrumental-Überschriften. Das Titelblatt fehlt, das allgemeine Format des Exemplars und die gedruckte Überschrift „*Sinfonie VIIte*“ weisen auf die von Le Duc um 1790 herausgegebene Ausgabe hin. Dies und einige andere Einzelheiten in den Sinfonien und Violin-Konzerten, die kurz nach 1787 komponiert oder im Druck erschienen sind, dürften für ein Entstehungsdatum des Katalogs „um 1791“ sprechen. Helm kann also K. II nach dem 24. Januar 1791 geschrieben haben, da er an diesem Tage von St. Pölten zurückkehrte, um für die nächsten neun Jahre die Priorstelle in Melk zu versehen.

Aus K. I. haben wir schon gesehen, daß ein Katalog der Instrumentalwerke im Jahre 1787 wahrscheinlich noch nicht existierte. Nun wollte Helm eine thematische Aufzeichnung der Instrumentalwerke seines schriftlichen Inventars verwirklichen. Daß die Zahl der Instrumentalwerke im Besitz des Stiftes in der Zeit von 1787 bis 1791 sich kaum vermehrt hatte, ist teilweise aus den Rechnungen zu sehen. Diese sind uns ab 1787 bis Ende 1788 vollständig überliefert. Die Ausgaben beschränken sich nur auf das Nötigste. Musik für die Gottesdienste wurde abgeschrieben und alte Kirchenwerke wurden „*neu gemacht*“. Keine weltlichen Stücke sind erwähnt.

Der größte Teil der Werke des thematischen Kataloges ist noch in Melk nachzuweisen, manche in mehreren Abschriften, eine nicht unbedeutende Zahl in Helms eigener Notenschrift¹³. Auf den Werken, besonders denen, die noch ihre Originalumschläge besitzen, kann man oft die alten K. II entsprechenden Katalog-Nummern in Bleistift lesen. In vielen Fällen sind sie mit der gleichen braun-roten Tinte der späteren Katalog-Anmerkungen Adam Kriegs (Regens Chori 1812–1825) ausgestrichen. Man hat also einen weiteren Beweis dafür, daß diese Kataloge frühe Versuche darstellen, die Instrumentalmusik des Archivs zu ordnen. Die Sammlung, nach diesen alten Ziffern wiederhergestellt, besteht hauptsächlich aus Abschriften von den schon gedruckten Werken sowie aus einigen Drucken und Autographen (Paradeiser, Albrechtsberger).

Es folgt hier nun eine Zusammenfassung des Inhalts von K. II. Angegeben sind die Anzahl der Werke, der Komponisten¹⁴ und die heutigen Melk-Katalog-Nummern, falls die Kompositionen dort überliefert sind¹⁵.

¹² Nicht katalogisiert. 1 Bd., Papier-Umschlag mit Titel, 16 Bll., Hochformat 215 x 311 mm, zwölfzeilig.

¹³ Andere Kopisten lassen sich auch identifizieren: Franz Schneider, Johann Weigl und Karl Gegenbauer.

¹⁴ Die Namen sind nach den Melker Notenumschlägen, Robert Eitners *Quellen-Lexikon* und MGG ergänzt.

¹⁵ Da Herr Doktor Alexander Weinmann (Wien) mir freundlicherweise mitteilte, daß er die Absicht habe, diesen Katalog unter anderen in naher Zukunft thematisch zu veröffentlichen, wird K. II in obiger Art angegeben.

18 Sinfonie. 12 Joseph Haydn (M IV:221—8), 1 Ignaz Pleyel, 1 Johann Gottlieb Naumann, 1 Anonym, 1 Giovanni Paisiello (M V:646), 1 Marian Paradeiser (M V:712), 1 Maximilian Stadler.

49 Violini Concerti. 6 Franz Benda (M V:944—8), 1 Georg Benda, 2 Carl Stamitz (M V:1108), 1 Anton Stamitz (M VI:2767), 3 Joseph Haydn (M V:764, 803—4)¹⁶, 3 Giovanni Mane Jarnowick (M V:821—2), 6 Karl Ditters von Dittersdorf (M V:687—92), 5 Joseph Baptist Saint-Georges (M V:1127—31), 2 Leopold Hofmann (M V:846—7), 1 Ignazio Raimondi (M V:823), 4 Johann Baptist Vanhal (M V:900—3), 2 Wenzel Pichl (M V:897, 899), 5 Marian Paradeiser (M V:702—3, 708—10), 1 Ignaz Pleyel, 1 Wilhelm Cramer (M V:1069), 1 Anonym, 1 Duc L'aine (M V:1067), 1 Jakob Scheller (M V:1068), 1 Antonio Lolli (M V:854), 1 Maddalena Laura Syrmen (M V:1070), 1 Johann Friedrich Reichardt.

Concerti. Keine Angaben.

9 Quintetti e Sextetti. 6 Johann Georg Albrechtsberger (M V:10—13, VI:13), 3 Michael Haydn (M V:1778).

72 Quartetti. 18 Ignaz Pleyel (M V:417, 664b, 671—2, 676), 6 Franz Anton Hoffmeister (M V:1118—23), 6 Anton Stamitz (M V:119), 6 Antonio Caputi (M V:39), 6 Wolfgang Amadeus Mozart (M V:1559)¹⁷, 6 Giovanni Gioseffe Cambini, 6 Anton Stamitz (M V:118), 12 Johann Georg Albrechtsberger (M V:14—22), 6 Joseph Haydn (M V:73, 75—8, 80).

92 Trios. 17 Johann Baptist Vanhal (M V:130—9), 6 Carl Stamitz (M V:120—23, 1100—1), 5 Joseph Haydn (M V:64—5, 69, 71—2), 1 Amandus Ivanschiz (M V:81), 6 Marian Paradeiser (M V: 108—9, 705, 717, VI:2946a), 6 Karl Ditters von Dittersdorf (M V:44—9), 6 Leopold Hofmann, 6 Carlo Besozzi (M V:28—33), 4 Alessandro Besozzi (M V:34—7), 4 Karl Philipp Emanuel Bach (M V:24—7), 6 Thaddaeus Huber (M V:52—7), 6 Christian Joseph Lidarti (M V:85—90), 3 Carl Stamitz (M V:116—7), 3 Carlo d'Ordoñez (M V:98—100), 1 Luigi Boccherini (M V:38), 2 Anton Albrechtsberger (M V:7—8), 2 Josef Mysliveček (M V:91—6), 4 Franz Kerzell (M V:82—4).

44 Duetti. 6 Konrad Breunig, 6 Antonio Lolli (M V:855), 6 van Everard, 6 Prosper Cauciello, 5 Tretter (M V:124, 842—5), 2 Suska, 4 Fillippo Ruge, 3 Marigi, 3 Johann Woborzil, 3 Giovanni Piantanida.

Ein näherer Vergleich der beiden Kataloge ergibt, daß sie beide tatsächlich unvollständig sind. Jedoch zusammen ergänzen sie einander und bieten ein angemessenes vollständiges Bild der von Helm aufgezeichneten „brauchbaren“ Instrumentalwerke. Auf der einen Seite klärt K. II einige der Abkürzungen und Ungenauigkeiten des Inventars von 1787 auf:

1. K. I, Z. 37 sollte „5 Haydn (Trios) + 1 Ivanschiz“ heißen.
2. Die Quintette sind in K. I den Quartetten hinzugefügt worden und die Folgezeile 31—2 wurde umgekehrt.
3. Die abgekürzten Teile unter den Trios und Duos (Z. 41, 45) sind durch K. II erklärt.

¹⁶ Darunter das „Melker Konzert“ (Hob. Nr. VII a: 3), wieder aufgefunden 1949.

¹⁷ Die berühmten „Haydn“-Quartette, Artaria, Op. X. Die Regenschoriatsrechnungen zeigen, daß Helm diese wertvolle Ausgabe gekauft haben dürfte, im gleichen Monat als sie in Wien erschienen — September 1785. Das Melker Exemplar war lange Zeit unvollständig, da die Violoncello-Stimme verschollen war. Diese ist erst vor kurzem unter *Fragments, fliegende Blätter* wieder aufgetaucht.

Zugleich erkennt man unvollständige Teile von K. II:

1. Die 40 Werke „von anderen Autoren“ (K. I, Z. 32), jetzt als Quartette zu verstehen, sind in K. II nicht ausführlich angegeben. Nachdem die Themen der 6 Haydn-Werke angezeichnet waren, kommt die Quartett-Abteilung zu einem plötzlichen Abbruch.
2. Nur 12 Haydn Sinfonien sind angegeben (im Vergleich zu 44 in K. I) und nur 6 von anderen Komponisten (im Vergleich zu 12 in K. I).
3. Eine Abteilung mit der Überschrift „Concerti“ (anders als die für Violine solo) wurde in K. II eingerichtet, die Seiten aber blieben leer.

„Brauchbar“ aus dem Titel von K. I dient als Schlüsselwort. Darunter ist zu verstehen, daß diese zwei Kataloge nur eine Auswahl des damaligen Bestandes des Melker Musikarchivs darstellen. „Brauchbar“ im Sinne des 18. Jahrhunderts würde bedeuten: a) daß Stil und Mode der Werke dem Geschmack des Gönners entsprachen, in diesem Fall jenem der Melker Kapitel, und b) daß die Werke der damaligen Aufführungspraxis und Fähigkeit der Ausführenden angepaßt waren. Es ist also nicht überraschend, daß, mit nur acht Ausnahmen, alle von den 58 in beiden Katalogen erwähnten Komponisten noch am Leben waren, als Helm K. I zusammenstellte. 1787 hatten sie ein durchschnittliches Lebensalter von 41 Jahren. Sie vertraten Wirkungskreise eines internationalen Umfanges. Am häufigsten kommen natürlich Österreicher vor, besonders Haydn und sein Schüler Pleyel, eine Wiener Gruppe und einige Hauskomponisten (Paradeiser, Albrechtsberger, Stadler). Aber Italiener, Tschechen (tätig in Wien und Mannheim), Franzosen und Deutsche sind auch vertreten. Die Tatsache, daß die großen Meister des Barocks, Johann Sebastian Bach und Georg Muffat, ihren Weg zum Katalog gefunden haben (K. I, Z. 61—2), beleuchtet den außergewöhnlichen musikalischen Scharfsinn Helms.

Rupert Helm (bürgerlicher Vorname Franz) wurde am 27. Oktober 1748 in Reyersdorf, Marchfeld, in der Nähe von Schönkirchen/N. Ö., geboren. Sein Name ist in fast keinem Musik-Lexikon zu finden¹⁸. Trotz dieser Vernachlässigung spielte er eine wesentliche Rolle in der Musikgeschichte des Stiftes Melk und ist heute den Haydn-Forschern nicht ganz unbekannt.

Schon als Sängerknabe 1765/66 in Nikolsburg (jetzt Mikulov, ČSSR) hatte er Werke Haydns abgeschrieben — Hoboken Nrn. III:3, II:7, II:15, II:23 und II:D 18. Diese Stücke brachte er mit, als er 1766 in Melk eintrat. Während der nächsten 20 Jahre, die er im Stift verbrachte, führte er seine Gewohnheit, Werke abzuschreiben, fort — erst als Novize, dann nach seiner Profefß (21. November 1767), als Priester (29. September 1772), als Direktor der neuen Normalschule in Melk (von 1778 an) und schließlich als Professor der Poetik (1783). Seine Tätigkeit als Kopist in Melk, welche wir erst jetzt zu schätzen beginnen, scheint ziemlich umfangreich gewesen zu sein. Die Zahl der Werke, die dort zu finden sind, mit Umschlägen, Stimmen oder Partituren von seiner Hand, dürfte in die Hunderte gehen. Sie umfassen einige der wichtigsten Komponisten des 18. Jahrhunderts: die Stamitzs, C. Ph. E. Bach, die Bendas, Mozart, Vanhal, besonders aber Joseph Haydn.

In seiner Stellung als Regens Chori in Melk (4. Juli 1778—30. August 1787) hatte Helm nicht nur die Aufgabe, die reiche Musikpflege des Stiftes weiter zu fördern, sondern er hatte auch die Möglichkeit, die Verbindung zu wesentlichen Persönlichkeiten des österreichischen Musiklebens zu knüpfen. Die Priorats-Ephemeriden bestätigen seine persönlichen Kontakte zu den großen Wiener Musik-Verlegern Johann Thomas von Trattner und Artaria. Der

¹⁸ Robert Eitner, *Quellen-Lexikon*, V, 103 erwähnt ihn nur sehr kurz; die vollständigste biographische Beschreibung enthält die *Oesterreichische National-Encyclopädie*, II (1835), 545/47, die von Anton-Rollert, einem guten Freund Helms, geschrieben sein soll; diese fast wörtlich wiederholt in Wurzbach, *Biographisches Lexikon*, VIII, 692/93; ebenso bei Keiblinger, *Geschichte des Benediktiner-Stiftes Melk*, 1015, 1038, 1045/47 mit einigen neuen Einzelheiten über Helms Tätigkeit in Melk. Eine Zinkographie nach einem Ölbild wurde in der Portheim-Porträtkartei, Wiener Stadtarchiv, verzeichnet, ist dort aber nicht mehr vorhanden.

Berliner Verleger und Musiker Christoph Friedrich Nicolai, der am 6. Juli 1781 Melk besuchte, war von dem Musikzustand des Stiftes beeindruckt. Über diesen Besuch schrieb er: „Überhaupt wird die Musik in diesem Stifte geschätzt und geübt. Der P. Regens Chori hat eine ansehnliche und auserlesene Sammlung von Musikalien, von P. E. Bach, von beiden Graun, von Kirnberger u. a., ja, auch die neuesten gedruckten guten musikalischen Werke von George Benda, Rolle, Reichard u. a.“¹⁹.

In erster Linie war Helm Musikkennner und Sammler, als Komponist jedoch scheint er nicht sehr tätig gewesen zu sein. In Melk findet man nur zwei Werke, die ihm als Originale zugeschrieben werden könnten, ein *Veni Sancte Spiritus* in C für Chor und Orchester (M III:270) und ein *Divertimento* in C, 1773, für Violinen, 2 Flöten und Basso (unter M V:711). Die Werke, die man unter seinem Namen in anderen europäischen Sammlungen findet, lassen sich fast immer als Abschriften anderer Komponisten von seiner Hand feststellen. Beispiele:

1. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, M Mus. ms. Autogr. Helm, R. 1 = eine Abschrift in Partitur des zweiten Kyrie aus einer Messe in *d*-moll von Franz Schneider, Autogr. Stimmen, Melk I:122.
2. Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Autogr. Sam. Rupert Helm = eine Abschrift in Partitur des frühesten datierten Werkes J. G. Albrechtsbergers, ein dreistimmiger Kanon, „*Dona nobis pacem*“, Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, M Mus. ms., Autogr. Albrechtsberger 1. Die Helm-Abschrift trägt die Überschrift „Auth: G:A: Alum: Mel: 1744“, während das Berliner Autograph angibt „. . . . Albrechtsberger / Alumno Mellicensi / Anno / MDCCLIII“ (1753). Da Albrechtsbergers Name erst im Mai 1750 als Sängerknabe (Alumno) in Melk auftaucht (Priorats-Ephemeriden), scheint das Entstehungsdatum auf dem Berliner Exemplar das Richtige zu sein.
3. Wien, Nationalbibliothek, S. m. 19148 = eine Abschrift eines Klaviersatzes, Andante, B, möglicherweise ein unbekanntes Werk von Joseph Haydn.

Helm starb am 10. September 1826 in dem Melker Stiftsbesitz Leesdorf bei Baden. In dem *Catalogus defunctorum* (Todesprotokoll des Stiftes), S. 136, wird er als „. . . . Lehrer der musikalischen Kunst und Streichinstrumentalist stets hervorragend“ beschrieben. Für seine zahlreichen Abschriften und wertvollen Kataloge sind wir diesem bisher fast vergessenen Geistlichen dankbar.

Bemerkungen zu der Methode einer Replik

VON CAMILLO SCHOENBAUM, DRAGØR

Hubert Unverricht hat auf meine Kritik (Mf. 1969, S. 209–212) auf eine semantisch und psychologisch bemerkenswerte Weise reagiert (Mf. 1969, S. 340–343). Über meine konkreten Einwände hat er sich mit einem Satz hinweggesetzt: „Es erscheint nicht zweckmäßig, auf Deutungs- und Wertungsfragen in den durch Schönbaum besorgten Ausgaben (. . .) einzugehen“ (S. 340). Hiernach ist alles ja ganz einfach: „Wenn ich Schönbaum richtig verstehe, könnten wohl seine Ausführungen auf die Frage reduziert werden, ob der Ausdruck ‚eine z. T. unzureichende Edition‘ in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Bd. 14, Sp. 1197) gerechtfertigt ist“ (S. 342). Zu dieser „Reduktion“ vorerst einige Bemerkungen:

1. In den Ausgabenverzeichnissen der MGG werden die Editionen, wie umfassende Stichproben ergeben haben, prinzipiell o h n e hinzugefügte Wertungen angeführt.

¹⁹ Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schwetz im Jahre 1781, Bd. 2, Berlin und Stettin 1796, S. 461.

2. Will ein Mitarbeiter der MGG, der die eine oder andere Aussage rezensiert hat, in den Ausgabenverzeichnissen mit seinen Meinungen hervortreten, dann muß er m. E. entweder alle aufgezählten Ausgaben zensieren, oder, wenn er aus einer Reihe nur einer Edition eine Zensur erteilt, diese dem Leser durch einen Hinweis auf den Ort, (von mir in diesem Sinne als Quelle bezeichnet) wo die Begründung zu finden ist, verständlich machen.

3. Die von mir angehaltene Unverrichtsche Zensur steht in einem Verzeichnis, in dem unzensuriert Editionen aufgezählt werden, die überhaupt keine Primärquellen benutzen und in welchen nicht einmal der Titel stimmt. Jeder Kenner dieser Ausgaben muß sich mit Recht fragen, welchen besonderen Grund Unverricht zu der vereinzelt Zensur hatte.

Sollte Unverricht nach diesen Punkten noch immer nicht recht verstanden haben, warum ich seine Zensur in der kleingedruckten Rubrik „Ausgaben“ (S. 342) als gegen die Regeln des wissenschaftlichen Anstands verstoßend kritisiert habe, dann wiederhole ich kurz: nicht daß er zensiert, denn das ist sein gutes Recht innerhalb der Grenzen der genannten Regeln, sondern wo und wie er seine Zensur angebracht hat, finde ich odios. Hinzu kommt, daß Unverricht in einer dem Leser der MGG zugänglichen Besprechung nur die 4. Sonate rezensiert hat, die Zensur aber sechs umfangreiche Werke betrifft, die separat erschienen sind.

Ich habe niemals behauptet, daß eine Kritik meiner Ausgaben nicht berechtigt ist und bin der erste, die Fehler der ersten Ausgabe zu bemängeln (vgl. S. 212). Das bedeutet allerdings nicht, daß ich mit jeder Kritik einverstanden sein müßte. Der Zweck meiner Bemerkungen war u. a., auf die Schwächen der Unverrichtschen Argumentation hinzuweisen.

Nachdem Unverricht in seiner Replik nun meine diesbezüglichen Ausführungen passend „reduziert“ hat, geht er zum Angriff über. Er benutzt dabei eine eigentümliche Methode. In nuce ist sie bereits im psychologischen Obrigkeitstrick enthalten, die quantité négligeable der Person des Opponenten aus der entsprechenden Behandlung seines Namens zu postulieren. Da wohl kaum denkbar ist, daß ein wegen seiner Akribie bekannter Wissenschaftler einen Namen an die fünfzehnmals und bereits im Titel falsch und nur zweimal richtig anführt, weil ihm da ein Malheur passiert ist, gibt es nur zwei Erklärungen: entweder kann Unverricht mir „nicht auf den Namen kommen“, oder er will mich belehren, wie ich meinen Namen zu buchstabieren habe. Ich überlasse es Unverricht zu entscheiden, welche der beiden Eventualitäten eher den Anstandsregeln (Unverricht nennt sie „allgemeine Gewohnheiten“) entspricht.

Zur Methode gehört der Rückzug auf die „grundsätzlichen Fakten“ (S. 341). Daß Unverricht damit 1969 etwas anderes meint als 1960 und dieses Andersmeinen als neues Wissen über die „Quellenlage“ publiziert, mag seine Sache sein. Eine Partitur, die 1960 „keinerlei Quellenwert“ hatte und „Veränderungen und Modernisierungen“¹ aufwies, ist bis 1969 wohl kaum besser geworden. Das Stimmenmaterial, dessen Nachweis 1956 G. Haußwald gelang², stand nach der 1969-Version auch „in den fünfziger Jahren jedem Wissenschaftler (. . .) zur Verfügung“ (S. 341). Auf diese Weise aus den Reihen der Wissenschaftler gestoßen erlaube ich mir die Bemerkung, daß ich 1950 einen Film aller Instrumentalwerke von Zelenka (darunter auch der Orchesterstimmen) mit dem ausdrücklichen Bescheid erhielt, daß kein weiteres Material erhalten ist. Jedoch nicht die belegbaren Fakten, nach denen mich Unverricht nie gefragt hat, sind entscheidend, nicht, was ich wissen konnte, sondern was Unverricht 1969 dekretiert.

Zur Methode gehört weiter, daß Unverricht behauptet, ich wäre bei meiner falschen Darstellung der Quellenlage selbst dann noch verblieben, als mir der wahre Sachverhalt bereits bekannt sein mußte (S. 341). Dies entnimmt er der leicht kontrollierbaren Tatsache,

¹ H. Unverricht in *Mf. XIII*, 1960, S. 329 und 330.

² A. a. O., S. 329.

daß in der Vorbemerkung zur 4. Sonate versehentlich überhaupt nichts über die Quellenlage steht, in der Vorbemerkung zur 3. Sonate (1961) die zu dieser Sonate nicht existierenden Stimmen nicht genannt sind und die 2. Sonate schließlich nach Partitur und Stimmen ediert wurde. Im Revisionsbericht dieser Sonate ist darüber einiges nachzulesen. Aus diesem Sachverhalt ergibt sich für Unverricht auch die als Lamentation verkleidete Unterstellung, daß ich das Stimmenmaterial mit einer lächerlichen Begründung willentlich nicht benutzt habe (S. 342, 1. Absatz).

Zur Methode gehört schließlich, um nur die wichtigsten Punkte zu nennen, Unverrichts Annahme, daß der Leser dieser Diskussion sich zwar über die Bataille freut, die zu Grunde liegenden Ausführungen jedoch nicht nachliest. Ein Beispiel: „Die Angabe von Camillo Schönbaum (. . .) daß ich auch Textfragen anderer Sonaten in diesem Aufsatz (sc. 1960) behandelt habe, ist unrichtig“ (S. 342—43). Mit dieser „Angabe“ meint Unverricht meine Feststellung, daß ihm die aufgefundenen Stimmen zu den drei Sonaten als Ausgangspunkt seiner Besprechungen gedient haben (S. 210). Diese Tatsache kann kaum als Kritik aufgefaßt werden. Daß Unverricht unaufgefordert behauptet, er habe sich nur mit Textfragen der 4. Sonate befaßt und mich deshalb unrichtiger Angaben bezichtigt, beweist nur, daß er, freundlich gesagt, seine eigenen Aufsätze nicht liest. Es müßte sonst eine optische Täuschung sein, was da (Mf. 1960, S. 330, 3. Absatz; S. 331 und Anm. 6; S. 333) über die Generalbaßaussetzungen der 5. und 2. Sonate steht. Überdies bedeutet Unverrichts Beschuldigung, daß ich das Zitat aus diesem Abschnitt (S. 211) frei erfunden habe.

Eine Bemerkung noch zu meiner „Unterstellung“, Unverricht habe mir vorgeworfen, daß ich nicht als solche angezeigte Veränderungen vorgenommen habe. Man vergleiche das Zitat aus Unverrichts Besprechung (S. 212) mit der Tatsache, daß ich in der Vorbemerkung zur 4. Sonate bei schätzungsweise 12 000 Noten 12 Noten als von mir verändert verzeichne. Von diesen zwölf Noten waren acht nach meiner Lesung der Vorlage als falsch zu berichtigen, bei vier Noten bedeutet meine Korrektur m. E. eine bessere klangliche Lösung. Meine dynamischen Zusätze sind ebenfalls Vorschläge, die in einer praktischen Ausgabe nach meiner Ansicht notwendig sind, also keine Veränderungen. Wenn meine „Interpretation“ der Unverrichtschen Kritik falsch ist, dann mag es daran liegen, daß Unverricht sie falsch formuliert hat.

Um Herrn Unverricht jedoch die Möglichkeit zu nehmen, mich nochmals falsch zu verstehen, stelle ich zusammenfassend fest, um was es mir in meinen Ausführungen ging:

1. Das in den Punkten 1—3 enthaltene „grundsätzliche Faktum“,
 2. Die Beschaffenheit und Verlässlichkeit des Stimmenmaterials zu Zelenkas Sonaten.
- Nicht berührt war Unverrichts selbstverständliches Recht zu kritisieren, Lesefehler (sowie Korrektur- und Druckfehler) zu zählen, mir das Recht auf mehr nuancierte Ansichten über den Generalbaß abzusprechen und mich darüber aufzuklären, was ich vor fast zwanzig Jahren hätte wissen sollen.

Erwiderung auf C. Schoenbaums Bemerkungen

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Camillo Schoenbaum hat in seinen *Bemerkungen zu der Methode einer Replik* seine Ansichten zu Fragen unseres Meinungsaustausches teilweise spezifiziert und dadurch vielleicht auch ein wenig verändert. Hierzu darf ich kurz Stellung nehmen:

Der Benutzer von „Hortus musicus“ wird wahrscheinlich im allgemeinen eine kritisch-wissenschaftliche Textedition unter Heranziehung der authentischen Quellen erwarten dürfen, während dagegen etwa die Bearbeitungen von O. Schmid bereits im Titel der Sache

nach hinreichend kenntlich gemacht sind. Aus diesen Erwägungen heraus schien mir dieser von Herrn Schoenbaum beanstandete kleine Hinweis gerechtfertigt. Im Bibliothekswesen wird der Diphthong ö zu oe aufgelöst, so sind die Schreibweisen Franz Bösen neben Franz Boesken und Hans Heinz Dräger neben Hans Heinz Draeger während seiner deutschen Zeit möglich. Es ist jedoch nie ein Vorwurf deswegen erhoben worden. Ich hoffe, daß bei keinem Leser ein Zweifel in der Identität der Person trotz der anderen Schreibweise des Namens Schoenbaum bestanden hat. Gern werde ich in Zukunft den diesbezüglichen Wunsch von Herrn Schoenbaum befolgen.

Es geht nicht darum, daß Schoenbaum das vor fast zwanzig Jahren für die Quellenlage und über die Quellen hätte wissen sollen, was er jetzt weiß, sondern daß er von den bereits 1904 und 1928 gedruckten Quellenhinweisen in Eitners Quellenlexikon und im Wolffheim-Katalog nicht ausgegangen ist und dazu keine Stellung bezogen hat. Vielleicht wäre es zur Entlastung von Herrn Schoenbaum sinnvoll gewesen, wenn er seine Anfrage und die Antwort aus Dresden im Wortlaut ausführlich zitiert hätte. Es ist durchaus möglich, daß eine mißverständene oder unklare, unter Umständen zu schnelle Bibliotheksauskunft das Dilemma mitbewirkte, das Anlaß zu Meinungsverschiedenheiten über die 4. Bläseronate von Zelenka gab. Außerdem könnte dann aus diesen Zitaten entnommen werden, inwieweit der Einzelfall der Sonaten in dieser Korrespondenz besprochen worden ist. Nach mündlicher Vorsprache in Dresden standen diese zum Teil sogar autographen Stimmen trotz der Kriegseinwirkungen und im Gegensatz zu meiner früheren Vermutung stets zur Verfügung. Es lag mir fern, irgendetwas oder irgendjemanden „aus der Wissenschaft auszustoßen“; das habe ich auch nicht behauptet. Ohne Anmaßung kann ein einzelner nicht entscheiden, daß seine wissenschaftliche Auffassung und Arbeitsweise die Wissenschaft schlechthin sei. Dies darf hier bemerkt werden, ohne daß auf Grundsätzliches in dem Verhältnis von Wissenschaft und Einzelperson eingegangen wird, obwohl die Ausführungen von Herrn Schoenbaum und auch sonst gelegentlich geäußerte Forderungen dazu reizen könnten. Ich wollte lediglich meine — und, wie ich hoffe, begründeten — Überlegungen zu einem Einzelfall vortragen. Wenn auch der modernen Partiturskopie der Sonaten Zelenkas im allgemeinen kein Quellenwert zukommt, so liegt es nahe, sie bei den Stellen aus Neugierde zu Rate zu ziehen, bei denen im Mikrofilm der autographen Partitur Fragen aufgetaucht waren.

Bei den von Schoenbaum vor einem Jahr abgegebenen Erklärungen hatte ich mehr den Eindruck gewonnen, daß er Generalmaßbefifferung und -aussetzung lieber nicht zu den echten Textfragen zählen möchte und ihnen deswegen kaum Quellenwert zu geben bereit ist. Und gerade hierin können auseinandergehende Meinungen vertreten werden. Wenn er jetzt — Lockungen zum Widerspruch erliegend — ihnen nun doch Textcharakter und Quellenwert gibt, so trifft dies in der Tendenz mit meinen vor zehn Jahren geäußerten Ansichten nahezu vollkommen überein (Mf, 13. Jg., S. 329—333). In diesem Sinne verstanden nehme ich meine Behauptung, daß ich nur zu Textfragen der 4. Sonate Zelenkas Stellung bezogen habe, gern zurück. (Unter dem anderen Gesichtspunkt hätte sie noch Gültigkeit.) Im übrigen freue ich mich, daß Schoenbaum die teilweisen autographen, ansonsten authentischen Stimmen im Quellenwert nicht mehr bagatellisiert, sondern, wie ich jetzt aus der Replik wohl entnehmen darf, als Quelle akzeptiert. Der in dieser Zeitschrift geführte Meinungsaustausch erhielt dann doch auch dadurch seinen Inhalt. Abschließend darf ich Herrn Schoenbaum Glück und Erfolg für seine Revision der Neuauflage der sechs Sonaten von Johann Dismas Zelenka wünschen.

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

Werturteil und Sachurteil

Eine Entgegnung

VON CARL DAHLHAUS, BERLIN

In einem Aufsatz über *Werturteil und Wissenschaftlichkeit*¹, der als Kritik an den herrschenden Prinzipien der Musikwissenschaft gemeint ist, polemisiert Peter Sprünken gegen eine Miscelle von mir², die ihm geeignet erscheint, als dunkle Folie zu dienen, von der sich seine eigene Überzeugung als Gegenthese abhebt. Daß er mich mißverstanden hat — er neigt dazu, zwischen den Zeilen, wo nichts steht, statt in den Zeilen eines Textes zu lesen —, wäre kein genügender Grund zu einer Entgegnung: um so weniger, als es offenkundig ist. Interessant aber ist Sprünkens Aufsatz als Dokument des Antihistorismus, der sich gegenwärtig ausbreitet.

1. Der primäre Gegenstand der Kontroverse, in die Sprünken meine unscheinbare Miscelle hineinzieht, ist Max Webers Postulat der Wertfreiheit. „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“³. Mit einem rigorosen Eifer, der beinahe manichäisch anmutet, unterscheidet Sprünken zwischen Rationalisten, die der Vernunft keine Grenze setzen, und Irrationalisten, die „eine Schranke für rationale Kritik annehmen, welche schlechterdings nicht zu überwinden sei“. Er irrt sich allerdings, wenn er mich auf Grund der Miscelle, gegen die er polemisiert, zu den Irrationalisten zählt. Meine Behauptung, ein musikalisches Werturteil sei untriftig, wenn es ein falsches Sachurteil, einen Irrtum über die kompositionstechnische Beschaffenheit des Werkes einschließt oder voraussetzt, besagt keineswegs — wie Sprünken mir unterstellt —, daß der „kompositionstechnische Sachverhalt“ als „letzte Instanz“ aufgefaßt und der „rationalen Kritik“ entzogen werde. Die Anhänglichkeit an „letzte Instanzen“ ist mir durchaus fremd. Und daß die Einsicht in kompositionstechnische Sachverhalte wächst (oder manchmal auch schrumpft), daß sie jedenfalls ständig der „rationalen Kritik“ ausgesetzt bleibt, ist selbstverständlich oder sollte es mindestens sein. (Daß Sprünken glaubt, mein Schweigen über diese Trivialität schließe deren Verleugnung ein, dürfte dem Überschwang der Aggression zuzuschreiben sein.) Sprünken irrt sich auch, wenn er meint, ich hätte eine „Reduktion normativer Aussagen auf axiomatische Grundlagen wie historisch und sozialpsychologisch zu ermittelnde ästhetische Konventionen und Gruppennormen“ versucht. Die Feststellung der Tatsache, daß ein ästhetisches Urteil in einer bestimmten geschichtlichen Voraussetzung oder in einer Gruppennorm begründet ist, impliziert keineswegs, daß ich die historischen oder sozialpsychologischen Bedingungen als „axiomatische Grundlagen“ interpretiere, von

¹ P. Sprünken, *Werturteil und Wissenschaftlichkeit*, Mf XXIII, 1970, S. 55—61.

² C. Dahlhaus, *Zum Problem des Werturteils*, Mf XXII, 1969, S. 38 ff.

³ Sprünken, a. a. O., S. 55.

denen einerseits die Triftigkeit des Urteils abhängt und die andererseits der „*rationalen Kritik*“ unzugänglich sind. Außerdem ist die „*Reduktion*“ auf Gruppennormen mit der auf kompositionstechnische Sachverhalte oft genug unvereinbar (Kritik an einem schlecht komponierten Schlager wäre unmöglich, wenn die Gruppennorm des Publikums, dem das Stück seinen Erfolg verdankt, als „*letzte Instanz*“ gelten müßte); und ich glaube, daß Sprünken mir Unrecht tut, wenn er unterstellt, ich hätte beide Momente zu „*letzten Instanzen*“ erklärt, ohne den Widerspruch zu erkennen. Der Grund der Mißverständnisse scheint ein ins Extrem getriebener Ideologieverdacht zu sein: Sprünken tendiert dazu, die Deskription der Herkunft eines Urteils — das „*Verstehen*“ der Voraussetzungen — umstandslos als Zustimmung zu dem Urteil selbst aufzufassen, sofern der Autor es versäumt, seine Kritik an dem, was er beschreibt, auszusprechen. So unlegbar es jedoch ist, daß die prinzipielle Suspendierung von Kritik — die Maxime, daß Geschichtliches sich nur verstehen, aber nicht kritisieren lasse — in einer Kunstwissenschaft lähmend wirken würde (ich wüßte nicht, wer die Askese jemals praktiziert hätte), so unerträglich wäre es andererseits, wenn man keinen deskriptiven Satz mehr kommentarlos äußern dürfte, ohne sich dem Vorwurf auszusetzen, man sei ein Ideologe des bestehenden Zustands und der Traditionen, in denen er begründet ist.

2. Sprünken konzediert, „*daß ästhetische Aussagen mit wissenschaftlicher Erkenntnis nicht in jedem Falle unvereinbar sind*“⁴. Und zu den Möglichkeiten einer Vermittlung, die er, gestützt auf Hans Alberts *Traktat über kritische Vernunft*, aufzählt, gehört das „*Kongruenz-Postulat*“: Zu prüfen sei, ob „*jene Faktoren und Zusammenhänge, auf die sich normative Behauptungen stützen*“, vereinbar seien „*mit unserer gegenwärtigen Kenntnis*“⁵. Wodurch sich meine, von Sprünken verworfene Behauptung, daß musikalische Werturteile, um nicht haltlos zu sein, durch triftige Sachurteile fundiert sein müssen, von dem „*Kongruenz-Postulat*“ unterscheidet, ist nicht einzusehen — es sei denn, man leugnet die Möglichkeit eines die „*gegenwärtige Kenntnis*“ repräsentierenden Sachurteils über musikalische Werke. „*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*“⁶. Sprünken reduziert, als extremer Nominalist, das musikalische Werk auf eine akustische Reizstruktur, deren Artikulation und kategoriale Formung der „*deutenden Aktivität*“ des Hörers, einer Aktivität, die in einem „*gerichteten Interesse*“ begründet ist, überlassen bleibt. Die Kritik an einem ästhetischen Urteil, das ein irriges musikalisches Sachurteil impliziert, ist demnach ausgeschlossen: Niemand kann einem Hörer, der in einer Sonate „*schöne Melodien*“ vermißt, also die geglückte Sonate für ein mißlungenes Potpourri hält, ein Mißverständnis vorwerfen; denn ein „*gerichtetes Interesse*“ kann auch der enttäuschte musikalische Analphabet vorweisen, und sofern außer der Reizstruktur und dem „*gerichteten Interesse*“ nichts existiert, auf das man sich berufen könnte, ist der Einspruch gegen das Fehlerurteil machtlos. Zu dieser unglücklichen Konsequenz, vor der er vielleicht zurückschrecken würde, ist Sprünken durch sein Mißtrauen gegen Geschichte und Tradition gezwungen, deren stützende Bedeutung er verkennt, weil ihn die hemmende bedrückt.

3. Ein musikalisches Gebilde konstituiert sich als ästhetischer Gegenstand auf Grund einer Tradition, die man sich zu eigen machen muß, um einen „*kompositionstechnischen Sachverhalt*“ überhaupt erfassen zu können. Der Tradition aber — und der Hermeneutik

⁴ A. a. O., S. 61.

⁵ A. a. O., S. 61.

⁶ A. a. O., S. 56.

als Methode zu deren Erhellung — begegnet Sprünken mit einem Argwohn, der irrational anmutet. Er warnt vor einem „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 . . .“⁷. Die Entwicklung „neuer und leistungsfähigerer Auffassungsmuster“ erwartet Sprünken von der Psychologie und von „Disziplinen wie etwa Kybernetik und Informationstheorie“. Doch bedeutet erstens, wie erwähnt, die Berufung auf „kompositionstechnische Sachverhalte“ keineswegs, daß sie zur „letzten wissenschaftlichen Instanz erklärt“ würden. Zweitens ist es schwer verständlich, daß Sprünken einen Konflikt zwischen Disziplinen — der Historie einerseits und der Psychologie oder Informationstheorie andererseits — konstruiert, die nebeneinander bestehen können, ohne sich gegenseitig das Daseinsrecht zu bestreiten. Drittens sind allerdings die Ansätze zu einer musikalischen Informationstheorie noch zu rudimentär und fragwürdig, als daß es einem Musikhistoriker zu verargen ist, wenn er sie vernachlässigt. Eine Intervallstatistik etwa, die sich über die Differenz zwischen motivischen und toten Intervallen hinwegsetzt, ist musikalisch absurd, obwohl sie zweifellos in einem „kognitiv-informativen Interesse“ begründet ist — mit Recht beklagt Sprünken, wenn er es auch anders meint, den Mangel an Adäquanz. Als Voraussetzung eines triftigen ästhetischen Urteils ist die Intervallstatistik jedenfalls brüchiger als das gewöhnliche, von Sprünken mit Mißtrauen betrachtete Verfahren, sich die Grundbegriffe der Melodik durch Tradition vermitteln zu lassen. Viertens ist Sprünkens Argumentation, in der positivistische und ideologiekritische Motive ineinandergreifen, nicht so bruchlos rational, wie sie sich präsentiert. Die flüchtige Geringschätzung, mit der vom hermeneutischen Zirkel die Rede ist, als sei er ein *circulus vitiosus* und eine peinliche Verlegenheit, ist ein fragwürdiger Ersatz für eine Begründung. Und der Anwalt strenger Rationalität, als der sich Sprünken fühlt, verwandelt sich unversehens in einen Demagogen, wenn er die hermeneutische Methode — die interpretierende Aneignung von Überlieferungen — umstandslos (und offenkundig, ohne die Literatur, etwa Hans Georg Gadamer's Buch *Wahrheit und Methode*, zu kennen) als Urteilsverzicht, den Urteilsverzicht wiederum als gehorsames Einverständnis mit dem jeweils Bestehenden und das Einverständnis als verhohlene (oder auch unverhohlene) Neigung zum Faschismus verdächtigt. Aus verfolgungssüchtigem Eifer für das Rationale wird Sprünken zum Irrationalisten.

Über frühe Drucke von Werken Joh. Seb. Bachs

Zwei Berichtungen

VON ERICH DOFLEIN, FREIBURG I. BR.

1. Die große Fuge in C-dur für *V i o l i n e s o l o* von J. S. Bach, also der zweite Satz der 3. Sonate (BWV 1005) findet sich abgedruckt in *L'Art de Violon* von Jean Baptiste Cartier, Paris 1798. Das Bach-Werke-Verzeichnis von W. Schmieder nennt aber auf Seite 561 in diesem Zusammenhange BWV 1003, also die 2. Sonate in a-moll. Wahrscheinlich handelt es sich nur um einen Druckfehler, den ich Dr. Schmieder schon vor einigen Jahren mitgeteilt habe. In meinem Artikel *Violinmusik* im Sachteil des Riemann-Lexikons (Bd. III) ist aber derselbe Fehler wieder zu finden. Mein richtiger Text wurde in der Redaktion nach dem BWV „verbessert“, was ich beim Lesen der Korrektur übersah. In der Furcht, es könne noch ein Fehler passieren, schrieb ich sogar an die falsche Zahl „sic“! Den alten Druck von Cartier hatte ich vor vielen Jahren selbst gesehen; die hilfsbereite Bibliothekarin der

⁷ A. a. O., S. 57.

Bibliothèque Nationale in Paris, Mlle. Simone Wallon, bestätigte mir später nochmals, daß es sich um die C-dur-Fuge handelt. Der früheste Druck einer Violinkomposition von Bach, den wir kennen, ist also der zweite Satz der Sonate in C-dur bei Cartier!

2. Im Bach-Jahrbuch von 1906 hatte Max Schneider ein *Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten Werke von Joh. Seb. Bach* veröffentlicht. Eine neuere, umfassendere Publikation zu diesem Thema ist mir nicht bekannt. Auf Seite 100 und 101 wurden von Schneider die überraschend zahlreichen Ausgaben des *Wohltemperierten Claviers* genannt. Für das Jahr 1828 sind neun Ausgaben angeführt. Schneider schloß sich hierbei an das *Handbuch der musikalischen Literatur* von Karl Friedrich Whistling an, der in der Ausgabe von 1828 auf Seite 609 schon die gleichen Ausgaben genannt hatte. In meinem Aufsatz *Historismus und Historisierung in der Musik*, der in der Festschrift für Walter Wiora erschienen ist, erwähne ich auf Seite 54 diese neun Ausgaben. Man findet dort aber auch folgende Fußnote: „Nach M. Schneider; neuestens offenbar unrichtig, da wohl ein und derselbe Druck.“ Nur der Hinweis auf Schneider stammt in dieser Fußnote von mir, der Kommentar aber aus der Feder eines Kollegen, der mir nach Ablieferung des Manuskripts während einer Krankheit spontan behilflich sein wollte, aber wohl die Vorgeschichte der bei Whistling genannten Ausgaben zu wenig beachtete. Nach langer Untersuchung kann ich heute sagen, daß von den bei Whistling genannten neun Verlagen, die im Jahre 1828 Ausgaben des *Wohltemperierten Claviers* anzeigten, die Verlage Breitkopf & Härtel, Peters, Simrock, Richault und Janet et Cotelle ihre eigenen, teils älteren, teils neuen Ausgaben anboten, der Verlag Hug die alte Ausgabe von Nägeli (Zürich 1801), vermutlich die Firma Nadermann in Paris die wohl schon über 25 Jahre alten vier Hefte von Imbault, der Verlag Aulagnier die Ausgabe von Simrock. Was Sieber (Paris) anbot, bleibt ungeklärt; eine Ausgabe dieses Verlags war bisher nicht zu finden, wie auch keine eigenen Ausgaben der Pariser Verlage Aulagnier und Nadermann. Insgesamt konnte der Verfasser bisher 24 verschiedene Ausgaben photographisch festhalten, die vor der wieder auf die Handschriften zurückgehenden Ausgabe der Bachgesellschaft (BGA XIV, 1864) erschienen waren. Als Vorlagen für beinahe alle diese Ausgaben dienten offenbar immer wieder die drei Ausgaben des Jahres 1801 (Simrock, Nägeli, Hoffmeister). Zu gegebener Zeit soll darüber berichtet werden.

Zu Günter Harts Aufsatz Georg Philipp Krefß*

Berichtigung und Ergänzung

VON ELISABETH NOACK, DARMSTADT

Georg Philipp Krefß war Enkel des Gasthalters Joh. Georg Krefß in Walderbach bei Regensburg. Hier wurde um 1685 sein Vater Joh. Jakob geboren, der in Öttingen aufwuchs, 1712 bis zu seinem Tode (begraben 6. Nov. 1728) Kammermusikus, dann Konzertmeister in Darmstadt war und sich am 25. Januar 1718 mit Anna Maria Wöhler verheiratete, von der er fünf Kinder hatte. Einziger Pate des am 10. November 1719 getauften Sohnes Georg Philipp war Telemann. Alte Familienbeziehungen zu Telemanns mütterlichen Verwandten Haltmeier dürften vorliegen. Nach dem Tode seiner Mutter am 8. Juni 1730 scheint Georg Philipp Krefß, der in Darmstadt nicht mehr, wie seine Geschwister, erwähnt, auch dort nicht konfirmiert wurde, zu Telemann nach Hamburg gekommen zu sein, wo sich auch sein älterer Bruder Ludwig Albrecht 1740 aufhielt.

* Die Musikforschung, XXII, Heft 3, S. 328 ff.

Georg Phil. Krefß war 1744 an der Hofkapelle zu Schwerin tätig, heiratete im gleichen Jahr Hedwig Watzen, die ihm sechs Kinder schenkte (Kirchenbücher Schwerin, Plön, Göttingen). Nach eigener Aussage war er 1747 in Göttingen. Am 9. April 1748 erhielt er von Schwerin aus einen Paß nach Plön, dort wirkte er als Konzertmeister vom 21. Februar 1748 bis 1. Juli 1751, dann anscheinend wieder in Göttingen. Vom 21. Mai 1755 bis Johanni 1767 war Krefß wieder Kammermusikus in Schwerin. Die Bestallung als Konzertmeister in Göttingen wurde am 23. November 1766 ausgefertigt, die Immatrikulation erfolgte (wohl eine Formsache) am 14. April 1768.

In Schwerin wurde ihm am 21. Juli 1758 die Tochter Luise geboren, die als Pianistin und Altistin, verh. Müller, bekannt wurde und im August 1829 starb. Ihr bedeutender Sohn Karl Friedrich Müller verdankte ihr seine Ausbildung. G. Ph. Krefß verlor in Göttingen am 5. Juni 1768 einen Sohn. Er selbst starb dort am 2. Februar 1779¹.

Zu Theodor W. Adornos „Impromptus“*

VON ERIC WERNER, NEW YORK / TEL AVIV

I

Der aufmerksame und denkende Leser wird in dem neuen Band von Adornos Aufsätzen sich selbst suchen, entdecken, verlieren, und immer wieder von neuem sich bestätigt oder negiert finden, je nachdem. Jedenfalls wird er immer wieder von neuem „angesprochen“. Der erste — und beim Wiedersehen bleibende — Eindruck ist der einer Sammlung profunder und oft sehr aktueller Essays über viele Gebiete musikalischer Produktion und Reproduktion. Meiner Meinung nach wiegt der kleine Band schwerer als so mancher dicke und anspruchsvolle musikästhetische Wälzer. Aus dem Inhalt seien, als „Vorgesmack“, nur einige Titel herausgegriffen: *Anmerkungen zum deutschen Musikleben*; *Zu einer imaginären Auswahl von Liedern Gustav Mahlers*; *Ad vocem Hindemith*; *Schwierigkeiten I. beim Komponieren, II. In der Auffassung neuer Musik*; *Über einige Arbeiten Arnold Schönbergs*; *Der dialektische Komponist*. In der Hauptsache also wird der Komponist und sein Komponieren von einem potentiellen Fachgenossen, Denker und Kritiker betrachtet und beurteilt. Sicher darf man ein Buch nicht nach seinen obiter dicta beurteilen: der Gesamteindruck würde dadurch falsch, mindestens einseitig werden. Aber hier, wo Bonmots und Aphorismen gleichsam als Rosinen in den oft allzu dichten Teig der Argumentation eingestreut sind, entdeckt und schmeckt man sie gerne. Ein paar Beispiele dieser brevissima verba: (Die traditionelle Grundvoraussetzung der Musik) „sei die einer affirmativen, die Widersprüche zur Harmonie der Welt glättenden Kunst“ (p. 15); „Das armselige materielle Los so vieler der bedeutendsten Komponisten wird aus dem Schandmal der Unterdrückung des Geistes zum heiligen Naturgesetz umgelogen“ (p. 18); „Das Verhältnis von Abweichung und Idiom definiert den Kosmos von Mahler“ (p. 33); „Menschlichkeit des vom menschlichen Dasein wie aus Einspruch sich Entfernenden war Mozarts Unvergleichliches“ (p. 86).

Handelt es sich bei solchen obiter dicta um Einzel-Erkenntnisse, welche aus ihren wie in einem Brennpunkt gesammelten Prämissen zwingend hervorgehen, so gibt es ganze Essays, die gedanklich und sprachlich kleine Kunstwerke eigenen Ranges darstellen; an die Spitze solcher Aufsätze möchte ich stellen *Zu einer imaginären Auswahl von Liedern Gustav Mahlers*, ein feinziseliertes Lehrstück, das von jedem ernsthaften Musiker und Sänger mit hohem Genuß und Gewinn gelesen werden wird. Mehr soziologisch-historisch intendiert sind die *Anmerkungen zum deutschen Musikleben*. Von Schönberg und seiner Schule

¹ Eingehende Ausführungen über die Familie Krefß sowie über die Kompositionen von Joh. Jakob und G. Phil. Krefß und genaue Quellenangaben siehe bei Elisabeth Noack, *Musikgeschichte Darmstadts*, Mainz 1967.
* Zweite Folge neugedruckter musikalischer Aufsätze. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag (1968). 185 S.

handeln die Essays *Der dialektische Komponist*, *Anton von Webern*, *Nach Steuermanns Tod*, *Über einige Arbeiten Arnold Schönbergs* und *Winfried Zillig*; sie alle haben einen Grundsatz gemeinsam, der seine wichtigste Ausprägung in dem Programmessay *Schwierigkeiten* findet. Da alle diese Aufsätze wichtig sind, das zentrale Stück aber von geradezu fundamentaler Bedeutung ist, darf ich einer kritischen Betrachtung nicht ausweichen. Die logische Lacuna, oder besser die unbewiesene (und unbeweisbare) Prämisse aller dieser Arbeiten scheint mir der von Adorno übernommene Grundsatz Schönbergs zu sein:

„Der Satz Schönbergs, Kunst solle nicht schmücken, sondern wahr sein, übereinstimmend mit Adolf Loos, war kein naturalistisches Programm; vielmehr klagt er, recht verstanden, das verdinglichte Bewußtsein an . . .“ (p. 124);

„Indem dies Gegenteil . . . sich verschweigt, wird jeder solche Dreiklang [den etwa ein neuer Komponist verwenden würde], jede traditionalistische Wendung zur affirmativen, kraampfhafte bejahenden Lüge . . .“ (p. 97);

„ . . . das wachste kritische Bewußtsein, die bewußteste Formdisziplin dienen allein dazu, die Musik aller vorgegebenen Regel, aller willkürlich-geistgesetzten Bindung . . . zu berauben, bis sie wahrhaft klingt wie der Gesang einer gefangenen Amsel . . .“ (p. 47/48);

„Vor mehr als fünfzig Jahren urteilte Ernst Bloch: ‚Reger, ein leeres gefährliches Können und eine Lüge dazu‘ . . .“ (p. 83).

Diese Auslassungen haben miteinander gemeinsam, daß in ihnen die Prämisse, das ästhetische Wertkriterium der Musik sei ihr Wahrheitsgehalt, unumschänkt und apodiktisch herrscht. Daß dieses Kriterium von Schönberg stammt, macht es nicht besser oder wahrer; wir sind keine Pythagoräer, die auf ein $\alpha\upsilon\tau\acute{o}\varsigma\ \acute{\epsilon}\pi\acute{\alpha}$ schwören. Übrigens müßte man hier betonen, daß selbst diese Voraussetzung gar nicht originell bei Schönberg ist; denn A. B. Marx und andere sind ihm darin vorangegangen. Daß Adorno, der Hegelianer, sich diesem Postulat kritiklos verschreibt und es ohne weiteres verwendet, ist doch erstaunlich. Hat nicht Hegel behauptet, Musik sei die „*Repräsentation idealer Scheingefühle*“, und in einem Brief an seinen Schüler Mendelssohn einen scharfen Unterschied gemacht zwischen der echten Logik der Philosophie und Mathematik und der „*Scheinlogik*“ der Musik? Diesen Gedankengang akzeptiert Adorno auch auf p. 121, wo er von der „*Kunst des Scheins*“ spricht. Von anderen Mißverständnissen philosophischer Termini, wie sie z. B. Adorno im Zusammenhang mit dem Wort „*Positivismus*“ passieren, sei hier nicht weiter die Rede (p. 129/30).

Ähnlich dogmatisch steht Adorno dem Begriff des musikalischen Ornaments gegenüber, den er meistens in pejorativem Sinn anwendet. Aber er ist sich ganz gewiß bewußt, daß das musikalische Ornament (nicht das stereotype, sondern das in jeder Melodie neu-geschaffene) etwas Notwendiges und Organisches ist, vom Interpunktionsmelisma der Psalmodie bis zu den thematisch bedingten „*Wechselakkorden*“ bei Schönberg.

Über solchen Irrtümern dürfen aber keinesfalls die großen gedanklichen Konzeptionen, die die Essays durchdringen, übersehen werden. Vor allem in den Aufsätzen *Schwierigkeiten* und *Kleine Häresie*, die in mehrere Sprachen übersetzt werden sollten, finden sich bedeutende Erkenntnisse. So setzt sich Adorno für die Anerkennung des Details in der Kunstmusik ein, was keineswegs der gegenwärtigen Mode entspricht. Im Verlauf seiner Argumentation gelingt es ihm, zum Verständnis der schwierigsten Spätwerke Beethovens vorzustoßen, gewiß keine unbeträchtliche Leistung!

II

Nicht vorübergehen darf der Referent an einigen Thesen, die sich in den zwei Kernstücken *Ad vocem Hindemith* und *Schwierigkeiten* finden. Die sich über mehr als drei Jahrzehnte erstreckende Kritik an Hindemith enthält gewiß manches Wahre, einiges Tiefe, aber

auch Entgleisungen, z. B. „Als Korrektur ist ihm (Hindemith) das Chorsingen recht, wie es wohl von der bündischen Jugend praktiziert wurde. Verboten ist heute die bündische Jugend“ (p. 72). Dies wurde 1939 geschrieben. Was für ein Argument stellte es damals für oder gegen den Komponisten dar, daß die bündische Jugend verboten war? Oder die Bemerkung, daß Hindemiths *Harmonie der Welt* eine Ideologie verfißt, „die um die Wahrheit des Verherrlichten unbekümmerte Verherrlichung eines Weltbilds, das zu demonstrieren wesentlich Inhalt der Geschichte der Naturwissenschaften seit Kepler war“ (p. 81). Dies ist entweder höchst unklar ausgedrückt (zählt Kepler hier zu den Gegnern des Weltbilds oder zu seinen Verfechtern?) oder einfach Unsinn. Gelten Keplers drei Gesetze nicht mehr im Sonnensystem? Hat nicht derselbe unsterbliche Kepler eine „*Harmonicae Mundi*“ verfaßt?

Auch in anderer Hinsicht ist Adorno ungerecht, d. h. er mißt mit zweierlei Maß: „Eine gewisse Gleichgültigkeit gegen das spezifisch geprägte Thema, die Bereitschaft, wie auf Abruf aus indifferentem Material Musik zu machen . . . ist regerisch“. Sie ist nicht nur regerisch, sie ist auch bekanntermaßen beethovenisch. Dort freilich rühmt Adorno das indifferente Material: „Den Preis dafür zahlt . . . die mit höchstem Bedacht geplante Unbeträchtlichkeit der Einzelerfindung“ (p. 139/40). Mit anderen Worten: quod licet Jovi, non licet bovi! Hier muß man den Verfasser doch darauf hinweisen, daß Beethoven es zu allen Zeiten liebte, sich „ein Thema herauszutrommeln“ aus einer auf den Kopf gestellten zweiten Violinstimme und dergl. Heißt das nicht auch „aus indifferentem Material Musik machen“?

Dagegen ist die scharfe Kritik an der *Unterweisung im Tonsatz* durchaus gerechtfertigt. Wer wie der Referent versucht hat, das Buch Hindemiths für den Unterricht junger Komponisten zu verwenden, muß erkennen, daß es dazu nicht taugt, weil die ihm zu Grunde liegende Gesinnung nicht überzeugt, noch die empfohlenen Methoden, die wieder nur Derivate von Rameau, Sechter und Schenker sind, wirklich etwas leisten. In der Tat hat Adorno recht, wenn er in diesem Zusammenhang vom „*Prospekt einer Kathedralen A. G.*“ spricht.

Anders liegt der Fall der *Schwierigkeiten*. In allem Wesentlichen muß man dem Verfasser zustimmen; doch fordern gewisse Einzelargumente oder Lemmata zum Widerspruch heraus. So heißt es z. B.: „Andererseits sollte man reaktionäre Einwände nicht apologetisch abfertigen, sondern das Maß an Richtigem aus ihnen lernen, das sie so oft . . . voraushaben“ (p. 98). Hat das Wort „reaktionär“ irgendeine klar umschreibbare Bedeutung oder Existenzberechtigung in der musikalischen Wertsetzung, oder ist es ein Relikt jenes „*Fortschrittsliberalismus*“, den Adorno auf derselben Seite tadelt?

Neben solchen Randbemerkungen stehen aber Erkenntnisse wie diese:

„Die paradoxe Schwierigkeit aller Musik heute ist, daß eine jede, die geschrieben wird, unterm Zwang steht, ihre eigene Sprache sich erst zu schaffen, während Sprache als ein seinem Begriff nach auch jenseits und außerhalb der Komposition Stehendes, als ein sie Tragendes, nicht aus dem puren Willen des Einzelnen sich schaffen läßt“ (p. 102).

Die Diskussion des schwierigen Themas der „*subjektiv vermittelten Zeit*“ gegen die „*objektiv physikalische*“ beschränkt sich auf die Erkenntnis der aus dieser zweiwertigen Zeitfunktion sich ergebenden Probleme, die übrigens m. W. als erster H. Bergson gewürdigt hat. Das paradoxe Postulat „*Determinismus der Reihe, aber nicht unbedingter Determinismus!*“ ist genau erkannt, und Adornos Reaktion ist sehr verständlich: „Aber dabei ist einem nicht wohl zumute“ (p. 109). Er spricht sogar von einem „*erkennbaren und überzeugenden musikalischen Zusammenhang*“ als einer Grundforderung. Wie aber vermag er diese Forderung mit der hohen Anerkennung eines John Cage zu vereinbaren? Cage, die clownische Karikatur der neuen Musik, pfeift auf jeden Zusammenhang, ob ästhetisch oder nicht, denn er „*wöchte*

aus dem totalen Determinismus, aus dem integralen, obligaten Musikideal der seriellen Schule, ausbrechen“ (p. 110). Dies hofft er zu erreichen, wenn er das Ende eines „improvisierten“ Stückes, dessen Improvisatoren im Saal spazieren gehen, während sie Musik machen, durch einen langsam fallenden gelben Sonnenschirm anzeigt. Das allerdings nenn' ich „Ausbrechen aus dem Determinismus“!

Und von hier an vermag ich Adornos Argumentation nicht mehr zu folgen, weil er bereit ist, zu akzeptieren, was auf musikalischen Zusammenhang bewußt und oft frech, verzichtet. Daß er Herrn Ligeti als Kronzeugen heranzieht, dessen Aufsätze bei allen Mathematikern meiner Bekanntschaft immer Heiterkeitserfolge erzielen, kann mich nur betrüben. Und Adorno verdient schärfsten Widerspruch, wenn er schreibt:

„Es ist das nicht zu überschätzende Verdienst von Cage, an der sich überschlagenden musikalischen Logik . . . irre gemacht zu haben . . .“ (p. 110/11).

Wie reimt sich das mit:

„Dafür ist diese (neue Musik) in ihren authentischen Produkten buchstäblich, nicht länger metaphorisch, weit logischer organisiert als die traditionelle . . .“ (p. 125).

Hier gilt die musikalische Logik noch als ein Wert, während vorher ihre bewußte Negation oder gar Zerstörung gepriesen wurde. Wo eigentlich steht Adorno? Hier überwuchern die Widersprüche das sonst luzide Wachstum von Adornos Argumenten. Es mag aber sein, daß die Ultramoderne aus solchen Widersprüchen besteht, ja gar von ihnen lebt, wie jede zu letzten Konsequenzen vorstoßende „Meta logik“ (s. dazu Wittgensteins „Traktat“).

Aber nicht alle Beiträge des Bandes berühren so fundamentale Themen — man findet in ihm auch kleinere Gelegenheitsarbeiten über Metronomisierung, Vierhändigspielen, Sibelius u. a. Auch dankenswerte Hinweise auf Arbeiten von Personen, die heute zu Unrecht vergessen sind wie August Halm oder Franz Schreker finden sich, neben Hypothesen über musikalische Logik (p. 121), die ganz im Sinne Hegels argumentieren. Besondere Würdigung unter diesen Gedanken verdient die Bemerkung über die „Organik“ der klassischen Musik. Adorno meint, sie sei sowohl mit „dem Geist der Naturwissenschaften wie mit dem bürgerlichen tief verwandt“ (Ibid.). Es ist wahr, die drei angezogenen, scheinbar so wesensverschiedenen Anwendungen (in der Musik, im Arbeitsprinzip der Manufakturperiode, in der theoretischen Physik) haben einen Grundgedanken, oder ein Postulat gemein: das Prinzip der kleinsten Aktion (principle of least action), sonst auch als die in der Naturwissenschaft nicht ohne Teleologie beweisbare „Ökonomie der Mittel“ bekannt. Es hat ja auch in der Ästhetik Fuß gefaßt, schon lange bevor es eine „Manufakturperiode“ gegeben hat. Auch dort, wo die Stilkritik in die Psychologie übergeht, ist der Verfasser zu Hause. Seine Deutung: „Neue Musik insgesamt postuliert — als Bewußtsein von Spannung — Erfahrung, die Dimension von Glück und Leiden, die Fähigkeit zum Extrem, zum nicht bereits Vorgeformten, gleichsam um zu retten, was die Apparatur der verwalteten Welt zerstört. Die Hörer aber sind, als sozial Präformierte, jener Erfahrung kaum mehr fähig“ (p. 128), ist bewundernswert und trifft genau ins Schwarze!

Wo so viele und so gute Gedanken Platz gefunden haben, wo wichtige Fragen der zeitgenössischen Musik tieforschend erörtert werden, muß man die gelegentlichen Widersprüche und Irrtümer mit gutem Humor hinnehmen, sonst wird man dem großen Zug des Bandes, der ein Seminar in moderner Musikästhetik mehr als aufwiegt, nicht gerecht. So sei denn das Bändchen dem ernsthaften und denkenden Musiker ans Herz gelegt, nicht nur, weil es wichtige Gedanken neu formuliert, sondern weil der Verfasser es vermag, beim Leser verwandte eigene Gedanken zu wecken, und ihn zum Weiterdenken anzuregen. In unseren Tagen sind solche Bücher rar geworden.

Anmerkung der Schriftleitung: Vorliegende Besprechung ist schon am 23. Dezember 1968, also noch zu Lebzeiten Theodor W. Adornos, bei der Schriftleitung eingegangen. Die Schriftleitung bedauert, daß ihre Veröffentlichung erst jetzt möglich ist.

DISSERTATIONEN

Ute Jung: Die Musikphilosophie Thomas Manns. Diss. phil. Köln 1968.

Die meisten musiktheoretischen Abhandlungen über Thomas Mann sind belastet von einer kunsttheoretischen und kulturkritischen Fragestellung, die der Problematik seines dichterischen Werkes nicht entspricht. Zwar nehmen diese Interpretationen ihren Ausgang von den musiktheoretischen Arbeiten Thomas Manns und dem Roman eines Faustus musicus — ein Vorgehen, welches gerechtfertigt scheint hinsichtlich der Faßlichkeit und Polemik des Schrifttums —, übersehen jedoch das wesentliche Faktum, daß Thomas Mann d i c h t e n d e r Künstler und Musikl i e b h a b e r und erst sekundär Essayist und Musiktheoretiker sein will und kann.

Die Arbeit stellt somit den Versuch dar, auf „werkimmanentem Wege“ die in den D i c h t u n g e n Thomas Manns verborgene r o m a n t i s c h e Kunst- und Musikphilosophie offenbar werden zu lassen. Zugleich wendet sie sich gegen die willkürliche Gleichsetzung der Mannschen Musikphilosophie mit der dem *Doktor Faustus* aufmontierten Gesellschafts- und Musikkritik Theodor W. Adornos.

Wohl scheint das Werk Thomas Manns in seiner Reaktion bzw. Aktion auf die Kunstphilosophie des 19. Jahrhunderts resistent zu sein gegen die Selbstzerstörungstendenz und *décadence* der spätromantischen Kunst, insofern als es den Anspruch erhebt, im Prozess des Gestaltens selbst die Problematik einer Übergangsepoche auflösen zu können in „*Ironie und Freiheit*“ — jedoch erlaubt die romantische Färbung seines poetischen Stils und Gehaltes Rückschlüsse auf die romantische Haltung des Dichters. Auch ist seine Kunst nicht als Gegenbewegung gegen die *décadence* zu verstehen (wie bei Nietzsche), sondern übernimmt selbst eine gegen das Leben gerichtete Funktion, da sie zumeist eine Kritik des Lebens darstellt. Seine Künstlergestalten sind Variationen des Wagnerschen Künstlertypus, der nicht verfehlt, „*einen Kausalnexus zwischen seinem Leiden und seinem Künstlertum herzustellen, Kunst und Krankheit als ein und dieselbe Hinsuchung zu begreifen*“. Ihr Leben und ihre Kunst sind dualistisch gespannt zwischen Leben und Tod, Geist und Leben. Ihre Ironie, deren Bestandteile in Form von „-ismen“ konventionalisiert und rationalisiert sind (und zwar in Psychologismus und Moralismus), ist nur Pseudonym, intellektuelle Formel für ein tiefromantisches Phänomen (dem Problem des Dualismus), das seinen Niederschlag findet in dem Begriff der „Sehnsucht“. Somit verbirgt sich hinter der romantischen Tendenz von Stil und Gehalt eine proromantische bzw. neoromantische Neigung ihres Schöpfers.

Die Arbeit ist als Band 53 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1969, erschienen.

Adolf Meier: Konzertante Musik für Kontrabaß in der Wiener Klassik. Mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabaßbaues in Österreich. Diss. phil. Mainz 1968.

Voraussetzung für das Aufkommen einer konzertanten Musik für Kontrabaß kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts im Wiener Raum bildet die spezifische bauliche Ausprägung des Kontrabasses im genannten lokalen Bereich. Die Dissertation weist nach, daß sich der Wiener Kontrabaß durch eine Reihe von Merkmalen von den Erzeugnissen des oberitalienischen und Tiroler Instrumentenbaues unterscheidet. Diese Merkmale sind — in ihrer Gesamtheit gesehen — das Festhalten am Gambenumriß bei flachem, oben abgeknicktem Boden, fehlender Randüberstand, die für Wien typische Ausprägung des Wirbelkastenprofils, der Knauf am Rand von Zarge und Boden als zweiter Stützpunkt des Instrumentes beim Spielen sowie die Fünfsaitigkeit mit den Stimmtönen *F' A' D Fis* bzw. *E' A' D Fis A* (typologisch darf diese Terz-Quart-Stimmung nicht mit der erst im 19. Jahrhundert aufkommenden reinen Quartstimmung neuerer fünfsaitiger Kontrabässe verwechselt werden).

Dieser Kontrabaßtyp wurde nachweislich von 1730 bis 1840 in Wien und Umgebung gebaut. Knauf und Terz-Quart-Stimmung haben erst das Aufkommen des Kontrabaßsolospiels ermöglicht. Durch die Stimmtöne wird ein Spiel in den Tonarten *D-dur*, *A-dur*, *h-moll* bzw. beim Heraufziehen des gesamten Bezuges in *Es-dur*, *B-dur* und *c-moll* begünstigt. Überlieferte Fingersätze erlauben die Fixierung der Wiener Kontrabaßapplikatur; schon der Vergleich mit den Applikaturen des mitteleuropäischen und französischen Raumes erweist den außerordentlich fortgeschrittenen Stand dieser Wiener Technik, der andernorts erst im Laufe des 19. Jahrhunderts erreicht wird. An der Ausbildung dieser Technik sind eine Reihe von Wiener Kontrabassisten beteiligt, u. a. Friedrich Pichelberger und Johannes Sperger, vermutlich auch Joseph Kämpfer und Ignaz Woschitka; man darf von einer Schule *sui generis* sprechen.

Das Wiener Kontrabaßsolospiel bahnt sich in frühklassischer Zeit in der Kammer-, Serenaden-, Kirchen- und symphonischen Musik an. Der Verfasser konnte die Ergebnisse der Arbeiten u. a. von Bär, Finscher, Planyavsky und Unverricht ergänzen und ausbauen. Im Hauptteil werden vier konzertante Symphonien (Dittersdorf und Sperger sowie ein anonymer Meister), 28 Solokonzerte (Dittersdorf, Pichl, Zimmermann, Vanhal, Hoffmeister und Sperger; Hinweis auf das verschollene Konzert von J. Haydn) sowie einige Konzertarien mit obligatem Kontrabaß (W. A. Mozart und Sperger) untersucht. Die Analyse der Formstrukturen dieser Werke erbringt einige neue Beiträge zur Geschichte des Wiener Solokonzertes. Besetzung und Instrumentation hatten Rücksicht auf die besondere klangliche Eigenart des tiefsten Streichinstrumentes zu üben. Applikatur und Terz-Quart-Stimmung haben zur Ausbildung einer spezifischen Kontrabaßmelodik und -figuration geführt. Von zentraler Bedeutung für die Arbeit ist die Darstellung der Entwicklung der Spieltechnik von den Anfängen in der Kammermusik Dittersdorfs bis zum Spätwerk von Sperger. Die Hauptleistung der Wiener Kontrabassisten muß in der Ausbildung einer anspruchsvollen Technik der linken Hand gesehen werden; sie wird repräsentiert durch das geforderte Lagen- und Skalenspiel unter erstmaliger Verwendung des Daumenaufsatzes in den Konzerten von Pichl, ferner durch das Akkord-, Arpeggien- und Doppelgriffspiel; in eigenartiger Weise haben das Violoncello- und Gambenspiel je eigene spieltechnische Beiträge übermitteln.

Die Dissertation wird ergänzt durch drei Anhänge. Anhang I erhellt anhand der Quellen (Handschriften- und Papierbefunde) sowie der stilkundlichen und spieltechnischen Ergebnisse die Entstehungszeiten der meist nicht datierten Werke. Anhang II bietet ein Thematisches Werkverzeichnis dieser Kompositionen und Anhang III die Biographie des wohl bedeutendsten Interpreten und fruchtbarsten Komponisten dieses Kreises: die Lebensgeschichte von Johannes Sperger (1750—1812); in diesem Zusammenhang wurden erstmals die Kapellverhältnisse am Erzbischöflichen Hof des Kardinals Bathiany zu Preßburg genauer untersucht; es konnte nachgewiesen werden, daß Sperger niemals am Hofe zu Esterhaz angestellt war.

Die Arbeit erscheint als Band 4 der Reihe „Schriften zur Musik“ im Verlag Dr. Emil Katzbichler, Giebing bei Prien.

Udo Sirkner: Die Entwicklung des Bläserquintetts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diss. phil. Köln 1968.

Da die frühesten Bläserquintette für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammen, mußten zu Beginn der Arbeit die Unterschiede zwischen der neuen Besetzungsform und den älteren Bläsermusiken des 18. Jahrhunderts, den „Harmoniemusiken“, herausgestellt werden. Als Sammelbegriff umfaßten „Harmoniemusiken“ jegliche Art von Bläsermusik, besonders beliebt als unterhaltende, gesellige und volkstümliche Gelegenheitsmusiken im Freien, als Tafel- oder Aufzugsmusiken in

geschlossenen Räumen. Die Besetzung reichte vom Quintett bis zu größeren Harmoniekapellen. Kennzeichnend für Harmoniemusiken des 18. Jahrhunderts sind doppelt besetzte Oberstimmen.

Die Verbreitung des Quintetts für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott ist der Initiative Anton Reichas (1770—1836) zu verdanken, dem es nach seinen eigenen Worten darum ging, dem klassischen Streichquartett ein gleichwertiges Bläserensemble gegenüberzustellen. Reicha scheint mit seinen 24 Quintetten, die zwischen 1810 und 1821 entstanden, für die meisten übrigen Komponisten Vorbild gewesen zu sein. So hat Franz Danzi (1763—1826) seine neun Bläserquintette ihm gewidmet.

Die Bläserquintette der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Ausdruck eines neuen Musikempfindens, das durch eine Umstrukturierung des Musikbetriebes ausgelöst wurde. Die Aufführung im Konzertsaal von Berufsmusikern bewirkte eine neue Blasinstrumentenbehandlung, die eng mit der Instrumentenentwicklung und einer gesteigerten Spielpraxis zusammenhing. Eine solch intensive Wechselwirkung zwischen Komponisten, Instrumentenbauern und Spielern konnte sich nur in Zentren des Blasinstrumentenbaues, vor allem in Paris und Wien, ergeben. Tatsächlich waren die meisten Bläserquintettkomponisten gleichzeitig Instrumentalisten (Brod, Gebauer, Lachner, Lindner, Mengal, Reicha, Schmitt), Instrumentenverbesserer (Brod) oder hatten enge Beziehungen zur Bläserausbildung (Danzi, Müller). Nur so konnten im Gegensatz zur Bläsermusik des 18. Jahrhunderts technisch anspruchsvolle Werke entstehen.

Der Bläusersatz in den Quintetten ist keine Übertragung des weitverbreiteten Streichersatzes, sondern weist eigene Merkmale auf. Dazu gehört die Melodiebildung, die in engem Zusammenhang mit der Technik und dem Klang des Einzelinstruments steht, und die Struktur des Gesamtsatzes, der die Klangebene als konstruktiven Faktor in das kompositorische Geschehen miteinbezieht. Der unterschiedliche Verschmelzungsgrad der Blasinstrumente schafft im Bläserquintett ein vielschichtiges Klangbild, das von geschlossenen Klangkomplexen bis zu einer Differenzierung der Stimmen reicht: während tiefe Klarinette und Horn z. B. den Gesamtklang intensivieren, lassen die hohen Blasinstrumente die Einzelstimme besonders hervortreten. Im Bläusersatz tritt deutlicher die horizontale Bewegung durch unterschiedliche Klangfarben hervor als die Verdichtung des Satzes in der Vertikalen, dem Charakteristikum des Streichersatzes. Die zahlreichen Stimmführungsmöglichkeiten im zwei- bis fünfstimmigen Bläusersatz lassen immer neue Klangkombinationen zu. Der Schwerpunkt hat sich von einer motivisch-thematischen Arbeit, wie sie im Streichersatz typisch ist, zur klanglichen Ebene verlagert. So entwickelt das Bläserquintett einen von der Besetzungsform her bestimmten Bläusersatz, der sich grundlegend von der unterhaltenden Bläsermusik des 18. Jahrhunderts und vom klassischen Streichersatz unterscheidet.

Eine abschließende Untersuchung ausgewählter Bläsermusik des 18. Jahrhunderts und eigener Umarbeitungen Mozarts (Bläserserenade KV 388 zum Streicherquintett KV 406) und Beethovens (Bläseroktett op. 103 zum Streichquintett op. 4 und Klavierquintett mit Bläsern op. 16 zum Klavierquartett mit Streichern op. 16) nach denselben Kriterien konnte diese Ergebnisse erhärten.

Die Arbeit ist als Band 50 der Reihe „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1968, erschienen.

Im Jahre 1969 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

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

Bern. Brigitte Geiser: Studien zur Frühgeschichte der Violine. — Michael Markovits: Das Tonsystem und die Tonarten der abendländischen Musik des Mittelalters.

Bonn. Renate Imig: Systeme der Funktionsbezeichnungen in den Harmonielehren seit Hugo Riemann. — Dieter Rexroth: Arnold Schönberg als Theoretiker der tonalen Harmonik.

Erlangen. Ekkehart Nickel: Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg.

Frankfurt a. M. Hans-Martin Balz: Orgeln und Orgelbauer im Gebiet der ehemaligen hessischen Provinz Starkenburg. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues. — Gisela Seefrid: Die *Airs de danse* in den Bühnenwerken von Jean-Philippe Rameau (Neue musikgeschichtliche Forschungen, Bd. 2). — Ulf Scharlau: Athanasius Kircher (1601—1680) als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock.

Freiburg i. Br. Erich Reimer: Johannes de Garlandia: *De mensurabili musica*. Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre.

Göttingen. Rudolf Frisius: Untersuchungen über den Akkordbegriff.

Graz. Ingrid Liebming: Wolfgang Hase als Musiktheoretiker.

Hamburg. Richard von Busch: Untersuchungen zum byzantinischen Heirmologion. Der *Echos Deuterios*. — Hans-Dieter Clausen: Händels Direktionspartituren („Handexemplare“). — Ellen Hickmann: *Musica instrumentalis*. Studien zur Klassifikation des Musikinstrumentariums im Mittelalter. — Hans-Günter Klein: Der Einfluß der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk J. S. Bachs. — Elke Krüger: Stilistische Untersuchungen zu ausgewählten frühen Klavierfugen J. S. Bachs.

Heidelberg. Dorothea Glatt: Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks. — Ulrich Prinz: Ferruccio Busoni als Klavierkomponist.

Innsbruck. Bruno Wind: Die Streichquartette des Karl Marian Paradeiser, eines österreichischen Kleinmeisters aus der Frühzeit der Wiener Klassik.

Köln. Willi Gundlach: Die Schulliederbücher von Ludwig Erk. — Hans-Josef Irmen: Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus. — Helmut Jensen: Untersuchungen zum Kölner Musikleben am Anfang des 20. Jahrhunderts. — Klaus Körner: Das Musikleben in Köln um die Mitte des 19. Jahrhunderts. — Hermann Maletz: Untersuchungen zum ländlichen Chorwesen des Aachen-Dürener Raumes im 19. Jahrhundert. — Gregor Vedder: Der Orgelbau in den Kreisen Iserlohn und Unna vor 1800. — Martin Weyer: Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger.

Mainz. Karl-Josef Müller: Heinrich Esser als Komponist. — Günter Wagner: Franz Lechner als Liederkomponist. — Roland Würtz: Ignaz Fränzl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim.

Marburg. Winfried Ammel: Michael Keinspeck und sein Musiktraktat „*Lilium musicae planae*“ Basel 1496. — Oswald Bill: Das Frankfurter Gesangbuch von 1569 und seine

späteren Ausgaben. — Sieghart Döhring: Formgeschichte der Opernarie vom Ausgang des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. — Kyoko Kawada: Studien zu den Singspielen von Johann Adam Hiller (1728—1804).

München. Helmut Hell: Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. N. Porpora — L. Vinci — G. B. Pergolesi — L. Leo — N. Jommelli. — Ramón Adolfo Pelinski: Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero Claudio de la Sablonara. — Gerhard Vökl: Die Toccaten Claudio Merulos.

Münster. Franz Gerhard Bullmann: Die Orgelbauerfamilie Kleine-Roetzel-Nohl. Ein Beitrag zur Geschichte des rheinisch-westfälischen Orgelbaues im 18. und 19. Jahrhundert. — Bernhard Dopheide: Fritz Busch. Sein Leben und Wirken in Deutschland mit einem Ausblick auf die Zeit seiner Emigration.

Saarbrücken. Adolf Nowak: Hegels Musikästhetik.

Tübingen. Siegfried Schmalzriedt: Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabriellis. Studien zu ihren Madrigalen.

Wien. Michael Karbaum: Das theoretische Werk Johann Friedrich Daubes. Ein Beitrag zur Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. — Helmut Ottner: Der Wiener Musikinstrumentenbau 1815—1833.

Würzburg. Ernst Hertrich: Studien zum Ausdruck des Melancholischen und seiner kompositionstechnischen Mittel in der Musik von W. A. Mozart.

BESPRECHUNGEN

Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau. Im Auftrage des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität des Saarlandes hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. 340 S. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. 1.)

„Die Mannigfaltigkeit der Themen entspricht der Mannigfaltigkeit Ihrer eigenen Veröffentlichungen“: die vorliegende Festschrift kann in ihrer Gesamtheit kaum besser gekennzeichnet werden als mit diesen Worten an den Jubilar in der Grußadresse. 27 Beiträge sind hier versammelt, drei davon in persönlichem Ton gehalten: Konrad Ameln verkleidet in Briefform bemerkenswerte Erfahrungen und Überlegungen *Über die Notwendigkeit neuer deutscher Textfassungen zu den Oratorien Händels*, Hermann Reutter stimmt eine ernst-vergnügliiche *Laudatio in Diem Nativitatis* an und bedient sich dabei der Sprache des 18. Jahrhunderts, Karl Vötterle beschwört Erlebnisse aus der bewegten Gründerzeit seines Verlages, um dem Jubilar Gedanken *Über die Freundlichkeit* zu sagen.

Von den 24 wissenschaftlichen Beiträgen sind nach Meinung des Rez. einige besonders hervorzuheben. Theodor W. Adornos ursprünglich als Rundfunkvortrag konzipierte Reflexionen *Über einige Schwierigkeiten des Komponierens heute* und Carl Dahlhaus' pointierter formulierter Essay über *Historismus und Tradition* zeichnen sich gleichermaßen durch weitreichende Perspektiven und gedankliche Dichte aus, die mehrmaliges konzentriertes Lesen notwendig machen. Ernst Apffel ergänzt seine bisherigen Untersuchungen zur musikalischen Satztechnik des 14. bis 17. Jahrhunderts durch scharfsinnige Beobachtungen nach der rhythmischen Seite hin (*Bemerkungen zum geschichtlichen Zusammenhang zwischen dem barocken und mittelalterlichen modalen Rhythmus*). Aus Hellmut Federhofers stark polemischer Stellungnahme *Zur neuesten Literatur über Heinrich Schenker* läßt sich erkennen, daß es wohl kaum zu einer Einigung zwischen ihm und Dahlhaus über die Harmonik Bachs kommt, und daß eine einhellige Beurteilung Schenkers nicht möglich ist. Damit dürfte wohl ein (vorläufiger?) Schlußpunkt unter einen jahrelang beredt

ausgetragenen Streit gesetzt sein, der durch die Fülle der beiderseitigen Argumente nichtsdestoweniger bedeutende Erkenntnisse vermittelt. Reinhold Hammerstein lenkt in einer gründlichen Studie die Aufmerksamkeit auf den auch instrumentenkundlich reichen Ertrag spätmittelalterlicher Totentanzdarstellungen aus der Heimat des Jubilars (*Ein altelsässischer Totentanz als musikgeschichtliche Quelle*). Bruno Stäblein ediert und kommentiert (*Zur Musik des Ludus de Antidristo*) erstmals Melodien zu jener berühmten „*Manifestation staufischen missionarischen Machtwillens*“ (S. 312), die selbst ohne Musik überliefert ist. Walter Wiora behandelt, ausgehend von Aussagen Luthers, *Lex und Gratia in der Musik* und erweist sich wie immer als vorzüglicher Kenner größerer Zusammenhänge in Musik- und Geistesgeschichte. Zu manchen zusätzlichen Fragen regt dieser Beitrag an, so z. B. nach dem Verhältnis der mittelalterlichen *lex* zu dem antiken *nomos*, nach Autonomie und Heteronomie in der Musik, in der Musiktheorie, in der Musikästhetik. Aus dem Bereich der nichtmusikologischen Beiträge verdient die Monographie von Adolf Schmolle gen. Eisenwerth *Zur Geschichte des Beethoven-Denkmal*s besondere Erwähnung. Diese kunsthistorische Studie, mit 31 Abbildungen reich dokumentiert, bezieht auch literaturgeschichtliche Aspekte in die Betrachtung ein, wodurch u. a. Klingers Beethoven-Denkmal von 1902 in einem bezeichnenden Licht erscheint. Insgesamt ergeben sich hier „*charakteristische Zeugnisse für das Beethovenbild im Wandel eines Jahrhunderts*“ (S. 277). Freilich vermißt der Musikologe den für ihn naheliegenden Vergleich mit den Ergebnissen, die Arnold Schmitz bereits vor mehr als 40 Jahren hinsichtlich der Beethovenauffassung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gewonnen hat (*Das romantische Beethovenbild*, Berlin und Bonn 1927). Jedenfalls bringt das Material, das Schmolle bereitstellt, neue Zeugnisse für die Zähigkeit, mit der man noch Anfang unseres Jahrhunderts an charakteristischen Zügen dieses romantischen Beethovenbildes festhielt. In diesem Zusammenhang eine kleine Ergänzung: Die Inschrift an E. A. Bourdelles berühmtem Beethovenkopf von 1901 „*Moi, je suis Bacchus, qui pressure pour les*

hommes le nectar délicieux“ ist kein authentischer „Ausspruch Beethovens“ (S. 260f.); diese Worte stehen vielmehr bei Bettina von Arnim, und zwar im selben Satz wie jener vielzitierte Ausspruch, daß Musik „höhere Offenbarung“ sei „als alle Weisheit und Philosophie“ (Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, NA Frechen 1959, S. 246).

Walter K o l n e d e r s Aufsatz über Die „Regles de Composition“ von Marc-Antoine Charpentier bedarf einiger kritischer Anmerkungen. Unbefriedigend bleibt vor allem, daß der Autor keinen Versuch macht, die sich aufdrängende Frage nach der Originalität bzw. Abhängigkeit (etwa von Zarlino?) dieser ungedruckten theoretischen Schrift zu lösen, ja, daß er diese Frage gar nicht stellt und damit doch ziemlich an der Oberfläche bleibt. Eine Kleinigkeit an der Oberfläche: Charpentiers „Schüler“, der „Herzog von Chartres“ hat nicht (S. 154) „später als Philipp von Orleans für den noch minderjährigen Ludwig XIV. die Regierung geführt“, sondern Philipp II. von Orleans war Herzog von Chartres und hat später für Ludwig XV. die Regentschaft geführt.

Die im folgenden genannten Autoren bittet Rez. um Entschuldigung dafür, daß er nicht in der Lage ist, näher auf ihre Beiträge einzugehen: Joseph Dolch (Die „ars musica“ in den Studienberichten Walthers von Speyer . . . und Hugos von St. Victor . . .), Karl Gustav Fellerer (Zur musikalischen Akustik im 18. Jahrhundert), Adam Gott-ron (Die Musikbibliothek des Frh. K. A. von Hoheneck zu Mainz . . .), Siegfried Hermelink (Bemerkungen zum ersten Präludium aus Bachs Wohltemperiertem Klavier), Felix Hoerburger (Die handschriftlichen Notenbücher der bayerischen Bauernmusikanten), Ernst Klusen (Über landschaftliche Volksmusikforschung — Grundsätze und Demonstration —; die Unterschriften zu den Karten I und II, S. 147 und 149, sind vertauscht), August Langen (Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung), Christoph-Hellmut Mahling (Zur Soziologie des Chorwesens), Michael Müller-Blattau (Optionsbindungen zwischen Komponisten und Musikverlegern), Wendelin Müller-Blattau (Klangliche Strukturen im Satzbau des Psalmus primus aus den „Sieben Bußpsalmen“ von Andrea Gabrieli), Alfred Quellmalz (Der Spielmann, Komponist und Schul-

meister Paul Wüst . . . Beiträge zu seiner Lebensgeschichte), Walter Salmen (Fragmente zur romantischen Musikanschauung von J. W. Ritter), Marius Schneider (Ein anamitisches Wiegenlied. Ein Beitrag zum Verhältnis von Musik und Sprache), Werner Schwarz (Eine Musikerfreundschaft des 19. Jahrhunderts. Unveröffentlichte Briefe von Ferdinand David an Robert Schumann), Erich Seemann † (Ein Balladenmotiv auf Wanderung. Studie zur Technik der europäischen Volksballade).

Man wird nach dieser Aufzählung noch einmal dankbar vermerken, welch mannigfaltige Gebiete aus dem Zentrum wie vor allem aus den Grenzzonen der Musikgeschichte hier behandelt sind. Und überall spürt man die vielfachen direkten und indirekten Anregungen, die von dem Jubilar ausgegangen sind.

Günther Massenkeil, Bonn

Hegel-Jahrbuch 1965, hrsg. von Wilhelm R. Beyer. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1965. 164 S.

Das Hegel-Jahrbuch 1965 enthält Referate des Salzburger Hegel-Kongresses 1964, der der Hegelschen Ästhetik gewidmet war. Fünf von den zehn Referaten gelten der Musikästhetik.

Gisèle Brelet (*Hegel et la musique moderne*) führt aus, daß Hegel durch die „schémas tonaux“ hindurch zum Element der Musik vorgestoßen sei, zu Klang und Zeit, und daß moderne Musik „unmittelbar“ aus diesem Element schöpfe, unter Abkehr von jenen „Schemata“. Ihre Ausführungen über aleatorische und serielle Musik hätten dazu führen können, solche „Unmittelbarkeit“ mit Hegel in Frage zu stellen: Die metrischen und tonalen Formationen konnten erweitert und gesprengt werden, aber jede geschichtliche Neuerung musikalischer Geltungen evoziert auch schon eine neue Abhängigkeit von diesen Geltungen; der Dialektik des „freien“ Gestaltens ist nicht zu entrienen.

Zofia Lissa (*Die Prozessualität der Musik*) unterscheidet drei Prinzipien zeitlicher Integration: Wiederholung, Abweichung und Kontrast. Daß dabei z. B. Strophenlied und Fuge gleicherweise dem Prinzip der Wiederholung subsumiert werden (S. 34), als seien einfache Reihung und differenzierte Zeitkonstruktion „im Prinzip“ dasselbe, spricht dieser unhegelischen Klassi-

fikation das Urteil. — Die dialektische Einheit von Form und Stoff sieht Friedrich Neumann (*Musikalisches Denken*) in tonaler Musik gewährleistet durch den „Tonwillen“. Dieser „dem Stoff einwohnende Formwille“ sei durch die Dodekaphonik „herausnegiert“ worden, so daß nun Form und Stoff als ein „unvermitteltes Gegenüber“ auseinanderfielen (S. 47). Dem läßt sich entgegen, daß gerade nach Hegel verschiedene Stufen der Vermittlung von Form und Stoff möglich sind: Die „innere Form“ des Naturklanges dient dem formenden Zugriff des Subjekts als „Stoff“ für Tonbeziehungen, die ihrerseits als Stoff musikalischen Gestaltens fungieren. Wenn nun Tonbeziehungen jeweils neu zu „Reihen“ vorgeformt werden, erfolgt eine Vermittlung höherer Stufe: Der Stoff wird ausdrücklich als Moment der Form gesetzt.

Joseph Ujfalußy (*Abstrakte Musik — konkrete Musik*) versucht, Hegels Musikästhetik an Hegels Konzeption des Abstrakten und Konkreten zu prüfen; sein Vorwurf, Hegels musikalischer Zeitbegriff verkenne die eigentümliche Räumlichkeit der Musik und sei daher „abstrakt“, geht an deutlichen Worten Hegels über das Verhältnis von Raum und Zeit vorbei: Hegel begreift die Zeit als „Aufhebung“ des Raumes und vergleicht z. B. die Einheit des Taktes ausdrücklich mit der Überschaubarkeit räumlicher Gebilde.

Das alte Mißverständnis, Hegel habe der Musik die Fähigkeit abgesprochen, „objektive Gestalten“ hervorzubringen (Ehrlich 1882, Moos 1922), führt J. L. Döderlein (*Hegel und die Aufgabe der Musikphilosophie*) zur strikten Ablehnung der Hegelschen Musikästhetik; sein Vorschlag, die *Phänomenologie des Geistes* für eine Geschichtsphilosophie der Musik auszuwerten, beschränkt sich leider auf das Stereotyp einer spiralförmigen Entwicklung „von der Heteronomie zur Autonomie hin“ (S. 67).

Adolf Nowak, Kiel

J a h r b u c h des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1968. Hrsg. von Dagmar D r o y s e n. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1969. 131 S., 13 Abb., 6 Taf., 11 Tab.

Es ist ein Kuriosum, daß die deutsche Musikpsychologie im Gegensatz zu der angelsächsischen in der Vergangenheit fast ausschließlich phänomenologisch orientiert

war, obwohl die Grundlage der operationalen Wissenschaft, nämlich das Messen, von den beiden musikalisch und ästhetisch interessierten deutschen Wissenschaftlern H. v. Helmholtz und G. Th. Fechner entschieden geprägt wurde. Inzwischen scheint sich auch hier ein Wandel anzubahnen. Das Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz liegt in seiner ersten Ausgabe vor und gibt davon Zeugnis, daß die junge Generation der systematischen Musikwissenschaft mit den Methoden der objektiven Wissenschaften recht gut vertraut ist. Freilich ist die dadurch bedingte Diktion dem in anderen Denktraditionen Aufgewachsenen nicht leicht zugänglich, zumal von den entsprechenden Methoden wie Faktorenanalyse, Varianzanalyse, Testverfahren usw. umfangreicher Gebrauch gemacht wird. Andererseits sind die Arbeiten in diesem Jahrbuch eben durch diese Methoden sehr zielgerichtet angelegt und präzise durchgeführt.

Das Jahrbuch wird eingeleitet durch einen Beitrag von Helga d e l a M o t t e - H a b e r *Zum Problem der Klassifikation von Akkorden*. Die Verfasserin untersucht darin mit psychometrischen Methoden (Schätzskalen-Methode) die Abhängigkeit des psychischen Eindrucks eines Mehrklangs von der Art der Intervallstruktur. Der durch acht Beschreibungskategorien (rauh-glatt usw.) definierte Erlebniseindruck wird faktorenanalytisch auf die zwei voneinander unabhängigen Dimensionen Helligkeit und Sornanz zurückgeführt, die ihrerseits von der Tonhöhe bzw. von der Zahl und Art der durch nebeneinanderliegende Zweiklänge gebildeten Dissonanzen abhängig sind. Die Interpretation der Versuchsergebnisse macht aber auch zugleich die Schwierigkeiten deutlich, denen man sich bei der Erforschung eines derart vielschichtigen Gebiets wie der musikalischen Hörwahrnehmung gegenüber sieht: Es kann nicht verhindert werden, daß auch Variable, die nicht in das Experiment eingehen sollen, wie in diesem Fall der Bekanntheitsgrad eines Akkords oder das musikalische Bezugssystem, in irgendeiner Weise das Ergebnis modifizieren.

Der zweite Beitrag *Bewertung von Intervallbeobachtungen anhand der Frequenzdistanz* ist eine verkürzte Fassung einer Dissertation, die Wilfried D a e n i c k e 1967 in der Philosophischen Fakultät der Universität Hamburg eingereicht hat. Aus-

gehend von der Tatsache, daß die Wahrnehmung, namentlich unter verarmten Reizbedingungen (binaurale Darbietung, Sinusfrequenz, fehlender Kontext usw.) nur verhältnismäßig schwach durch den Stimulus determiniert ist, versucht der Verfasser, die musikalischen Intervalle zu klassifizieren, wobei der Toleranzspielraum des Intervalleindrucks bei Veränderung der Frequenzdistanz das entscheidende Kriterium darstellt. Freilich äußert sich auch hierbei wieder die außerordentliche Komplexität der Hörwahrnehmung: Die Intervallbeurteilung wird nicht nur durch die psychophysikalische Methode beeinflusst, sondern u. a. auch durch benachbarte Intervallqualitäten, die natürlich bei jedem Intervall anders liegen. Insofern sollte auch die aus den Beobachtungen entwickelte Klassifikation der Intervalle nur mit Vorbehalt akzeptiert werden, auch wenn alle Methoden durchaus korrekt durchgeführt worden sind.

In dem dritten Beitrag von Ekkehard Jost wird der *Einfluß des Vertrautheitsgrades auf die Beurteilung von Musik* untersucht. Der Verfasser vermag mit Hilfe eines sorgfältig aufgebauten Experiments (Polaritätsprofil) und faktorenanalytischer Verfahren zu zeigen, in welchem Maß die musikalische Wahrnehmung von den spezifischen Hörgewohnheiten der betreffenden Gruppen abhängt.

Die Faktorenanalyse wird auch in dem folgenden Beitrag von Dagmar Droyse eingesetzt. Sie wird aber dieses Mal verwendet, um mittelalterliche Harfendarstellungen anhand instrumententypischer Merkmale zu klassifizieren. Inwieweit sich daraus ein weiterführender Ansatz für die Instrumentenkunde gewinnen läßt, müssen weitere Untersuchungen mit umfangreichem Datenmaterial zeigen.

Instrumentenkundlich orientiert ist auch der Aufsatz von Dieter Krickeberg über Stimmung und Klang der Querflöte zwischen 1500 und 1850. Der Verfasser behandelt darin die Wechselwirkung zwischen dem Klangideal und den jeweiligen technischen Gegebenheiten der Querflöte, die er anhand einer großen Zahl von Einzel-fakten diskutiert.

Abgerundet wird das Jahrbuch durch einen Bericht von Friedrich Ernst über den Instrumentenbauer Johann Andreas Stumpff, dessen wenig bekannte Beziehungen zu

Ludwig van Beethoven näher erläutert werden.

Das Staatliche Institut für Musikforschung in Berlin hat mit diesem Jahrbuch eine gute Visitenkarte abgegeben. Man darf auf weitere Veröffentlichungen gespannt sein.

Volker Rahlfs, München

Magna Moravia — Commentationes ad memoriam missionis byzantinae ante XI saecula in Moraviam adventus editae. Opera universitatis Purkynianae Brunensis, Facultas philosophica, vol. 102. Státní Pedagogické Nakladatelství. Praha 1965. 639 S. und Beilagen.

Die 1100. Wiederkehr der Ankunft der byzantinischen Mission und der Apostel Konstantin und Method im Großmährischen Reich wurde 1963 durch Kongresse in Salzburg, Sofia, Brünn und Neutra gefeiert. Lehrer und wissenschaftliche Mitarbeiter der Universität Brünn haben, z. T. als Replik auf die Vorträge jener Kongresse, einen von Josef Macůrek redigierten Sammelband publiziert und in gemeinsamer Arbeit von Archäologen, Philologen, Kunsthistorikern, Historikern und Musikwissenschaftlern die neuesten Resultate ihrer Forschungen zur Frage der Kultur Großmährens vorgelegt. Zwölf der dreizehn Beiträge sind in einer der vier Weltsprachen verfaßt und mit tschechischen Zusammenfassungen versehen.

Im Rahmen einer Besprechung der musikwissenschaftlichen Beiträge ist es leider nicht möglich, auf die übrigen näher einzugehen. Eine Aufzählung möge die Interessenten auf sie aufmerksam machen: J. Macůrek, *Introduction und La Mission byzantine en Moravie au cours des années 863—885 et la portée de son héritage dans l'histoire de nos pays et de l'Europe* (S. 17—70); R. Hošek, *Antique Traditions in Great Moravia* (S. 71—84); F. Hejl, russisch: *Die byzantinische Mission — Ihr politischer Hintergrund im damaligen Europa* (S. 85—119); V. Richter, *Die Anfänge der großmährischen Architektur* (S. 121—360, eine ungemein interessante und gründliche Untersuchung mit 110 Tafeln und 495 Grundrissen. Drei zitierte Tafeln waren im Rezensionsexemplar nicht auffindbar); B. Dostál, *Das Vordringen der großmährischen materiellen Kultur in die Nachbarländer* (S. 361—416, eine bemerkenswerte Studie); M. Čejka und A. Lamprucht, russisch: *Zur Frage der slawischen Sprach-*

einheit zur Zeit der Ankunft Konstantins und Methods in Großmähren (S. 461—468); J. Bauer, russ.: *Altslawisch und die Sprache der Einwohner Großmährens. Ein Vergleich des syntaktischen Baues* (S. 469 bis 492); R. Večerká, russ.: *Die großmährischen Wurzeln der kirchenslawischen schriftlichen Tradition im böhmischen Fürstentum* (S. 493—524); J. Ludvíkovský, *The Great-Moravian tradition in the 10cent. Bohemia and Christian's Legend* (S. 525 bis 566); M. Kopecký, tschech.: *Die Tradition Kyrills und Methods in der älteren tschechischen Literatur* (S. 567—586); J. Koléjka — V. Štastný, *Die cyrillo-methodische und großmährische Tradition im tschechischen politischen Geschehen im 19. und 20. Jahrhundert* (S. 587—610).

Über den musikalischen Charakter der Epoche von Großmähren lautet der Titel des Versuches von Jiří Fučák (S. 417—434), einiges Licht auf die bisher überwiegend von Hypothesen verdunkelte Geschichte der altslawischen Musik zu werfen. Der Verfasser unternimmt den Versuch, auf Grund dieser Theorien, die in letzter Zeit durch F. Zagiba, R. Palikanova-Verdeil, C. Hoegh u. a. vermehrt wurden, zu einer Synthese vorzudringen. Der alte Kern des Problems ist die Frage, ob die slawische Liturgie in Großmähren Übersetzung des *cantus romanus*, der griechisch-byzantinischen Liturgie oder gar eine Neuschöpfung der beiden Apostel war. Der Verfasser meint, daß die Antwort leichter zu finden ist, wenn man bedenkt, daß die römische Petrus-Liturgie auch in Byzanz bekannt war, die slawische Liturgie somit auf gemeinsamer römisch-byzantischer Tradition fußt.

Die musikalische Beschaffenheit der slawischen Liturgie ist, ebenso wie die Notation der Kiewer Blätter u. a. m., nach wie vor ungeklärt. Auch hier zieht der Verfasser eine Kompromißlösung vor: „(Die) *Notationspraxis Großmährens war also offenbar das Ergebnis des herrschenden süddeutschen Einflusses, in dem sich schon früher die englisch-irischen mit den sanktgallenischen Einflüssen vermischten, welcher* (sc. der süddeutsche Einfluß) *mit der zeitgenössischen Lektions- und ekphonetischen Ostpraxis zusammentraf*“ (S. 424). Er meint weiter (mit F. Zagiba), daß „die Übertragung der slawischen Kultur nach Bulgarien durch die Methodius-Schüler ihre Unterordnung dem byzantinischen Einfluß zu Folge (hatte)

Aus diesem Stande kann man aber den ursprünglichen Charakter der slawischen Liturgie in Mähren nicht beurteilen“ (S. 424 bis 425). Über die Musik besagt dies leider, daß wir, von der Hypothese einer gründlichen Vermischung aller Einflüsse abgesehen, so gut wie nichts wissen. Neben diesem horizontalen Zugang nennt Fučák auch einen möglichen vertikalen (S. 427), d. h. einen „*chronologisch folgenden Zusammenhang der Musik Großmährens mit den vorigen und nachfolgenden Schichten*“. Dieser Weg „*kann sich bisher nicht mit großen Erfolgen ausweisen*“ (S. 427). Auch wenn man richtig annimmt (V. Karbusický, M. Očádlík u. a.), daß es eine uralte Schicht slawischer Musik vor und neben der importierten Liturgie gab, nützt diese Feststellung wenig, da man „*nicht einmal den Charakter der Liturgie (kennt), mit der wir den gleichfalls unbekanntem Volksgesang vergleichen*“ (möchten). Als offene Möglichkeit empfiehlt der Verfasser gründliche Untersuchungen der „*ältesten Schichten des jetzt bekannten Folklores*“ (S. 429). Der ganze Fragenkomplex ist also eine Gleichung mit lauter Unbekannten und die Aussicht, über die Musikkultur Großmährens etwas Verbindliches auszusagen, ohne eine kaum wahrscheinliche Entdeckung neuer Quellen, sehr gering. Die sprachlichen Qualitäten dieser verdienstvollen Zusammenfassung lassen einen des Deutschen kundigen Korrekturleser vermissen.

Jan Ráček's Monographie *Sur la question de la genèse du plus ancien chant liturgique tchèque „Hospodine, pomiluj ny“* (HPN) (S. 435—460) ist ein weiterer Beitrag zu der umfangreichen Reihe von Versuchen über dieses Lied. Die Studie ist vor allem eine Zusammenfassung der zahlreichen Hypothesen über Entstehung, Alter, Sprache, Melodie, Tonart des HPN und eine kritische Untersuchung dieser Interpretationen. Der erste Abschnitt (S. 436—439) enthält die Quellen und Nachrichten über das Lied, für welches es teils eine großmährische Tradition (9. Jahrhundert), teils eine St. Adalbert-Tradition (Ende des 10. Jahrhunderts) gibt. Man nimmt an, daß Zitate, wie „*Kerlessu, krlěš*“ bzw. die ersten drei Worte „*Hospodine, pomiluj ny*“ in alten Quellen (zuerst beim Chronisten Kosmas im 12. Jahrhundert) das Lied HPN indizieren. Bisher hat jedoch niemand den Nachweis erbracht, daß diese Zitate mit dem HPN, dessen älteste bekann-

ten Aufzeichnungen erst aus der Zeit um 1400 vorliegen, identisch und nicht bloß alttschechische (altslawische) Kyrieformeln bzw. Exclamationen sind.

Was die Zuschreibung des Liedes betrifft, kann man wohl kaum annehmen, daß die alte Überlieferung „a sancto Adalberto editus“ bedeutet, „que saint Adalbert l'a trouvée et peut-être aussi publiée(?) dans sa rédaction“ (S. 439). Übrigens berichtet der Mönch Jan von Holešov, dem wir die älteste Überlieferung der Melodie (1397) verdanken, eindeutig: „Prescripsi hoc canticum correcte et precise eisdem dictionibus et sillabis, quibus ipsum sanctus Adalbertus in principio eius composuit.“ Es wäre möglicherweise auch zu bedenken, daß alle Aufzeichnungen des HPN erst aus der Zeit nach der Erneuerung der (1096 verbotenen) slawischen Liturgie durch Karl IV. bzw. Erzbischof Ernst von Pardubitz stammen und somit mit dem neuerwachten Interesse für die slawische Kirchensprache korrespondieren. D. Orel und M. Weingart haben schließlich darauf hingewiesen, daß das HPN eine slawische Litanei ist und aus dem Sázava-Kloster stammen könnte, wodurch eine direkte kyrillo-methodäische Tradition zweifelhaft erscheint. Von dieser meint J. Hutter nicht ohne Grund, daß sie von den Historikern der Gegenreformation konstruiert worden ist (vgl. *Hudební myšlení*, Praha 1943, S. 329). J. Racek neigt zu der von einigen Sprachforschern vertretenen Ansicht, daß HPN eine tschechische Adaption einer altslawischen Vorlage ist: „Dans une litanie reconstruite du vieux-slave nous aurions alors, en réalité, le reste du rite de Cyrille et Méthode“ (S. 441). Allerdings: „Le problème . . . n'a pas été, jusqu'à nos jours, résolu définitivement par un procédé scientifique“ (ebd.).

Die Untersuchung der Melodie (S. 443 ff.) erwähnt zwar die Varianten der späten Überlieferung („ . . . dans les variantes ultérieures, c'était plutôt la mélodie que le texte qui ont été changés“) (S. 422), geht jedoch von der Aufzeichnung des Jan Holešov (1397) aus. Daß diese Quelle, nach 3–400-jähriger vorausgesetzter Tradition, ohne weiteres mit der ursprünglichen Weise gleichgesetzt wird, ist ein gemeinsamer Zug aller von Racek erwähnten Interpretationen des HPN. Der tetrachordale Duktus dieser Aufzeichnung (a'–d'') mit den gleich oft vertretenen Rezitanten c'' und d'' ist modal

schwer zu bestimmen. J. Hutter hat (a. a. O., S. 332) mixolydisch vorgeschlagen, andere Wissenschaftler hypojonisch (L. Janáček) und hypodorisch (Zd. Blažek). Der Verfasser ist zu der Ansicht gekommen, daß es sich hier um den griechischen phrygischen Tetrachord (d c h a) handelt „avec un demi-ton entre le 2^e et 3^e degré si l'on compte d'en haut“ (1) (S. 445; D. Orel teilt hierzu interessante Beobachtungen aus Alexandrov, Insel Krk, mit, auf die hier nur verwiesen werden kann. Vgl. *Hudební prvky svatováclavské*, Praha 1937, S. 53). Es besteht jedoch kaum ein Grund dazu, von den früheren Interpretationen zu behaupten, sie hätten „un procédé problématique et antihistorique“ benützt und „manquent alors de validité objective“ (S. 445). Allen, den Verfasser inbegriffen, ist entgangen, was Fr. Mužík in *Miscellanea Musicologica XVIII* (Praha 1965, S. 7 bis 30) sehr richtig hervorhebt: daß von den fünf bekannten Aufzeichnungen der Melodie aus Handschriften des 14.–16. Jahrhunderts nur jene des Jan von Holešov in diesem Tetrachord notiert ist. Die übrigen vier benützen alle den Tetrachord (Pentachord) d'–g' (c'–g'). Mužík hat deshalb nach Beseitigung der Fehler der ältesten Version eine authentische Form ermittelt und diese konsequenterweise im Tetrachord d'–g' festgelegt (vgl. hierzu den Artikel *Litanei* in *MGG*, Bd. 8, Sp. 991).

Der Verfasser begründet die „beauté majestueuse et hymnique“ des HPN „par son caractère singulièrement monothématique“, eine etwas überspitzte Umschreibung der Tatsache, daß die „formules finales“ viermal wiederholt werden. Eben diese Kadenzformeln stützen die Interpretation Mužíks, der von einer „gekürzten Litanei“ spricht, die „in der historischen Überlieferung die Funktion eines wirklichen Liedes“ (erhielt) (a. a. O., S. 23). Daß dieser „monothematische“ Charakter „a été incontestablement causé par la substance idéologique“ und diese wiederum „a été conditionnée par le caractère mystique religieux de l'homme à l'époque de la haute féodalité“ (S. 448) besagt streng genommen nichts anderes, als daß der Verfasser die Entstehung des Liedes ins 13.–14. Jahrhundert verweist, wo man den Hochfeudalismus allgemein anzutreffen pflegt. Dies steht jedoch im Widerspruch zum 4. Abschnitt der Studie, in dem der Verfasser das bedeutend höhere Alter des Liedes durch „quelques importants critères

de forme, de structure et de style“ nachweisen will. Die vier Beweise sind: 1. Die „*tournures lexicales archaïques, c'est-à-dire . . . l'ancienneté de sa langue*“. (Die ältesten vergleichbaren Denkmäler der tschechischen Sprache stammen erst aus dem 13. Jahrhundert.) 2. Die „*application d'un vers sans rime*“ besagt aus gleichen Gründen nicht mehr. 3. Die traditionelle Zuschreibung an den Hl. Adalbert (Verf. bezweifelt sie selbst: „*La qualité d'auteur de Saint Adalbert est toujours douteuse*“, S. 439). 4. „*La simplicité d'expression, la sobriété de contenu ainsi qu'une forme moins compliquée placent le chant HPN dans une époque très ancienne*“. Daß es sich hier um ein sehr altes Lied handelt, ist niemals bezweifelt worden. Dieser Beweis reicht jedoch kaum mehr als die übrigen dazu aus, das HPN in den großmährischen Raum zu translozieren.

Ein erneuter Rückblick auf Geschichte und Schicksale des Liedes (V, S. 450—1) mündet in eine Apotheose, die der ergreifend-einfachen Bitte um Erlösung und Frieden kaum gerecht wird: „*. . . plein du charme poétique, au fin style poétique . . . caractère hymnique homogène, la portée grandiose d'idées qui décèle un sentiment collectif national . . . une monumentalité calme et majestueuse . . . naïveté payenne*“ usw. Es wundert deshalb kaum, wenn eine sechsmalige Wiederholung des Tones *c*“ umschrieben wird als „*les trois Křeš psalmodiants mi-parlés et mi-recités*“.

Ein umfangreiches, z. T. sich wiederholendes Literaturverzeichnis ist in den Anmerkungen (besonders 3, 9, 34, 35) zu finden. Die vier Illustrationen zeigen die älteste Textversion (1380), die Aufzeichnung des Jan von Holešov (1397), dessen Analyse des Liedes und den Druck aus Rosa Boémica (1668).

Camillo Schoenbaum, Dragør

Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestivale in Brno. Band I: Bohuslav Martinůs Bühnenschaffen. Prag: Tschechoslowakisches Musikinformationszentrum 1967. 246 S.

Im Rahmen des Musikfestivals von Brünn fand im Oktober 1966 erstmals ein Bohuslav Martinů gewidmetes wissenschaftliches Kolloquium statt, das sich mit dem Bühnenschaffen des 1959 verstorbenen tschechischen Komponisten befaßte. Der vorliegende

Sammelband enthält — in deutscher, englischer oder französischer Sprache und redigiert von Rudolf Pečman — die bei dieser Gelegenheit gehaltenen Ansprachen, Referate und Diskussionsvoten. Die zur Sprache gebrachten allgemeinen Probleme betreffen *Free Form in the Stage Compositions*, Bohuslav Martinů und die Welt des Traumes, *Der Mensch und die Welt im musikalischen Schaffen*, das Moment der Volkstümlichkeit in Martinůs Werk sowie den künstlerischen Typus, dem Martinů und Janáček gleichermaßen angehören. Fünf Aufsätze sind einzelnen Opern gewidmet: der Kurzoper *Les Larmes du couteau* (1928), der Funkoper *Hlas Lesa* („Die Stimme des Waldes“) (1935), den abendfüllenden Werken *Juliette* (1936—37) und *Griechische Passion* (1956) sowie der kürzeren lyrischen Oper *Ariane* (1959). Der Brüner Tagungsbericht darf als eine wertvolle Ergänzung zur Martinů-Biographie von Harry Halbreich betrachtet werden. Hans Oesch, Basel

Kataloge der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. Die Neue Reihe. Der ganzen Reihe zwölfter Band. Musik: Alte Drucke bis etwa 1750. Beschrieben von Wolfgang Schmieder. Mitarbeit von Gisela Hartwig. Textband, Registerband. Frankfurt a. M.: Klostermann 1967. XXVI, 764 und 310 S. (Mit einem Vorwort von Erhart Kästner.)

Seit Emil Vogels 1890 erschienenem Katalog ist die Wolfenbütteler Bibliothek als eine der an Musikdrucken des 16. und 17. Jahrhunderts besonders reichen deutschen Bibliotheken bekannt. Die ältesten Drucke ihres Bestandes gehen auf die Zeit Herzog Augusts des Jüngeren (1604—1666) zurück, dessen Namen die Bibliothek heute trägt. Diesen Grundbestand ergänzten Zugänge aus der alten Helmstedter Universitätsbibliothek und aus der Bibliothek an St. Stephan in Helmstedt, auf deren kleinen aber interessanten Fundus Wilibald Gurlitt 1912 zum ersten Male an versteckter Stelle aufmerksam gemacht hat; dieser Bestand befindet sich seit 1960 in Wolfenbüttel. Diese drei geschlossenen Komplexe sind durch einen weiteren von unbekannter Herkunft mit Werken des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts und nach und nach durch Ankäufe einzelner Werke ergänzt worden. Von diesem aus den verschiedensten Quellen gespeisten Gesamt-

bestand von nunmehr 1406 Druckwerken (einschließlich der Liturgica, Theoretica und sogenannter „Literarischer Werke“, die Musik enthalten) hatte Vogel in seinem Katalog von 1890 nur 674 verzeichnet. Die beiden Helmstedter Sammlungen fehlen bei ihm, weil erst später nach Wolfenbüttel verbracht, natürlich ganz; aber auch die seit längerem in Wolfenbütteler Besitz befindliche Sammlung unbekannter Herkunft ist bei ihm nicht verzeichnet.

Die wesentliche Vergrößerung des Bibliotheksbestandes seit 1890 rechtfertigt allein schon die Herstellung eines neuen Kataloges. Auch der gegen einen neuen Katalog denkbare Einwand, daß die darin verzeichneten Werke ohnehin eines Tages in den verschiedenen Katalogen des RISM auftauchen würden, sticht nicht. Denn ein Repertorium wie das RISM, das die Bestände vieler Bibliotheken zusammenfaßt, kann niemals den Katalog der einzelnen Bibliothek ersetzen, der dann, wenn er den Bestand einer historisch gewachsenen Bibliothek verzeichnet, auch immer ein Stück Bibliotheks- und Musikgeschichte widerspiegelt; ganz abgesehen davon, daß ein Einzelkatalog eine Fülle von Informationen festhalten kann, die in einem Sammelkatalog nach Art der RISM-Bände keinen Platz finden können.

Wolfgang Schmieder hat seinen Katalog in fünf Abteilungen gegliedert. Den größten Raum nehmen mit 528 Titeln die Einzeldrucke ein, zu denen Schmieder, ähnlich wie Robert Eitner, aber abweichend von der etwas formalistischen Praxis des RISM, auch solche Drucke rechnet, die vom Titel her als Einzeldrucke erscheinen, ohne es in ganz strengem Sinne zu sein, da sie noch ein oder mehrere Werke anderer Autoren enthalten. Innerhalb dieser Abteilung findet man auch die Autoren anderer Abteilungen mit Verweisungen verzeichnet. Die Kategorie der Sammeldrucke weist nicht weniger als 113 Titel auf; damit muß die Wolfenbütteler Bibliothek zu den reichsten Sammlungen dieser Gattung in Deutschland nach München und Regensburg und vor Kassel gezählt werden. In der Gruppe der Liturgica findet man neben einstimmiger geistlicher Musik solche mit Basso continuo und schlichte Cantionalwerke; aber auch Agenden, Gottesdienststörungen, Passions- und andere Historien, soweit sie Musik enthalten. Die Gruppe „Theoretiker“, die besser

„Theoretica“ hieße, ist mit 337 Titeln auffallend stark. Eine Besonderheit stellt die Abteilung „Literarische Werke“ dar, in der die Schriften mit anonymen musikalischen Sätzen verzeichnet sind.

Diese im voluminösen Textband zusammengefaßten Gattungen werden durch einen besonderen Registerband aufgeschlüsselt, der dem Katalog besonderen Wert verleiht. Er bietet zunächst ein chronologisches Verzeichnis sämtlicher Drucke und damit unter anderem auch rasche Information über den zeitlichen Bereich der Wolfenbütteler Sammlung (er reicht von einem Augsburger Isidor-Druck von 1472 bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts), und über die Schwerpunkte, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, genauer in der Regierungszeit Herzog Augusts liegen.

In einem Verzeichnis der Initien findet man die Textanfänge aller Werke aus den Sammeldrucken und aller Werke von „weiteren Autoren“ aus solchen Individualdrucken, die im strengen Sinne keine sind (s. o.), ferner die Textanfänge der Musikstücke aus der Abteilung der Literarischen Werke und der Notenbeispiele der Theoretica. Ein durchlaufendes Register der Namen, Titel, Sachen und Orte schließt diesen nützlichen Band ab; bei der Verzeichnung der Sachen ist zum Vorteil einer raschen Orientierung mit weiser Sparsamkeit verfahren worden.

Der klugen Anlage des ganzen Werkes entspricht die Exaktheit der Ausführung im einzelnen, die besonders bei den Erläuterungen zu den Titeln, den Angaben über die in den Sammeldrucken vertretenen Komponisten, den Excerpten aus den Vorworten und den Angaben über den Grad der Vollständigkeit der überlieferten Exemplare Bewunderung verdient. Ein großes Maß an Sinn für bibliographische Systematik und an stetiger Energie mußten zusammenkommen, um diesem imponierenden Katalogwerk, das Maßstäbe setzt, diesen Grad von gleichmäßiger Zuverlässigkeit zu verleihen.

Demgegenüber fallen kleine, wohl durch die etwas verzwickte Vorgeschichte des Katalogs erklärliche Inkonsequenzen, beispielsweise bei der Auflösung und Vereinheitlichung von Namen, von denen einige — je nach ihrer Schreibweise — an verschiedener Stelle im Register auftauchen, nicht so sehr ins Gewicht. Von den latinisiert auftauchenden Ortsnamen wird hingegen vernünftigerweise immer auf die aufgelöste

Form (in deutscher Version) verwiesen. Merkwürdig nur, daß das lateinische Ortszitat nicht selten den Lokativ bringt.

Ansatz zu grundsätzlicher Kritik bietet nur der Preis (448,50 DM für das broschiierte, 483,50 DM für das gebundene Exemplar), der wahrscheinlich durch die opulente typographische Ausstattung begründet ist. Es stellt sich aber doch wohl die Frage, ob ein solches Druckwerk, daß doch keinen anderen Ansprüchen als denen eines brauchbaren Handwerkszeuges zu genügen hat, mit solchem Aufwand gedruckt werden muß.

Die beiden Katalogbände gehören zu einer Serie von Katalogen, die nach und nach den wertvollen Wolfenbütteler Bestand insgesamt aufschlüsseln sollen. Als nächster Band ist ein Verzeichnis der Libretti des 17. und 18. Jahrhunderts bereits angezeigt. Man kann nur hoffen, daß die Ausstattung dieses mit Spannung erwarteten Kataloges bescheidener, der Preis dafür erheblich niedriger sein wird.

Harald Heckmann, Kassel

Alfredo Bonaccorsi: *Maestri di Lucca. I Guami e altri musicisti*. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1967. 158 S. („*Historiae Musicae Cultores*“. Biblioteca. XXI.)

Nicht um eine Geschichte der Musik in Lucca handelt es sich hier, sondern — wie der Titel andeutet — um eine Sammlung selbständiger, chronologisch geordneter Aufsätze über verschiedene in Lucca geborene Meister. Einige dieser Aufsätze heben sich ihres Umfanges wegen von den übrigen ab: die über die Familie Guami (auf die auch der Untertitel des Buches hinweist), über Filippo Manfredi und über Luigi Bocherini, außerdem ein umfangreicher *Catalogo delle musiche esistenti nelle biblioteche di Lucca con notizie biografiche dei maestri lucchesi*, der das Buch beschließt. Die restlichen Aufsätze behandeln Francesco Gasparini, Francesco Barsanti, Domenico Baldotti, Alfredo Catalani und Giacomo Puccini.

Auf die Familie Guami macht schon die Einleitung aufmerksam: „*Come nei Puccini, si vedono più generazioni della stessa famiglia, che altro scopo nella vita non ebbero se non quello di scrivere musica*“ (S. 1). Mit einer gewissen Spannung beginnt man daher die Lektüre des ersten Kapitels, denn Untersuchungen über Musikerfamilien, die den Familienzusammenhang in den Vorder-

grund stellen, sind selten. Sie könnten ein neues Licht auf musikalische Traditionen werfen — vorausgesetzt, sie richten ihr Augenmerk weniger auf eine „*trasmissione per via ereditaria*“ des musikalischen Ingeniums (S. 1) als auf die Übermittlung handwerklicher Fertigkeiten innerhalb der Familie. Man erwartet dann satztechnische Untersuchungen, die — allem Wandel des Zeitstils zum Trotz — Gemeinsamkeiten in den Kompositionen der aufeinanderfolgenden Generationen aufzeigen.

Solche Erwartungen werden hier freilich enttäuscht. Der Familienzusammenhang der Guami geht lediglich aus einem — nützlichen — Stammbaum auf S. 37 und aus der Tatsache hervor, daß die Abschnitte, die die einzelnen Guami behandeln (Giuseppe d. Ä., Francesco, Domenico, Vincenzo, Valerio, Giuseppe d. J., Giovanni Battista), in einem Kapitel zusammengefaßt werden. Einzige Begründung für den Verzicht auf jegliche vergleichende Stilanalyse ist die Bemerkung: „*E' difficile, dalle musiche dei Guami, definire un carattere personale tanto esse si rivelano nel carattere del loro tempo*“ (S. 35). Sorgfältig trägt Bonaccorsi verschiedene biographische Notizen zusammen — sie bleiben jedoch farblos, lexikonartig auch in der Formulierung. Wertvoll hätten ausführliche Werkverzeichnisse des älteren Giuseppe und Francescos sein können, wenn sich diese nicht darauf beschränkten, die Angaben bekannter Bibliographien zu wiederholen — trotz des Hinweises des Autors, seine „*ricerche siano state assai pazienti*“ (S. 11). Bei Sammeldrucken — etwa *Di Blasi Manoli Il 1 lib. delle greghesche*, Venedig 1564 (= RISM 1564¹⁶, dort: *Di Manoli Blessi il primo libro delle Greghesche*) findet man daher nur den allgemeinen Vermerk: „*Contiene lavori di Gioseffo Guami*“. Hier wie auch sonst — außer bei Gioseffo Guamis erstem Buch der Madrigale, wo Bonaccorsi von Vogel das Inhaltsverzeichnis übernimmt — kein Titel, nicht einmal die genaue Anzahl der Kompositionen. Zu vermerken, daß bei den Sammeldrucken selbst jeder Hinweis auf ihre Identität (etwa die Nummer bei RISM oder bei Eitner) fehlt, erscheint da schon als unangemessen kleinlich.

Die Abschnitte schließlich, die von der Musik selbst handeln, beschränken sich auf wenige Beispiele, begleitet von nicht unproblematischen Kommentaren. So liest man etwa über Giuseppe's Madrigal *Voi dolci*

occhi (aus *Il primo fiore della ghirlanda musicale*, Venedig 1577 = RISM 1577⁷), es zeige „una linea di canto molto espressiva, nello stile recitativo“ (S. 23). Weder die Verbindung des *stile recitativo* mit dem Expressiven noch seine Anwendung auf das Madrigal scheint mir unmöglich — beides bedarf aber einer sorgfältigen Begründung, ohne welche der *stile recitativo* als eine Art des Madrigalischen und eo ipso expressiv erscheint. Das aber kann Bonaccorsi nicht gemeint haben, zumal das Beispiel, auf das es angewandt ist, zugleich ein typisches Beispiel für die freie Polyphonie der *prima pratica* des Madrigals darstellt.

Fast ebenso umfangreich wie das über die Guami ist das Boccherini gewidmete Kapitel (obgleich der Autor in der Einleitung schreibt: „*Non parleremo . . . del celebre Boccherini, non ancora finito di studiare*“, S. 2). Nach einem biographischen Abschnitt, lexikonartig wie im ersten Kapitel, der Absicht nach einer „*biografia critica*“, die denn auch in einem Fall unbeachtet gebliebene Literatur verwertet, wendet sich Bonaccorsi vornehmlich der Musik Boccherinis zu. Dabei geht es ihm nicht um detaillierte Analyse, sondern um Beschreibung. Mit Bezug auf Boccherinis *Stabat mater* läßt er dies auch einmal deutlich werden: „*Essendo lo Stabat poco conosciuto, per non dire ignorato . . . non dispiacerà se daremo uno sguardo alla partitura*“ (S. 91). Zahlreiche Musikbeispiele dienen der Illustration — und der Leser erhält ungefähr die Informationen, die er von einem guten Konzertführer erwartet.

Ähnliches wie über dieses Kapitel ließe sich über die übrigen sagen. Hier seien noch einige Bemerkungen zum einzelnen angefügt: In dem Kapitel über Barsanti weist der Autor darauf hin, daß die 1742 in Edinburgh gedruckten *Concerti grossi op. 3* wohl schon 1714–1717, während Barsantis Aufenthalt in London, entstanden sind, da in der Subskriptionsliste als einziger Italiener Francesco Maria Veracini erscheint und dieser in den fraglichen Jahren Primgeiger in demselben Orchester war, dem Barsanti als Flötist angehörte.

Von ungewöhnlichem Interesse ist das Kapitel über Domenico Baldotti — Kontrabassist, Schullehrer und Mitglied der *Capella Palatina* (gest. 1791). Das Kapitel stützt sich auf ein in Lucca (Biblioteca dell'Istituto musicale Boccherini) aufbewahr-

tes Manuskript: *Musiche, Paghe del Principe, ed altro*, eine Art Tagebuch, das jedoch in erster Linie die Einnahmen und Ausgaben Baldottis verzeichnet. Bonaccorsi teilt ausführliche Auszüge davon mit und gibt so ein anschauliches Bild von der Lebens- und Haushaltsführung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

In dem Alfredo Catalani gewidmeten Kapitel weist der Autor auf ein noch ungedrucktes Quartett in A-dur hin, das das bezeichnende, Dante entlehnte Motto trägt: „*Provando e riprovando*.“ Es handelt sich um ein Jugendwerk Catalanis; Bonaccorsi charakterisiert es durch die Begriffe Stilsicherheit und Spontanität.

Enttäuschend — besonders daher vielleicht, weil der berühmte Name auch besondere Erwartungen weckt — ist das Kapitel über Puccini. Zwei Themen stellt der Autor zur Diskussion: 1. Kann Puccinis Oper, weder „*maschia*“ (!) noch „*severa*“, den Gipfel der Kunst erreichen? Eine Antwort darauf gibt der Autor freilich nicht — es sei denn, man nähme seine Gegenfrage: „ein dauernder Erfolg bedeutet also nichts?“ als solche. 2. Wieweit ist Puccini, trotz seiner nicht immer freundlichen Haltung gegenüber Lucca, seiner Heimatstadt verbunden? Bonaccorsi sucht diese Verbindung an Hand offener vereinzelter lucchesischer Idiomatik in Puccinis Libretti zu belegen („*bimbino*“ statt „*bambino*“). Das Ergebnis aber überzeugt nicht: auf der einen Seite sind die ausgewählten Luccanismen nicht so ausschließlich lucchesisch, wie es nach der Lektüre des Kapitels scheinen mag, und auf der anderen Seite belegen sie nicht viel mehr, als daß Puccini tatsächlich in Lucca aufgewachsen ist und dort sprechen gelernt hat.

Wertvoll ist das dem Buch gewissermaßen als Anhang beigegebene Verzeichnis der in den Bibliotheken Luccas aufbewahrten Musikhandschriften lucchesischer Meister (mit biographischen Angaben zu jedem einzelnen). Es hätte freilich noch sehr viel wertvoller sein können, wenn der Autor auch nähere Angaben zu den einzelnen Kompositionen gemacht hätte — „*Messa a 4 voci*“ (z. B. zu Barsanti, S. 119) hilft da nicht viel weiter, und für Hinweise wenigstens auf Tonart, Tempobezeichnungen und Besetzung wäre man dankbar gewesen.

Bonaccorsis Buch weckt viele Erwartungen — es ist schade, daß es nur so wenige erfüllt. Walther Dürr, Tübingen

Letters of Composers through Six Centuries. Compiled and edited by Piero Weiss. Foreword by Richard Ellmann. Philadelphia—New York—London: Chilton Book Company (1967). XXIX, 619 S.

Eine Sammlung von Komponistenbriefen ohne Ungerechtigkeit zu rezensieren, ist nahezu unmöglich, denn jeder Rezensent vermißt natürlich einige Briefe, die er für die schönsten oder aufschlußreichsten hält, und findet andere, die ihm nichtssagend erscheinen. Auch stehen die Kriterien nicht einmal in groben Umrissen fest. Ehrgeizige Editoren sind vermutlich von der Idee besessen, Briefe zu entdecken, die einerseits von berühmten Autoren stammen und andererseits sowohl unbekannt als auch interessant sind. Die Idee ist eine Utopie, ein Philologen-Wachtraum; aber Piero Weiss, dem Sammler der *Letters of Composers through Six Centuries*, ist es von Zeit zu Zeit gelungen, sie zu verwirklichen: Der Brief von Mendelssohn über Liszt (259), der von Wagner über die Darstellung des Beckmesser (345) und der von Verdi über die Interpretation des Weidenliedes (267) sind bedeutende Funde.

Die Reihe der Autoren, von denen Weiss Briefe abdruckt, ist die der großen Komponisten von Machaut bis zu Webern. Briefe von Unberühmten — wie die Kritik Gottlob Wiedebeins an Schumanns Jugendkompositionen (215) oder der Bericht Albert Dietrichs über Schumanns Zusammenbruch (298) — sind seltene Ausnahmen. (Das Prinzip wäre kritisierbar, braucht aber nicht kritisiert zu werden.)

Die Übersetzungen ins Englische stammen, sofern sie nicht aus früheren Ausgaben übernommen wurden, vom Herausgeber, der nur selten — und offenbar widerstrebend — andere Übersetzer heranzog. Zwar ließ er einige Bartók-Dokumente aus dem Ungarischen übertragen; doch vermißt man Briefe von Rimsky-Korssakow, Janáček und de Falla. (Ein Urteil über die Übersetzungen steht einem Nicht-Engländer nicht zu; er muß die Behauptung, daß sie ausgezeichnet seien, unterdrücken.)

Die Anordnung ist streng chronologisch, so daß der früheste Verdi-Brief neben einen Cherubini-Brief und der späteste neben einem Bartók-Brief gerät. Man mag das Verfahren als schematisch und gedankenlos empfinden; doch geht von der schieren Chronologie ein eigentümlicher Reiz und eine Herausforde-

rung aus, ins Grübeln über die Dialektik von Zufall und Notwendigkeit zu geraten. (Es gibt sogar, wie jeder Leser eines Konversationslexikons weiß, einen Charme der alphabetischen Ordnung.)

Die Kommentare und Anmerkungen, die leider zusammengefaßt am Ende des Buches statt unter den einzelnen Briefen stehen (Widerstand gegen die Diktatur der ästhetischen Vorstellungen von Buchherstellern ist nahezu unmöglich), sind ausführlich, ohne pedantisch zu sein. Der Index umfaßt außer Namen und Werktiteln auch Stichworte wie „*money matters*“ und „*wars, revolutions, political unrest*“, über deren Relevanz kein Zweifel bestehen kann.

Carl Dahlhaus, Berlin

Aus Hillers Briefwechsel Bd. IV (1876 bis 1881), 197 S.; Bd. V (1882—1885): Briefwechsel mit J. Rodenberg und J. Raff, 195 S.; Bd. VI: Briefwechsel mit B. Auerbach, H. Levi, E. Pasqué, J. Stockhausen und N. W. Gade, 185 S.; hrsg. von Reinhold Sietz. Köln: Arno Volk Verlag 1965, 1966, 1968. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. H. 60, H. 65, H. 70.)

Aus der Vielzahl der Briefschreiber, die in den vorliegenden drei Bänden des Hiller-Briefwechsels vertreten sind, können hier nur die bekannteren angeführt werden: Bd. IV: Brahms (12), Gernsheim (4), Gounod (2), Hanslick (1), Humperdinck (3), Joachim (1), Liliencron (1), Mikuli (2), Prieger (1), Rudorff (3), Scharwenka (1), Clara Schumann (4), Turgenev (1), Verdi (1); Bd. V: Brahms (2), Bruch (13), Chamisso (1), Gernsheim (3), Hanslick (2), Marschner (1), Clara Schumann (4), Wüllner (1); Bd. VI: enthält außer den im Titel genannten Briefschreibern Briefe von Devrient, Joachim, Dingelstedt, Gutzkow, Hanslick, Schnorr v. Carolsfeld, Rietz, M. Hartmann, Bruch, V. Lachner, Mosenthal.

Allein das respektable Defilee der Namen reizt zur Lektüre, die Dokumente schließlich, die nicht nur spezifische Details aus Hillers Leben, sondern auch allgemeine Zeitumstände streifen und wichtige kulturelle Ereignisse berühren, machen diese Lektüre zu einer kurzweiligen Beschäftigung. Von welcher Fragestellung man sich auch dem Musikleben des 19. Jahrhunderts nähert, die Kenntnis dieser Dokumente ist förderlich. Selbst wenn man die Höflichkeit abstreicht, lassen die Briefe in ihrer Geschlossenheit

erkennen, welche Achtung Hiller genoß, aber auch, in welchem Maße er eine Mittelpunktstellung behauptete. Daß sich Hiller nicht immer als der kritisch abwägende Kopf präsentiert, der mit überzeitlichem Augenmaß begabt war, verkleinert sein geschichtliches Ansehen kaum, sondern gibt seiner Erscheinung eher ein sympathisches persönliches Kolorit. Obwohl man Hiller nicht in die vorderste Reihe der Opernkomponisten stellen wird, vielleicht nicht einmal in die zweite, so sind doch seine Ansichten und Bemerkungen namentlich zur deutschen Oper höchst instruktiv, selbst wenn sie von einem alten Mann stammen. Hillers dramatische Auffassung enthüllt sich am deutlichsten in seiner negativen Einschätzung Wagners, dem er im Vergleich zu Franz Liszt zwar noch das Epitheton eines „bedeutenden Componisten“ zubilligt (VI, 52), in dessen *Walküre* er jedoch nur „spreizende Impotenz“ bemerkt. Als Totalindruck empfängt Hiller von Wagners Musik letztlich nur eine „raffinierte Liederlichkeit“ (VI, 118), so daß er Wagners Musik jede Lebensfähigkeit abspricht (VI, 143). Hiller stritt für eine „deutsche Oper“, die nicht nur längst passé war, sondern die es eigentlich niemals zu gesundem Leben gebracht hatte. Mit seinem *Deserteur* lieferte Hiller selber ein Beispiel hierfür. Daß er sich in den Mischungsanteilen von dramatisch Notwendigem, Bühnenwirksamer Schlagkraft und krähwinkliger Deutschtümelei gründlich verschätzte, empfanden schon die Zeitgenossen, wenngleich nicht alle ihre Meinung so unverblümt wie V. Lachner zum Ausdruck brachten (VI, 113), als dieser eine Aufführung der Oper ablehnte. Natürlich gab Lachner höflicher Weise dem Librettisten alle Schuld, wie das seit eh und je auch von erfolglosen Opernkomponisten geübt wird. Da das Textbuch der Oper heute kaum noch zugänglich ist, teilt der Herausgeber (VI, 101 f.) eine inhaltliche Skizze der Oper mit, die den Leser instand setzt, sich ein eigenes Urteil zu bilden. Wohl oder übel wird er Lachner recht geben, insbesondere aber Levi zustimmen müssen, der zwar von „eklatanten Mißständen“ des Librettos spricht, aber auch mit seiner Meinung über die Musik nicht hinterm Berg hält (VI, 116) und der Oper keine Zukunft gibt, einer Meinung, die erkennen läßt, in welchem Maße sich Levi schon damals (1865) an Wagners Musik orientierte. Levi schenkt Hiller zwar einige

Höflichkeiten, läßt aber keinen Zweifel übrig, daß er die Befugnis zu komponieren, außer Wagner und Brahms, jedem „heutzutage“ abspreche. Folgerichtig stellte er seinerseits das Komponieren ein, worauf er sich sogar etwas zugute hielt. Hiller, der sich in die berechnete Rolle des Mentors gedrängt sieht, beweist in dem Antwortschreiben an Levi seinen kulturgeschichtlichen Weitblick, wenn er dem stürmenden Alles-oder-Nichts-Apostel den Sinn und die Notwendigkeit des künstlerischen Mittelmaßes auseinandersetzt: „Denn die Tonkunst ist kein philosophisches System für einige Auserwählte — sie ist ein Getränk, an dem sich alle Welt erfrischen soll, der Philister und der Backfisch, der Gebildete und der Mann aus dem Volk. Und wo sich nicht Viele an der Produktion beteiligen, machen auch die ‚Auserwählten‘ keinen Fortschritt. Und auch die Auserwählten können nicht für alle sorgen — und Lachner, Volkmann, Rietz, Heller und Bruch und Brambach, alle haben etwas gemacht, was an seiner Stelle und zu seiner Zeit nicht allein gut, sondern ganz unersetzlich ist. Und auch Levi könnte das, wenn er nicht zu stolz und zu faul dazu wäre“ (VI, 118). — Erstaunliches weiß Hiller in einem Aufsatz des Jahres 1882 über Hans von Bülow zu berichten (V, 10), der nach Art der Kurkapellmeister mit dem Gesicht zum Publikum dirigierte und „dem Zuhörer durch den bewußten oder unbewußten Ausdruck seiner Gesichtszüge alles Schöne . . .“ erläuterte . . . „Warum er aber gerade eine . . . Stelle aussuchte, um den Tactstock hinzulegen und sich, voll gegen das Publikum gewandt, den Schnurrbart zu drehen“, bleibt Hiller „unverständlich“. In der Ablehnung des Dirigenten von Bülow trifft sich Hiller mit Clara Schumann, die Bülows Bach- und Beethoven-Aufgaben als eine „Schmach“ empfindet und Hiller auffordert, öffentlich dagegen einzuschreiten.

Einen für die Musikzustände der Jahrhundertmitte höchst aufschlußreichen Brief steuert der Meiningener Kapellmeister G. E. Büchner bei (IV, 126), der mit einigen „10 Kammermusikern“, die z. T. pensionsreif waren, und einigen Hilfsmusikern des Militär-Musikcorps große Opern wie *Tannhäuser* und *Die Hugenotten* bewältigen mußte: ein wichtiger Brief, der über das autoritäre Kulturgebaren eines ehrgeizigen Duodezfürsten der vorigen Jahrhundertmitte

bestürzende Details enthüllt. — Es müssen nicht immer umfangreiche Erörterungen sein, die den Leser fesseln. Welche historischen Wandlungen lassen sich aus einer Bemerkung des Hamburger Verlegers Alwin Cranz ableiten, mit der dieser den Empfang von Hillers Violoncellosolone bestätigt und darum bittet, aus verkaufspsychologischen Rücksichten auf den Titel Sonate zu verzichten, oder das Stück „vielleicht Suite“ zu benennen. „Der Titel Sonate“ sei „immer gefährlich“ (IV, 41). Recht deutliche Marginalien macht Erich Prieger zu Chrysanders Händelausgabe (IV, 79), dessen editorische Leistung ihm ein „erschreckendes Bild von der Leichtigkeit Chrysanders“ zeichnete.

Mit dem 5. Bande erreicht die vorliegende Edition Hillers Lebensgrenze im Jahre 1885. Der Briefwechsel könnte damit als beendet gelten. Um das Ganze abzurunden, entschloß sich der Herausgeber, noch einzelne Korrespondenzteile anzufügen. Zu begrüßen ist vor allem, daß der Herausgeber mehr und mehr dazu überging, auch außerhalb des Hiller-Nachlasses deponierte Korrespondenzbestände auszuwerten, deren Fundorte summarisch im Vorwort genannt werden. Dadurch wächst der Anteil der Hillerbriefe namentlich in den beiden letzten Bänden beträchtlich. Das ist um so erfreulicher, als Hiller ein äußerst lebendiger und kurzweiliger Korrespondent war. Nicht ganz verständlich ist die Versicherung des Herausgebers, die beiden letzten Bände (V, VI) schlossen sich in der „Auswahl, Anordnung und Gestaltung“ der Dokumente den voraufgegangenen Bänden an. Tatsächlich weicht die bis dahin beachtete chronologische Anordnung im zweiten Teile des fünften Bandes und im sechsten Bande einer systematischen Gliederung. Da jedoch Teile dieser systematisch geordneten Korrespondenzkapitel schon in der chronologischen Abfolge der früheren Bände enthalten sind, muß der Herausgeber notwendigerweise mit Rückverweisen arbeiten. Die Überschriften *Briefwechsel mit . . .* dürfen nicht streng genommen werden. So enthält das Kapitel *Briefwechsel mit Pasqué* (VI, 101–122), von einigen Zitaten innerhalb der Zwischentexte abgesehen, nur zwei Briefe Pasqués und 13 Briefe Hillers, dafür aber 11 Briefe anderer Korrespondenten, darunter auch Hermann Levis, obwohl diesem im vorangehenden Kapitel ein eigener *Briefwechsel mit Levi* eingeräumt wird. Auch dieses Kapitel

beschränkt sich nicht auf Briefe Levis und Hillers, sondern bietet darüber hinaus 17 Briefe anderer Briefpartner. Diese scheinbare Inkonsequenz erklärt sich aus dem Inhalt der Briefe, die sich im Kapitel über Levi auf Hillers Oper *Die Katakomben*, im Kapitel über Pasqué auf die Oper *Der Deserteur* beziehen.

Es hätte daher nichts geschadet, wenn diese Kapitel als „Briefe zu den *Katakomben . . .*“ resp. „*. . .* zum *Deserteur*“ benannt worden wären, obwohl auch diese Lösung nicht das Manko beseitigen könnte, daß schon die früheren Bände (I, II) Dokumente zu diesen Sachkomplexen enthalten. Der Herausgeber meidet ein allzu strenges Editionsprinzip und entscheidet sich von Fall zu Fall für die ihm angemessenste Lösung. Dafür sprechen auch die literarische Form der Zwischentexte und die fließenden Übergänge, die der Herausgeber bevorzugt. So werden Dokumente gelegentlich in die Zwischentexte einbezogen oder Briefdaten und Namen der Adressaten in diese Teile eingegliedert. Das erleichtert zwar nicht die Benutzung, zwingt aber zum Lesen, und da sich die Lektüre lohnt, wird man den Editor darob nicht schelten.

Heinz Becker, Bochum

Richard Wagner: Sämtliche Briefe. Hrsg. im Auftrage des Richard-Wagner-Familien-Archivs Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf. Bd. I: Briefe der Jahre 1830–1842. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1967. 692 S.

Diese auf 15 Bände berechnete Ausgabe, für deren ersten, bis zum 7. April 1842 (Wagners Abreise aus Paris) reichenden Band G. Strobel für die genaue Textwiedergabe, W. Wolf für die Einleitungen und Kommentare verantwortlich zeichnen, schildert in der Vorrede, nach Charakterisierung der Vorgänger (so der 17bändigen Ausgabe unter Cosimas Leitung, 15 weiterer Einzelsammlungen, der Burrellcollection und der drei chronologisch angeordneten Ausgaben von Kastner 1897, Altmann 1905 und Kapp-Kastner 1913) die Geschichte und den heutigen Bestand und Zustand der insgesamt 5000, vorwiegend im Bayreuther Archiv, z. T. in Abschriften oder Fotokopien vorliegenden Quellen. Daß für den Erstband das Material lückenhaft ist, wird aus der damaligen verhältnismäßigen Unbekanntheit des Meisters begreiflich. Die „große Übersicht“ nach Freundes-, Liebes-, Ge-

schäfts- und Bittbriefen — so oft diese auch bei Wagners erregter und vielseitiger Natur ineinandergreifen — ist auch für den vorliegenden Band verwendbar. Die Herausgeber wissen um die Unmöglichkeit, die oft entscheidenden Antworten der Empfänger (z. B. im Falle Hauser oder Meyerbeer) mit abzudrucken, doch wird, wo es angeht, auf sie in den überaus zahlreichen, gewissenhaften, oft zurück- oder voranweisenden Anmerkungen verwiesen; sie bieten vieles Neue und machen in der Gesamtheit Zwischentexte entbehrlich. Wichtig ist die 61 Seiten lange, ebenso gründliche wie konzentrierte, sine ira et studio geschriebene biographische Einleitung, die in entscheidenden Fällen auf die Briefe direkten Bezug nimmt, die selbstverständlich ungekürzt erscheinen und manches ans Licht bringen, was begreifliche Pietät (so im Falle Apel, Minna Planer betreffend) früher unterdrücken zu müssen glaubte; übrigens ist es nicht bedeutsam. Vielleicht würde es sich lohnen, überall an den Kopf des Briefes das Datum zu stellen, das allerdings auch das minutiöse Inhaltsverzeichnis erschließt. — Es war ein glücklicher Gedanke, auch Eigendarstellungen wie *Die rote Brieftasche* und die *Autobiographische Skizze* (beide mit sehr ergiebigen, auf eigenen Forschungen beruhenden Anmerkungen) einzubeziehen. (Über das S. 60 erwähnte Tagebuch wüßte man gern Näheres.) Die Übersetzung der wenigen fremdsprachigen Briefe ist tadelfrei; auf S. 327 wäre wohl besser „*executorisch*“ zu lesen. Die Quellennachweise (S. 605 ff.), die für jedes Stück Original, Erstdruck und Neudruck anführen, ergeben für die 200 Schreiben nur 21 unveröffentlichte, allerdings z. T. schwer erreichbarer Herkunft. Für das Personenregister, das nähere Angaben macht, nur soweit sie für das Leben Wagners bedeutsam waren, seien einige Ergänzungen gestattet: Böttiger 1760—1835; Fechner 1799—1861; Günther 1809—1859; Kriete 1816—1892; Pecht 1814—1903; Risse (Wilhelm?) geb. 1810; G. Fr. Creuzer (1771 bis 1858), 1807—1845 Professor in Heidelberg, war wohl kaum Lehrer Wagners an der Kreuzschule. (Über die Verwandtschaft von E. Kietz mit den Schumanns (561) scheint weiteres nicht bekannt zu sein.) Das sorgfältige Sachregister wird die Forschung dankbar begrüßen. Für die Liste der Briefempfänger wäre doch sehr zu empfehlen, die Seitenzahlen der Briefe beizufügen, da deren

Heraussuchen, z. B. bei den Eintragungen Meyerbeer und Minna Planer, einige Mühe macht.

Obwohl Einleitung und Anmerkungen über Wagners Beziehungen zu berühmten Zeitgenossen viel zu sagen wissen, sei auf einiges zusätzlich aufmerksam gemacht. Das Verhältnis zu Mendelssohn zeigt schon 1836 (259) eine leise Gereiztheit, die 1842 (578) deutlich zutage tritt. Daß Schumann diese ganze Stelle für seine Zeitschrift annahm, kann Wunder nehmen. Auch die Einstellung zu Schumann war wohl von Anfang an skeptisch, wenn er ihn auch weit über die „*Magdeburger Scheiskerle*“ (261) setzt. Die Art, in der Schumann Wagners Pariser Brief von 1842 (576 ff.) für den Druck verwertete, wird diesem wohl kaum behagt haben. Die Darstellung des Herausgebers der Beziehungen Wagners zu Minna Planer und Meyerbeer ist objektiv und einwandfrei. In dieser Korrespondenz wird viel Peinliches, auch auf Seiten Minnas, spürbar, während Meyerbeer weiter gelassen und ziemlich wohlwollend bleibt — und das einem Musiker gegenüber, der ihm 1840 als „*sein mit Herz und Blut ewig verpflichteter Untertan*“ zugerufen hatte: „*Kaufen Sie mich darum, mein Herr*“ (388) (wofür er sich allerdings [393] entschuldigt), und der ihn keine zwei Jahre später an Schumann einen „*absichtlich schlauen Betrüger*“ (576) tituliert, und dazu noch erwartet, daß das gedruckt werden möge . . . — Man kann dem hervorragend, auch mit acht gut wiedergegebenen Abbildungen ausgestatteten Band eine baldige, ebenso allen wissenschaftlichen Ansprüchen entsprechende Fortsetzung wünschen.

Reinhold Sietz, Köln

Walter Salmen: *Geschichte der Musik in Westfalen* im 19. und 20. Jahrhundert. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1967. 318 S.

Nach längeren Vorstudien und vorhergehenden Einzelveröffentlichungen brachte Walter Salmen 1963 den ersten Band seiner *Geschichte der Musik in Westfalen* heraus, dem nunmehr der zweite, abschließende Band gefolgt ist.

Was erwartet man von der Musikgeschichte einer Landschaft? In erster Linie ein verlässliches Nachschlagewerk und eine Zusammenschau der Vorarbeiten, wobei eine gewisse Vollständigkeit wünschenswert ist. Um ihre Benutzbarkeit zu erweisen,

sollte sie vor allem gute Register, ein Schrifttumsverzeichnis mit der wichtigsten Literatur und genaue Quellenangaben in den Anmerkungen enthalten. Dazu ist zu sagen, daß der 2. das beim 1. Band sehr vermifste Register, nun für beide Bände, enthält, ein Schrifttumsverzeichnis aber nur im 1. Band geboten wird, so daß beide praktisch nur zusammen benutzt werden können. Zu den Quellenangaben: über fünfzig Zitate oder wörtliche Abschriften aus der Sekundärliteratur ohne Herkunftsangabe, das entspricht doch wohl nicht einer „*exakten wissenschaftlichen Darstellung*“ (Einleitung S. 9), die der Verfasser erstrebte. Dieser Mangel ist umso mehr zu bedauern, als Salmen ein sehr reichhaltiges Material vorlegt, das in dieser Fülle und Vielseitigkeit hier erstmals zusammengefaßt erscheint. Der Verfasser hätte dabei seine eigenen Verdienste nicht geschmälert, wenn er angemerkt hätte, daß ein solches Buch überhaupt nicht hätte geschrieben werden können ohne die Vorarbeiten unzähliger Lokal- und Heimatforscher im Lande.

Der vorliegende Band ist ebenso wie der erste nach „*soziologischen und sozialgeschichtlichen Gesichtspunkten*“ gegliedert (S. 7). Diese Aufteilung hat den Vorteil, daß alle Sparten und Schichten des Musiklebens behandelt werden. Sie birgt aber auch Gefahren in sich, und zwar, abgesehen von gelegentlichen Überschneidungen, vor allem folgende: Der Verfasser mußte in vielen dieser Kapitel jeweils sehr weit ausholen, ehe er vom Allgemeinen zum Besonderen, eben dem „Westfälischen“ gelangt. Dadurch sind die einzelnen Kapitel sehr unterschiedlich ausgefallen: *Die Schul- und Jugendmusik, Katholische Kirchenmusik, Bürgerliche Musikvereine und andere gemischte Chöre* sowie *Musikforscher und -Verlage* gehören m. E. zu den gelungenen Abschnitten, während besonders im Kapitel *Lied und Gesang* noch manches anzumerken wäre. Positiv zu bewerten sind alle Abschnitte und Übersichten, die Vollständigkeit erstreben, so z. B. die Aufzählung westfälischer Musiker (217 f.), der Komponisten aus Westfalen (218 f.) und schließlich auch die der Sängerinnen und Sänger (236); nur in Auswahl aufgezählt leider die im 19. Jahrhundert hier entstandenen Konservatorien (79 f.). Der Autor wäre m. E. besser beraten gewesen, wenn er sich mehr auf solche konkreten Ergebnisse beschränkt

hätte, statt eine Ansammlung von (ab-)wertenden Urteilen zu bringen.

Im Folgenden einige Beispiele aus dem Kapitel *Lied und Gesang*: Irreführend und keineswegs sachlich informierend sind die wenigen Angaben (S. 21) über das 1927 gegründete Westfälische Volksliedarchiv (WVA), das übrigens nie als Quelle genannt wird, obwohl häufig Beispiele daraus gebracht werden. Es ist hier nicht der Platz, die fehlenden Informationen nachzutragen; dazu sei verwiesen auf einen Bericht der Rezensentin über das 40jährige Bestehen des WVA, der im Jahrbuch für Volksliedforschung 13, 1968 erschienen ist. Die Volkslied-Sammelarbeit in Westfalen begann schon vor 1914, und diese Vorarbeiten sind zum größten Teil Karl Wagenfeld zu danken, dessen Verdienste Salmen gar nicht erwähnt. Stattdessen nennt er, außer den zeitweiligen Bearbeitern (M. Bringemeier, R. Brockpähler) wahllos herausgegriffene Namen.

Eine seltsam unsachliche Einstellung hat der Verfasser zu den Volksliedsammlern der Wandervogel-Zeit, z. B. Karl Brüggmann. Brüggmann zeichnete zusammen mit seinem Freund Wilhelm Rittinghaus hunderte von Liedern aus dem Volksmund auf. Salmen erwähnt zwar seine Sammeltätigkeit im Kapitel *Lied und Gesang* (21 f.), doch im Kapitel *Schul- und Jugendmusik* nennt er ihn dann abschätzig einen derjenigen, die von dem „*unausgegorenen Schwärmen aus dem Quellgrunde eines romantisierten Idealismus*“ erfaßt wurden (S. 100; die im Register unter K. Brüggmann genannte weitere Seitenzahl 234 betrifft einen anderen Brüggmann). Mit dieser Einstellung wird der Verfasser der Bedeutung der Jugendbewegung für das Volkslied sicherlich nicht gerecht.

Es ist bedauerlich, daß Salmen seine eigenen Bemühungen, das „Westfalia non cantat“ zu entkräften, selbst entwertet durch den negativen Grundton fast des ganzen Buches und seine streckenweise überhebliche Ausdrucksweise. Überdies ist der wirkliche Standort des Autors und die Richtung, die er mit seiner kritischen Einstellung weisen will, auch nach gründlicher Lektüre nicht klar ersichtlich, denn: Er ist gegen den heutigen „Massenkonsum“ im Musikleben: „*Täglich ist man bereit (etwa vor dem Fernsehschirm oder am Schallplattenapparat) Heimat aufzugeben*“ (12). Bemühungen um

die Pflege des alten und neuen Liedguts in Westfalen finden aber ebenfalls keine Billigung (vgl. z. B. S. 23, wo mit der Floskel „gängige Schablonen verwendete auch . . .“ sechs sehr unterschiedliche Komponisten unterschiedslos zusammengefaßt werden, ohne daß die bibliographischen Angaben über die „Westfälischen Liederblätter“ des Westfälischen Heimatbundes gebracht werden, in denen Lieder dieser Komponisten erscheinen). Versuche zur Wiederbelebung alter Musik, die es in dieser Form übrigens nicht nur in Westfalen gab, werden gleichfalls abgetan (216), ebenfalls die Absicht „das Musizieren zu einem Tun zu nivellieren, das jedermann mit bescheiden entwickelten Anlagen möglich gemacht“ wird (78; Frage: warum eigentlich nicht?).

Das alles ist mehr als nur „kritisch entlarvende Analyse allzu liebgewordener Musiken und Praktiken“ (Nachwort). Daß es eine „Hochblüte der Musik in Westfalen nicht gegeben hat“, werden die Westfalen dem Verfasser ohne weiteres abnehmen, dankenswert auch sein Versuch, stattdessen die einzelnen Schichten des Musiklebens zu erhellen. Ob es ihm jedoch gelungen ist, mit seiner Betrachtungsweise „ein ungefälschtes Bild vom tatsächlich Gewesenen“ (ebda.) zu vermitteln, wage ich zu bezweifeln.

Renate Brockpähler, Münster i. W.

Hellmut Federhofer: Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619). Mainz: B. Schott's Söhne (1967). 308 S.

Die archivalische Quellenforschung ist auf dem Gebiet der Musikwissenschaft kein eben üppig bestelltes Feld. Wir besitzen zwar zahlreiche archivalische Einzelstudien, doch fehlt es weithin an umfassenden Monographien, die heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen historischer Forschung genügen. Um nur ein Beispiel zu nennen: bis heute gibt es über keine einzige kaiserliche Wiener Hofkapelle eine quellenmäßig erschöpfende Arbeit. Solange aber derartige Studien ausstehen, wird das Bild der Musikgeschichte, der Aufführungspraxis und der Musiksoziologie auf jene Farbigkeit verzichten müssen, die der geschichtlichen Wirklichkeit eigen ist.

Hier eine Lücke geschlossen zu haben, darf Hellmut Federhofer mit seinem vorliegenden Buch zu Recht beanspruchen. Dies

um so mehr, als das Thema den lokalgeschichtlichen Rahmen zuweilen sprengt und überregionale musikhistorische Dimensionen gewinnt. Erzherzog Ferdinand, der im Jahr 1619 römisch-deutscher Kaiser wurde, übernahm nämlich fast den gesamten Personalbestand seiner Grazer Hofmusik in die kaiserliche Hofkapelle. Abgesehen davon erhält die Grazer Hofmusik durch die engen Beziehungen zu den kaiserlichen Hofkapellen, zur kurfürstlich bayerischen Hofkapelle in München sowie zu Italien, vornehmlich Venedig, eine besondere musikgeschichtliche Bedeutung. Ende des 16. Jahrhunderts wurde Graz geradezu die Einfallspforte für die italienische Musik nach Deutschland. Daneben aber zeichnete sich die Grazer Hofmusik durch eine erstaunliche musikalische Produktivität aus: in einem Zeitraum von etwas über fünfzig Jahren lassen sich fast vierzig Komponisten nachweisen, unter denen Lambert de Sayve, Johannes de Cleve, Annibale Padovano, Simone Gatto, Francesco Rovigo, Georg Poss, Giovanni Priuli, Francesco Stivori und Giovanni Valentini herausragen.

Eingehende Archivstudien ermöglichten es nun Hellmut Federhofer, die bisher nur verschwommenen Konturen dieser Epoche der Grazer Hofmusik deutlich vom geschichtlichen Dunkel abzuheben. Im ersten Kapitel seines Buches bietet der Autor eine ausführliche Darstellung der Musikpflege am Grazer Hof zur Zeit der Erzherzöge Karl und Ferdinand, wobei auch die vielseitigen musikalischen Beziehungen zu anderen Höfen und zu Italien aufgedeckt werden. Besondere Aufmerksamkeit schenkt Hellmut Federhofer der Frage nach dem Repertoire. Aufgrund der günstigen Quellenlage konnte er dabei den Notenbestand teilweise rekonstruieren. Eine große, vorläufig noch gar nicht übersehbare Zahl von Musikwerken ist Erzherzog Ferdinand gewidmet, der als Mäzen und Musikfreund in hohem Ansehen gestanden haben muß. Daß der Verfasser übrigens auch politische, kulturgeschichtliche und soziologische Aspekte in den Kreis seiner Betrachtung miteinbezieht, stellt das Thema in einen größeren geistesgeschichtlichen Zusammenhang.

Den Hauptteil des Buches bildet ein Namensverzeichnis aller während der Regierungszeit der Erzherzöge Karl und Ferdinand am Grazer Hof nachweisbaren Kapellisten und Instrumentisten. Der Leser findet

hier eine Fülle von bislang unbekanntem biographischem Material, das — soweit es Archivalien betrifft — in wesentlichen Teilen auszugsweise dem Text beigegeben wird. Der Anhang schließlich enthält noch die wichtigsten Quellen im originalen Wortlaut.

An den hier vorgelegten reichen Forschungsergebnissen mag deutlich werden, was konsequente und freilich auch entsagungsvolle Archivarbeit zu Tage fördern kann. Es bleibt nur zu wünschen, daß weitere Monographien dieser Art folgen.

Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

Hans Erdmann: Schwerin als Stadt der Musik. Lübeck: Verlag Max Schmidt-Römhild (1967). 176 S., 69 Abb.

Vorreformatrische Quellen fließen hier, wie in anderen norddeutschen Städten, nur spärlich (vgl. besonders Hamburg). Doch mit und nach der Regierung Herzog Johann Albrechts I. (16. Jh.) bietet sich ein Bild vielseitigen tonkünstlerischen Lebens. Das Zusammenwachsen der höfischen mit einer bürgerlichen Musikpflege schon zu Ende des 18. Jahrhunderts darf wohl als örtlich begründeter Glücksfall angesehen werden.

Die Umriss der Entwicklung — über den mecklenburgischen Mittelpunkt Schwerin weit hinaus — hat Hans Erdmann schon in seinem MGG-Artikel (1965) nachgezeichnet. Daran konnte er festhalten, als er die Ergebnisse seiner Studien in Buchform vorlegte. Die Darstellung (bis 1945) ist sorgfältig bereichert und verbreitert worden. Die Blüte in Oper und Konzert unter Hermann Zumpe (Hofkapellmeister 1897 bis 1901) konnte in einem eigenen Abschnitt herausgehoben werden.

Zwischen den einst kulturell eng verbundenen Nachbarstädten Lübeck und Schwerin verläuft heute die Zonengrenze, an eine planmäßige forschende Gruppenarbeit darüber hinweg ist vorläufig kaum zu denken. Erdmann mußte sich in der Hauptsache auf die bereits vorliegenden einschlägigen Publikationen stützen. Sie sind ergiebig, reichen seit Fr. Chrysander über O. Kade, Cl. Meyer, E. Schenk und viele andere bis in die jüngsten Jahre hinein. Erdmann selbst hat sich mit Einzelstudien stark beteiligt. Auch Orgelbau, Gemeindegesang, Schulmusik und Musikerziehung, Notendruck und Sammelkataloge sind sporadisch erfaßt. Zur Erhellung einzelner Lebensläufe konnten

zahlreiche MGG-Artikel beitragen. Es versteht sich, daß Erdmann auf „weiße Felder“ hinweisen mußte — auch dies ein wichtiges Ergebnis! Er will sein Buch immer noch als Grundriß betrachtet wissen. „Eine detailierte Darstellung, die sich im besonderen mit dem lokalen kompositorischen Schaffen befaßt und auch dem Biographischen mehr Raum gibt, muß späteren Zeiten vorbehalten bleiben.“

Der Verfasser schreibt gedrängt, anziehend lesbar. Hinter seiner ausgearbeiteten Sachkenntnis spürt man die Liebe zum Thema. Was er im Schlußwort ausspricht: die Hoffnung auf die (den Stacheldraht überwindende) Kraft gemeinsamen Musizierens, sollte auf beiden Seiten unverloren bleiben. Man kann sein Buch als musikgeschichtlich anregende Leistung ebenso begrüßen wie als einen glücklichen Versuch, das Bewußtsein von „*Swerin als Stadt der Musik*“ in weite Kreise zu tragen, denn auch der musikverbundene Laie wird sich unmittelbar angesprochen fühlen, nicht nur weil mancher Name, mancher Kopf auftaucht, mit dem die Älteren unter uns noch freundliche persönliche Erinnerungen verbinden.

Zahlreiche Bilder machen Menschliches und Zeitlich-Gesellschaftliches anschaulich. Das Literaturverzeichnis würde in chronologischer oder alphabetischer Ordnung für den Nachschlagenden wohl noch handlicher werden. Genau geführte Personen- und Ortsregister schließen sich an.

Kurt Stephenson, Bad Bramstedt/Gayen

Norbert Böker-Heil: Die Motetten von Philippe Verdelot. Diss. phil. Frankfurt am Main 1967 (Dissertationsdruck). 414 S., 24 S. Notenanhang.

Mit einer aus der Osthoff-Schule hervorgegangenen Dissertation schließt wohl Böker-Heil die Reihe von Publikationen der sechziger Jahre über Person und Werk von Philippe Verdelot. 1963 gab D. L. Hersch in einer Dissertation (University of California, Berkeley) eine weit über die Ergebnisse Einsteins hinausgehende Darstellung über das Madrigalschaffen Verdelots. Im folgenden Jahr war das Erscheinen von A. M. Bragards *Étude bio-bibliographique sur Philippe Verdelot* zu verzeichnen, in der die Verfasserin die in früheren Aufsätzen niedergelegten biographischen Ergebnisse vor allem durch ein thematisches Werkverzeichnis

ergänzt, kurz danach legte sie beim American Institute of Musicology den ersten Band der Opera omnia Verdelots vor. Böker-Heils Studie über das Motettenschaffen ergänzt das neue Künstlerbild Verdelots in einer erfreulichen Weise.

Die in ihrer Anlage etwas konventionell anmutende, aber erprobte Einteilung, die vom Forschungsbericht über einen quellenkritischen Teil und einen Abschnitt über die literarischen Vorlagen zum stilkritischen Kern und schließlich zu einem thematischen Verzeichnis führt, verbirgt unter diesem Sonntagskleid einer Universitätschrift das umfangreiche Wissen eines originellen Forschers, der den existentiellen Voraussetzungen der untersuchten Kunstwerke ebenso Rechnung trägt, wie deren stilistischer Beschaffenheit. Ausgehend von einer quellenmäßig gesicherten Grundlage, die weit über frühere bibliographische Ergebnisse hinausragt (hier wäre lediglich für *Sancta Maria succurre* eine Konkordanz zu ergänzen: 's-Hertogenbosch, Cod. 73; vgl. C. Maas, *Determinering van Codex 73 uit de Illustre Vrouwe Broederschap te 's-Hertogenbosch*, in: TVNMG XXI/1, S. 40), stößt Böker-Heil in die innermusikalischen Bereiche vor. Die 39 vollständig erhaltenen, gesicherten Motetten Verdelots vermögen in Böker-Heils Darstellung als Ausgangspunkt für die Gewinnung von gültigen zeit- und personalstilistischen Kriterien zu dienen. So bestätigt das Motettenschaffen Verdelots die bisher immer nur zögernd ausgesprochene Beobachtung, daß Kanon- und Cantus-firmus-Technik in der Motette Italiens der zwanziger und dreißiger Jahre des 16. Jhds. durchaus nicht antiquiert, sondern noch völlig aktuell waren. Angesichts des Fehlens eingehender Studien über die formalen Gestaltungsmittel der Motettenkomposition der Generation unmittelbar nach Josquin und Mouton und vor der Hochblüte der nordischen Durchimitation des reifen Gombert sowie vor dem neuen Deklamations- und Klangstil, der sich Anfang der vierziger Jahre in Italien breit macht, verdient Böker-Heils Darstellung besondere Aufmerksamkeit. Der Autor weiß durch Vergleiche von Werken derselben Zeit das stilistische Eigengesicht der Zeitspanne 1520–1540 eingehend zu verdeutlichen, wobei seine Determinationen überzeugend wirken. So gewinnt diese Studie einen Wert, der über den einer Darstellung eines Teilbereiches des Schaffens eines einzigen Kompo-

ninsten weit hinausgeht. Es sei an dieser Stelle lediglich darauf hingewiesen, daß die Motette *Gaudete omnes* (vgl. S. 95) vielleicht anlässlich der Florentiner Obödienzleistung beim Mediceer-Papst Clemens VII. entstand, wie ich schon anderenorts dargetan habe.

Böker-Heils Dissertation ist zweifellos ein wichtiger Beitrag zu unserer Kenntnis des Motettenstils zweier Dezennien, die den Musikhistoriker bis jetzt vor allem unter dem Aspekt des aufkommenden Madrigals interessiert haben. Der Kenntnisreichtum des Autors, seine Sicherheit in der Wahl der Beispiele, seine liturgische und stilgeschichtliche Beschlagenheit machen die Lektüre seiner Darstellung zu einem Vergnügen, zumal — wenn ein nicht-deutschsprachiger Rezensent solches bemerken darf — die Arbeit in einem ansprechenden Stil geschrieben ist. Angenehm fällt die Milde auf, mit der Böker-Heil über Mitpflanzler am Weinberg der Verdelot-Forschung zu Gericht sitzt, sogar dort, wo ein starkes Wort nicht überrascht hätte.

Wenn hier schließlich auf einen Mangel hingewiesen wird, so betrifft dies etwas Äußerliches: Der Gebrauch des Buches wird ungemein dadurch erschwert, daß der Leser durch viele Abkürzungen, Anmerkungen, Quellen- und Querverweise genötigt ist, ständig zu blättern. Dies war aber wohl wegen des einfachen Druckverfahrens notwendig. Zwar wird — auch in dieser Form — den hier niedergelegten Forschungsergebnissen nicht das Schicksal des Unbeachtetbleibens blühen, wie dies mit Herschs beachtenswerter, nur auf dem Wege der Fotokopie erhältlicher, z. B. in Böker-Heils Arbeit nicht zitierter Dissertation geschehen ist, doch kann man sich bei aller Dankbarkeit für die heutige Möglichkeit, deutsche Dissertationen unter angemessenen Bedingungen in aller Welt als Buch zu erhalten, des Gedankens nicht erwehren, daß es in einem wohlhabenden Land realisierbar sein müßte, die Früchte der Forschung in einer repräsentativeren Weise darzubieten.

Albert Dunning, Rom

Karl Gustav Fellerer: Klang und Struktur in der abendländischen Musik. Köln—Opladen: Westdeutscher Verlag (1967). 72 S. (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften. Heft 141.)

Vorliegende Schrift ist die Veröffentlichung eines Vortrags auf der 125. Sitzung der genannten Arbeitsgemeinschaft am 20. Juli 1966 in Düsseldorf. Wie anregend der Vortrag schon im geschlossenen Kreis der Sitzung war, zeigt die mitveröffentlichte lebhafteste Diskussion, die wohl gerade deshalb nicht, wie sonst oft oder sogar meistens Diskussionen, unfruchtbar blieb, sondern zur Ergänzung, Abrundung, ja sogar Weiterführung des Vortrags besonders auch von Seiten des Vortragenden beitrug. Umso dankbarer muß man für die Veröffentlichung des Vortrags zusammen mit der Diskussion sein.

Klang und Struktur stehen einander in zahlreichen verschiedenen Ausprägungen und in wechselndem gegenseitigem Verhältnis als zwei grundsätzlich verschiedene, ja mehr oder weniger gegensätzliche Gestaltungselemente, Auffassungen, Grundhaltungen, Gestaltungsweisen, -formen oder -prinzipien und -mittel der Musik gegenüber. In ihren wechselnden Ausprägungen und ihrem gegenseitigen Verhältnis (bis zu ihrer einseitigen Vorherrschaft) hat jede Musikkultur (ja überhaupt jede Musik) ihre Besonderheiten.

Den Wandel ihrer verschiedenen Ausprägungen und ihres gegenseitigen Verhältnisses in der Musik und ihrer Geschichte hat Fellerer in der vorliegenden Studie, ausgehend vom Klang als „Urelement der Musik“ über die sogenannten Primitivkulturen, die griechische Antike und die mittelalterliche Musikanschauung, besonders von der Frühentwicklung der abendländischen Mehrstimmigkeit um die Jahrtausendwende an bis in die Neuzeit hinein dargelegt. In der Entwicklung der Mehrstimmigkeit und darin einer horizontal geordneten Stimmigkeit hat ja die abendländische Musik in Gestalt und Ausdruck, die dem Verhältnis von Klang und Struktur entsprechen, einen eigenen Weg beschritten.

Das gegenseitige Verhältnis von Struktur und Klang mit seinen verschiedenen Ausprägungen reicht namentlich in der Satzgestaltung der abendländischen Mehrstimmigkeit von der Verbundenheit in vielfältigen inneren Beziehungen über die Bildung von Schwerpunkten, das Verhältnis der Spannung und des Gegensatzes bis — beschränkt auf bestimmte Gruppen und an der Grenze der allgemeinen Aufnahmebarkeit — zu einer gewissen Selbständigkeit in

extremen Entwicklungen, Fällen oder Lösungen oder im gegenseitigen Ausgleich.

Entsprechend ist die Stellung der Struktur: Bestimmte Erscheinungen der Musik der Gegenwart sind von der Grundhaltung einer extremen Entwicklung der Struktur zur autonomen Konstruktion und damit einem rational bestimmten Gestaltungsprinzip der Musik geprägt, in dem Harmonie und Klang als sinnlicher Ausdruck zurücktreten. Dies im Gegensatz zum 18. Jahrhundert und der Romantik im 19. (und 20.) Jahrhundert (s. u.).

Stationen der Entwicklung zur Vorherrschaft der Struktur in der modernen Musik sind die Zwölftontechnik bei Schönberg, zuerst nur in der Melodie, dann auch auf die Begleitung und damit auf den Zusammenklang übergreifend (Kap. 3), dann bei Webern die Ausdehnung dieses Ordnungsprinzips über die Tonhöhen hinaus auch auf die Tondauer, -stärke und -farbe als weitere Elemente des Klangmaterials („punktueller Technik“ — Kap. 4), und in der elektronischen Musik die Organisation des Geräusches und die Verwendung aller verfügbaren Frequenzen und Frequenzkombinationen (Kap. 5).

Jedoch trotz der vollkommen strukturellen Beschaffenheit dieser Musik ist es nicht so, wie man nach Fellerer meinen könnte, daß sie ohne jeden Ausdruck wäre oder gar sein sollte, sondern Ausdruck — wenn auch in einer neuen Form — ist gerade das Anliegen der Komponisten dieser modernen Musik, worauf in der Diskussion nach dem Vortrag H. von Lüttwitz nachdrücklich hingewiesen hat (S. 63 f. und 67).

Aber „Es stellt sich die Frage, ob diese Neuerungen einen grundsätzlichen Wandel der Musikauffassung in unserer Zeit bedeuten, oder ob die Geschichte Erscheinungen kennt, die mit solchen konstruktiven Gestaltungsformen der Musik in einem gewissen Zusammenhang stehen“ (S. 7). Dies ist die Kernfrage des Vortrags überhaupt.

In Beantwortung dieser Frage kommt Fellerer zu dem Schluß, „daß das Problem einer konstruktiven Musik zu allen Zeiten bestanden hat, daß es im 15./16. Jahrhundert bestimmend im Vordergrund stand und im 17./18. Jahrhundert bis zur Kompositionsmaschine und Zufallskomposition geführt wurde (Anm.). Damit erscheint die Strukturkomposition der neuen Musik als Prinzip gar nicht mehr so neuartig und fremd oder

als finis musicae, wie es manchem, der in der Tradition steht . . . erscheinen mag" (S. 54 f.).

Rationale Strukturprinzipien finden sich auch in Melodiemodellen und rhythmischen Schemata in der außereuropäischen Musik und selbst bei Primitivkulturen (Kap. 6). Auf der strukturellen Satzgestaltung liegt nach Fellerer der Schwerpunkt auch in der Klangverbreiterung eines *cantus prius factus* in der frühen Mehrstimmigkeit. Der Improvisation der Ausführenden bleibt aber nicht nur die Besetzung in Vokal- und Instrumentalstimmen überlassen, sondern die Improvisation greift durch figurative Diminution in die Klangrealisierung des Satzes, seinen vom Komponisten um die Kernmelodie (den *cantus firmus*) fixierten kontrapunktischen Stimmverlauf ein. So noch im 16. Jahrhundert in Palestrinas Werken.

Seit jedoch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Harmonik, der deklamatorischen Ausdrucksgebung und der vom Komponisten bestimmten Klanggestalt der klanglich bestimmte Satz deutlich wird, treten mit der Satzstruktur als beherrschendem Prinzip und ihrer Eingliederung in den klanglich bestimmten Satz die improvisatorisch-akzessorischen Gestaltungsmittel zurück.

Bei der klanglichen Verbreiterung eines *cantus prius factus* oder *cantus firmus* im frühen Organum könnte man jedoch fragen, ob hier nicht vielmehr der Klang strukturelle Bedeutung hatte und die improvisatorische Diminution der Melodie allmählich in den strukturellen Klang einbezogen wurde.

In der Barockzeit bleibt der Aufführungspraxis (in Besetzung und Koloratur) ein weiterer Spielraum, obwohl die Verbindung von Struktur und Klangrealisierung (die man im Unterschied zum Klang als Gegensatz von Struktur vielleicht besser als „Erklingen“ bezeichnen sollte) weiter entfaltet wurde. Aber im 18. Jahrhundert wird der Klang mit dem Satz verbunden. Satz und eigene Klangstruktur sind „von einer subjektiv ausdrucksbestimmten *Thematik*“ geprägt und bedingen sich gegenseitig. Also nicht die Struktur an sich, sondern subjektives Ausdrucksstreben und Erleben bestimmen in Erfindung und Wirkung die musikalische Gestalt. Diese subjektiven Ausdrucks- und Erlebnissgestaltungen wurden in der Romantik immer mehr differenziert und

verfeinert, und dem entspricht die Entwicklung der Harmonik.

Strukturierung des Materials im Mittelalter zeigt im Melodischen bei Guido von Arezzo die Lehre von der Melodiekonstruktion nach den Vokalen der Textsilben aufgrund der entsprechenden Vokale der Solmisationssilben (Kap. 7) sowie im 16. Jahrhundert die Bildung von Themen nach einem ähnlichen Verfahren und noch später nach Namen (Kap. 10), im Rhythmus vom 13. bis 15. Jahrhundert die Modus-Ordnung und die Mensur (rote Noten — S. 35 — begegnen allerdings bereits Anfang des 14. Jahrhunderts), dann, ausgehend von der „*Isoperiodik*“ im Tenor (Philipp de Vitry), die isorhythmische Motette (Machaut) und in Analogie dazu wiederum im melodischen Bereich die Isomelodik (Machaut) bis zur kanonischen (Caccia — eher noch mehr als diese italienische Gattung wäre die ihr entsprechende französische Chace zu nennen) und thematischen Arbeit (Kap. 8).

Jedoch noch im ausgehenden 14. und 15. Jahrhundert hat, seitdem im Liedsatz, im Fauxbourdon und in der Oberstimmentwicklung Tonalität und Klang immer bestimmender hervortreten sowie eine klangsinliche Musikauffassung zunehmende Bedeutung und Verbreitung findet, die bis zum beginnenden 20. Jahrhundert dauernde harmonisch-klangliche Ausdrucksentwicklung ihren Anfang genommen. Das erste bedeutende Ergebnis dieser neuen Entwicklung ist die „*pankonsonante Satzgestalt*“ (der „*pankonsonante Stil*“), der euphonische Kontrapunkt bei Dunstable und Dufay mit seinem Wohlklang als Voraussetzung der Harmonie.

Aber auch im neuen thematisch und motivisch bestimmten Kontrapunkt führt bei den Niederländern und besonders bei Ockeghem und Obrecht ein neues Formprinzip mit einer klanggebundenen Vertikalordnung zu einer bestimmenden Strukturordnung in der Imitation. Zum beherrschenden Strukturprinzip wird der Kanon, bei dem die Stimmen notengleich, in ihrer Zeit- und Tonalitätsordnung aber verschieden sind und daher eine einzige aufgezeichnete, aber verschieden zu deutende Stimme sogar unter Berücksichtigung vertikalharmonischer Schwerpunkte einen mehrstimmigen, in sich geschlossenen Satz enthält (Kap. 9).

Einige derartige Kanons des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts bespricht Fel-

lerer (S. 43 ff.) unter Heranziehung von Notenbeispielen, wobei aber im Falle des Sanctus der *Missa prolationum* von Ockeghem die Beschreibung verwirrend und — abgesehen davon, daß bei beiden Beispielen dazu (S. 45) nicht alle Stimmen, wie sie zusammen erklingen, genau untereinander notiert sind — das erste Beispiel irreführend ist.

Die bestimmende Bedeutung der Konstruktion in der musikalischen Komposition zeigt außer der Themenbildung auf außermusikalischer Grundlage auch die thematische Verwendung des *cantus prius factus*, und das konstruktive Prinzip tritt in orgelpunktartigen Stimmverwendungen und starren *cantus firmus*-Linien in Motettensätzen bei Josquin und Palestrina auf. Beim *cantus firmus* bedingt dasselbe Prinzip aber auch variable Gestalten und aus dem vorgeformten Thema bildet es durch dieselben Mittel wie in der seriellen Musik (Spiegel- und Krebsbildungen, thematische und tonale Permutationen, tonale und rhythmische Einsatzverschränkungen) den ganzen Satz. Oder aber solche kanonischen Konstruktionen werden mit einem freien Motettensatz verbunden.

Hier, wie bereits bei der früheren Mehrstimmigkeit (s. o.), aber auch in Bezug auf die Harmonik der späteren Musik, ist jedoch zu bemerken (wie es in der Diskussion, S. 66 f., bereits K. W. Niemöller für die Musik der Zeit vor Ockeghem getan hat), daß der Begriff der Struktur stets, wenn auch nicht so weitgehend wie in der seriellen Technik, auch auf den Zusammenklang zutrifft. Indem die Auswahl der Konsonanzen und ihre Unterscheidung von den Dissonanzen sowie deren Behandlung im Zusammenklang wesentlich strenger sind als in der einstimmigen Melodie bzw. Melodik, herrscht in ihm das Strukturprinzip sogar in ganz besonderem Maße.

Außerdem ist in der Harmonik sowohl der vom „Klang“ bestimmten Epoche, als auch — mehr oder weniger allgemein, in bestimmten Gattungen oder an bestimmten Stellen des Satzes (namentlich den Kadenzten) — im 13. bis 16. Jahrhundert sogar auch die Folge der Zusammenklänge geregelt. Im Verhältnis zur Struktur im Sinne von Fellerer unterscheidet sich die Struktur des Klanges in der früheren Musik nur dadurch von der des Klanges in der seriellen Musik, daß dort nicht beide Male gleicher-

weise alle diatonischen, wie hier jeweils alle chromatischen Intervalle verwendet werden.

In der subjektiven Affektgestaltung und äußeren Klangwirkung der Monodie und Polychorie des späten 16. Jahrhunderts verliert sich das strenge Strukturprinzip. Konstruktive Züge in der Barockmusik sind meistens ausdrucks- und symbolgebunden. So die abstrakte Strukturverwendung von Choralmelodien in Kirchenkantaten von Bach und bei demselben Meister sowie allgemein im 17. und 18. Jahrhundert die als vorgeformte melodische Bildungen bestimmend hervortretenden rhetorischen Figuren (Kap. 10).

Den Gestaltbindungen der Musik stehen im 17. und 18. Jahrhundert Zufallsstrukturen gegenüber. Das Prinzip der Aleatorik, das den in ihrer Wiedergabe vieldeutigen Kompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts zugrundeliegt und in der Musik der Gegenwart neue Bedeutung erhalten hat, ist in jenen Jahrhunderten in Kompositionsspielen und (der heutigen Computerkomposition entsprechend) Komponiermaschinen veräußert worden. Ermöglicht wurde dies durch die einfache Kadenzordnung und Formbildung im 18. Jahrhundert, aber anders als in der neuen aleatorischen Kunst liegt hier infolge der begrenzt vorgeformten Melodie- und Satzglieder das Ergebnis trotz des Prinzips des Zufalls weitgehend fest (Kap. 11).

Eine englische und französische Zusammenfassung schließen die Studie ab. Gewundene, ja stellenweise einander fast aufhebende Formulierungen, bedingt durch rednerische Mittel wie Wechsel des Ausdrucks statt wissenschaftlicher Begriffsbildung, Wiederholungen von Sätzen mit Umstellungen usw., kennzeichnen sie auch in ihrer vorliegenden Druckfassung mehr als Vortrag denn als Schrift. Dem entsprechen ziemlich viele Druckfehler.

Die Diskussion, zu der außer dem Vortragenden selbst H. Becker, J. Trier, H. v. Lüttwitz, W. Fucks, K. W. Niemöller, G. Massenkeil und H. Conrad beitrugen, ergänzt den Vortrag hinsichtlich des Unterschieds bzw. der Unterscheidung von einander in Klang und Struktur ähnlichen Erscheinungen, hinsichtlich der Frage des Ausdrucks in der modernen Musik und der Konstruktion allgemein, hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen den mathematischen Hintergründen der Strukturen und der sub-

jektiven Reaktion auf Musik (wobei Fellerer auf Tonsysteme, Gebrauchsleitern, das Problem der Klangbreite und des Zurecht-hörens eingeht), hinsichtlich der musiksoziologischen Frage: Verhältnis des Komponisten zum Publikum, Stellung einer bewußt intro- oder extrovertierten Grundhaltung einer Musik zur Gesellschaft, Gegenüber von Klang und Struktur im Hörerlebnis mit einer in der gesellschaftlichen Entwicklung bald sensitiven, bald rationalen Musikauffassung, Gegensatz strukturbetonter, kultisch oder zeremoniell situationsgebundener Musik (Beispiel außereuropäische Musik) und Darbietungskunst für ein ästhetisch genießendes Publikum (Konzertmusik und unverändert klangorientierte Volksmusik sind Publikums-kunst), Entwicklung Standeskunst — Individualismus — Subjektivismus vom 18. Jahrhundert über Beethoven zum 19. Jahrhundert, hinsichtlich weiterer Umschreibungen des Gegensatzes von und zwischen Struktur und Klang: Konstruktive Musik — sensitive und emotionale Musikauffassung (Tabelle von A. Lorenz — s. auch S. 9, Anm. 18), Struktur- und Klangbetonung, Polyphonie und Homophonie, Kontrapunkt und Harmonie, actio und reactio sowie durch einen den Vortrag und die Diskussion zusammenfassenden geschichtlichen Überblick.

Ernst Apfel, Saarbrücken

Gottfried von Einem: Komponist und Gesellschaft. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1967). 30 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 1.)

Zur Bestimmung der klanglichen Erfahrung der Musikstudierenden. Ein Forschungsbericht. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1968). 40 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 2.)

Kurt Blaukopf: Werktreue und Bearbeitung. Zur Soziologie der Integrität des musikalischen Kunstwerks. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1968). 44 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 3.)

Gunnar Sønstevoid / Kurt Blaukopf: Musik der „einsamen Masse“. Ein Beitrag zur Analyse von Schlagerschallplatten. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1968). 34 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 4.)

Karel Pech: Hören im „optischen Zeitalter“. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1969). 35 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 5.)

Walter Graf: Die musikalische Klangforschung. Wege zur Erfassung der musikalischen Bedeutung der Klangfarbe. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1969). 56 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 6.)

In dem enzyklopädischen Stichwort „Musiksoziologie“ zur Einleitung in die Musiksoziologie (erschieden in Rowohlt's Enzyklopädie) gab Theodor W. Adorno 1967 eine Fülle von Anregungen zu empirischen Detailuntersuchungen auf dem Gebiet der Musiksoziologie. Nachdem er selber weitgehend dazu beigetragen hatte, die Grundlagen der Musiksoziologie in hypothetischer Weise zu erarbeiten, fehlt es in der Tat schon seit geraumer Zeit an Untersuchungen, die wissenschaftlich gesicherte Anhaltspunkte zur Bestätigung, Modifizierung oder auch Widerlegung der aufgestellten „Theoreme“ erbringen. Die jetzt von Kurt Blaukopf herausgegebene Schriftenreihe mit dem nicht gerade originellen, aber immerhin prägnanten Titel „Musik und Gesellschaft“ könnte als Antwort auf Adornos Anregungen gelten, wäre nicht das erste der bislang sechs vorliegenden Hefte bereits 1967 erschienen, also vor der Veröffentlichung von Adornos enzyklopädischem Stichwort.

Während einem ungeschriebenen Gesetz zufolge Reihenpublikationen eher gut beginnen und im Laufe der Zeit im Niveau absinken, ist das bei „Musik und Gesellschaft“ bislang gerade umgekehrt. Eröffnet wurde die Schriftenreihe mit dem subjektiven Bekenntnisbeitrag *Komponist und Gesellschaft* von Gottfried von Einem. Der Wert dieses Beitrags richtet sich ganz nach des Lesers Wertschätzung dem Komponisten von Einem gegenüber. Denn letztlich geht es ihm darum, seine durchaus traditionelle Kompositionsweise gegenüber der seriellen und der elektronisch-experimentellen „*Papiermusik*“ zu rechtfertigen. Von Einem ist der Ansicht, Kompositionen müßten verständlich sein, also „*erwartete Klangphänomene*“ aneinanderreihen. Muster dieser geforderten Kompositionen, so versichert er dem Leser, seien seine eigenen. Zu dem vielschichtigen Thema „Komponist und Gesellschaft“ vermag er eigentlich nicht mehr zu sagen als das Altbekannte: es besteht heutzutage eine Kluft zwischen den beiden Gruppen. Seine Folgerung ist ebenso simpel wie nichtssagend: zur Überbrückung der Kluft müßte sich der Komponist um eine verständliche Sprache bemühen.

Auch der zweite Beitrag innerhalb der Schriftenreihe, der Forschungsbericht *Zur Bestimmung der klanglichen Erfahrung der Musikstudierenden*, kann kaum als Bereicherung der Musiksoziologie angesehen werden. Der Kreis der Befragten ist nicht repräsentativ, und die Ergebnisse sind daher durch weitere Untersuchungen modifizierbar. Auch ist der offenbar sehr umfangreiche Fragebogen nicht mitgeteilt. Damit hat der Leser keine Möglichkeit, die im musikpädagogischen Forschungsinstitut der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien erarbeiteten Auswertungen mitzuverfolgen. Obwohl insgesamt festgestellt wird, daß technische Musikvermittlung nicht zu Passivität führt, wird nicht der im Anschluß daran naheliegenden Frage nachgegangen, inwieweit die technischen Medien den Anstoß zum Konzertbesuch oder zur eigenen Musikausübung geben können.

Über das aktuelle Thema *Werktreue und Bearbeitung* äußert sich Kurt Blaukopf in dem 3. Band. Im Mittelpunkt stehen die verschiedenen Möglichkeiten der Bearbeitung, die in der letzten Konsequenz bis zur „Bearbeitung“ ohne Original führen können, zugleich aber auch den Begriff Bearbeitung ins Absurde führen. Etwas weniger vollständig sind die Ausführungen über den Begriff *Werktreue*, der zusammen mit dem Geniebegriff in der Romantik aufgekommen ist, dann aber ständigen Bedeutungswandlungen unterlag. Diesen Wandlungen geht Blaukopf nicht nach. Er zieht lediglich die Schlußfolgerung: der Begriff *Werktreue* sei relativ, da in ihm „*unsere eigenen ästhetischen Vorurteile unmerklich mit einfließen*“.

Ein von der Musikwissenschaft stark vernachlässigtes Thema wird im 4. Heft von Gunnar Sønstevoid und Kurt Blaukopf angeschnitten. Anhand der Analysen von 11 „Hits“ der Deutschen Grammophon Gesellschaft in dem Zeitraum von 1953–1963 wird der zunehmende Verfall des Schlagers konstatiert und soziologisch zu begründen versucht. Das kann um so leichter geschehen, da 6 der 11 Beispiele von „*Freddy*“ stammen, während zum Beispiel der musikalisch anspruchsvollere Beat in den Untersuchungen nicht berücksichtigt wird, da er nicht auf der Liste der Bestseller bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft erscheint. Die Studie wirft für den Leser im wesentlichen zwei Fragen auf: 1. Ist es richtig, in Anlehnung an Adorno von vornherein gelten zu

lassen, daß „*leichte Musik, anders als noch vor 100 Jahren, heute ausnahmslos schlecht ist, schlecht sein muß*“? 2. Ist es sinnvoll und gerechtfertigt, „*musikalische Kriterien, die an den Beispielen der klassischen Musik gewonnen wurden, zur Bewertung von Schülern heranzuziehen*“?

Der Beitrag von Karel Pech *Hören im „optischen Zeitalter“* geht von der Prämisse aus, daß wir das Hörorgan gegenüber dem Gesichtssinn zu unserem eigenen Schaden immer weniger gebrauchen. Pech führte Untersuchungen an 50 Kindern mit einem Durchschnittsalter von 10 Jahren durch und konstatierte, daß auf akustischem Gebiet Fähigkeiten zwar langsamer erworben werden, aber um so länger vorhalten. Seine an dieses Ergebnis anschließende Schlußfolgerung aber wirkt in ihrer zugespitzten Formulierung zu ausschließlich. Die Zuordnung von „*stereotypen Ausführungen*“ zu optischen Reizen und von „*schöpferischer fortschreitender Tätigkeit*“ zu akustischen Reizen erscheint problematisch.

Der bislang letzte Beitrag der Reihe ist der musikalischen Klangforschung gewidmet. Im ersten Teil der Schrift gibt Walter Graf einen Überblick über die Entwicklung der Klangforschung und ihrer Geräte, im zweiten Teil werden anhand von konkreten Beispielen Aufgaben und Möglichkeiten einer musikalischen Schallforschung erörtert. Mit Hilfe des Kay-Sonographen, der das Klangspektrum eines Musikbeispiels im zeitlichen Verlauf darstellt, werden sieben Beispiele analysiert. Die Untersuchungen gehen nicht nur, wie nahe liegt, auf klangstilistische Fragen ein. Sie vermitteln auch einen ersten Einblick in die „*Ausdrucks- und Impulswirkung des klanglichen Geschehens*“ und verdeutlichen den engen Zusammenhang zwischen Klangfarbe, Rhythmus und allgemeiner musikalischer Gestaltung.

Allen bislang vorliegenden Beiträgen der Reihe „*Musik und Gesellschaft*“ ist trotz der Verschiedenartigkeit der angesprochenen Themen eines gemeinsam. Sie führen in aktuelle Forschungsgebiete der Musiksoziologie ein, fassen das Gesicherte nach Möglichkeit im Überblick zusammen und werfen zugleich Fragen auf, die Anstoß zu neuen Forschungen geben könnten. Hier liegt, so will mir scheinen, vor allem die positive Seite dieser Publikationsreihe.

Helmut Rösing, Saarbrücken

Ulrich Günther: Die Schulmusikerziehung von der Kestenberg-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag 1967. XVI, 430 S.

Eine Fülle von Archivmaterial, dazu Zeitschriften, Schulbücher und Briefe, aber auch Interviews (Akteure von damals wurden befragt) hat Günther durchforscht, verwertet und in einem Buch verarbeitet, das zur Hälfte aus Belegen und Anmerkungen besteht. Ein bisher vernachlässigter Abschnitt aus der Geschichte der Schulmusik ist nun dargestellt, der für uns wichtigste zudem, denn die heftig umstrittene Neuordnung des Schulmusikunterrichts ist „ohne die Erhellung der jüngsten Vergangenheit . . . nicht denkbar“ (4). Die Lektüre dieser Dissertation ist nicht weniger beklemmend als die der Dokumentensammlung *Die Musik im Dritten Reich* von J. Wulf, und die Nüchternheit der Darstellung trägt dazu eher bei, als daß sie dem Leser Verwunderung und Zorn ersparte. Das Resultat der bis zur Peinlichkeit genauen Untersuchungen und Recherchen dürfte, wenngleich von Kennern seit geraumer Zeit vermutet, für die Mehrzahl der Leser bestürzend sein: die nationalsozialistische Musikpädagogik sei nicht das Ende, sondern die Fortführung der Kestenberg-Reform gewesen. Damit aber wären alle musikpädagogischen Auseinandersetzungen unserer Tage müßig, soweit ihnen die Anknüpfung an die zwanziger Jahre als Alternative zum Ungeist der Hitlerzeit gelten hat. Ein Buch, das solche Neuigkeiten vor den Musikpädagogen ausbreitet, kann nicht die Rezeption seiner Ergebnisse als schon vollzogen und sich selbst als verspätet betrachten. Bescheidenheit oder pädagogischer Optimismus lassen Günther aber mit dem Satz beginnen, die „Phase des Versuchs, dort fortzufahren, wo die Reform der Schulmusikerziehung 1933 unterbrochen wurde“ (1), neige sich ihrem Ende zu. Wie weit man davon noch entfernt ist, verdeutlichen zwei Publikationen, die fast gleichzeitig mit Günthers Buch erschienen sind; im Sachteil des Riemann-Lexikons beschließt und krönt noch immer die Kestenberg-Reform die Geschichte der Schulmusik; und in dem Lehrerhandbuch *Musikalische Grundausbildung* von S. Abel-Struth gerinnt ein Konglomerat aus (zeitgemäß angereicherten) Reformideen von damals gar zu einer materialreichen Handwerkslehre, bevor die

neue Theorie der Schulmusik überhaupt erst in Angriff genommen wurde. Günthers Zuversicht ist respektabel, jedoch unbegründet. Sein Buch kann viel bewirken, aber sicherlich nicht, daß es sich selbst überflüssig machte.

Lars Ulrich Abraham, Freiburg i. Br.

P. Kilian Kirchhoff: Die Ostkirche betet. Hymnen aus den Tagzeiten der byzantinischen Kirche. Band I: Die Vorfastenzeit. Erste bis dritte Fastenwoche. Band II: Vierte bis sechste Fastenwoche. Die heilige Woche. Überarbeitet und herausgegeben von P. Chrysologus Schollmeyer O. F. M. Münster: Verlag Regensburg 1962 und 1963. Band I 453 S., Band II 487 S.

Die deutsche Literatur besitzt in den Nachdichtungen byzantinischer Hymnen, übertragen und herausgegeben von P. Kilian Kirchhoff O. F. M., einen Schatz von großer Schönheit, dem in anderen Sprachen kaum etwas Ähnliches zur Seite zu stellen ist. Seit J. B. Pitra 1876 seine *Analecta Sacra* herausgab, sind in vielen Sprachen Übersetzungen byzantinischer Dichter erschienen. P. Kilian hatte ein anderes Ziel vor sich; er wollte die liturgischen Hymnen des Kirchenjahres übertragen. Seine Hymnen aus der Fastenzeit und der heiligen Woche erschienen in vier Bänden 1934—1937 im Verlag Jacob Hegner in Leipzig unter dem Titel *Die Ostkirche betet*. Diese Auflage wurde, wie P. Kilian Kirchhoffs Mitbruder, P. Chrysologus Schollmeyer, der Herausgeber der Neuausgabe mitteilt, teils vernichtet, teils durch Feuer zerstört, und P. Kirchhoff am 24. April 1944 enthauptet. P. Schollmeyer, ein Jugendfreund P. Kirchhoffs, sah seine Aufgabe darin, eine der veränderten Zeit entsprechende Neuausgabe auf Dünndruckpapier in zwei Bänden zu edieren und konnte trotz schwerer Krankheit sein Werk vollenden und, wie der Verleger mitteilt, diesem es am Vorabend seines Todes übergeben.

Aus der Einleitung und den Anmerkungen der ersten Ausgabe ist manches weggeblieben, was für P. Kirchhoff charakteristisch ist, so die ersten Seiten der Einleitung, aus denen die Bewunderung des Autors für die aus der Antike hervorgegangene frühe christliche Dichtung spricht. Weggeblieben ist auch das von P. Dietrich seinerzeit mit großer Umsicht erstellte, nun aber von der Forschung

überholte „systematische Sachverzeichnis“ (Bd. IV, S. 171—208). Beibehalten sind die beiden Einführungen von A. Baumstark über den *Aufbau des byzantinischen Breviers* und *Liturgische Vorbemerkungen*, Studien, die auf wenigen Seiten eine völlig entsprechende Einführung in die Liturgie der Ostkirche geben. Die Hymnen selbst sind ungekürzt aus der ersten Auflage übernommen. Sie entstammen dem *Triodion*, welches die Tagstundengebete des beweglichen Teiles des Kirchenjahres vom Beginn der Vorfastenzeit bis zum Karsamstag enthält. Den Hauptteil bilden die „*Kanones*“, die aus den neun biblischen Kantika hervorgegangen sind und seit dem 7. Jhd. ihren Platz im Orthros, dem Morgengottesdienst haben. Daneben finden sich die „*Kontakia*“, ursprünglich aus 24 bis 30 Strophen bestehend, deren Blütezeit mit der Epoche der großen Meloden Anastasios, Kyriakos und vor allem Romanos zusammenhängt. Seit dem Aufkommen der „*Kanones*“ sind die „*Kontakia*“ auf Modellstrophe (Heirmos) und erste Strophe (Oikos) beschränkt. Das einzige ungekürzte Kontakion ist der *Akathistos* *Ἕμνος*. Dieser wurde mit allen seinen 24 Strophen — zwölf langen und zwölf kurzen — von Solisten am Samstag der fünften Fastenwoche die Nacht hindurch bis zum Morgen gesungen. Ursprünglich für das Verkündigungsfest am 25. März bestimmt, wurde der *Akathistos* später zum Danklied an die Gottesmutter für die Rettung „ihrer“ Stadt aus höchster Gefahr. Der Name des Dichters ist unbekannt, doch stimmte ich in meiner Ausgabe der Hymne in Mon. Mus. Byz. Transcripta IX Baumstark und C. del Grande bei, daß alles für die Autorschaft des Romanos spricht, und nun bekennt sich auch C. Trypanis in *Fourteen Early Byzantine Cantica* (Wiener byzantinistische Studien V, 1968) zu dieser Annahme, doch hindert ihn das Fehlen des Namens in den Mss. den letzten Schritt zu tun.

In einem Nachwort schreibt P. Schollmeyer, daß seine Veränderungen hauptsächlich stilistischer Art gewesen seien. Es sind deren nur wenige. P. Kirchhoff formte für seine Nachdichtungen eine Sprache, welche den Pindar-Übertragungen Hölderlins nachgebildet ist. Sie verwenden die *ἀκουσία ἀσπληρά*, die „harte Fügung“, wie Norbert von Heltingrat in seinen *Pindarübertragungen von Hölderlin* (1911) diese von der hellenistischen Rhetorik eingeführte Art des lyrischen

Stiles benennt und es scheint mir, daß P. Kirchhoff mit der Verwendung der harten Fügung dem Geist der byzantinischen Hymnik nahe gekommen ist.

Man muß mit dem zu früh verstorbenen Herausgeber übereinstimmen, wenn er die Verdienste des Regensbergischen Verlages um die Rettung des Lebenswerkes von P. Kilian Kirchhoff und dessen Wiedererstehung in einer bibliophilen Ausgabe rühmt. Diese Übersetzung, und die bereits 1961 erschienene Neuauflage vom *Osterjubiläum der Ostkirche* durch den gleichen Verlag scheint uns jetzt, angesichts des Rückganges des Griechischen im Schulunterricht, von besonderem Wert zu sein. Die Übersetzungen werden allen Musikhistorikern willkommen sein, welche die in den neun Bänden Transcripta der Mon. Mus. Byz. erschienenen Übertragungen byzantinischer Melodien einsehen wollen, aber vorher keine Gelegenheit haben, sich mit der östlichen Liturgie und dem Wesen der Hymnendichtung vertraut zu machen.

Egon Wellesz, Oxford

B é l a B a r t ó k: Rumanian Folk Music. Volume I: Instrumental Melodies. Edited by Benjamin Suchoff, with a Foreword by Victor Bator. Volume II: Vocal Melodies. Edited by Benjamin Suchoff. Volume III. Texts. Edited by Benjamin Suchoff. Text Translations by E. C. Teodorescu. The Hague: Martinus Nijhoff 1967. XLV und 704; XXXI und 756; CVIII und 661 S. (Bartók Archives Studies in Musicology. 2—4.)

Bartók fand nicht aus Interesse an subkulturellen Erscheinungen den Weg zur Volksmusik, — sondern ein Kreis junger Musiker: Bartók, Kodály, Lajtha, suchte um die letzte Jahrhundertwende eine vom Westen unabhängige ungarische Nationalmusik zu begründen, und die Kenntnis der ungarischen Volksmusik sollte dafür die legitime Basis abgeben. Gleichsam als Nebenprodukte sind daher die Publikationen Bartóks zur europäischen Musikethnologie zu betrachten, die Sammlung und Systematisierung des ungarischen Bestandes, die Sammlungen bei den umliegenden Völkern, den Slowaken, Ruthenen, Rumänen, Südslawen (nur Österreich nahm Bartók aus, denn seiner Meinung nach war die deutschsprachige Volksmusik „*künstlerisch inaktiv*“,

Mozart und Haydn hatten sie bereits vollends ausgeschöpft); zu den genannten Sammlungen kamen Aufzeichnungen bei den Bulgaren, den Türken und in Nordafrika. Das Eindringen in die Wesensart der ungarischen vokalen und instrumentalen Volksmusik und der Vergleich des ungarischen Bestandes mit dem der Nachbarvölker erst konnte Aufschluß geben über das eigenständige Ungarische, auf dem Bartóks kompositorisches Schaffen aufbauen sollte.

Doch was als „Nebenprodukt“ verstanden sein will, ist für sich eine schier ungläubliche Leistung. Mit den Studien und Ausgaben zur ungarischen Volksmusik, von Kodály sowie Bartóks und Kodálys Schülern und Schülers-Schülern in den dickleibigen Bänden des *Corpus musicae popularis hungaricae* fortgesetzt, mit den nicht minder dickleibigen Bänden der slowakischen, serbokroatischen und rumänischen Volksmusikausgaben, hat Bartók neue Maßstäbe in der „europäischen Musikethnologie“ gesetzt, ja, man mag sagen, eine solche überhaupt begründet. Zu Recht spricht Edith Gerson-Kiwi davon, daß die Bartókschen Volksmusikpublikationen zu den großen Ereignissen unserer Zeit zu zählen seien.

An der zur Rezension vorliegenden Ausgabe rumänischer instrumentaler und vokaler Volksmusik (genauer: Volksmusik der rumänischsprachigen Bevölkerung in Siebenbürgen) hat Bartók lebenslang gearbeitet. Zunächst publizierte er aus dem gewonnenen Material landschaftlich oder thematisch begrenzte Bestände: 1913 *Chansons populaires roumaines du département de Bihar* (Neuausg. Budapest 1967), 1923 *Volksmusik der Rumänen von Maramures* (Neuausg. ebda. 1966), 1935 *Melodien der rumänischen Colinde* (Neuausg. ebda. in Vorb.). Die frühesten Aufzeichnungen zu den nun erschienenen drei Bänden kamen 1908 in Tarockó/Siebenbürgen zustande; das Manuskript wurde am 30. März 1945, also wenige Monate vor Bartóks Tod, in New York abgeschlossen. Constantin Brăiloiu sollte später, im Auftrag des New Yorker Bartók-Archivs, die Edition besorgen; doch auch er starb darüber. Schließlich übernahm Benjamin Suchoff die Aufgabe.

Der Herausgeber beschränkt sich jedoch auf einleitende Bemerkungen zur Geschichte des Manuskriptes; die Konzeption Bartóks wird in jedem Fall beibehalten. Und das

ist gut so. Bartók strebte nämlich, vor allem unter dem Einfluß von Zoltán Kodály, stets danach, seine Sammlungen in einer innermusikalisch-systematischen Ordnung vorzulegen, das Material nach Melodietypen zu gliedern; und zwar nicht allein, um damit eine der alphabetischen Textordnung parallele musikalische Katalogisierung zu geben, die das Auffinden bestimmter Melodien ermöglicht, sondern um mit Hilfe der Melodien-Systematik das Erkennen und Bestimmen historischer und geographischer Schichtungen zu erleichtern. Im musikwissenschaftlichen Schrifttum hat sich zu diesem Thema ausreichend Literatur angesammelt (vgl. Bericht über die 2. Intern. Musikwiss. Konferenz Liszt-Bartók, Budapest 1961 = *Studia musicologica* V, 1963). Die sich speziell beim rumänischen Material ergebenden Probleme der Sammlung, Transkription, Katalogisierung und Systematisierung werden im Vorwort zu Band 1 sowie in Einführungen zu den Bänden 1 und 2 von Bartók aufgezeigt. Die 809 Nummern des ersten Bandes erfassen nicht nur das gebräuchliche Volksmusik-Instrumentarium, wie es inzwischen von Bálint Sárosi, *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* 1/1, Leipzig (1967), vorgelegt wurde, sondern auch seltenere Instrumente, wie Alphorn und Dudelsack. Zu den Tanzweisen werden Beschreibungen der Tanzformen und einige Bilder geboten; den Musikethnologen interessieren aber vor allem die Melodienvergleiche und die Typologie. Band 2 enthält 678 Nummern; auch hier beschreibt Bartók genau die Technik des Sammelns, seine Art der Materialaufbereitung, die musikalischen Eigentümlichkeiten der Melodien und Rhythmen, die Funktion der Lieder in der lebendigen Tradition. Register schlüsseln überdies den Bestand weiter auf. Im dritten Band sind die rumänischen Texte auch in englischer Übersetzung geboten.

Eine Besonderheit sei abschließend erwähnt: Alle Melodien und die rumänischen Texte wurden nach den Handschriften Bartóks klischiert und abgedruckt. Der Käufer des Werkes erwirbt also zugleich mit einem Standardwerk der Volksmusikforschung eine bibliophile Kostbarkeit, die im Bereich der europäischen Musikethnologie neben Konrad Mautners *Steierischem Rasplwerk* von 1910 einzustellen ist.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

Robert Stevenson: *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press (1968). XI, 378 S., 1 Taf.

Die spanische Eroberung Mesoamerikas und des Andengebietes, das heißt der Zonen vorkolumbischer Hochkulturen in Amerika, hat einen vielschichtigen Prozeß des Kulturkontaktes eingeleitet. Heute, und nicht erst unter dem Einfluß der Massenmedien, beherrschen europäische Züge die städtischen wie die ländlichen Musikkulturen jener Gebiete, die sich bis 1519 bzw. 1531 ohne andere als sporadische transpazifische Kontakte zur Alten Welt entwickelt hatten.

Den frühen Phasen dieses musikhistorisch äußerst interessanten Akkulturationsprozesses und seinen Voraussetzungen in Europa und Amerika hat Robert Stevenson in den letzten zwei Jahrzehnten neben zahlreichen Aufsätzen ein halbes Dutzend Bücher gewidmet, die aus umfangreichen Literatur- und Archivstudien in beiden Erdteilen hervorgegangen sind. In dem vorliegenden, hervorragend ausgestatteten Band sind diejenigen Abschnitte seiner früheren Publikationen in revidierter und teilweise erweiterter Form zusammengefaßt, die sich auf die indianischen Musiktraditionen Mesoamerikas und Perus vor der Conquista und auf ihr Fortleben in der Kolonialzeit bis ca. 1800 beziehen.

Den ersten und weitaus umfangreicheren Teil bildet eine Überarbeitung der zwei Anfangskapitel seines Buches *Music in Mexico. A historical survey* (New York: Thomas Y. Cromwell Company, 1952), deren Gliederung und Wortlaut größtenteils erhalten geblieben sind. Die Kapitel stehen jetzt unter dem Obertitel *The Aztec area*, wofür weniger populär, aber richtig Mesoamerika stehen sollte, der von Paul Kirchoff geprägte und längst in die Fachliteratur eingegangene Terminus für die Zone präkolumbischer Hochkulturen in Zentralamerika. Tatsächlich behandelt Stevenson dieses ganze Gebiet, nicht nur den kleinen, wenn auch am besten bekannten Staat der Azteken. Die Bezeichnung der zahlreichen Völker und Kulturen Mesoamerikas mit einem unzutreffenden Schlagwort erweist sich nicht nur für den mit der lokalen Kulturgeschichte weniger vertrauten Leser, sondern auch für den Autor gefährlich, der sich damit selbst der Differenzierungsmöglichkeiten beraubt.

Nach einer forschungs- und quellen-geschichtlichen Einleitung wendet sich Stevenson der indianischen Musikkultur zur Zeit des ersten Kontaktes mit Europäern zu, die er unter weitgehendem Verzicht auf eigene Quellenforschung nach der recht umfangreichen und oft schwer zugänglichen Literatur schildert. Dabei werden allerdings die teilweise in modernen Reproduktionen vorliegenden Bilderhandschriften nicht ausgewertet, auf deren Bedeutung der Verfasser jedoch hinweist. Das Schwergewicht liegt bei den außermusikalischen Funktionen der Musikinstrumente, von denen eine Auswahl in der alphabetischen Reihenfolge ihrer klassischen Nahuatl-Namen abgehandelt wird, und bei frühkolonialen Beobachtungen über Musik und Tanz und damit verbundene Gebräuche, die Stevenson thematisch ungeordnet unter dem Namen des jeweiligen Chronisten mitteilt und aus der glänzend beherrschten Literatur kommentiert. Der Versuch, die fehlenden Quellen zur Struktur aztekischer Musik durch einige Melodieproben aus der rezenten Tradition nordmexikanischer Stämme wie der Tarahumara, Tepehua, Cora und Huichol zu ersetzen (S. 125—139), gibt vorwissenschaftlichen Spekulationen der von Stevenson zitierten Autoren ungebührliches Gewicht und kann zum Thema nichts beitragen, denn die genannten Stämme sprechen zwar uto-aztekische Sprachen wie auch die Schoschonen im USA-Staat Idaho und die Sigua in Costa Rica, haben aber niemals im Bereich der aztekischen oder irgendeiner anderen mesoamerikanischen Hochkultur gelebt.

Im folgenden Kapitel beschäftigt sich der Verfasser mit der musikalischen Akkulturation der Indianer vor allem im 16. Jahrhundert. Anhand ausgedehnter Zitate spanischer Chronisten, die — wie auch in früheren Abschnitten — in der Regel nur in englischer Übersetzung oder gar Paraphrase gegeben werden, zeichnet Stevenson die Rolle der Musik bei der Missionierung nach und führt die bereitwillige und erfolgreiche Übernahme spanischer geistlicher Musik darauf zurück, daß sie an indianische Tradition anknüpfen konnte, wozu die Existenz eines privilegierten Musikerstandes und streng geregelter Kultmusik gehörten (S. 198). Abhandlungen über mexikanische Musikdrucke des 16. Jahrhunderts und Musik in profanen Kontexten schließen den mesoamerikanischen Teil ab, dessen Umfang gegenüber der ursprünglichen

Fassung von 1952 durch Einarbeitung weiterer, vor allem auch neuester Literatur mehr als verdoppelt worden ist. Einer zukünftigen Auflage ist eine reiche Illustrierung zu wünschen, auf die der Verfasser hier unter Hinweis auf fremde Veröffentlichungen und Publikationspläne verzichtet — mit Ausnahme einer Tafel, die bereits aus dem *Inter-American Institute for Musical Research Yearbook*, Vol. 2, 1966, bekannt ist.

The Inca area heißt der zweite Teil des Bandes, der einen fast unveränderten Nachdruck der Kapitel I, II und V von Stevensons Buch *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs* (Washington: Pan American Union, 1960) darstellt, das Fritz Bose (Die Musikforschung XV, 1962, S. 192 bis 194) ausführlich besprochen hat. Am Schluß stehen einige knappe Bemerkungen und Notenbeispiele zur bolivianischen Indianermusik.

Vergleichlich sucht der Leser nach einer vergleichenden Analyse der Akkulturationsprozesse in Mexiko und Peru, die sich anbietet und die der Klappentext verspricht. Aber Stevenson hat seinen Einleitungssatz wörtlich gemeint: „*This is the first book in any language to juxtapose the musics of the two high American cultures*“ (Vorwort). Als handliche Synopsis eines noch immer vernachlässigten Gebietes der Musikwissenschaft, deren Benutzung durch einen umfangreichen Index und eine zuverlässige Bibliographie erleichtert wird, ist es von großem Nutzen. Dieter Christensen, Berlin

Jan Ling: Nyckelharpan. Studier i ett folkligt musikinstrument. With an abbreviated version in English. Stockholm: P. A. Norstedt & Söners förlag (1967). 288 S., 1 Schallplatte (Musikhistoriska museets skrifter. 2.)

Vorliegende Doktorabhandlung über die Schlüsselfiedel wurde im Mai 1967 von der Universität in Uppsala angenommen, und aus diesem Anlaß war Dr. Erich Stockmann, Berlin, als Sachverständiger auf dem Gebiet der Volksmusikinstrumentenforschung hinzugezogen worden. Seine außerordentlich anerkennende Beurteilung der Arbeit wurde in der *Svensk tidsskrift för musikforskning*, 1967, veröffentlicht. Es handelt sich hier aber auch in der Tat um eine Monographie, die in vielfacher Weise epochemachend ist, weil ihr Thema von allen nur möglichen Seiten aus angegangen und erschöpfend

behandelt wird. Daß besonders die Schlüsselfiedel zu einer solchen Untersuchung reizt, ist wohl durch ganz spezielle Umstände bedingt: der heutige Lebensraum des Instruments ist auf schwedisches Gebiet beschränkt; außerdem sind nur Instrumente aus Finnland, Norwegen und Schweden erhalten, und Textquellen sowie auch ikonografische Zeugnisse für das Auftreten des Instruments in früherer Zeit finden sich — abgesehen von den Beschreibungen und Abbildungen bei Agricola und Praetorius — nur in Skandinavien. Diese beispiellose Konzentration des Materials hat Ling bis ins Letzte ausgenutzt, um das Instrument in Geschichte und Gegenwart einzuordnen.

Nach einem kurzen Überblick über die bisherige Forschung, die die Schlüsselfiedel behandelt, gibt das 1. Kapitel eine Typologie des Instruments, die im wesentlichen zwischen Schlüsselfiedeln ohne und mit Resonanzsaiten unterscheidet. Das 2. Kapitel referiert das Quellenmaterial vom späten Mittelalter bis zur Gegenwart. Von besonderem Interesse sind hier die Kohlenstoff 14-Datierung von Instrumenten aus dem 16. Jahrhundert und die Folgerungen, die aus Fresken des 15. und 16. Jahrhunderts in dänischen und schwedischen Kirchen gezogen werden. Ling hat aufzuzeigen können, daß die schwedischen Bilder eine lokale Tradition repräsentieren, die nur sekundär von ausländischen Vorbildern abhängig ist. Weniger überzeugt wird man von der Stichhaltigkeit dieser These, wenn sie auf die kürzlich entdeckten dänischen Fresken von ca. 1560 in der Kirche in Rynkeby angewandt wird. Der Bauherr dieser Kirche, Hardenberg, hatte nahe Beziehungen sowohl zu schwedischer als auch deutscher Tradition, und das Material steht merkwürdig isoliert in der dänischen Überlieferung, was jedoch keineswegs seine große Bedeutung für die Morphologie der Schlüsselfiedel schwächt. Die beiden dänischen Textquellen, die Ling heranzieht, kommen dem Rezensenten unsicher vor. Ravn (1646) übersetzt *lyra* mit *lire* oder „*Nøglefeile*“, worunter man aber eine „*drejelire*“ (Drehleier) verstehen muß, und das gleiche gilt für Peder Syv (1663), der das Instrument seines „*nøglefedlers*“ nicht näher beschreibt. In Moths Wörterbuch von ca. 1700 (Ms. auf der kgl. Bibliothek Kopenhagen), einer Quelle, die Ling außer acht läßt, wird „*Nøglefeile*“ mit „*lyra cum*

claviculis“ übersetzt, während eine Kombination mit *lire* nach Moth auf ein Instrument weist, das gedreht wird. Dies bestätigt auch die spätere Anwendung des dänischen Wortes „*lire*“. Das 3. Kapitel befaßt sich mit der Terminologie des Instruments, während das 4. Kapitel eingehend dessen gegenwärtigen, auf Tradition gegründeten Herstellungsgang beschreibt. Ein Vergleich mit Exemplaren aus dem 16. Jahrhundert macht evident, daß die handwerkliche Tradition ungebrochen fortlebt. Diese Auffassung wird durch die morphologische Untersuchung des 5. Kapitels unterstützt, aus der hervorgeht, daß sich verschiedene Typen überschneiden. Daß sich Ling für die Resonanzsaiten weniger als erwartet interessiert, geht sowohl aus den akustischen Untersuchungen des 8. Kapitels, die sie ganz unberücksichtigt lassen, als auch aus der morphologischen Untersuchung hervor. Mit einigen Vorbehalten schließt sich Ling jener Auffassung an, derzufolge die *Viola d'amore* im Zeitraum 1650—1770 von Einfluß gewesen ist. Dieser Gedanke ist ja auch naheliegend. Wenn sich aber der Verfasser in diesem Zusammenhang u. a. auf schwedische Inventarlisten vom Ende des 17. Jahrhunderts stützt, in denen die Bezeichnung *Viola d'amore* auftritt, muß man den Nachweis des Vorhandenseins von Resonanzsaiten fordern — soweit der Rezensent bekannt, unterscheidet aber gerade diese Periode nicht deutlich zwischen *Viola d'amore* mit und ohne Resonanzsaiten. Die Kapitel 6—9 enthalten außerordentlich sachkundige Auseinandersetzungen betr. Tonvorrat, Spieltechnik, Tonqualität und Spielrepertoire. Interessant sind die Überlegungen hinsichtlich eventueller Beziehungen zwischen Mensurmaßen und gegenwärtigen Gebrauchsländern. Lings realistische Einstellung zu seinem Thema geht auch aus der Frage hervor, die er — anstelle so vieler anderer möglicher — an seinen akustischen Mitarbeiter Johan Sundberg richtet: Ist es möglich, die von den Spielleuten subjektiv konstatierte Verwandtschaft des Klangcharakters der chromatischen Schlüsselfiedel (erfunden 1925) mit dem der Violine, im Gegensatz zu dem Klangcharakter der älteren „*silverbasharpa*“, objektiv zu bestätigen? Die Antwort hierauf ist bejahend. Diese Untersuchung ist als Schulbeispiel für kommende Arbeiten entsprechender Art gedacht. Das letzte, 10. Kapitel faßt alle die voraus-

gehenden Resultate zu einer fesselnden Geschichte der Schlüsselfiedel von ca. 1350 bis zur Gegenwart zusammen. Man hätte erwarten können, daß das Übergewicht der schwedischen Quellen zu einer Hypothese über den Ursprung des Instruments geführt hätte, die mit der geläufigen Auffassung bricht; Ling schließt sich jedoch jener Theorie an, derzufolge die Schlüsselfiedel im Lauf des 13. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Drehleier in Zentraleuropa entsteht, von wo aus wandernde Spielleute dann das Instrument wiederholt nach Skandinavien gebracht haben. Die wichtigste Stütze für diese Annahme bilden die allgemeinen, kulturellen Bewegungen des späten Mittelalters, die vom Süden zu dem „unterentwickelten“ Norden hin führen, der keinerlei Möglichkeit hatte, ein so verhältnismäßig kompliziertes musikalisches Gerät wie die Schlüsselfiedel selbständig zu schaffen. Wenn man somit Schweden nicht als das Entstehungsgebiet dieses Instruments annehmen kann, so hat doch dieses Land als einziges den speziellen, volkstümlichen Typ entwickelt, der bis ins 20. Jahrhundert zu überleben vermochte und vermutlich — unter etwas veränderten Bedingungen — dank dem zielbewußten, sowohl traditionserhaltenden, als erneuernden Einsatz der Spielmannsbewegung auch weiter leben wird.

Jedes Thema bestimmt in gewisser Weise seine Methode selbst. Lings Abhandlung hat Berührungspunkte nach so vielen Seiten hin, daß sie Schule machen sollte und auch als Grundlage für Seminarübungen dienen könnte, dies um so mehr, als keine Teiluntersuchung ohne vorausgehende Betrachtung der verschiedenen methodischen Möglichkeiten und deren Relevanz vorgelegt wird, so daß also auch andere Gesichtspunkte erörtert werden als nur derjenige, der gerade die Grundlage der Untersuchung bildet. Charakteristisch für Lings Haltung als Forscher ist auch, in welchem Ausmaß er sich auf die Mitarbeit technischer Experten stützt. Hier sind die Kohlenstoff 14-Datierung und die akustischen Untersuchungen zu nennen, die völlig selbständige Beiträge sind. Außerdem bemerkt man die sehr sympathische Sorgfalt, mit der der Verfasser alle Anregungen einarbeitet, die ihm zugegangen sind. Das Buch ist außerordentlich übersichtlich redigiert, leicht lesbar, reichhaltig mit Fotografien und Zeichnungen illustriert, mit zahlreichen Quellennachweisen sowie mit einem Lite-

raturverzeichnis und einem Sach- und Personenregister versehen. Hierzu kommt eine vorzügliche englische Zusammenfassung, die jedoch einer hoffentlich baldigen Ausgabe in einer der Hauptsprachen nicht im Wege stehen sollte.

Mette Müller, København

Eberhard Zwicker und Richard Feldtkeller: Das Ohr als Nachrichtenempfänger. Zweite neubearbeitete Auflage. Stuttgart: S. Hirzel Verlag 1967. XVI, 232 S. (Monographien der elektrischen Nachrichtentechnik. XIX.)

Die Beziehungen zwischen den physikalischen Vorgängen des Schalles, der als Reiz auf unsere Ohren trifft, und unserer dadurch hervorgerufenen Gehörsempfindung sind das Thema dieses Buches, das jetzt etwa 10 Jahre nach der ersten Auflage in einer auf das Dreifache erweiterten Neufassung vorliegt. Ein Überblick auf das Inhaltsverzeichnis sowie die Literaturzusammenstellung läßt die folgerichtige Fortführung der einmal gefaßten Grundkonzeption durch eine Reihe neuer Forschungsergebnisse der beiden Autoren erkennen, die bemüht sind, bei aller fachlichen Akribie auch für die außerhalb ihres Arbeitsgebietes stehenden Interessenten verständlich zu sein. Im Vorwort wird deshalb auch besonders auf den Wert der mitgeteilten Resultate für Ohrenärzte und Musiker hingewiesen.

Das Buch zeichnet sich durch eine sehr klare Trennung der Begriffe aus dem Bereich der physikalisch erfassbaren Akustik und der nur durch subjektive Tests zugänglichen Empfindungssphäre aus, wobei allerdings Wortbildungen auftauchen (wie z. B. „Tonheit“), die den unvorbelasteten Leser zunächst etwas erstaunen werden, wenngleich diese termini seit einigen Jahren durch Definitionen festgelegt sind. Die ersten Kapitel sind einigen grundlegenden Eigenschaften des Schalles sowie der Gegenüberstellung der Meßverfahren für Reize und Empfindungen gewidmet. Es folgt ein umfangreicher Teil über die Hörschwelle im Falle der Ruhe und bei verschiedenen „verdeckenden“ Störgeräuschen. Weitere Themen behandeln die eben wahrnehmbaren Frequenz- und Amplitudenänderungen sowie die Skalen der Tonhöhen- und Lautstärkeempfindung. Schließlich wird auch die Änderung der Verhältnisse bei dem Übergang vom Dauerton zu Impulsen besprochen. Eine Zusammenfassung aller

von den Autoren erarbeiteten Ergebnisse bringt das Kapitel über die Berechnung und Messung der Lautheit, das in praktischer Form auch zur Entwicklung eines neuen Meßgerätes geführt hat, in dem alle Ohr-eigenschaften weitgehend berücksichtigt werden.

Bereits im ersten Abschnitt befindet sich eine Darstellung der sog. Hörfläche, d. h. des Funktionsbereiches unseres Ohres, wo auch der tatsächlich in der Musik vorkommende Frequenz- und Intensitätsbereich eingetragen ist. Diese Grenzen sind für das Studium des Buches im Hinblick auf seine Bedeutung für die musikalische Praxis äußerst wichtig, wenn vermieden werden soll, daß Effekte, die nur unter extremen Bedingungen auftreten, fälschlicherweise in die Deutung musikalischer Vorgänge einbezogen werden.

Etwas heikel mutet zunächst die Ermittlung der „Verhältniswerte“ für die Tonheit (Empfindungsgröße für die Tonhöhe) und die Lautheit (Empfindungsgröße für die Lautstärke) an. Die Versuchspersonen erhalten dabei z. B. die Aufgabe, einen Ton doppelt so hoch oder doppelt so laut wie einen Vergleichston einzustellen. Wenn man dabei als bekannt voraussetzt, daß der in der Musik gebräuchliche Intervallsprung einer Oktave durch ein Frequenzverhältnis 1:2 zustandekommt, kann man sich den Eindruck einer Tonhöhenverdoppelung als Oktaveneindruck vorstellen. Ob der Mensch ohne diese Kenntnis eine „doppelte Tonhöhe“ einstellen könnte, erscheint zunächst etwas unsicher. Noch krasser ist dieser Fall bei der Lautheit. Die statistischen Meßergebnisse zeigen jedoch, daß nicht nur ein und dieselbe Versuchsperson nach einiger Übung immer wieder denselben Wert erzielte, sondern daß dieser Wert auch bei unterschiedlichen Versuchspersonen auftrat, wodurch die Ergebnisse Allgemeingültigkeit erhielten. Darüber hinaus gelang es auch, die gefundenen Skalen aus dem Aufbau und der Funktionsweise des Ohres heraus zu erklären.

Die „Mel-Skala“ wurde durch subjektive Versuche mit Sinustönen gewonnen. Sie besagt, daß unterhalb 500 Hz das empfundene Intervall dem Frequenzverhältnis entspricht, oberhalb 500 Hz die Intervalle bei gleichen Frequenzverhältnissen als zunehmend zu eng empfunden werden. Bei der Oktavreihe g, g', g'', g''' würde man (bei frequenzmäßig reiner Intonation) demnach den Ton g'' etwa einen Ganzton zu tief,

den Ton g" etwa eine Quinte zu tief empfinden. Daß diese Erscheinung in der instrumentalen Praxis nicht auftritt, dürfte wohl damit zusammenhängen, daß bei obertonreichen Klängen im Ohr die Tonskala entsprechend den ganzen Zahlenverhältnissen orientiert ist.

Das Problem der Verdoppelung der Lautheit eines Tones führt zu dem experimentell durchaus gesicherten Ergebnis, daß man oberhalb 50 dB einen Ton als doppelt so laut empfindet, wenn sein Schallpegel um 10 dB erhöht wird. Dieses Resultat dürfte dazu geeignet sein, die Vorstellung von der Größe „Dezibel“ zu erleichtern, insbesondere bei Lesern, die nicht durch dauernden Gebrauch damit vertraut sind. Interessant für den musikalischen Bereich dürfte auch die Abnahme des Lautstärkeindrucks mit abnehmender Tonlänge sein, wie auch die größere Unschärfe in der Bestimmung der Tonhöhe bei kurzen Tönen. Natürlich darf man auch hier nicht übersehen, daß die Diagramme bis zu so kleinen Impulslängen reichen, die in der Praxis der Musik nicht mehr vorkommen (reine elektronische Musik vielleicht ausgenommen). Aber schließlich behandelt das Buch alle Möglichkeiten des Hörens, und nicht nur den musikalischen Bereich. Jürgen Meyer, Braunschweig

Leon B. Plantinga: Schumann as Critic. New Haven and London: Yale University Press 1967. 354 S. (Yale Studies in the History of Music. 4.)

„Schumann's story, both as composer and critic, is a melancholy one. Equipped with the greatest musical talent of his generation and with literary abilities of almost a similar magnitude, he set about his double career with keen ambition and optimism. He felt almost a moral responsibility to artistic culture as a whole, and he hoped from the outset to serve expansive ends: the future of German musical style, the continuance of important musical forms, the nurture of better musical taste. But the expectations he expressed as a critic were again and again dashed to the ground, and as a composer he never could rid himself of the notion that the things he did best — the short movements, for example, of Caravall and Kreisleriana, and the lieder — were but 'Kleinigkeiten'“ (S. 268 f.).

Diese Sätze aus dem Rückblick der Untersuchung zeigen, daß der Autor sein Quellen-

material nicht beziehungslos betrachtet, vielmehr immer auch den Komponisten und Menschen in seinen Interpretationen bedenkt. Plantinga zeichnet ein Bild von Schumann wie er denkt und schreibt: die Motive, die ihn Kritiker werden ließen, sein literarischer Stil, seine Gedanken über Musikgeschichte und bedeutende Komponisten der Vergangenheit, seine Anschauungen über Musikästhetik; und schließlich rollt vor dem Leser eine Musikgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts ab in den Worten von Schumann.

Scharfsinnig, kritisch und systematisch geht Plantinga ein Thema an, über das seiner Meinung nach noch wenig Wesentliches geschrieben ist, da Schumanns Musik immer wieder interessanter zu sein scheint als seine Kritiken; zudem sind die über 800 Rezensionen, die er bewältigte, größtenteils unbedeutenden Kompositionen gewidmet. Schumann hat sich in seiner zehnjährigen Kritikertätigkeit, von wenigen Einzelberichten über Berlioz, Chopin, Liszt, Brahms abgesehen, mit Kleinmeistern beschäftigt, über deren Werke es für Plantinga nunmehr keine authentischeren Informationen gibt als Schumanns Kritiken. Darüber hinaus sieht er Schumanns schriftstellerisches Werk als einen Schlüssel zum Verständnis seiner Ideen über Musikkritik, über musikalische Kompositionen und über das Wesen der Musik schlechthin.

Mit Hintergründen und Ursachen, die zur Gründung der NZfM im Jahre 1834 führen, befaßt sich ein einleitendes Kapitel. Ungeachtet großer Schwierigkeiten hat Schumann auf eigene Faust und im eigenen Interesse die Gründung der Zeitschrift durchgesetzt, um seine Aufgaben als Kritiker erfüllen zu können: den Verfall der großen instrumentalen Formen und das verheerende Klaviervirtuosentum bekämpfen sowie die Musikkritik auf ein höheres Niveau heben, indem er den lauen Berichten der anderen Zeitschriften Besseres entgegenhielt. Als er sich 1844 von der Zeitschrift zurückzog, spielten nicht nur zeitliche Gründe mit. Schumann sah vielmehr seine Mission erfüllt, da in die Klaviermusik inzwischen ein anderer Stil eingekehrt war und sich der Kampf gegen die Musikkritik — speziell die AMZ — erübrigt hatte.

Trotz der hohen Ziele, die Schumann der Musikkritik zuschrieb, war er selbst nicht immer frei von einer gewissen Vetternwirt-

schaft und einer auf persönlichen Antipathien beruhenden Unsachlichkeit (vgl. Auseinandersetzungen mit der AMZ). Plantinga bemerkt jedoch, daß die Kennzeichen für Schumanns Kritik — kraftvoller Idealismus, Parteigeist, ehrfurchtslose Heftigkeit — im Zusammenhang mit der NZfM zu sehen sind. Im übrigen ist ihm verständlich, daß sich unter der Vielzahl von Kritikern einige Fehldeutungen finden (z. B. Heller, Hirschbach, Moscheles-Konzerte), die dem Autor auf Grund vorgefaßter Meinungen unterlaufen seien. Für Schumann, der die Zukunft der Musik in einer Fortsetzung von Beethoven begriff, waren die großen instrumentalen Formen Maßstäbe für seine Orientierung.

In seinen besten Kritiken sieht Plantinga Schumann ohne Konkurrenz: "*He understood the greatest of his contemporaries, Schubert, Chopin, and Berlioz, with a clarity for which it is hard to find a parallel. Schumann was always in splendid form when embroiled in controversy; and each of these three composers became a special cause that stimulated his best effort*" (S. 269 f.). Obwohl Schumann wenig reiste und seine Rezensionen aus einer provinziellen Perspektive entstanden, lagen ihm sowohl chauvinistisches Denken (vgl. Berichte über Berlioz, Chopin, Gade etc.) als auch ein übertriebenes Ich-Bewußtsein fern (vgl. zum Unterschied die Komponisten-Kritiker Berlioz, Liszt, Wagner).

Allgemein charakterisiert der Verfasser Schumanns kritischen Stil wie folgt: er war stets — vor allem aber in den ersten Jahren — bemüht, seinen sprachlichen Stil dem Wesen der zu rezensierenden Musik anzupassen, so daß er poetische Werke in einem fantastischeren Stil besprach und Etüden in technisch klarer Sprache kritisierte. Plantinga beklagt allerdings Schumanns Unvermögen, über besonders eindrucksvolle Kompositionen wesentliche Aussagen zu machen; zu leicht verliere sich der Kritiker in solchen Fällen in bloßer Schwärmerei.

In dem Kapitel über Schumanns Anschauungen zur Musikästhetik diskutiert der Autor u. a. auch W. Boettichers *Robert Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk* (1941), das bisher wohl umfassendste Schumann-Buch. Außer sachlichen Fehlinterpretationen, Unrichtigkeiten und Mißverständnissen in dieser Publikation, die Plantinga auf ihr Entstehen in der Nazi-Zeit

zurückführt (vgl. S. XIII), weist er im Falle Schumann-Mendelssohn auf Boettichers Voreingenommenheit hin: "*. . . Boetticher, interested in making Schumann out to be anti-Semitic, has deliberately distorted his opinions about Mendelssohn . . . he concludes, despite overwhelmingly plain evidence to the contrary, that Schumann despised both Mendelssohn and his music. The reason, of course, was Mendelssohn's 'racial deficiency'*" (S. 264). Plantinga bezeugt hingegen mehrfach das freundschaftliche Verhältnis zwischen beiden Musikern und nicht zuletzt Schumanns Bewunderung für den Komponisten Mendelssohn (S. 263 ff.).

In der Auswertung von Schumanns kritischem Werk, bei der der Autor auf die Originale in der NZfM zurückgreift, gelingen ihm wesentliche Aussagen, die die Schumann-Forschung und unser Wissen über das frühe 19. Jahrhundert erheblich bereichern. Je nach Bedarf schiebt er in die Interpretation der Kritiken und anderer Schriftstücke geschichtliche Exkurse zur Klärung gewisser Ereignisse und Erscheinungen ein. Trotzdem mangelt es dem gründlich gearbeiteten Buch nicht an Geschlossenheit; vielmehr erhellen diese Exkurse noch nachhaltiger Schumanns wachen, intelligenten und sensiblen Kritikergeist, und sie zeigen, daß sich der Verfasser um eine Darstellung auf möglichst breiter historischer Basis bemüht.

Ein umfangreicher Anhang enthält den größten Teil der verwendeten fremdsprachlichen Zitate im originalen Wortlaut sowie Beiträge von Schumann für die NZfM, die in *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (hrsg. von M. Kreisig) nicht enthalten sind. Ursula Eckart-Bäcker, Nagold

E m i l e H a r a s z t i: Franz Liszt. Paris: 1967, 303 S.

„Dieses Werk hat den Vorsatz, die romantische Seele von Franz Liszt zu enthüllen und die Entstehung seines Schaffens durch sein geistiges und Gefühlsleben hindurch zu untersuchen“, heißt es im Vorwort. Es beginnt mit der Flucht Liszts und seiner Geliebten, der Gräfin Marie d'Agoult, aus Paris nach Genf und Italien. Der Verfasser bemüht sich an Hand größtenteils allerdings bekannter Dokumente, vor allem Briefe, die intimen Beziehungen des Paares und ihr

unerfreuliches Ende darzustellen. Das Zerwürfnis wird vollendet durch d'Agoults Roman *Nélida*, der analysiert wird. Daß Liszt tiefer berührt worden sein soll, als er gestehen wollte, ist für die Zeit des ersten Erscheinens des Romans wohl nicht nachzuweisen, erst bei der 2. Auflage 1866 hat ihn die rachsüchtige Darstellung tiefer getroffen. Zu den ersten Konzertreisen Liszts werden wenige neue oder ausführlichere zeitgenössische Berichte gebracht; doch ist Liszt 1838 nicht „nach Ungarn“ (31), sondern nach Wien gereist, wo er sechs Konzerte zum Besten der durch Überschwemmungen der Donau Geschädigten gegeben hat. Erst 1839/40 wird er in Preßburg und Pest von den Ungarn überschwänglich gefeiert.

Haraszi nimmt nicht zur Kenntnis, daß Liszt rein deutscher Abstammung war, daß sein Geburtsort Raiding heißt, nicht ursprünglich ungarisch Doborjan, daß er kein Wort ungarisch sprach, also auch nicht die Bewohner von Lyon ungarisch begrüßt haben kann (121). Ausführlich werden die Beziehungen zu George Sand, zu Balzac, zu Berlioz u. a., vor allem zur Fürstin Sayn-Wittgenstein-Berleburg besprochen, die Tragikomödie ihres gescheiterten Planes, ihre langjährige Verbindung durch eine Eheschließung zu befestigen. Für Liszt (212) war die versprochene Ehe nur eine „Frage der Ehre, er wollte nur das Opfer der Fürstin vergelten“. Auch die Beziehungen zum Vatican werden ausführlich erörtert. Liszt ist für den Verfasser „der größte Kirchenkomponist des 19. Jahrhunderts“. Der Cäcilianismus kommt schlecht weg, Brahms' Requiem ist „trocken und nüchtern“, in historischen Bemerkungen zeigt sich der Verfasser nicht gerade als Historiker: Palestrina sei ein wie Liszt wenig konformistischer Erneuerer der Kirchenmusik gewesen, dessen Kontrapunkt „die kühne Sprache der Dissonanzen gesprochen habe“: dazu wird Jeppensens *Style of Palestrina and the Dissonance* zitiert! Der Cäcilianismus wird die „trockene und kalte Schule“ genannt. Überhaupt ist der Verfasser auf die Deutschen schlecht zu sprechen. Ausfälle gegen Wagner finden sich mehrfach, Liszt wird „nicht der Schüler, sondern der Lehrer Wagners“ genannt (225). Dabei wird das Lied Liszts auf den Text von Georg Herwegh, „Ich möchte hingehen wie das Abendrot“, hervorgehoben: Zehn Jahre vor Wagner hätten die

düsteren Harmonien die Akkorde des Todes von Tristan angekündigt (125). In Wirklichkeit ist dieser Vorklang des Tristanakkordes, der eine lange Geschichte von Mozart über Beethoven hat, ganz genau so in Spohrs *Alchymist* zu finden:

	Spohr:		Liszt:					
a	gis''	a''	ais''	h''	g''	a''	ais''	h''
	d''	—	d''	—	d''	—	d''	—
	a'	—	gis'	—	a'	—	gis'	—
	f'	—	e'	—	f'	—	e'	—
	a	IV	V		a	IV	V	

Die katholische Religion sei eine so reiche Quelle der Inspiration, daß zahlreiche Protestanten von Bach (!) zu Honegger aus ihr geschöpft hätten (199). Bülow wird als deutscher Baron bezeichnet, der an Liszt zugunsten von Brahms Verrat beging. Bei der Neudeutschen Schule sei der Name deutsch, das Programm französisch (159). Liszt gilt als französischer Romantiker (wie Bartók und ungarische Schriftsteller in ihm einen ungarischen Komponisten sehen, obwohl eine „ungarische“ Kunstmusik damals nicht existierte). Liszt hat in seinen Konzerten an Originalkompositionen außer Chopin nur deutsche Komponisten gespielt (Raabe I, 66), von einer Beeinflussung durch französische Komponisten kann nicht einmal im Falle von Berlioz die Rede sein. Die Verhältnisse in Weimar werden nicht gründlich dargestellt. Wenn gesagt wird, daß man „erst seit kurzer Zeit“ die Bescheidenheit der Liszt zur Verfügung stehenden Mittel kenne (152), so muß auf Raabes Werk verwiesen werden, das 1931 erschienen ist, und (I, 103 f) auch die finanzielle Situation des Theaters und die Zahl der Musiker nennt. 1851, kurz nach der Uraufführung des *Lohengrin*, waren es 38 Mann Orchester und 29 Chormitglieder (nicht 24).

Ausführlich geht der Verfasser auch auf die traurige Lage der Kinder aus dem Bündnis mit Marie d'Agoult ein. Daniel ist aber (32) nicht „im Januar“, sondern am 9. Mai 1839 in Rom geboren. Liszt war bemüht, seine Kinder von ihrer Mutter innerlich zu trennen und sie der Fürstin zu gewinnen. Ein guter Vater war er nicht, und vielleicht läßt sich daraus die wenig kindliche Haltung erklären, die Cosima 1883 in Bayreuth beim Tode des Vaters gezeigt hat. — G.-L. Boquillon, der französische Chorreformator, nannte sich nicht Wilhelm, sondern Wilhem (66). Über Liszts Kompositionen wird nur ge-

legentlich gesprochen, so über die *h*-moll-Sonate (157) und die Graner Messe (229), aber auch dies nur kurz und wenig aus sagend. Einen „ungarischen Marsch“ von Schubert (129) gibt es nicht, *Festklänge* dürften nicht mit „*Bruits de fête*“ übersetzt werden, sondern mit *Sous de fête* (156). Daß Beethoven das Konzert des jungen Liszt in Wien (13. 4. 1823) nicht besucht hat und Liszt also auch nicht auf die Stirne geküßt haben kann, wird (203) nach Beethovens Konversationsheften richtiggestellt.

Hans Engel, Marburg

Franz Liszt. Sein Leben in Bildern. Gemammelt und erläutert von Zsigmond L á s z l ó und Béla M á t é k a. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1967. 252 S.

Dieser Band ist eine erweiterte Wiederholung des Bandes *Franz Liszt. Ein Künstlerleben in Wort und Bild* von Werner Füssmann und Béla Mátéka, Verlag von Julius Beltz in Langensalza—Berlin—Leipzig, 1936. Manche Bilder sind hinzugekommen, viele Bilder sind in größerem Format reproduziert, statt des dort zu den einzelnen Bildern stehenden Textes ist ein in Absätzen eingeschalteter, fortlaufender biographischer Text gekommen. Im Anfangsteil der Biographie ist die Forschung über Herkunft und Volkstum des Meisters, die 1936 von H. E. Wamser in den „Burgenländischen Heimatblättern“, Eisenstadt 1936, vorgelegt wurde, nicht berücksichtigt. Es steht nach den Urkunden der Familie einwandfrei fest, daß Liszt rein deutscher Abstammung ist. Die Schreibung des Namens des Urgroßvaters Sebastian „Liszt“ und des Großvaters Georg Adam „Liszt“ ist falsch; sie schrieben sich, wie die ganze Familie, in deutscher Schreibung „List“. Diese Schreibung führte noch der Vater, z. B. in der Eintragung der Geburt des „Franz List“ in das Register von Raiding; so heißt und hieß in erster Linie das deutsche Dorf, nicht ungarisch Doborján, sowenig wie Eisenstadt Kismarton oder Ragendorf Rajka. Daß Liszt, der kein Wort ungarisch sprach, sich zu Ungarn bekannte, ist verursacht durch die Dankbarkeit, die er gegenüber diesem Staat empfand, dessen Staats-, nicht Volksangehöriger er durch Geburt auf dem Besitz der Fürsten Esterházy war, und der durch seine Magnaten ihm, dem jungen Genie, großartige Förderung zuteil hat werden lassen. Die Geburtsurkunde war in der älteren Fassung des Buches

noch abgebildet. Liszt hat seine Verwandten, auch seinen Großvater, der erst 1844 gestorben ist, verleugnet. In Wien hätte er noch seine Tante Katharina (gestorben 1826) und seinen Onkel (Stiefbruder des Vaters) Anton List (später, nachdem Franz Liszt berühmt geworden war, auch Liszt genannt, gestorben 1876) besuchen können. Nur mit dem weiteren Onkel, Stiefbruder des Vaters aus 3. Ehe des Großvaters, Eduard List, dem späteren Generalprokurator Ritter von Liszt (1817—1879), und dessen beiden Söhnen, Franz Eduard (1851—1919), dem berühmten Rechtslehrer und, aus zweiter Ehe, Eduard, Jurist und Professor, wie sein Bruder, hat Liszt in Verbindung gestanden. Liszt hat, Raabe, *Liszt*, I 228/3, es beklagt, daß „*unser Name sogar bloßgestellt worden ist durch zahlreiche unsere Verwandte, denen es an Hochherzigkeit, Klugheit und Talent, zuweilen sogar an der Erziehung und an den einfachsten Grundlagen gefehlt hat, ihrer Laufbahn einen höheren Schwung zu geben und Achtung zu erwerben*“. Die Verwandten seiner Mutter, Anna Lager, die eine Bauerntochter und in Wien als Dienstmädchen in Stellung gewesen war, hatten noch weniger Anziehungskraft für Franz Liszt. Begreiflich für ein Genie, das mit einer Gräfin, später mit einer Fürstin lange Jahre den Lebensweg geteilt hat. Die Fürstin, Carolyne von Sayn-Wittgenstein-Berleburg, hatte einen Deutschen, General, zeitweilig Feldmarschall, in russischen Diensten, zum Vater, eine Russin zur Mutter, sie war aber ganz in französischer Kultur und Sprache erzogen worden. —

Die Ausstattung des Bandes, die Wiedergabe der 240 Bilder ist hervorragend. Der biographische Text bringt das Wesentliche. Daß der junge Liszt in seinem ersten Wiener Konzert 1823 von Beethoven geküßt worden sein soll, hat sich als ein Irrtum Liszts erwiesen. Auch bei dem dem Konzert vorausgegangenen Besuch bei Beethoven ist es zu diesem Weihekuß nicht gekommen, denn Beethoven hat die Aufnahme „etwas unfreundlich“ gestaltet. Hans Engel, Marburg

Edward Garden: Balakirev. A critical study of his life and music. London: Faber and Faber 1967. 352 S.

Obwohl W. Buschkötter in seinem *Handbuch der Internationalen Konzertliteratur* (1961) fünf Werke von Balakirev namhaft macht und die Islameyphantasie ehemals

Paradestück Rosenthals und Godowskys war, tritt das nicht sehr umfangreiche, da durch längere Pausen unterbrochene Schaffen Balakirevs (ebenso wie dasjenige Cuis), wenigstens in Deutschland, gegen das der anderen drei Novatoren zurück. Das vorliegende Buch des Glasgower Gelehrten, wohl auf persönlichen Lokalforschungen beruhend, ist trotz der — mit Ausnahme von G. Abraham und M. Calvocoressi — vorwiegend russisch geschriebenen Einzelarbeiten, die erste umfassende und entscheidende Biographie des Meisters. Der Leben und Charakter behandelnde erste Teil zeigt die selbständige, bis zur Schrofheit ehrliche, zurückhaltende, aber auch hilfsbereite und tiefreligiöse Wesensart des frühreifen Meisters, der, ohne Schulung durch Autoritäten, vor allem von Ulibischeff und Glinka angeleitet, ein vollkommen durchgebildeter Musiker, vor allem als Pianist, war, nicht ohne manche Reibungen und Entfremdungen, Anreger und Führer einer Gruppe größtenteils älterer Komponisten und ein unpedantischer, aber anregender Lehrer (z. B. Liapunovs) wurde. — Der etwa gleichlange zweite Abschnitt (mit 210 Beispielen) sagt über die einzelnen Werke (vorwiegend Orchester-, Klaviermusik und Lieder, aber keine Oper) alles Bezeichnende zu Entstehung, Aufbau, Melodik, Harmonik, und zu den folkloristischen Grundlagen sowie Umarbeitungen. Das letzte kürzere Kapitel faßt das bereits Angedeutete oder erkennbar Gewordene unter den einheitlichen Gesichtspunkten von Stil, Harmonik, Form und Einflüssen zusammen. Balakirev, schon früh eifriger Volksmusiksammler, ist vorbildlich als Verwerter, Umformer und Neuformer des melodischen Nationalguts; als Kontrapunktiker (Mittelstimmen!) ebenso bedeutend wie als Harmoniker und Rhythmiker, der im Chroma, den Orgelpunkten, der kühnen Modulation wie im Dur-Mollwechsel und in den Kadenz eigenen Wege geht. Auch der Bearbeiter, Arrangeur, Instrumentator und Herausgeber verdient Beachtung. Sorgfältig gearbeitete und reichhaltige Anmerkungen zu jedem der 22 Kapitel, Bibliographie, Werkverzeichnis und Register machen das mit z. T. unbekanntem Bildbeilagen großzügig ausgestattete Buch zu einem Standardwerk, das, in klarem, unverbrauchtem Englisch geschrieben, einer deutschen Übersetzung wohl würdig wäre.

Reinhold Sietz, Köln

Henry Purcell: Orpheus Britannicus. The First Book. A Facsimile of the 1698 London Edition. The Second Book. A Facsimile of the 1702 London Edition. New York: Broude Brothers (1965). VIII, 248 und (VI), 176 S., je 1 Taf. (zwei Bände in einem) (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series-Music. I.)

John Blow: Amphion Anglicus. A Facsimile of the 1700 London Edition. New York: Broude Brothers (1965). (VI), X, 216 S., 1 Taf. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. First Series-Music. II.)

In dem Bemühen um Anerkennung und Aufwertung einer eigenständigen englischen Musik spielte im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert die Musikverlegerfamilie Playford eine bedeutsame Rolle. So brachte vor allem John Playford der Ältere eine Anzahl von Sammelbänden mit Kompositionen entweder nur eines einzigen oder auch verschiedener Tonsetzer heraus. Nach seinem Tode setzte insbesondere sein Sohn Henry diese Tradition fort. Ihm verdanken wir u. a. eine zweibändige Sammlung von weltlichen Vokalwerken Henry Purcells (Bd. I: 1698, Bd. II: 1702), die er nach dessen Tod veröffentlichte und der er den Namen *Orpheus Britannicus* gab. In der Vorrede an den Leser nennt Playford seine Gründe für diese Ausgabe. Es heißt dort unter anderem: „*The Author's extraordinary Talent in all sorts of Musick is sufficiently known, but he was especially admir'd for the Vocal, having a peculiar Genius to express the Energy of English Words, whereby he mov'd the Passions of all his Auditors*“ (S. III). Die Sammlung enthält neben Werken, die hier erstmals veröffentlicht wurden, vor allem Gesänge aus Schauspielmusiken bzw. „Opern“. Alle Stücke sind mit Generalbaß versehen, treten weitere Instrumente hinzu, so sind dies mit wenigen Ausnahmen (z. B. Bd. II, S. 73, Trompete) Flöten oder Violinen. Nicht immer ist die „Herkunft“ der einzelnen Gesänge genau angegeben. Will man sich hier informieren, so wird man ohne den Thematischen Katalog Franklin B. Zimmermans (London 1963) nicht auskommen.

Aber nicht nur musikalisch, sondern auch soziologisch ist diese Sammlung interessant; gibt sie doch einen Einblick in die „Gebrauchsmusik“ der Zeit und zeigt zugleich, welche „Songs“ besonders gerne musiziert

wurden und wie sehr schon damals der Grad der Beliebtheit von der besonderen Interpretation einer Sängerin oder eines Sängers abhängig sein konnte. Titel wie *A Song in the "Tempest"*, *Sung by Miss Gross* (Bd. I, S. 79), *A Song in the "Indian Queen"*, *Sung by Mr. Bowen* (Bd. II, S. 54) oder *A Song in the "Indian Queen"*, *Sung by Mr. Freeman* (Bd. II, S. 57) weisen hierauf deutlich hin. Schade, daß die jeweils einem bestimmten Werk entnommenen Stücke nicht hintereinander angeordnet und zu Gruppen zusammengefaßt wurden, wodurch eine rasche Übersicht ein wenig erschwert wird.

Im Jahre 1700 erschien bei Henry Playford ein weiteres Sammelwerk, diesmal mit Kompositionen von John Blow, dem Lehrer Henry Purcells. Es trägt den Titel *Amphion Anglicus* und enthält 50 Lieder und Gesänge dieses in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts neben Purcell sehr geschätzten Tonsetzers. Da dieser Sammelband noch zu Lebzeiten von Blow veröffentlicht und wohl auch von ihm selber zusammengestellt wurde — die Widmung an die „*Princess Ann of Denmark*“ läßt dies vermuten —, ist er in sich geschlossener als die Purcell-Sammlung. Dies wird allein schon durch den eigens hierfür verfaßten Prolog („*Welcome ev'ry Guest, Welcome to the Muses Fest. . .*“, S. 1f.) und den großangelegten Epilog („*Sing, sing ye Muses*“, S. 205f.) deutlich. Aber auch hier stehen „freie“ Stücke, wie zum Beispiel „*Solo for a Bass alone*“ (S. 115), neben ausgesprochener Gelegenheits- oder Gebrauchsmusik, wie sie beispielsweise in dem „*Song for Musick Society*“ (S. 32) repräsentiert wird. Auffallend ist neben dem allgemein etwas größeren Umfang der einzelnen zum wenigsten mit Generalbaß versehenen Gesänge auch die größere Mannigfaltigkeit ihrer vokalen wie instrumentalen Besetzung.

Die beiden hier genannten wertvollen und aufschlußreichen Sammlungen liegen nun, wiederum dank eines Verlages, in Faksimile-Neudruck vor. Die Ausstattung und das Druckbild der Bände sind ausgezeichnet, so daß, hat man sich eingelese, auch aus ihnen musiziert werden kann. Unverständlicherweise fehlt jedoch jeglicher wissenschaftliche Kommentar, wie auch auf eine allgemeine Einleitung verzichtet wurde. So verdienstvoll das Bereitstellen von Quellenmaterial auch sein mag, reicht dieses alleine heute nicht mehr aus, wenn auch ein wis-

enschaftliches Arbeiten damit ermöglicht werden soll. Der Verlag hat hier eine große Möglichkeit verpaßt und wird es sich gefallen lassen müssen, daß seine Faksimile-Ausgaben mehr in der Bibliophilie als in der Wissenschaft ihren Platz finden werden.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst* (1757), zusammen mit dem italienischen Original von Pier Francesco Tosi, *Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (1723), neu herausgegeben, mit einem Vorwort und einem Anhang von Erwin R. Jacobi. Celle: Hermann Moeck Verlag. Jetzt Kassel: Bärenreiter-Verlag 1966. XXXX, XVI, 240, 44, 66 S.

Die Neuausgabe eines Gesangslehrbuches des 18. Jahrhunderts war überfällig, und es war naheliegend, Johann Friedrich Agricolas Übersetzung und Erweiterung der *Opinioni de'cantori antichi e moderni* von Pier Francesco Tosi auszuwählen; sie ist zu ihrer Zeit den Instrumentalschulen von Quantz, L. Mozart und C. Ph. E. Bach an die Seite gestellt worden. Da die Neuausgaben des italienischen Originals von Luigi Leonesi (1904) und Andrea Della Corte (1933) längst vergriffen sind, ist es besonders zu begrüßen, daß Erwin R. Jacobi auch dessen Text (wie den Agricolas) im Faksimile wiedergegeben hat. Er hat das in einer sehr praktischen Weise getan: Tosis Traktat ist für sich geheftet, so daß man beide Texte nebeneinander halten kann.

Im Vorwort ergänzt Jacobi seine Angaben zur Bibliographie der beiden Traktate durch Belege für ihre Wertschätzung und Hinweise auf die spärliche Literatur über die Gesangspraxis des 18. Jahrhunderts. Er vermutet, daß Agricola „*nicht wenig an Kenntnissen mit einbezogen und verarbeitet haben dürfte, die er direkt oder indirekt seiner Lehrzeit bei J. S. Bach in Leipzig zu verdanken hatte*“ (S. X). Demgegenüber scheint mir gerade bemerkenswert, daß die zahlreichen Notenbeispiele Agricolas sämtlich italienischen Text haben; er mag sie Opernarien entnommen oder auf Texte, beispielsweise Metastasio, selbst komponiert haben. Vom Singen auf deutschen Text ist nur gelegentlich und im Vorübergehen die Rede.

Beide Traktate, die Bearbeitung Agricolas sowohl wie die Schrift Tosis, werfen Pro-

bleme auf, die darzulegen wichtig gewesen wäre. Tosi hat seine *Opinioni* 1723 in hohem Alter veröffentlicht. Sie sind keine Gesangslehre von 1723, sondern eine Streitschrift gegen die *moderni* und ein leidenschaftliches Plädoyer für die unverdorrene, ältere Praxis des Gesangs und der Vokalkomposition. Das heißt, daß sich seine Vortragslehre nicht auf die Musik der Generation von G. F. Händel oder gar J. A. Hasse bezieht, sondern etwa auf die der Generation A. Scarlatti. Überdies ist der philiströse Hintergrund der Accademia filarmonica in Bologna, als deren Mitglied Tosi sich im Titel seiner *Opinioni* mit Stolz bekennt, in Rechnung zu stellen. Tosis Behandlung der Tonarten beispielsweise ist von daher zu verstehen.

Es ist bemerkenswert, daß Agricola diesen, auf eine vergangene Musik sich beziehenden Traktat im Jahre 1757 übersetzt und kommentiert und als Gesangslehre herausgegeben hat. Die *Opinioni* von Tosi enthalten keine Notenbeispiele. Agricola erläutert die Anweisungen Tosis durch musikalische Zitate im Stil seiner Zeit. Aber er ist sich selbst nicht immer sicher, was Tosi eigentlich meint. „In den folgenden Zeilen wird man einige Beispiele der absteigenden geschleiften kurzen Passagen, welche der Verfasser aller Wahrscheinlichkeit nach hier versteht, antreffen“ heißt es beispielsweise an einer Stelle des Kapitels *Del Passaggio* („Von den Passagen“, S. 127). Und bei der Übersetzung des Kapitels *De'Passi* („Von den willkürlichen Veränderungen des Gesanges“) resigniert Agricola: „Ich würde die Beschreibung des Tosi hier gern durch Noten deutlicher machen, wenn ich nur seinen eigentlichen Sinn vollkommen errathen könnte“ (S. 234): Kommentar und Notenbeispiele illustrieren nicht den Traktat Tosis, sondern transponieren ihn in einen ganz anderen Stilkreis. Unter diesem Gesichtspunkt wären die Verzierungs- und Vortragslehre Agricolas, sein ganzer Traktat erst noch genauer zu betrachten.

Im Anhang seiner dankenswerten Publikation zweier so interessanter Quellen veröffentlicht Jacobi zwei Bittgesuche Tosis an den Wiener Hof und drei Briefe Agricolas an Telemann. Eines dieser Schreiben läßt ihn das (bisher zwischen 1645 und 1656 angegebene) Geburtsjahr Tosis auf 1654 ansetzen. Der Verlag hat das Buch großzügig, mir scheint sogar, etwas übertrieben großzügig,

ausgestattet: Vorwort und Anhang und sogar die Titelei sind zweisprachig (deutsch/englisch). Aber wenn jemand den Text Agricolas lesen kann, sollte er doch wohl auch Vorwort, Anhang und Titel lesen können! Helmut Hucke, Lexington/Mass.

Antonio de Cabezón: Gesamtausgabe der Werke. I. Duos, Kyries, Variations & Finales. Hrsg. von Charles Jacobs. Brooklyn: The Institute of Mediaeval Music (1967). (IV), 81 S. (Gesamtausgaben. IV/1.)

Die uns bekannten Werke Antonio de Cabezóns sind primär im *Libro de cifra nueva* (1557) sowie in den *Obras de música* (1578) überliefert. Beide Drucke wurden von Higinio Anglés in einer wissenschaftlich fundierten Übertragung neu herausgegeben (1944 bzw. 1966). Man wird somit die Notwendigkeit einer Gesamtausgabe der Werke Cabezóns nicht von vornherein bejahen können, es sei denn, neue wissenschaftliche Erkenntnisse entwerten die bisherigen Editionen. Verspricht nun die im Erscheinen begriffene und auf fünf Bände berechnete Gesamtausgabe, deren ersten Band Charles Jacobs vorlegt, diese Bedingung zu erfüllen?

Das kurze Vorwort, dem eine deutsche Übersetzung beigegeben ist, begnügt sich mit knappen Hinweisen auf die Quellenlage, die Editionsgrundsätze sowie die Aufführungspraxis, wobei mehr der Praktiker als der Musikwissenschaftler angesprochen wird. Nachzutragen wäre, daß seit 1966 eine vollständige Übertragung der *Obras de música* vorliegt (hrsg. von H. Anglés, in: *Monumentos de la Música Española*, vol. XXVII bis XXIX).

Der erste Band enthält neun Kyries, die einzigen Meßkompositionen Cabezóns, ferner die Variationen, Duos und Finales. Leider ist es um den wissenschaftlichen Anspruch dieser Edition nicht immer zum besten bestellt. So weichen die Überschriften zu den Stücken verschiedentlich vom originalen Text ab, ohne daß dies irgendwo vermerkt wird (beispielsweise findet man in den *Obras de música* nicht die Bezeichnung „*Diferencias*“, sondern „*Discante sobre la pavana italiana*“ oder einfach „*Pavana italiana*“). Ausnahmslos unterschlägt der Herausgeber die innerhalb einiger Variationen auftretenden Fermaten. Deren Bedeutung ist zwar unklar, doch spricht einiges für die Annahme M. Santiago Kastners, diesen Fermaten lägen

„klangliche und musikalische, aber nicht rein formale Absichten zugrunde“. Bei der Übertragung der Stücke kürzt Charles Jacobs die Notenwerte um die Hälfte, wenn das Mensurzeichen ϕ vorgezeichnet ist. Ob dabei die Übertragung in den $\frac{2}{4}$ -Takt eine glückliche Lösung darstellt, sei bezweifelt, besonders im Hinblick auf die Einschübe ternärer Abschnitte im $\frac{4}{4}$ -Takt (siehe S. 14, 18 und 31). Der Herausgeber scheint hier, wie die inkonsequente Zusammenziehung zweier Tabulaturtakte zum $\frac{4}{4}$ -Takt auf S. 5 ff., 24 und 27 zeigt, seiner Sache selbst nicht sicher zu sein. Einen überzeugenden Weg hingegen geht er bei der Übertragung der ternären Abschnitte, die er als Triolen im $\frac{4}{4}$ -Takt wiedergibt. Gleichermäßen überzeugend ist die Beibehaltung der originalen Notenwerte bei vorgegebenem Mensurzeichen C und C3. Zur genaueren temporalen Fixierung der Mensurangaben werden den Stücken verbale Tempo- bezeichnungen beigelegt, die übrigens nach gutem wissenschaftlichem Brauch als Zusatz gekennzeichnet sein sollten. Der Notentext selbst verdient Vertrauen (eine Berichtigung: S. 13, Nr. 2, T. 4, Baß a g f e Achtelnoten). Auf Abweichungen vom Quellentext wird im Vorwort bzw. in Fußnoten hingewiesen. Bei der Setzung zusätzlicher Akzidenzien mangelt es dem Herausgeber gelegentlich am Mut zur Entscheidung, versieht er doch manche Zusatzakzidenzien mit einem Fragezeichen: „*The performer may well decide that he wishes to omit one or another of these questionable accidentals.*“ Ein besonderes Problem stellt die Verwendung des Pedals. Einerseits legt die Satzstruktur gelegentlich die Einbeziehung des Pedals nahe, andererseits geben die Quellen keinerlei direkte Hinweise. In der vorliegenden Ausgabe wird dem Satz streckenweise eine Pedalstimme (fast immer identisch mit dem Baß) unterlegt „*primarily with an eye to making feasible a performance on the organ in which clarity and legato phrasing are sought*“. Das Argument des Legato-Spiels steht indessen auf schwachen Füßen, solange nicht der Nachweis erbracht ist, daß „*legato-phrasing*“ der damaligen Aufführungspraxis entspricht.

Trotz einiger unbestreitbarer Vorzüge gegenüber den bisherigen Editionen erfüllt die vorliegende Ausgabe die Forderung nach wissenschaftlicher Zuverlässigkeit nur mit gewissen Einschränkungen.

Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

Johan Helmi ch Roman: Sinfonie 1—3. Hrsg. von Ingmar Bengtsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1965. XXVIII, 66 S. (Monumenta Musicae Svecicae. 4. Werke von Johan Helmi ch Roman. Bd. 2.)

Die hier vorgelegten drei Sinfonien, von denen die erste viersätzig, die beiden anderen dreisätzig sind, geben einen ersten Eindruck von dem besonders an Instrumentalmusik reichen Schaffen des schwedischen Komponisten Johan Helmi ch Roman, der bis jetzt bei uns praktisch so gut wie unbekannt war. Die Sinfonien beweisen, daß die Kräfte, die in den verschiedenen europäischen Zentren an der Umbildung der spätbarocken Musik tätig waren, bis in den Norden Europas ausstrahlten.

Roman, schon 1885 in der Schrift eines Landsmannes als „*Svenska musikens fader*“ bezeichnet, verschaffte sich einen umfassenden Überblick über die Musik seines Jahrhunderts. Nach einem Studium bei Ariosti und Pepusch in London (dessen Beginn vom Herausgeber mit 1716, vom Riemann-Lexikon, 12. Auflage, mit 1714 angegeben wird), bereiste er in den Jahren 1735—1737 Frankreich, Italien, England, Deutschland und ein zweites Mal England.

Ingmar Bengtsson, Herausgeber dieses Bandes und Autor einer 1955 veröffentlichten Dissertation *J. H. Roman och hans instrumentalmusik* nennt französische Ouvertüre, neapolitanische Sinfonie, Sonata da chiesa und Solokonzert als formale Vorbilder Romans. In der Tat haben alle diese Formen ihre Spuren in den drei Sinfonien hinterlassen. Daß sie „*als Beispiele eines intensiven Experimentierens auf dem Grund dieses zeittypischen Besitzes betrachtet werden*“ können, trifft zumindest für den 2. Satz der 1. Sinfonie zu. Das dreiteilige Allegro beginnt mit einer 24taktigen Exposition, die ohne Doppelstrich endet, worauf eine verkürzte Variante in der Dominante folgt. Die dann einsetzende Reprise in der Grundtonart G-dur folgt der Exposition in den ersten sieben Takten wörtlich, schaltet dann eine neue, 21 Takte umfassende Partie ein, worauf abschließend die Takte 8—22 der Exposition in leicht variiert und verkürzter Fassung folgen.

Die Feststellung, daß Roman stilistisch von vielen Richtungen beeinflusst sei — das Wort „*Richtungen*“ ist nicht glücklich gewählt, die englische Version spricht zutreffender von „*numerous impressions*“ — wird

mit dem Hinweis auf Händel, Lotti, Leo, Ariosti, G. B. Bononcini, Geminiani, „vielleicht auch Locatelli und Tartini“, allerdings sehr pauschal begründet. Als besonderes Positivum konstatiert der Herausgeber, daß Roman sich der „*additiven Technik der Italiener von Platti bis Galuppi*“ ferngehalten habe. Es ist jedoch ein gewisser Widerspruch, wenn er später meint, daß es Roman schwer falle, „*sein Material in weitgedehnten Fortspinnungsverläufen zu entwickeln*“ und „*gewisse Verläufe in Thematischen den Eindruck relativ schwach zusammengefügt episodischer Glieder machen*“. Damit unterstellt er ihm ebenfalls eine „*additive Technik*“, denn eine solche liegt ja nicht nur bei „*ständigen Taktgruppenwiederholungen*“ vor. Romans Satzbildung ist nicht weniger gelenkreich als bei den Italienern dieser Zeit — die Sinfonien sind in der zweiten Hälfte der 30er und in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden — aber auch nicht weniger glatt aneinandergesetzt.

An die form- und stilgeschichtliche Erörterung schließt sich eine eingehende Darlegung der Quellen, Bemerkungen zur Aufführungspraxis und der ausführliche Revisionsbericht, in englischer und deutscher Sprache, an. Bengtsson hat es an Sorgfalt und Fleiß nicht fehlen lassen. Dem drucktechnisch sauberen und kräftigen Notentext der Sinfonien hat er einen ausgearbeiteten Continuo hinzugefügt. Obwohl er der Meinung ist, daß „*jede ausgeschriebene Generalbaßstimme ein Widerspruch in sich selbst*“ sei (eine etwas schroffe These), hat er sich den „*Wünschen der Praxis, z. B. von Liebhaberorchestern*“ gebeugt, was sicherlich richtig ist. Nur ist dann nicht einzusehen, warum er im 3. Satz der 1. Sinfonie im 45. Takt für die hier zweifellos geforderte kleine Kadenz mit dem Hinweis, daß sich solche Partien „*nicht einmal andeutungsweise in Noten festlegen*“ ließen, nicht ebenfalls einen in Noten ausgeführten Vorschlag gemacht hat. Sicherlich ist die einfach-akkordische Aussetzung des Generalbasses dem Spieler eher zuzumuten als stilgerechte Improvisation einer Kadenz. Ebenso hätten die „*willkürlichen Manieren*“ in den konzertanten Soli der 1. Violine ausgeführt werden müssen, während umgekehrt im 3. Satz der 3. Sinfonie die Übertragung der Unterstimmen aus dem $\frac{4}{4}$ -Takt in den $\frac{12}{8}$ -Takt zum Zweck der Anpassung an die im $\frac{12}{8}$ -Takt notierte Oberstimme überflüssig war. Mithin, wo die

Krücke nicht nötig ist, stellt der Herausgeber sie zur Verfügung, wo der Musikfreund jedoch Hilfe braucht (die auch dem Herausgeber Kopfzerbrechen machen würde), läßt er ihn im Stich. Warum?

Auf einige Druckfehler sei noch verwiesen. Seite XXII muß es im vorletzten Absatz heißen: Sinfonie I (nicht II), Satz 3. Auf Seite 1 ist der 2. Satz der 2. Sinfonie als „*Allegro*“ angegeben, er ist aber ein *Allegretto*. Auf Seite 54 hat das erste Partitursystem drei \flat vorgezeichnet, obwohl der Satz in B-dur, nicht in Es-dur steht. Nachher sind stets zwei \flat gesetzt. — Die drei Sinfonien werden bei Laienorchestern sicherlich Anklang finden. Die inspiriertesten Sätze sind das anmutig kantable Lento der 3., das graziöse *Allegretto* der 2. und das ausdrucksvolle Largo der 1. Sinfonie, während die schnellen Sätze inhaltsärmer sind. Den Musikhistoriker interessieren die Sinfonien ebenfalls, da sie stilistisch im Schnittpunkt der diversen Strömungen stehen.

Kurt Westphal, Berlin

S a l a m o n R o s s i: Sinfonie, Gagliarde, Canzone 1607—1608. Four part compositions for strings or recorders and basso continuo, Vol. I, edited by Fritz R i k k o and Joel N e w m a n. (New York): Mercury Music Corporation (1965). (IV), 40 S. Partitur, 6 St.

Rossis Instrumentalkompositionen erschienen zu seinen Lebzeiten in vier Sammlungen: 1607, 1608, 1613 und 1622. Das dritte Buch wurde 1617, 1623 und 1638, das vierte 1642 neu aufgelegt. Rossis musikgeschichtliche Bedeutung sieht die Wissenschaft vor allem darin, daß er als einer der ersten Komponisten das monodische Prinzip in die Instrumentalmusik einführte. In den ersten Publikationen von 1607/08, die zum großen Teil aus Triostücken bestehen, aber auch — im Gegensatz zu den 1613 und 1622 gedruckten Sammlungen — eine beträchtliche Zahl vier- und fünfstimmiger Stücke enthalten, können die dritten und vierten Stimmen *ad libitum* von Melodieinstrumenten ausgeführt, ebensogut aber auch in den von einem Akkordinstrument zu spielenden Generalbaßpart einbezogen werden. Das bevorzugte Continuo-Instrument jener Zeit war der Chitarrone; jedoch vermerkt Rossi ausdrücklich, daß auch andere Instrumente diese Aufgabe übernehmen könnten, wobei

er an die damals gebräuchlichen Tasteninstrumente gedacht haben wird.

Die vier- und mehrstimmigen Kompositionen der ersten beiden Bücher setzen sich aus Sinfonien, Tänzen (ausschließlich Gaillarden) und Kanzonen zusammen. Die in der vorliegenden Ausgabe abgedruckten Sinfonien sind „*brief pieces used as instrumental preludes and postludes for vocal compositions*“ und haben — gemäß den von den Herausgebern wie üblich hinzugefügten Taktstrichen — eine maximale Länge von ganzen 24 Takten, die Gaillarden gehen nicht über 22 Takte hinaus. Bei allem Respekt vor Rossis „Pioniertaten“ erlauben derartige Miniaturen für sich allein genommen infolge ihrer Kürze kaum eine Beurteilung des kompositorischen Ranges eines Tonsetzers, selbst wenn man zugestehen mag, daß „*those in Monteverdi's Orfeo, written in 1607, are not much different from Rossi's*“. Auch die Kanzonen, deren eine als *Sonata* bezeichnet ist, liefern mit ihren maximal 54 und 55 Takten bei aller handwerklichen Fertigkeit keinen Maßstab für die „epochale“ Bedeutung Rossis.

Wenn die Herausgeber einleitend bemerken: „*For all the laudatory comments by historians on Rossi's remarkable and pioneering instrumental ensemble music, neither a scholarly edition nor a good practical one has been available. This volume is planned as the first of a series which it is hoped will fill this gap*“, so wird in der 1965 gedruckten Edition geflissentlich übersehen, daß F. J. Giesbert bereits 1960 zwölf Stücke (Sinfonien und Gaillarden) im Schott-Verlag herausgegeben hat, nämlich „*die einzigen von Rossi erhaltenen fünfstimmigen Werke*“. F. Rikko und J. Newman stellen in ihrer Ausgabe sechs Sinfonien, drei Gaillarden und vier Kanzonen zusammen. Es handelt sich um vierstimmige Kompositionen des Autors, bei denen die dritte Stimme der Nummern 6 bis 10, wie bereits oben erklärt, ad libitum ausgeführt werden kann.

Einen Generalbaßpart in Form einer Lautentabulatur hat Rossi selbst für sechs seiner Madrigale ausgeschrieben, von dem Newman in seiner Dissertation *The Madrigals of Salamon de' Rossi* Beispiele mitteilt. Im Hinblick auf die recht hausbackene und in manchen Fällen ungeschickte, ja sogar fehlerhafte Generalbaßaussetzung (vgl. Takt 16/3 auf Seite 23: C-dur-Sextakkord statt e-moll; die quintparallellartige Wirkung von T. 21 S. 16,

7/17, 28/27, 33/29, 9—10/32 und 16/33; die wenig sinnvolle Stimmführung in T. 7—8 S. 24; die ungeschickten Stimmeinsätze in Nr. 13 in den Takten 22, 25, 27 und 29; nicht zuletzt unüberhörbare Quint- bzw. Oktavparallelen in T. 21 S. 16 und T. 27/28 S. 24!) kann nicht genug bedauert werden, daß die Herausgeber ihrer Ausgabe kein Faksimile eines originalen Generalbasses des Komponisten beigegeben haben. Ebenso muß es einigermaßen verwundern, daß der Edition, die ausschließlich vierstimmige Werke enthält, ausgerechnet ein Faksimile der Stimme „Canto II“ eines fünfstimmigen Werkes vorangestellt wird, so daß dem interessierten Leser die Möglichkeit eines Vergleichs der Übertragung mit dem Original versagt bleiben muß.

Es ist — mit Verlaub zu sagen — eine pseudo-musikwissenschaftliche Praxis, der auf moderne Schlüssel und Notenwerte abgestellten Übertragung lediglich die originalen Schlüssel, Vor- und Taktzeichen vorzuschreiben; denn ohne einige Beispiele der originalen Notation ist aus diesen Angaben weder eine Kontrolle über die Richtigkeit der Transposition noch eine Kenntnis der Relation der Notenwerte zu denen des Originals zu gewinnen. Vor dieser, leider heutzutage in vielen Neuausgaben anzutreffenden Praxis sollte wegen ihrer Unsinnigkeit einmal mit allem Nachdruck gewarnt werden.

Die erhebliche Dubiosität der vorliegenden Ausgabe sei hier aber speziell an der Übertragung des zweiten Teils der *Gagliarda a 4 & 3 si placet detta la Zambalina* (nach Newman ist über diese Dedikationsadresse bislang nichts weiteres bekannt) gezeigt: Die Takte 7 bis 19 wechseln in schöner Regelmäßigkeit ihr Metrum, so daß jeder einzelne Takt der Neuausgabe andere Zählzeiten erhält, was sich dann wie folgt ausnimmt: 6/8, 3/2, 3/4, 6/8, 3/2, 3/4, 6/8, 3/4, 6/8, 3/4, 6/8, 3/2, 3/4. Hier liegt offenbar ein völliges Mißverständnis in der Übertragung von Hemiolen vor, das zur Folge hat, die gerade den Charakter der Gaillarde kennzeichnenden synkopischen und das Metrum überspielenden Elemente so gut wie völlig zu eliminieren. Ganz abgesehen davon dürfte der Dirigent eines Schul- oder Laienorchesters, Musizierkreise, die sich ja wohl in erster Linie für die Interpretation solcher anspruchsloser Werke interessieren können, meiner persönlichen Erfahrung nach im allgemeinen bereits vor erhebliche dirigiertech-

nische Schwierigkeiten gestellt sehen, wenn er die o. a. Taktfolge wirklich exakt schlagen will. Auch möchte ich empfehlen, das in T. 17 des gleichen Stückes eingeführte *b* in allen Stimmen des 18. Taktes beizubehalten.

Die kurze historische Einleitung, die Erläuterung der angewandten Editionstechnik, Quellenangaben und 20 Zeilen Revisionsnotizen zuzüglich der schon erwähnten faksimilierten Seite wiegen die geschilderten Schwächen der Edition nicht auf, so daß ich sie — zumal der Preis von \$ 3.50 für die Partitur und \$ 4.00 für den Stimmensatz auch nicht gerade gering ist — sowohl für den Wissenschaftler als auch für den Praktiker leider nur als „nicht empfehlenswert“ beurteilen kann. Herbert Drux, Köln

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Jacques Barzun: *Berlioz and the Romantic Century*. Third Edition. New York and London: Columbia University Press 1969. Vol. I.: XXIV, 573 S., 8 Taf. Vol. II.: (X), 515 S., 8 Taf.

Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini. Compiled by Yves Gérard under the auspices of Germaine de Rothschild. Translated by Andreas Mayor. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1969. XIX, (1), 716 S., 12 Taf.

Martin Cooper: *Beethoven. The Last Decade 1817—1827*. With a medical appendix by Edward Larkin. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1970. XII, 483 S., 4 Taf.

Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685—1750. Kritische Gesamtausgabe. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1969. XXXVI, 576 S., 16 Taf. (Bach-Dokumente. II.)

Essays in musicology. In honor of Dragan Plamenac on his 70th Birthday. Edited by Gustave Reese and Robert J. Snow. [Pittsburgh:] University of Pittsburgh Press (1969). XVI, 391 S., 1 Taf.

Edmund H. Fellowes: *English Cathedral Music*. New edition revised by J. A. Westrup. London: Methuen & Co LTD (1969). 283 S.

Emil Fischer: *Handbuch der Stimmbildung*. Tutzing: Hans Schneider 1969. 232 S.

Marius Flothuis: *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke*. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1969. 104 S. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. 2.)

Rudolf Flotzinger: *Der Discantussatz im Magnus Liber und seiner Nachfolge*. Mit Beiträgen zur Frage der sogenannten Notre-Dame-Handschriften. Wien—Köln—Graz: Hermann Böhlaus Nachf. 1969. 322 S., (32) S. Notenanhang. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge. 8.)

Theodor Göllner: *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen*. I: Edition. II: Studie. Untersuchungen zur Lektionsvertonung von der frühen Mehrstimmigkeit bis zu Heinrich Schütz. Tutzing: Hans Schneider 1969. XXX, 359 und 200 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 15.)

Jürgen Grimm: *Das Neu Leipziger Gesangbuch des Gottfried Vopelius (Leipzig 1682)*. Untersuchungen zur Klärung seiner geschichtlichen Stellung. Berlin: Verlag Merseburger 1969. 402, (34) S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 14.)

Heinrich Hülsmeier: *Musikpflege in Südwestfalen*. Chrysologus Heimes (1765—1835) und Johann Friedrich Nolte (1809—1874). Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter-Verlag 1969. 229 S. (Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für Westfälische Musikgeschichte. 1.)

I più Antichi Monumenti Sacri Italiani. A cura di F. Alberto Gallo e Giuseppe Vecchi. Prima Parte. Bologna (ohne Verlagsangabe) 1968. XXII S., CLI Taf. (Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica. III. Mensurabilia. 1.)

Michel Imberty: *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant*. Paris: Librairie C. Klincksieck 1969. 226 S. (Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre. Série A: Thèses et Travaux. 7.)

Orff-Institut an der Akademie „Mozarteum“ Salzburg. Jahrbuch III. 1964 bis 1968. Mainz: B. Schott's Söhne (1969). 288 S., 17 Taf.

Journal of the Japanese Musicological Society 1968. No. XIV. Tokyo: Japanese Musicological Society (1969). 256 S.

Ekkehard Kreft: Die Späten Quartette Beethovens. Substanz und Substanzverarbeitung. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1969. 279 S. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Bd. 74.)

Georg Krieger: Schönbergs Werke für Klavier. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1968). 126 S.

Orlando di Lasso: Messen 42 bis 48. Handschriftlich überlieferte Messen I. Hrsg. von Siegfried Hermelink. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1969. XXIV, 170 S. (Neue Reihe. 9.)

Joseph Lefftz: Das Volkslied im Elsass. Zweiter Band. Stände- und Wanderlieder aus Heimat und Fremde. Colmar—Paris—Freiburg: Editions Alsatia 1967. 414 S.

Joseph Lefftz: Das Volkslied im Elsass. Dritter Band. Lieder von der Liebe, Lust und Leid, vom Hochzeitmachen und Eheleben. Colmar—Paris—Freiburg: Editions Alsatia 1969. 404 S.

Franz Liessem: Musik und Alchemie. Tutzing: Hans Schneider 1969. 179 S.

Franz Liszt: Drei späte Klavierstücke. Erstausgabe. Hrsg. von Robert Charles Lee. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1969. 15 S. (Das 19. Jahrhundert, ohne Bandzählung.)

Roland Mancini: L'art du chant. Paris: Presses Universitaires de France 1969. 128 S. («Que sais-je?». 1366.)

Johannes(I) Mattheson: Grundlage einer Ehrenpforte. Hrsg. von Max Schneider. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter-Verlag 1969. XLIV, 428, (16), 51 S. (Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1910.)

Adolf Meier: Konzertante Musik für Kontrabaß in der Wiener Klassik. Mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabaßbaues in Österreich. Giebing über Prien am Chiemsee: Musikverlag Emil Katzbichler 1969. 204 S. (Schriften zur Musik. IV.)

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie X. Werkgruppe 30. Band 1: Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart. (Daniel Heartz und Alfred Mann.) Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1969. 126 S.

William S. Newman: The Sonata since Beethoven. The Third and Final Volume of A History of the Sonata Idea. Chapel Hill: The University of North Carolina Press (1969). XXVI, 854 S.

Wolfgang Osthoff: Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert). Tutzing: Hans Schneider 1969. Textteil 376 S., Notenteil 249 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 14.)

Johann Samuel Petri: Anleitung zur Praktischen Musik. Faksimile-Nachdruck der zweiten, stark erweiterten Auflage Leipzig 1782. Giebing über Prien am Chiemsee: Musikverlag Emil Katzbichler 1969. (XIV), 484, (5) S.

Rheinische Musiker. 6. Folge. In Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern hrsg. von Dietrich Kämpfer. Köln: Arno Volk-Verlag 1969. (8), 226 S.

Joan Rimmer: The Irish Harp. [Dublin:] The Mercier Press for the Cultural Relations Committee. (8), 80 S. (Irish Life and Culture. XVI.)

Sagittarius. Beiträge zur Erforschung und Praxis alter und neuer Kirchenmusik. Hrsg. von der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft. Bd. 2. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter-Verlag 1969. 77 S.

Johann Hermann Schein: Diletti Pastoral. Hirtenlust 1624. Weltliche Madrigale zu 5 Stimmen und Generalbaß. Hrsg. von Adam Adrio. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1969. XII, 110 S. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke. 8.)

Marius Schneider: Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und Phänomenologische Studien. Tutzing: Hans Schneider 1969. Teil I: 108 und 47 S. Teil II: 120 und 55 S., Teil III: 33 und 38 S.

Franz Schubert: Fantasie für Klavier (ohne D-Nummer). „Grazer Fantasie“. Erstausgabe. Hrsg. von Walther Dürr. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1969. XI, 18 S. (Das 19. Jahrhundert, ohne Bandzählung.)

Friedrich Smend: Bach-Studien. Gesammelte Reden und Aufsätze. Hrsg. von Christoph Wolff. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1969. 280 S., 12 Taf.

Mr. J. E. Spruit: Van vedelaars, trommers en pijpers. Utrecht: A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij NV 1969. 141 S. (darunter 28 Taf.)

Die **Volksmusiksammlung** der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung). 1. Teil. Bearbeitet von Walter Deutsch und Gerlinde Hofer. Mit einem Beitrag von Leopold Schmidt. Wien: Verlag A. Schendl (1969). 186 S., 1 Taf. (Schriften zur Volksmusik. 2.)

Mitteilungen

Die **Ankündigung des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses Bonn 1970** (7. bis 12. September), dessen ausführliches Programm in Form einer Einladung zur Teilnahme im April in großer Zahl verschickt wurde, stößt auf ein erfreulich großes Interesse bei der Musikwissenschaft des In- und Auslandes.

Auf den Anmeldeschluß 15. Juni 1970 sei nochmals hingewiesen. Die Geschäftsstelle des Kongresses, D-53 Bonn, Musikwissenschaftliches Seminar, Am Hof 34, verschickt auf Anforderung weitere Einladungen und erteilt alle gewünschten Auskünfte.

Dr. Wolfgang **Matthäus**, Wetzlar, ist am 13. Februar 1970 im Alter von 56 Jahren verstorben.

Professor Dr. **Werner Dankert**, Krefeld, ist am 5. März 1970 im Alter von 69 Jahren verstorben.

Professor Dr. **Bruno Stäblein**, Erlangen, feierte am 5. Mai 1970 seinen 75. Geburtstag.

Professor Dr. **Joseph Müller-Blattau**, Saarbrücken, feiert am 21. Mai 1970 seinen 75. Geburtstag.

Dr. **Friedrich Gehmacher**, Salzburg, Präsident der Internationalen Stiftung Mozarteum, feiert am 12. Juni 1970 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. **Heinrich Hüsch**, Marburg/L., hat den Ruf auf den ordentlichen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Köln erhalten.

Professor Dr. **Christoph Wolff**, Toronto, erhielt einen Ruf an die Columbia University in New York als Nachfolger von Professor Dr. Dr. h. c. **Paul Henry Lang**.

Dr. **Bernhard Meier**, Wissenschaftlicher Rat am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen, wurde mit Wirkung vom 9. Februar 1970 zum außerplanmäßigen Professor ernannt.

Dr. **Robert Günther**, Dr. **Dietrich Kämpfer** und Dr. **Josef Kuckertz**, Privatdozenten am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln, wurden mit Wirkung vom 27. Februar 1970 zu außerplanmäßigen Professoren ernannt.

Dr. **Wulf Arlt**, Basel, hat sich am 4. März 1970 an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: Praxis und Lehre der „ars subtilior“ — Studien zur Geschichte der Notation im Spätmittelalter (I).

Am 11. und 12. Juni 1970 feiert der **VerB. Schott's Söhne**, Mainz, sein 200jähriges Verlagsjubiläum.

Vom 29. Juni bis 2. Juli 1970 veranstaltet das Institut für Aufführungspraxis der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz eine internationale Arbeitstagung mit dem Thema „Der junge Haydn. Wandel von Musikauffassung und Musikaufführung in der österreichischen Musik zwischen Barock und Klassik“.

In Verbindung mit dem 18. Treffen der Gesellschaft der Orgelfreunde wird die internationale Orgeltagung 1970 vom 2. bis 9. August in Ulm durchgeführt. Ein umfangreiches Programm mit Orgelbesichtigungen, Orgelkonzerten — die neue Orgel des Ulmer Münsters steht hier im Mittelpunkt —, Referaten und Diskussionen ist geplant. Anmeldungen werden an die Geschäftsstelle, 73 Eßlingen, Turmstraße 17, Dr. **Walter Supper**, erbeten.

Das Thema „Wegbereiter neuer Musik in drei Epochen“ behandeln in Referaten und Diskussionen die Herren **Kurt v. Fischer**, **Ernst Krenek**, **Rudolf Stephan** und **Kurt Blaukopf** in zwei Studioveranstaltungen anlässlich der Kasseler Musiktage 1970 (30. Oktober bis 1. November).

Erwiderung

Auf die Besprechung meines Buches *Folk Songs of the World* durch Fritz Bose in Jahrgang XXI, Heft 4, Seite 518 bis 519 möchte ich wenigstens in Kürze eingehen. Ich betrachte die Ausführungen des Rezensenten als unangemessen, da sie mir aus einer flüchtigen und oberflächlichen Lektüre zu resultieren scheinen und außerdem die Absicht, die den Verfasser bei der Zusammenstellung seines Buches leitete, verkennen. Auseinandersetzungen mit Rezensenten sind für jeden Autor unerfreulich und leider letzten Endes fruchtlos. Ich werde daher nicht den Grundton und alle Einzelheiten der Rezension behandeln, sondern nur auf einige Äußerungen des Rezensenten eingehen, die mir charakteristisch für die ganze Rezension zu sein scheinen.

Nachdem Bose aus meiner Einleitung richtig zitiert hat, was ich über die Schwierigkeiten der Unterlegung von Harmonien unter einem Großteil der primitiven Musik und der Volksmusik sage (wobei er noch hätte hinzufügen können, daß ich jede Harmonisierung dieser Art als eine bestenfalls versuchsweise Lösung betrachte), wirft er mir vor, daß ich sämtlichen Melodien der Sammlung solche Harmonisierungsvorschläge unterlegt habe. Dies ist nicht der Fall. Schon die beiden ersten Lieder (Ammasalik-Eskimo und Huron-Indianer) haben keine Harmonisierung; dasselbe gilt für die beiden ersten Lieder des Abschnitts USA (Chippewa- und Zuni-Indianer). Die Begleitung besteht hier aus einem Trommel-Rhythmus. Zu bemerken ist außerdem, daß eine ganze Anzahl von Melodien in den Abschnitten Afrika (südlich der Sahara) und Ozeanien ebenfalls ohne „übliche Akkordangaben“ ist (genaue Untersuchung hätte zeigen können, daß bei einer Anzahl von Melodien die Akkordangaben nicht gar so „üblich“ sind); einige Melodien zeigen die mehrstimmige und polyrhythmische Originalgestalt.

Der Rezensent charakterisiert meine Auswahl von Liedern amerikanischer Indianer als „untypisch“ und erledigt die ganze Sammlung (um sich selbst eine genaue Untersuchung des Materials zu ersparen) als eine ganz „untypische Auswahl“. Damit verurteilt er nicht nur den Verfasser, sondern eine ganze Anzahl führender Volksliedforscher, führender Zeitschriften zur musikalischen Volks- und Völkerkunde und bedeutender Sammlungen von unumstritte-

nem Wert. Sämtliche Quellen für alle Stücke der Sammlung außer denjenigen, die ich selbst gesammelt habe, sind auf Seite 8—10 (*Acknowledgments*) aufgeführt. Ein sorgfältiger Rezensent sollte sie wenigstens zur Kenntnis genommen haben. Leider konnte meine ursprüngliche Absicht, die Quelle für jedes Stück am Fuß der betreffenden Seite anzuführen, aus technischen Gründen und aus Raummangel nicht verwirklicht werden, was ich selbst am meisten bedauere. Ich bin auch gern bereit einzuräumen, daß vielleicht manche Nummern der Sammlung nicht optimal ausgewählt sind und ich habe dies in meiner Einleitung in aller Bescheidenheit geschrieben, dabei allerdings auch auf die grundsätzliche Schwierigkeit jeder Auswahl, die sich auf eine bestimmte Zahl von Stücken beschränken muß, hingewiesen. Dies rechtfertigt aber kaum die Abwertung der ganzen Sammlung von immerhin 172 Stücken.

Es ist umso erstaunlicher, daß der Rezensent im ersten Abschnitt seiner Besprechung das ungeheure Problem der Auswahl ganz klar darstellt und feststellt, daß eine solche Sammlung bestenfalls nicht mehr sein kann als „ein Kompromiß, der niemand befriedigen wird, auch den Autor nicht, der sich in diesem Fall seiner praktisch unlösbaren Aufgabe durchaus bewußt war, wie sein Vorwort verrät“ (obwohl schon hierin zwei Übertreibungen stecken: daß die Auswahl „niemand“ befriedigt, wird durch Tausende von Verkaufsexemplaren und durch positive Besprechungen in den USA, in Südamerika und in Europa hinreichend widerlegt; der Autor selbst fühlt sich von seiner Auswahl keineswegs nicht befriedigt, sondern nur teilweise befriedigt). Der Rezensent läßt jedoch die Katze aus dem Sack und enthüllt seine kritische Position sehr deutlich, wenn er das Erscheinen eines solchen Buches für fragwürdig in einem Lande erachtet, in dem — seiner Meinung nach — die vergleichende Volksmusikforschung noch nicht entwickelt genug ist, um eine solche Aufgabe zu lösen. Es ist bedauerlich, daß der Rezensent keine Kenntnis davon zu haben scheint, daß die ethnomusikologische Forschung in den USA einen beträchtlichen Leistungsstand erreicht hat. Oder sollen wir warten, bis der Rezensent uns grünes Licht gibt?

Charles Haywood, Queens College of the City University of New York
Deutsche Übersetzung: Ludwig Finscher