

Zu Beethovens letzten Quartetten*

VON RUDOLF STEPHAN, BERLIN

Die letzten Streichquartette von Beethoven sind zugleich seine letzten Werke. Nachdem im Februar 1824 die 9. Symphonie abgeschlossen war, hat er neben geringfügigen Scherzkanons und rasch hingeworfenen Tänzchen nur noch die fünf großen Quartette komponiert: in unmittelbarem Anschluß an die letzte Symphonie das *Es*-dur-Quartett op. 127, dessen Ausarbeitung sich bis in den Februar 1825 hinzog, in demselben Jahr dann die Quartette in *a*-moll op. 132 und in *B*-dur op. 130 mit der später separat publizierten großen Fuge op. 133 als Finale, 1826 endlich das *cis*-moll-Quartett op. 131 und das *F*-dur-Quartett op. 135 und als letztes vollendetes Stück das zweite Finale zum *B*-dur-Quartett op. 130. Im November 1826 begann Beethoven noch ein weiteres Werk für Streichinstrumente, ein Quintett, das aber nur über wenige Takte hinaus gedieh. Diese letzten Quartette bilden nun, wie schon bald nach ihrem Erscheinen bemerkt wurde, eine Welt für sich. Ihr Besonderes, das man gewöhnlich mit dem Begriff des Spätstils zu bezeichnen sucht, ist zu beschreiben. Die fünf Quartette bilden eine Einheit. Das zuerst entstandene *Es*-dur-Quartett ist, wie auch das letzte in *F*-dur, äußerlich gesehen traditionell, viersätzig, das *a*-moll-Quartett fünfsätzig, das in *B*-dur sechsätzig und das in *cis*-moll sogar siebensäztig. Aber bei diesem *a*-moll-Quartett sollen alle Sätze ohne Unterbrechung ineinander übergehen. Schon seit langer Zeit empfindet man besonders die drei mittleren Quartette als etwas Zusammengehöriges. Gustav Nottebohm hat vor mehr als hundert Jahren als Erster auf thematische Beziehungen zwischen den Quartetten hingewiesen — er hat in den Skizzenbüchern Beethovens eine Aufzeichnung gefunden, aus der sich sowohl das Eingangsmotiv des *a*-moll-Quartetts als auch das Thema der großen Fuge entwickelt hat —, Paul Bekker sprach dann zuerst, 1911, von einer „organischen Zusammengehörigkeit“ der drei mittleren Quartette auf Grund gemeinsamen thematischen Materials — in der Tat handelt es sich nur um Intervallkonstellationen, allenfalls Motive — und Hans Mersmann meinte sogar, es handele sich um eine „riesige zyklische Einheit“. Walter Riezler, dem wir das beste neuere Beethovenbuch verdanken, sprach mit Recht einfach und schlicht von „thematischen und inneren Beziehungen“. Diese inneren Beziehungen sind nur schwer greifbar, aber gäbe es sie nicht, wie hätte Beethoven Sätze, die für ein Werk geplant waren, in ein anderes übernehmen können? Wir wissen schon aus Anton Schindlers alter Biographie, daß die *danza tedesca*, der vierte Satz des *B*-dur-Quartetts, ursprünglich in einer anderen Tonart stand und für das *a*-moll-Quartett vorgesehen war, wir wissen, daß Beethoven das Finale des *B*-dur-Quartetts abtrennte und durch einen neuen Satz ersetzte, und

* Der vorliegende Text bietet den unveränderten Wortlaut eines Vortrages, der am 17. Februar 1965 im musikwissenschaftlichen Institut der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität gehalten wurde. Er gehört, wie auch mancher andere Vortrag des Verfassers aus jener Zeit, zum Komplex der „Theorie der musikalischen Form“, die noch immer unvollendet ist. Einige Abschnitte des Vortragstextes, an dessen Publikation in extenso nie gedacht wurde, die aber jetzt auf Wunsch der Redaktion erfolgt, sind in eine andere Publikation des Autors hineingenommen worden, so daß sie hier zum zweitenmal erscheinen, wofür der Autor die geneigten Leser um Nachsicht bittet. [Für freundliche Überlassung seiner ungedruckten Dissertation über die Skizzen zu Beethovens op. 131 sei Herrn Dr. Joachim von Hecker (Kassel) herzlich gedankt.]

schließlich findet sich unter den Skizzen des *cis*-moll-Quartetts zum ersten Mal das Thema des langsamen Satzes aus dem *F*-dur-Quartett op. 135, so daß man annehmen darf, dieses Thema sei ursprünglich für den sechsten Satz dieses Werkes vorgesehen gewesen. (Das Skizzenbuch, das diese Aufzeichnung enthält, das 5. Berliner Heft in Autograph 9, enthält keine Skizzen zum *F*-dur-Quartett.) Die Tatsache, daß auch Thementausch zwischen einem der drei mittleren Quartette und dem letzten stattgefunden hat, schränkt nun die These von der zyklischen Einheit der drei auch für den ein, der ausschließlich auf philologische Argumente oder Dokumente aus der Entstehungsgeschichte baut. Es gibt sogar noch weitere Argumente. Das Hauptsatzthema des ersten Satzes von op. 132, dem *a*-moll-Quartett, erinnert deutlich, wie Hugo Riemann zuerst gesehen hat, an das *Arioso dolente* der Klaviersonate op. 110, und ein Gedanke aus dem Trio des zweiten Satzes des gleichen Quartetts ist nichts anderes als eine Melodie aus einem der deutschen Tänze von 1795; das Finalthema war sogar ursprünglich für das nachzukomponierende instrumentale Finale der 9. Symphonie gedacht. Man sieht: Satztausch oder Thementausch besagen wenig, thematische Beziehungen besagen auch so gut wie nichts, denn einerseits sind die meisten der als Themen anzusprechenden musikalischen Gedanken bewußt sehr allgemein formuliert, so daß sich Anklänge gar nicht vermeiden lassen, andererseits ist die Variationstechnik Beethovens, namentlich seit den Diabelli-Variationen so entwickelt, daß sich auch sehr gegensätzliche musikalische Gedanken aufeinander beziehen lassen. Selbst die motivisch-thematischen Beziehungen, die Riemann zwischen den beiden ersten Sätzen des *cis*-moll-Quartetts erkannt hat, bedeuten nicht so sehr viel, denn ebensolche lassen sich zwischen den Sätzen des *B*-dur-Quartetts und der großen Fuge finden. Und doch hat Beethoven diese Fuge von dem Werk später abgetrennt und ein neues Finale, das erkennbare Beziehungen zu den vorangehenden Sätzen nicht zeigt, nachkomponiert. Der Wiener Musiktheoretiker Erwin Ratz, dem wir eine sehr tiefdringende Analyse des ersten Satzes des *a*-moll-Quartetts verdanken, hält dieses neue Finale für mit dem Werk unvereinbar und dringt nachdrücklich auf dessen Entfernung, Riezler findet beide Finali passend, und dies war ja schließlich auch die Meinung Beethovens . . . Und doch ist es sinnvoll, von inneren Beziehungen der Werke zueinander zu sprechen. Vielleicht sind es nur gewisse Besonderheiten, die sie von anderen Werken, auch den anderen Werken Beethovens, abheben.

Beethoven nannte sich selbst stolz einen Tonkünstler. Der Begriff der Tonkunst meint aber nichts anderes, als daß Musik sich als Kunst von der gewöhnlichen Musik, wir würden heute sagen, der irgendwelchen außermusikalischen Zwecken dienenden Musik, emanzipiert hat. Die Musik ist nicht nur Selbstzweck — das ist zu wenig —, sie will selbst sinnvoll sein, sie will so etwas wie musikalischen Sinn selbst stiften. Daß Musik aus der dienenden Rolle herausstrebt, mag sich weit zurückverfolgen lassen, daß sie selbst in sich sinnvoll ist, ohne irgendwelche Anleihen Sinn konstituiert, hat eine Voraussetzung, die noch gar nicht so lange gegeben ist: die große musikalische Form. Es ist nichts „Natürliches“ oder auch nur „Selbstverständliches“, daß man Musik nur hört, um Musik zu hören und nicht dabei betet, sich unterhält oder gar ißt, tanzt oder promeniert. Und daß man ein ganzes umfangreiches Musikstück anhört und ihm seine volle Aufmerksamkeit

widmet, ist sowenig natürlich, wie daß ein Musikstück eine größere zeitliche Ausdehnung hat, die es sich selbst verdankt und nicht der Länge des komponierten Textes oder des zu begleitenden Rituals. Sinnvoll aber mit musikalischen Mitteln eine gewisse Zeit zu füllen, ist nur möglich, wenn die produzierten musikalischen Ereignisse auf erkennbare Weise etwas miteinander zu tun haben, wenn die Einzelereignisse sich einer Gesamtdisposition fügen. Es ist hier nicht der Ort, die Vorgeschichte der größeren musikalischen Form darzustellen, auch nicht, eine vollständige Geschichte der Form zu skizzieren. Nur soviel sei gesagt: das, was hier als musikalische Form angesprochen wird, wurde zum ersten Mal in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts realisiert. Diese Art der Form basiert auf verschiedenen Faktoren, die unterschiedliche Bedeutung haben: der akkordharmonischen (funktionellen) Tonalität, der funktionellen akzentuierenden Taktrhythmik — diese beiden Faktoren hängen miteinander zusammen und ermöglichen die Satz- und Periodenbildung —, schließlich der motivisch-thematischen Arbeit. Akkordharmonisch konstituierte Tonalität und Taktrhythmik erscheinen während der Zeit ihrer musikalischen Verbindlichkeit, also im 18. und 19. Jahrhundert, als etwas Natürliches, mindestens als etwas Normales. Daß es sich dabei um Erscheinungen handelt, die tatsächlich natürlich erscheinen — in der Tat sind sie historisch determiniert und vermittelt, also zweite Natur —, gab die Möglichkeit, daß sie zur unbewußt wirkenden Grundlage aller musikalischen Formbildung werden konnten. Taktgliederung und tonale Verhältnisse, meist ein bestimmter Modulationsplan, der weder aus der Quintschrittsequenz noch aus der Kadenz abgeleitet erscheint, bilden das Musikalisch-Allgemeine. Einheit der Tonart ist sogar das erste Gebot der Einheit der musikalischen Form jener Zeit (ein Gebot übrigens, das uns nicht mehr verpflichtend erscheint, selbst im Bereich der funktionalen Akkordharmonik). Das Musikalisch-Besondere eines jeden Werks ist seine Thematik, genauer: es beruht auf seiner Thematik und deren Auskomposition. (Im 17. Jahrhundert war sogar noch die Thematik weitgehend etwas Allgemeines und nur die Auskomposition, etwa die kontrapunktische Verarbeitung, das Musikalisch-Besondere.) Die einzelnen Momente der musikalischen Form, harmonisches Fundament, thematische Disposition, aber auch klanglicher Kontrast — etwa Solo-Tutti-Kontrast — können auf verschiedene Weise kombiniert werden, etwa: Hauptsatz als Tutti, nichtmodulierend, 1. Thema als erster Komplex, dann Zwischensatz als 2. Komplex, Solo, modulierend, 2. Thema oder Solo, modulierend, Variation des 1. Themas, oder unthematisch (bloßes Figurenwerk). Auf diese Weise sind sehr viele Möglichkeiten gegeben, da viele der Faktoren einzeln ausgetauscht werden können. Wird musikalischer Zusammenhang zunächst fast ausschließlich von der ja im frühen 18. Jahrhundert noch neuen funktionalen Harmonik und den auf ihr basierenden Modulationsschemata, die allemal zum Ausgangspunkt zurückführen, garantiert, so genügt dies Bach — darin allerdings ein Außenseiter — nicht mehr: er erstrebt für die damalige Zeit ungeheuerliche thematische Verdichtung. (Darum sind seine Werke auch heute noch nicht verblaßt.) Die durchgehende Thematisierung der einzelnen Musikstücke möchte, daß alle Ereignisse als quasi logische Entwicklung eines musikalischen Gedankens erscheinen. Bloße Überleitungsteile sollen ausgeschlossen, die Überleitungen vielmehr selbst thematisch motiviert werden. Und doch lassen

sich nicht alle musikalischen Ereignisse so zur Erscheinung bringen, daß sie gleichwichtig oder gleichbedeutend erscheinen. Es bleibt fast stets eine Differenz zwischen einem abgeschlossenen Satz, der als Thema gesetzt wird und seiner darauf bezogenen Variante, oder dem daraus abgeleiteten Durchführungsmodell, das ja dann in der Durchführung seinerseits „zerfällt“, also Gestalten hervorbringt, die aus ihm abgeleitet erscheinen. Auf diese Weise entstehen dann also auch in den fast vollständig thematisierten Kompositionen Grade musikalischer Präsenz. Einzelne Teile ruhen mehr in sich, andere sind stärker auf Vorangehendes oder Kommendes (oder beides) bezogen. Selbstverständlich soll alles auf alles bezogen sein, aber eben doch graduell verschieden.

Da der historische Prozeß der Formwandlung, genauer: die Veränderung dessen, was als Form überhaupt anzusprechen ist, hier nicht beschrieben, auch die Theorie der musikalischen Form in Kürze nicht entfaltet werden kann, muß ein Beispiel genügen. Zwei der wichtigsten Formen der sogenannten klassischen Musik sind die Sonate und das Rondo. Grundlage des Rondos ist die mehrmalige Wiederkehr eines in sich abgeschlossenen Satzes auf der gleichen (harmonischen) Stufe nach jeweils sowohl tonal als auch thematisch kontrastierenden Zwischensätzen, den sogenannten Couplets, die ebenfalls in sich abgeschlossen sind. Wie die Couplets sich thematisch zueinander verhalten, ist für den Begriff „Rondoform“ unerheblich. Alle Couplets können verschieden sein, sie können auch miteinander verwandt sein oder teilweise verwandt, teilweise verschieden. Wesentlich für die Form ist der Kontrast, die Reihung kontrastierender Glieder. Thematische Arbeit ist nicht abgeschlossen, vor allem in den Überleitungsteilen sogar nicht selten, aber auch sie spielt für das Rondo als Rondo keine Rolle. Die Sonate ist in ihren Anfängen dem Rondo überaus ähnlich. Auch hier kehrt ein Hauptsatz mehrmals wieder, aber der Seitensatz, tonal und meist auch thematisch kontrastierend, bleibt thematisch, nicht tonal, konstant. Zwischen diesen Sätzen sind Überleitungsglieder, deren Funktion nur tonal fixiert ist: sie modulieren. Thematisch sind sie unabhängig; es können also unthematische Figuren sein, oder neue musikalische Gedanken, oder Varianten des vorangehenden Satzes. Der Seitensatz ist dem Hauptsatz subordiniert, er ist weniger selbständig, weniger in sich geschlossen, die Überleitungsgruppen sind noch weniger fest gefügt, noch abhängiger (meist vom Hauptsatz). Durch die Ausbildung des Mittelgliedes der Sonate, der Durchführung — aus einem bloßen Überleitungsteil wird das Zentrum der Form — verändert sich der ganze Aufbau. Daher der Name Durchführung: hier wird etwas durchgeführt, und zwar nicht etwa Themen des vorangehenden Teils, sondern eigens aufgestellte Modelle, die sogenannten Durchführungsmodelle, die nun allerdings aus thematischem Material der vorangehenden Abschnitte gebildet sein können (und in der Regel auch sind) aber nicht sein müssen. Indem dieser Teil, die Durchführung, zum wichtigsten Teil der Sonate wird, bekommen alle anderen Teile eine veränderte Funktion. Der Anfangsteil wird bloße Exposition, der Schlußteil bloße Wiederkehr der Exposition, Reprise. Hat die Reprise ursprünglich nur den tonalen Kontrast innerhalb der Exposition aufgehoben, waren also die harmonischen Verhältnisse die Hauptsache, so ist es jetzt die Wiederkehr der Themen. Ist die Durchführung thematisch, also die thematische Verarbeitung die Hauptsache, so liegt es nahe, auch die übrigen

Überleitungsteile zu thematisieren, besonders die Überleitungsgruppe zwischen Haupt- und Seitensatz, die ja, wie die Durchführung, eigentlich nur modulatorische Funktion hat. Wird auch dieser Teil thematisiert, so wird er dichter: das Besondere zehrt das Allgemeine auf. Damit entfällt dann auch natürlich die Wiederholung.

Die Sonate hat sich damit sehr weit vom Rondo entfernt, ja sie ist durch eine Entwicklung, die mehrere qualitative Sprünge kennt, zu etwas ganz anderem geworden. Parallel zu dieser Entwicklung hat sich nun auch das Rondo, wahrscheinlich unter dem Einfluß der Sonatenentwicklung, verändert. Es würde hier zu weit führen, auch dies noch genauer zu exemplifizieren. Es entstand jedenfalls ein Typus, den wir heute Sonatenrondo nennen. Das Sonatenrondo basiert auf den beiden Formen gemeinsamen Momenten. Das Sonatenrondo ist Rondo wegen des ihm zugrundeliegenden harmonischen Schemas, es ist Sonate wegen der darin angewandten Technik der motivisch-thematischen Arbeit. Aber es ist hauptsächlich Rondo, denn die Form ist die des Rondos.

Die Entwicklung der Sonatenform und die Entwicklung des Rondos zum Sonatenrondo gehören zu den wichtigsten Prozessen der neueren Musikgeschichte. Ausgelöst wurde diese Entwicklung durch das Bestreben, nichtthematische Zwischenglieder durch thematische zu ersetzen. Der Hörer soll immer stärker gefesselt werden, alles, was sich eignet, soll sich aus dem Vorangehenden entwickeln. Es wird ein Ziel angesteuert, sei es der Eintritt eines neuen musikalischen Gedankens, sei es das Erreichen einer neuen harmonischen Stufe, oder beides zugleich. Diese Entwicklung findet ihren Höhepunkt in den Werken des mittleren Beethoven, den Quartetten op. 59, den sogenannten Rasoumowsky-Quartetten und Werken wie der 3. und 5. Symphonie. (Auch die Instrumentalsätze der 9. Symphonie sind noch durchaus dieser Idee verpflichtet.) Es ist dies die Idee des in sich geschlossenen, durch Beziehungsreichtum ausgezeichneten, in seiner Entwicklung klaren und übersichtlichen Werkes, das den ihm zugrundeliegenden Schematismus vergessen machen will. Alles soll klar, deutlich und sinnvoll erscheinen, als ob das Kunstwerk etwas Organisches wäre, was so ist, wie es ist, und, weil es gut motiviert erscheint, gar nicht anders sein könnte. (Es ist sicher kein Zufall, daß einer der frühesten Theoretiker der thematischen Arbeit, etwa Johann Christian Lobe, stets mit dem Begriff des Organischen, der damals freilich in der Luft lag, operiert.) Dieser Idee sind Beethovens Spätwerke nicht mehr verpflichtet. Der letzte von Beethoven noch vollendete Satz, das nachkomponierte Finale des B-dur-Quartetts op. 130 — sicher keines der kompliziertesten Stücke der Spätzeit — mag davon eine Vorstellung vermitteln. Hugo Riemann und Hans Mersmann nennen den Satz schlicht Rondo. Hugo Leichtentritt spricht von einem „mit sonatenhaften Zügen vermishten Rondo“, Rudolf von Tobel meint, es sei „mehr ein Sonatensatz“. In der Tat handelt es sich, wie Walter Riezler mit Recht betont, um einen Satz, an dem man das „Eindringen von Rondoelementen in die Sonate“ verfolgen kann. Das heißt ganz einfach: in die Sonate werden an die Stelle der Überleitungsgruppen, resp. davor oder danach Rondocouplets eingeschoben, oder es werden einzelne Gruppen so behandelt, als wären es Couplets. Der Hauptsatz erklingt nicht weniger als viermal hintereinander, so daß der Hörer annehmen muß, er hätte einen Tanzsatz vor sich. Er beginnt in einem dominantisch

wirkenden G-dur, das im Nachsatz nach B-dur geführt wird. Eine Entwicklung findet nicht statt, es wird vielmehr nur ein kleines sechstaktiges Überleitungssätzchen dazwischengeschoben. Bei seinem dritten Erscheinen beginnt der Hauptsatz nämlich mit dominantisch wirkendem B-dur, dann aber wird diese Tonart wieder Erwartung als Tonika befestigt. Dem Hauptsatz folgt ein abermals sechstaktiges Überleitungssätzchen von einfältigster Struktur, als wolle Beethoven den Dorfmusikantenton, den schon der Murkybaß des Hauptsatzes produzierte, noch verdeutlichen. Der Seitensatz steht regulär in der Dominante, also in F-dur, ist aber melodisch wenig profiliert, obgleich er aufgrund seines ganz neuen Ausdruckscharakters sehr deutlich kontrastiert. Er wird sogleich zweimal variiert, genauer, die zwei folgenden Sätze sind von ihm abgeleitet, dann folgt wieder ein Überleitungssätzchen mit ähnlich kindlichem Kontrapunkt am Anfang. Nach der Schlußgruppe, die im Charakter eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Seitensatz hat, wird die ganze Exposition wiederholt. Man erwartet eine Durchführung, der folgende Abschnitt beginnt auch mit einer Figur auf der Dominante, die sehr wohl Modell sein könnte, sich aber als bloßer Anhang der Schlußgruppe erweist. Statt der Durchführung beginnt ein Rondozwischensatz. Ihm folgt die Durchführung, dieser, ganz regelmäßig, die Reprise, ihr wieder der Zwischensatz und endlich die Coda. Warum kann man nun diesen Satz nicht als Sonatenrondo rubrizieren? Die Antwort ist einfach: er ist keines. Der Satz ist eine Sonate mit Rondozwischensätzen, wäre also allenfalls als Rondosonate aufzufassen. Aber nicht nur die eingeschobenen Zwischensätze geben dem Satz Rondocharakter, sondern auch die deutliche Begrenzung der einzelnen Abschnitte. Jeder Satz, jede Periode fast, ist so deutlich von der benachbarten abgegrenzt — das liegt natürlich an dem realisierten Tanzcharakter —, ja selbst die Überleitungen sind als solche derart leicht zu erkennen, daß es zu einer Entwicklung im Sinne der Sonate überhaupt nicht kommt. Nicht die motivisch-thematische Arbeit steht im Vordergrund des Interesses, sondern der Tanzcharakter. Zwischen der Thematik des Satzes und seiner Form besteht das Verhältnis des Widerspruchs.

Es mag vielleicht befremden, das Sonatenrondo als etwas Übliches, die Rondosonate dagegen als etwas Unerhörtes zu akzentuieren. Aber das Sonatenrondo verdankt seine Existenz der allgemeinen Entwicklung, die eben ein unvermitteltes Nebeneinander von isolierten Abschnitten als unorganisch empfand: eine locker gefügte Form wird verfestigt: die Rondoform wird mit Sonatentechnik auskomponiert. Die Rondosonate dagegen fügt einer Form, deren Teile organisch entwickelt erscheinen, unorganisch wirkende Abschnitte ein und verselbständigt zusätzlich noch einzelne Satzglieder, als ob sie Teile eines alten Rondos wären. Die Sonatenform wird durch Einschübe und Verselbständigung von Teilen aufgebrochen, die endlich errungene, bruchlose Kontinuität der musikalischen Entwicklung nachhaltig gestört.

Im Finale des *a*-moll-Quartetts zeigt sich etwas Ähnliches wie im B-dur-Finale und doch deutlich Unterscheidendes. Es ist wohl ein Sonatenrondo (mit Wiederkehr des Hauptsatzes auf der Grundstufe vor der Durchführung), aber obwohl es ein Rondo ist, fehlt dem Satz die deutliche Gliederung, das Abheben der Sätze voneinander. Die Teile sind sonatenhaft miteinander verknüpft, die Überleitungen

fallen nicht auf, sondern sind dicht motivisch gearbeitet, alle Ereignisse, die eintreten, sind vorbereitet. Wie wenig fixiert die einzelnen Glieder sind, zeigt der modulierende Seitensatz. War das Finale des B-dur-Quartetts eine Sonate mit Rondocharakter, so ist das Finale des a-moll-Quartetts ein Rondo mit Sonatencharakter.

Damit sind die Beziehungen zwischen Rondo und Sonate in den Quartetten der Spätzeit aber nicht erschöpft. In beiden besprochenen Sätzen steht der Seitensatz isoliert. Nun, man weiß, daß Beethoven in den Werken seiner mittleren Periode Durchführungsmodelle aus beiden Themen, dem des Hauptsatzes und dem des Seitensatzes, gebildet hat; man weiß auch, daß er in seiner frühen Zeit, etwa noch in den Quartetten op. 18 und der 2. Symphonie dies noch nicht hat bewerkstelligen können. (Daß er sich darum bemüht hat, zeigen die Skizzen!) Jetzt verzichtet er wieder auf das Errungene, ja er isoliert die Seitensätze bisweilen noch durch zusätzliche Verdeutlichung der Abgrenzung: er hebt sie tonal durch entferntere harmonische Stufen ab. So steht etwa der Seitensatz im Eröffnungssatz des Es-dur-Quartetts op. 127 auf der dritten Stufe — bei dur-Sätzen durchaus ungewöhnlich —, im Hauptsatz des B-dur-Quartetts steht er in Ges-, resp. Des-dur, in dem des a-moll-Quartetts in F-dur und im Finale des F-dur-Quartetts in A-dur. Alle diese Seitensätze spielen in der Durchführung keine Rolle, sie bleiben Episoden, sie treten zweimal auf, ganz als ob sie das Couplet eines Rondos wären.

Schließlich ist noch auf etwas hinzuweisen, das in die gleiche Richtung weist, das Erscheinen von Hauptsatz-Motiven auf der Grundstufe in der Durchführung des ersten Satzes des F-dur-Quartetts, das einen Augenblick den Eindruck einer verschleierten Reprise erweckt.

Die Bezeichnung dieser auffälligen Sachverhalte als rondoartig, die Feststellung, daß dies alles Rondoinflüsse seien, ist weniger wichtig als die Erkenntnis, daß Beethoven einzelne Glieder der Sonate wieder verselbständigen möchte. Überleitungen sollen wieder als solche erkennbar sein, der kontinuierliche Fortgang unterbrochen werden. Kontraste sollen, wenigstens scheinbar, unvermittelt aufeinander folgen, ja nicht selten so nah als möglich aneinander gerückt werden.

Doch bevor ich hier auf das Problem des unvermittelten Kontrasts als einer der Grundlagen der Kompositionstechnik des späten Beethoven eingehe, möchte ich noch einmal etwas zurückgreifen. Ich sprach davon, daß Thematik und Form bestimmter Sätze, der Finali der Quartette op. 132 und op. 130, im Verhältnis des Widerspruchs stünden. Dem ist noch weiter nachzugehen, denn nicht nur Form und Thematik stehen im Verhältnis des Widerspruchs (als der deutlichsten und drastischsten Form von Nichtübereinstimmung). Ich sagte, die einzelnen musikalischen Sätze verselbständigen sich nach Rondoart. Nun ist ein Rondo darauf angewiesen, über fest gefügte, stabil organisierte Ritornelle (oder Hauptsätze) zu verfügen. Die Ritornelle sind die Pfeiler der Form. Ihre Stabilität verdanken sie erstens der tonalen Eindeutigkeit der ganzen Periode, zweitens der klaren metrischen Organisation. Die in sich relativ abgeschlossenen Ritornelle sind reguläre achttaktige Sätze. Diese Sätze können natürlich jene Besonderheiten aufweisen (Anhänge, Teilrepetitionen usw.), die man mißversteht, wenn man sie als Ausnahmen auffaßt.

(Es sind vielmehr besondere Ausprägungen eines Allgemeinen.) Dabei ist aber wichtig, daß die regelmäßige rhythmisch-metrische Anlage — ihren deutlichsten Niederschlag findet sie in der Relation von Vorder- und Nachsatz — der tonalen entspricht. Die Tonalität muß gerade bei so einfachen Melodien und Sätzen ebenso einfach und eindeutig sein. Und hier differiert erneut die Verfahrensweise des späten Beethoven von der des mittleren, klassischen. Beethoven pointiert die einfachsten und schlichtesten rhythmisch-metrischen Beziehungen, etwa im Hauptsatz des besprochenen Finales des *B*-dur-Quartetts, indem er die tonale Anlage ihnen nicht entsprechen läßt, sondern sie deutlich davon abhebt. Damit bekommt der Formteil, der die Form tragen soll, etwas tonal Unbestimmtes. Die einfache und regelmäßige metrisch-rhythmische Konstruktion des Ritornells steht zur modulatorischen Anlage, wenigstens zur irregulären Stufenfolge, abermals im Verhältnis des Widerspruchs, wenigstens der Nichtübereinstimmung. Das heißt aber nichts anderes, als daß Faktoren, deren Übereinstimmung einst als natürlich empfunden wurde, durch ihr Auseandertreten, durch ihre ungewohnte Beziehung einen Tonsatz produzieren, der als unnatürlich der Kritik verfiel.

Beethoven liebte solche irregulär harmonisierten Themensätze. Daß dabei die Terzverwandtschaften eine erhebliche Rolle spielen, hat bereits Schönberg in seinem letzten vollendeten theoretischen Werk erkannt. Aber daß terzverwandte Stufen oder Tonarten innerhalb eines als Thema oder Ritornell formkonstitutiven Satzes zur Geltung gebracht werden, gehört eben zu den Neuerungen, die in einer Zeit, in der das ganze Tonsystem auf Quintverwandtschaft basierte, als willkürlich empfunden werden mußte. Um es noch einmal zu verdeutlichen: die rhythmisch-metrische Anlage eines derartigen Themas ist (extrem) regelmäßig, fest gefügt, in sich geschlossen, die harmonische locker gefügt, irregulär, modulatorisch. Darin beruht der Reiz des Satzes, der für uns heute, die wir ganz andere Dinge gewohnt sind, noch immer unverbraucht wirkt, während er den Zeitgenossen als unverständlich, willkürlich erscheinen mußte.

Indem nun ein solcher thematischer Satz am Schluß dann doch eine Tonart befestigt — wenn auch eine andere, als die am Anfang erwartete —, entsteht ein Kontrast auf engem Raum, ein Kontrast zwischen dem wenig stabilen Anfang, der im Ungewissen läßt, und dem tonale Gewißheit bringenden Abschluß. Damit sind wir wieder bei einem Problem angekommen, das für die späten Werke Beethovens von erheblicher Bedeutung ist, der Auskomposition von Kontrasten innerhalb der Themensätze innerhalb der sonst auf Kontrastbildung verzichtenden Gruppen. Bei den besprochenen Sätzen war es ein harmonischer Kontrast. Er bot sich bei den Sätzen an, die eines stabilen Ritornells bedürfen (das eben auf diese Weise dann, insgeheim, unstabil wird). Sätze mit weniger verschleiertem Sonatencharakter bedürfen anderer Kontraste, zumal wenn die Seitensätze nur mehr den Charakter von Rondozwischensätzen haben sollen. Dann bedarf es, will der Komponist nicht zum monothematischen Sonatensatz zurückkehren, der thematischen Gegensätze innerhalb des Hauptsatzes, resp. der Hauptsatzgruppe. Beethoven hat in vier der fünf letzten Quartette auf einen alten Brauch zurückgegriffen, indem er den Sonatenhauptsätzen langsame Einleitungen voranschickte. (Dies ist genau so ein Archaismus wie der Rondocharakter mancher Sonatensätze. Die Archaismen sind

hier wie dort nur Mittel, Neues, Unverbrauchtes, Ungewöhnliches zu produzieren. Ja, sie sind, wie im Bereich des Harmonischen die sogenannten Kirchentonarten, z. B. das Lydische im langsamen Satz des *a*-moll-Quartetts, selbst Agens des Neuen.) Diese langsamen Einleitungen sind nun bei Beethoven keine bloßen Einleitungen mehr, sie sind Bestandteile des Hauptsatzes oder wenigstens eng mit der Hauptsatzgruppe verbunden. Im ersten Satz des *Es*-dur-Quartetts op. 127 könnte man zunächst glauben, es handle sich nur um eine Einleitung, da sie nur dreimal erscheint. Bei ihrem zweiten Auftreten leitet sie die Durchführung ein — sie beginnt in *G*-dur, also auch hier in einer terzverwandten Tonart —, bei ihrem dritten Auftreten eröffnet sie aber nicht die Reprise, sondern — diesmal in *C*-dur stehend — den zweiten Abschnitt der Durchführung. Gleichwohl markiert ihr jeweiliges Erscheinen eine Zäsur. Der kontinuierliche Fortgang der Entwicklung wird unterbrochen. Im ersten Satz des *a*-moll-Quartetts op. 132 ist die Einleitung, trotz des Tempogegensatzes (*Assai sostenuto*, *Allegro*) Bestandteil des Hauptsatzes. Die Hauptsatzgruppe selbst verfügt aber nicht nur über diese beiden gegensätzlichen musikalischen Gedanken, sondern bringt noch weitere dazwischengeschobene Motive, die für den weiteren Satzverlauf von Bedeutung sind; so werden z. B. in den Überleitungsgruppen und in der Durchführung Varianten all dieser Gedanken Gegenstand der Komposition. Die Verbindung von Einleitung und Hauptsatz in diesem Sonatensatz darf als das genaue Gegenstück zu dem oben bei den Rondosätzen beschriebenen musikalischen Sachverhalten angesehen werden. Dort stand Einheit des Themas (und mithin des Tempos und der Rhythmik) der Verschiedenheit des Harmonischen gegenüber, hier, am Anfang des *a*-moll-Quartetts, wird die Verschiedenheit, ja der extreme Kontrast im Bereich des Thematischen (und selbst des Tempos) durch die Einheit der Harmonik zusammengehalten. Die Kontraste erscheinen also hier auf eine sehr kunstvolle Weise vermittelt.

Ein beim späten Beethoven sehr beliebtes Mittel des Kontrasts ist die Gegenüberstellung verschiedener Satzarten, z. B. im Hauptsatz des *F*-dur-Quartetts op. 135 die Folge: durchbrochene Arbeit, Unisono-Homophonie, dichter kontrapunktisch-thematischer Satz. Es scheint zunächst so, als stünden sich drei verschiedene Themen gegenüber, die miteinander nichts zu tun haben. Der erste Gedanke bildet das erste Hauptsatzthema, der zweite, mit dem Unisono beginnend, kontrastiert, der dritte ist harmonisch eine nur leicht variierte Repetition des zweiten, sein motivisches Material scheint aber aus dem ersten abgeleitet. Und das ist für die Beethovensche Verfahrensweise charakteristisch: der abermals kontrastierend erscheinende dritte Abschnitt ist harmonisch auf den zweiten, motivisch auf den ersten zu beziehen.

Danach wird sich niemand mehr wundern zu erfahren, daß in der Durchführung der Seitensatz nicht zur Geltung gebracht wird, sondern der Kontrast zwischen den beiden Hauptsatzgedanken die Modelle und deren Verarbeitung beherrscht. Das erste Modell besteht aus drei teilweise kontrapunktisch verknüpften Motiven, erstens dem Unisonomotiv (zunächst im Cello, dann in der 1. Geige), zweitens dem Anfangsmotiv (Bratsche, 2. Geige) und drittens dem Triolenmotiv, das aus dem Schlußglied der Unisono-Periode gewonnen wurde (Cello, 2. Geige).

Die außerordentliche Variationstechnik, die bei Werken, die später als die Diabelli-Variationen entstanden sind, niemanden überraschen dürfte, ermöglicht es, selbst sehr gegensätzliche Gestalten aufeinander zu beziehen. Diese Technik, die die Gegensätze vermittelt, macht oftmals eine Entscheidung unmöglich, ob tatsächlich eine Variation eines musikalischen Gedankens vorliegt, oder ob etwas Neues folgt. So sind sich z. B. die Deuter des langsamen Satzes des *F*-dur-Quartetts nicht einig, ob der langsame dritte Satz eine Folge von Variationen ist, oder nicht. Riemann nimmt es an — und ich möchte seiner Ansicht beipflichten — Romain Rolland bestreitet es. Aber hier ist, wie so oft bei vollständig durchartikulierten Werken, eine Entscheidung gar nicht geboten. Eindeutigkeit, das Ziel des mittleren Beethoven — wo wäre die 5. Symphonie nicht ganz eindeutig? —, wird hier gar nicht mehr erstrebt. Nicht, daß etwa ungenau komponiert worden wäre; mehrere Deutungen sind sinnvoll möglich, ja gleichzeitig sinnvoll möglich. Es ist wie bei der großen Quartettfuge, dem ursprünglichen Finale des *B*-dur-Quartetts: man muß sie zugleich als Fuge und als Sonate begreifen.

Doch kehren wir zum Problem des Kontrasts zurück. Wir sahen Kontraste innerhalb einer Periode, kontrastierende Perioden (die unmittelbar aufeinander folgen), endlich kontrastierende Gruppen; jetzt bleiben noch die Kontraste zwischen zusammengehörigen Sätzen zu erörtern. Das Problem stellt sich hauptsächlich im *cis*-moll-Quartett op. 131, dessen Sätze alle ineinander übergehen. Das Tonartschema des ganzen Werkes hat Vincent d'Indy gedeutet als erweiterte verschleierte Kadenz mit der Folge

<i>cis</i>	<i>D</i>	<i>A</i>	<i>E</i>	<i>gis</i>	<i>cis</i>
I	II _n	VI	III	V	I

Mit Recht, denn die neapolitanische, d. h. erniedrigte zweite Stufe ist eine Ersatzstufe für die vierte, so daß in dem Tonartenplan eigentlich alle diatonischen Quint- und Terzverwandtschaften zur Geltung gebracht werden. Aber das Ganze ist nicht aus dem Stufenplan einer musikalischen Form, etwa der Sonatenform abstrahiert, denn im Rahmen dieser Pläne kommt, wie schon der Bachschüler Kirnberger bemerkt hat, die fünfte Stufe vor der vierten zur Geltung. Wir wollen hier nur die beiden ersten Sätze betrachten. Der erste, ein *Adagio ma non troppo e molto espressivo*, wird von einigen Analytikern als Fuge angesprochen, obgleich Beethoven diesen Satz — ganz im Gegensatz zu seiner sonstigen Gewohnheit — nicht als Fuge bezeichnet hat, der zweite, ein *Allegro vivace*, als rudimentäre Sonatenform. Die Gegensätzlichkeit in verschiedenen Dimensionen, der Tonart, dem Tempo, dem Charakter und der Satztechnik, ist damit bereits bezeichnet. Seitdem aber Riemann erkannt hat, daß das Sonatenhauptsatzthema „*nichts anderes als eine freie Übersetzung des Fugenthemas ins Homophone ist*“, kann von einem thematischen Kontrast, trotz des kontrastierenden Ausdruckscharakters, nicht mehr uneingeschränkt gesprochen werden. Wenn aber das Hauptsatzthema bereits vor der Sonatenexposition, wenn auch kontrapunktisch, verarbeitet erscheint, wird die Durchführung überflüssig. Darum fehlt sie dann auch, ja es kann sogar aus den Skizzen erwiesen werden, daß der Satz von allem Anfang an durchführungslos, d. h. in seiner jetzigen Form geplant war. (Dies festgestellt zu haben ist ein Verdienst

von Joachim von Hecker.) Dennoch hat Beethoven im Sonatensatz nicht ganz auf Durchführungselemente verzichtet. Einerseits bringt er, wie in dem ebenfalls durchführungslosen langsamen Sonatensatz aus dem B-dur-Quartett op. 130, durchführungsartige Elemente in der Coda — das ist noch nicht weiter bemerkenswert —, andererseits verselbständigt er aber die Überleitungsgruppe so stark, daß sie Seitensatzcharakter annimmt. Eine durch eine Fermate bezeichnete Zäsur mitten in dem langen Überleitungsteil erweckt den Anschein, als folge eine Durchführung, während wir immer noch vor dem Eintritt des Seitensatzes verweilen. Durch diese Anlage des Satzes erreicht Beethoven ein Doppeltes: erstens wird die fehlende Durchführung durch Dehnung der Überleitung ersetzt, und zweitens erinnert er, vor der Fermate, durch eine plötzliche Modulation nach Cis-dur, an den ersten Satz. Man sieht, auch hier gibt es viele Möglichkeiten sinnvoller Interpretation, die nicht gegeneinander ausgespielt werden sollten, sich aber auch nicht einfach ergänzen, sondern sogar teilweise widersprechen. Und doch scheint es, als sei auch dieser Widerspruch noch ein Bestandteil der Komposition selbst. Daß ein musikalischer Gedanke zugleich Seitensatz und Durchführungsglied sein könnte, ein anderer Überleitungs- und zugleich Seitensatz, das widerspricht sich vielleicht nur deshalb, weil unsere Formbegriffe von andersgearteten Werken abstrahiert wurden. Es wäre aber töricht, dies zu beklagen. Der Kompliziertheit der Werke entspricht recht gut die Kompliziertheit ihrer Beschreibung.

Die Quartette wurden, als sie das erste Mal in Wien gespielt wurden, vom Publikum, das wußte, wer Beethoven war, teils freundlich, teils respektvoll aufgenommen. Aber die Musiker waren geteilter Meinung. Die Romantiker und die Männer des programmatischen musikalischen Fortschritts, Schumann, Liszt, Wagner, verehrten diese Werke als höchste Offenbarung des größten Genies. Die sogenannten guten Musiker, gerade die denkenden unter ihnen wie Moritz Hauptmann, Eduard Hanslick, selbst noch August Halm, waren ebenso skeptisch wie die Komponisten, die direkt an Mozart anknüpften — etwa Louis Spohr — oder etwas vom alten klassizistischen Geist bewahren wollten — wie Mendelssohn oder Robert Franz. Der Thomaskantor Moritz Hauptmann, Hegelianer, Verfasser des Buches *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, einem der geistig höchststehenden musiktheoretischen Bücher, die je geschrieben wurden, schreibt in einem Brief fünf Jahre nach Beethovens Tod: „. . . da haben wir die neuen Beethoven (quartette) öfters gehört. Ich kann Ihnen nicht sagen, wie unwohl mir dabei geworden ist, nicht das erste Mal, aber je öfter ich sie hörte. Dieses bloß umschweifende unbegrenzte Wesen bringt einen ganz eignen peinlichen Zustand hervor, so daß man sich erst befreit fühlte, wenn ein Mozartsches oder Haydn'sches ‚In seiner Ordnung schafft der Herr‘ gespielt wurde. Freiheit erscheint nur im Bezirk der Schranke. Es läßt sich mehr darüber sprechen; so viel ist mir klar, daß die Kunst durch Beethovens Tod nichts verloren hat — . . .“ Es ist heute leicht, sich über den Biedermeierton zu mokieren, aber ist es nicht gerade das „umschweifende, unbegrenzte Wesen“, das, damals unangenehm empfunden, den Werken ihre Frische erhielt? Hauptmann nahm eben Anstoß an der ständigen Verletzung der von ihm als natürlich beschriebenen Normen der Taktrhythmik, der funktionalen Harmonik, der Lehre vom Satzbau. Er hörte die Differenzen vom musikalisch Normalen, oder von den Normen. Und

je weiter er in die Werke eindrang, desto unsympathischer wurden sie ihm. Sicher wußte er besser, warum sie ihm mißfielen, als wir wissen, warum sie uns gefallen. Heute haben die Normen von damals ihre Verbindlichkeit eingebüßt, sie erscheinen uns beschränkt, die sie verletzenden Quartette dagegen natürlich.

Ich habe versucht, einige Hinweise zu geben, einige Sachverhalte zu beschreiben und sie, vorsichtig, zu deuten. Vielleicht ist heute, da die Ära, der die Quartette trotz aller Besonderheiten zugehören, zu Ende gegangen ist, der Zeitpunkt nicht ungünstig, eine Theorie der musikalischen Form zu wagen, eine Theorie, die sich auch den kompliziertesten musikalischen Ereignissen, ohne sie zu simplifizieren, gewachsen zeigen muß. So viel dürfte aber heute schon feststehen, daß die späten Quartette Beethovens der Idee des klassischen, sich selbst setzenden und aus sich selbst verständlichen, quasi voraussetzungslosen Kunstwerks nicht mehr verpflichtet sind. Vielleicht negieren sie sogar die Idee des Klassischen, indem sie diese als Ideologie eines Klassizismus durchsichtig machen.

Zu Beethovens Klaviersonate As-dur op. 110

VON EGON VOSS, MÜNCHEN

Unter den letzten drei etwa zur gleichen Zeit entstandenen Klaviersonaten Beethovens nimmt die *As-dur*-Sonate op. 110 eine Sonderstellung ein. Die Sonaten in *E-dur* op. 109 und in *c-moll* op. 111 schließen mit Variationensätzen, während in dem *As-dur*-Werk ein Satz den Beschluß bildet, für dessen Anlage die herkömmliche Formenlehre keinen Begriff hat. Die in diesem Schlußsatz auftretende Fuge als Finale zu bezeichnen, wie es z. B. Lenz¹ tat und wie es in Heinrich Schenkers Analyse² latent geschieht, geht nicht an, wie die vorliegende Erörterung zeigen möchte. Aber auch im Hinblick auf den ersten Satz unterscheidet sich die *As-dur*-Sonate von den beiden anderen. Zwar liegt den Kopfsätzen aller drei Werke Sonatensatzform zugrunde; während es aber in den Sonaten op. 109 und 111 keine Schwierigkeiten macht, die Glieder und Komponenten der Sonatensatzform zu bestimmen und gegeneinander abzugrenzen, läßt sich beim ersten Satz der *As-dur*-Sonate die Frage, was als Hauptthema des Sonatensatzes zu gelten habe, nicht sogleich und schlüssig beantworten.

Eine erste und grobe Übersicht über den Expositionsteil des Satzes ergibt, daß der Komplex, der das Hauptthema enthält, bis Takt 12 reicht. Hier beginnt ein ganz auf Figuration bzw. Arpeggien beschränkter Abschnitt, aufgrund seiner Modulation von *As-dur* nach *Es-dur* als Überleitungsteil aufzufassen. In Takt 20 setzt der Komplex des Seitenthemas ein, und das ab Takt 28 sich anschließende kann man als Schlußgruppe bezeichnen. Der Kontrast zwischen Hauptthemakomplex und Überleitung einerseits und Überleitung und Beginn des Seitensatzkomplexes andererseits ist so deutlich, daß an dieser Gliederung kaum Zweifel möglich sind.

¹ W. von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Paris 1909, S. 282.

² Die letzten fünf Sonaten von Beethoven. Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung von Heinrich Schenker, Wien 1914 (UE Nr. 3977), S. 49 ff.

Ludwig Mischs Feststellung³, daß die Harmonienfolge der Takte 12 bis 15 „aus den Hauptharmonien der Takte 1 bis 4: Takt 1 und 12 Tonika, Takt 2 und 13 Dominante, durchgehender Terzquartakkord, Takt 3 und 14 Tonika-Sextakkord, Takt 4 und 15 Dominante“ besteht, zeigt, daß das, was sich in Takt 12 so unvermittelt und, wie es scheint, beziehungslos anschließt, sich durchaus auf das Voraufgehende bezieht, wenn auch gewissermaßen unterirdisch. Es ist jedoch falsch, aus dieser Beziehung zu folgern, die figurative Harmonienfolge sei „die harmonische Repräsentation des Hauptthemas — seine zweite Abwandlung“ (Meir Katz)⁴. Und auch Ludwig Misch ist im Irrtum, wenn er meint, es sei Beethoven darum gegangen, das „Kopfmotiv“ „nur ‚latent‘ hinter dem Schleier eines neu eingeführten Figurengespinnstes erscheinen zu lassen“⁵. Zum einen überdeckt die Neuartigkeit der Arpeggienfigur mit ihrem zum Voraufgehenden kontrastierenden Verzicht auf Melodie die vorhandene Beziehung, so daß dem Hörer, auch dem geübten, zunächst und vor allem die Andersartigkeit auffällt. Zum anderen erscheint die zweimalige Folge Tonika — Dominante zu allgemein, zu unspezifisch, als daß sie als wesentliches Charakteristikum des Sonatenbeginns — der ersten 4 Takte — aufgefaßt und beim Erklängen der Arpeggienfigur ab Takt 12 als solches erinnert würde. Der Hinweis auf die Kombination von Figuration und Sonatenbeginn zu Anfang der Reprise ist nicht stichhaltig, da nicht immer die Reprise die Verhältnisse der Exposition widerspiegelt. Man ist zwar gewohnt anzunehmen, die Verhältnisse der Exposition wiederholten sich in der Reprise, und pflegt in Zweifelsfällen die Exposition aus der Reprise zu erklären⁶, doch sollte man bedenken, daß sich die Verhältnisse im Laufe eines Satzes auch ändern können.

Was nun den Komplex des Hauptthemas betrifft, so ist zu unterscheiden zwischen den ersten vier Takten, die einen Zusammenhang bilden, und der darauf folgenden — genau genommen — achttaktigen Periode, deren letzter Takt allerdings zugleich der erste des Überleitungsteils ist. Während die achttaktige Periode in As-dur beginnt und ebenso endet, also ein geschlossenes Gebilde darstellt, das durchaus Thema eines Sonatensatzes sein könnte — und auch dem Typus nach herkömmlichen Sonatenthemen zumindest nahesteht —, enden die ersten vier Takte auf der Dominante, bleiben also offen, ohne Abschluß. So gesehen ist die Periode der Takte 5 bis 11 viel eher als Hauptthema anzusehen als das, was sich in den Takten 1 bis 4 vollzieht. Diese Takte muten an wie der Vordersatz einer Periode, deren Nachsatz ausbleibt. Es ist ein leichtes, sich den Nachsatz vorzustellen, wobei man freilich von der Fermate und der an sie anschließenden Floskel absehen muß. Einerseits tritt die Periode der Takte 5 bis 11 an die Stelle des Nachsatzes⁷, andererseits wirkt sie aber nicht so, sondern viel eher als das Eigentliche, zu dem die ersten vier Takte so etwas wie „eine Einleitung“ sind, wie Riemann⁸ gesagt hat. Die Periode, deren Vordersatz so selbstsicher begonnen wird, bricht ab; die Fermate und der Triller auf der Septime des Dominantakkordes bezeichnen das

³ Beethoven-Studien, Berlin 1950, S. 61.

⁴ M. Katz, Über Beethovens Klaviersonate op. 110, Die Musikforschung XXII, 1969, Heft 4, S. 482.

⁵ A. a. O., S. 63.

⁶ Vgl. H. Schenker, a. a. O., S. 31 und H. Riemann, Ludwig van Beethovens sämtliche Klaviersonaten, ästhetische und formal-technische Analyse, 3. Teil, Berlin 1919, S. 420.

⁷ Vgl. H. Schenker, a. a. O., S. 31.

⁸ A. a. O., S. 420.

Unsicherwerden gegenüber der Fortsetzung, vor der sich Beethoven offenbar scheute, sei es, daß ihm die bloße Auffüllung des Periodenschemas suspekt war, eine Wiederholung oder auch Variation des Vordersatzes im Nachsatz als Banalisierung der Melodie und ihrer „*amabilità*“ erschien oder daß er sich das Aussingen der Melodie nicht zu gestatten wagte. Der Anschluß der konventionellen Periode wirkt danach wie eine Flucht ins Herkömmliche. Während das, was sich in den Takten 1 bis 4 vollzieht, individuell geprägt ist, zeichnet sich das Folgende durch eine abgegriffene Begleitformel der linken Hand aus, durch eine schematische Reihung von Zweitakttern und dadurch, daß dieses Thema im Schaffen Beethovens nicht neu ist; seine ersten vier Takte finden sich als Thema im Tempo di Minuetto der Violinsonate op. 30, 3, und der Zweitakter, mit dem die Periode beginnt, liegt dem Seitenthema des ersten Satzes der Klaviersonate op. 10, 1 zugrunde.

Betrachtet man nur die ersten elf Takte des Satzes, so kommt man zu dem Schluß, daß die Frage nach dem Hauptthema zunächst offenbleibt. Eine klare Ausprägung ist nicht gewollt, Uneindeutigkeit intendiert. Es besteht kein Zweifel, daß zwischen dem Viertakter zu Beginn und der achttaktigen Periode verwandtschaftliche Beziehungen bestehen⁹. Es geht jedoch entschieden zu weit, wenn Meir Katz¹⁰ die Periode als „*erste Entwicklung des Themas*“ bezeichnet. Der vage Terminus „*Entwicklung*“ und die noch undeutlichere Formulierung „*in liedhafter Form*“ müssen darüber hinweghelfen, daß es mit den Verwandtschaften nicht so weit her ist, wie behauptet wird.

Wenn Hugo Riemann in seiner Analyse des 1. Satzes der As-dur-Sonate schreibt: „*Der weitere Verlauf des Satzes beweist, daß Beethoven die vier Anfangstakte als Kopfmotiv des Themas verstanden wissen will*“¹¹, so drückt er damit einen richtigen Tatbestand mißverständlich aus. Richtig ist, daß es der „*weitere Verlauf des Satzes*“ ist, durch den etwas „*bewiesen*“ wird, mißverständlich dagegen, „*daß Beethoven die vier Anfangstakte als Kopfmotiv des Themas verstanden wissen will*“. Zwar stellt sich im Verlauf des Satzes, d. h. in Durchführung und Reprise heraus, daß der Viertakter vom Beginn der Sonate das Hauptthema ist, das bedeutet jedoch nicht, daß er es auch schon am Beginn der Sonate war. Vielmehr wird er erst zum Hauptthema, und dieser Prozeß ist Inhalt des Satzes. Die Reprise erweist den Vordersatz als Hauptthema, indem auf die Fermate der Exposition, das Zögern vor der Fortsetzung, verzichtet wird¹² und stattdessen tatsächlich so etwas wie eine Fortsetzung, wenn auch eine modulierende, sich anschließt. Die Periode wird zwar nicht geschlossen, aber hinter der eintretenden Fortsetzung klingt der anfangs aus Scheu vermiedene Nachsatz an. Es ist bezeichnend, daß der Sonatensatz mit einem Zitat dieser Fortsetzung — genau: ihres ersten Taktes — schließt (T. 112): da wird deutlich, daß der Gewinn dieser Fortsetzung ein zentrales Ereignis und Ergebnis des Satzes ist.

Was es für den Interpreten so leicht macht, den Viertakter als Hauptthema zu bezeichnen, ist, daß die in der Exposition an ihn anschließende achttaktige Periode,

⁹ Siehe H. Schenker, a. a. O., S. 31.

¹⁰ A. a. O., S. 481.

¹¹ A. a. O., S. 420.

¹² Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, daß im dritten Takt des Themas der Ton *d* statt *des* — wie in der Exposition — erscheint.

die dort fast wie das Hauptthema wirkt, in der Reprise deutlich Überleitungsfunktion erfüllt. Dadurch, daß sie den Satz von *Des*-dur nach *Fes*-dur = *E*-dur zu führen hat, verändert sie sich bedeutsam, so daß sie auch nicht in der Form der Exposition wiederkehrt.

Die Arpeggienfigur, die in der Exposition die Überleitung vom Hauptsatz zum Seitensatz bestimmt, kehrt bereits zu Beginn der Reprise wieder, kombiniert mit dem Hauptthema, als dessen Begleitung sie erscheint. Schon diese Kombination, die über die in der Exposition zwischen den hier kombinierten Elementen stehende achttaktige Periode gleichsam hinweggreift und sie ausschließt, kennzeichnet den Viertakter als Hauptthema. Überdies erscheint durch die Zweiunddreißigstel-Bewegung der Charakter deutlich verändert; Vorschriften wie „*sanft*“ und „*con amabilità*“ fehlen bezeichnenderweise. Die neue Funktion und vor allem die damit verbundene Würde gestatten diese Eigenschaften nicht mehr. Lyrik und Intimität des Anfangs sind gewichen.

Die Arpeggienfigur hat nicht bloß die Funktion, das Hauptthema zu begleiten, die Wandlung seines Charakters zu veranschaulichen. Durch die Kombination mit dem Hauptthema erhält sie auch etwas von dessen Würde und Rang. Sie gewinnt den Nimbus des Themas. Das zeigt sich im weiteren Verlauf der Reprise und der Coda. Hatte in der Exposition die Arpeggienfigur von *As*-dur zur Tonart des Seitensatzes moduliert, so wird in der Reprise die Modulation bereits von der achttaktigen Periode vollzogen und die Arpeggienfigur erscheint schon in der Tonart des Seitensatzes. Sie moduliert also nicht, leitet nicht über, vielmehr repräsentiert der durch sie bestimmte Abschnitt selbst etwas, zu dem moduliert und übergeleitet wird, d. h. so etwas wie ein Thema. Welchen Rang die Arpeggienfigur einnimmt, zeigt sich auch daran, daß zu ihr regelrecht, wenn auch über enharmonische Verwechslung, moduliert wird, während der Übergang zur Tonika, in der der folgende Seitensatz erklingen soll, durch eine Rückung vollzogen wird. Schließlich ist bedeutsam, daß die Coda wesentlich von der Arpeggienfigur geprägt wird, die hier zur Tonika *As*-dur zurückgekehrt ist. Daß ein ursprünglich zur Modulation bestimmter Abschnitt in einer Coda zentrale Bedeutung gewinnt, zeigt deutlich an, daß sich seine Funktion gewandelt hat.

Ein Hauptmerkmal des Satzes ist demnach, daß sich Funktionen von Themen und Abschnitten einerseits präzisieren, andererseits wandeln. Die Frage, was das Hauptthema des Satzes sei, wird erst im Verlauf beantwortet. Dabei stellt sich heraus, daß das, was anfangs wie „eine Einleitung“ zu einem Thema wirkte, schließlich selbst Thema wird, während das, was zunächst fast wie das Thema anmutete, später nur Überleitungsfunktion hat. Die Überleitungsfigur der Exposition aber steigt im Verlauf zu einer Art Thema auf, zu dem moduliert und übergeleitet wird und das selbst diese Funktion nicht mehr erfüllt¹³.

Zwischen Hauptthema einerseits und achttaktiger Periode und Arpeggienfigur andererseits besteht jedoch ein gravierender Unterschied. Während jene lediglich ihre Funktion wechseln, wandelt das Hauptthema auch seinen Charakter. Indem das lyrische und individuell geprägte Thema des Sonatenbeginns zum Hauptthema

¹³ Ausgeschlossen von dieser Wandlung sind Seitensatz und Schlußgruppe, die dem Sonatensatzschema gehören und durch ihr Verharren im Gleichen indirekt die Veränderung der anderen Elemente betonen.

des Sonatensatzes wird, verliert es die genannten Eigenschaften. Es ist sehr bezeichnend, daß Beethoven es in der Reprise mit der Arpeggienfigur kombiniert, die gerade durch das völlige Fehlen individueller Züge charakterisiert ist und darum wesentlich dazu beiträgt, dem Thema den Charakter des Intimen, wie er sich in den Vortragsanweisungen des Anfangs „*con amabilità*“ und „*sanft*“ andeutet, zu nehmen. So gesehen ist die Reprise kein „Sieg“ des Themas, sondern der Sonatenform. Und die oben gegebene Analyse gilt nur aus ihrer Sicht, nicht aus der des Themas, das in gleichem Maße, in dem es sich zum Sonatenthema entwickelt, an die Sonate, d. h. an die Konvention, angeglichen wird. Wenn daher im vierten Repräsentakt die Fermate aus der Exposition fehlt und eine Themenfortsetzung sich anschließt, wird deutlich, daß die Scheu vor der Preisgabe und Banalisierung des Lyrischen, die im vierten Takt der Sonate zur Stockung führte, sich verloren hat. Sie ist unnötig geworden, weil das Thema nach seinem Wandel zum Sonatenthema den Charakter persönlichen Ausdrucks nicht mehr besitzt. Der Aufstieg der Arpeggienfigur zu thematischer Würde und zur dominierenden Stellung in Reprise und Coda veranschaulicht vollends den „Sieg“ der Konvention. Das Hauptthematizität am Ende des Satzes entstammt bezeichnenderweise der Themenfortsetzung in der Reprise. Es ist nicht Reminiszenz an das, was das Thema anfangs war und besagte, sondern an das, was aus ihm wurde durch die Sonate.

*

Der zweite Satz steht innerhalb des Sonatenzyklus an der Stelle des Scherzos. Freilich hat Beethoven es vermieden, den Satz als Scherzo zu bezeichnen, und auch Taktart (2/4) und Tonart (f-moll) widersprechen den üblichen Scherzo-Kriterien. Noch das Scherzo der Hammerklaviersonate, das ebenfalls die zweite Stelle im Zyklus einnimmt, steht in der Grundtonart B-dur und im 3/4-Takt. Dennoch ist der zweite Satz der As-dur-Sonate unter dem Aspekt des Scherzos zu betrachten. Die genannten Abweichungen dienen, wie es scheint, nur dazu, den Kontrast zum ersten Satz zu verschärfen. Im übrigen jedoch entspricht er nach formaler Anlage und Periodenbau dem, was man von einem Scherzo erwartet. Wie im ersten Satz wird auch hier ein vorgegebenes Schema zugrunde gelegt, und wie dort versucht Beethoven, in die objektive Gattung subjektiven Ausdruck zu bringen.

Zweivierteltakt und schnelles Tempo (Allegro molto) machen die halbe Note zur Zählzeit und jeweils zwei Takte des Notenbildes zur Takteinheit der klingenden Musik¹⁴. Übertragen auf das Notenbild heißt das, daß zu unterscheiden ist zwischen schweren und leichten Takten. Nähme man an, der Satz begänne auftaktig, was bedeuten würde, daß Takt 4 ein schwerer Takt wäre, so träte bereits mit Takt 5 ein Wechsel ein; denn das plötzliche Forte gibt diesem Takt ein Gewicht, das dem eines schweren Taktes gleichkommt. Die Taktgruppierung würde also gestört, das Gleichmaß des metrischen Verlaufs durchbrochen. Ginge man hingegen davon aus, der Satz begänne volltaktig, so machte zwar der Forte-Einsatz in Takt 5 keine Schwierigkeit, dafür durchbräche aber Takt 8 mit seinem Sforzato die Ordnung.

¹⁴ Vgl. H. Riemann, a. a. O., S. 429.

Das Sforzato in Takt 16 hat den Sinn, diesem Takt so viel Gewicht zu geben, daß er gegenüber dem folgenden notwendig als schwer erscheint. Auf diese Weise werden Takt 16 und 17 miteinander zur übergeordneten Takteinheit verknüpft, die Perioden aneinandergelinkt und der motivische Neubeginn überspielt. Es gibt nach Takt 16, einem periodisch und motivisch eindeutigen Ende, keine Atempause. Es versteht sich von selbst, daß auch die Sforzati der Takte 11 bis 13 der Durchkreuzung des metrischen Verlaufs dienen. Ähnlich wirken die stets auf das zweite Viertel im Takt fallenden Noten der linken Hand im Mittelteil. Diese Merkmale, deren sich weitere anführen ließen, veranschaulichen den Konflikt zwischen dem Herkömmlichen, Vorgeformten und dem Willen des Komponisten, der Musik den Charakter des Persönlichen zu geben. Ständig wird das vorgegebene Schema durchbrochen. Persönliches spricht sich nur aus, indem Herkömmlich-Unpersönliches in Frage gestellt wird.

*

Während der erste Satz unzweideutig Sonatensatzform hat und sich der zweite als Scherzo auffassen läßt, versagen Formen- und Gattungslehre beim dritten. Die Vermutung, Beethoven habe vielleicht mehrere Sätze miteinander verknüpft, die angesichts der deutlichen Scheidung von Arioso und Fuge naheliegt, bestätigt sich nicht. Eine Satzgrenze zwischen Arioso dolente und Fuge, entsprechend Adagio und Finale des Sonatenschemas, kann nicht angenommen werden, da das Arioso — transponiert und variiert — nach der Fuge wiederkehrt. Nach diesem Wiederauftreten aber eine Grenze zu sehen, verbieten allein schon die Proportionen der Teile, vor allem aber natürlich die Beziehungen des letzten Abschnittes zur Fuge.

Ist es demnach ein einziger Satz, der an dritter Stelle der Sonate steht — und in der Literatur ist daran nicht gezweifelt worden¹⁵ — so hätte man es mit einer zumindest vierteiligen Anlage zu tun, die in ihrer Art äußerst ungewöhnlich ist. Sieht man vom Adagio-Anfang und dem folgenden „*Recitativo*“, die beide wesentlich Einleitungsfunktion erfüllen, ab, so besteht der Satz darin, daß ein langsamer Abschnitt zweimal von einem schnellen abgelöst wird. Bei oberflächlicher Betrachtung könnte man zu dem Schluß gelangen, der Satz füge sich aus zwei kontrastierenden Teilen zusammen, die variiert wiederholt werden, wobei der zweite Teil in der Wiederholung weitergehende Veränderungen aufweist als der erste.

Betrachten wir zunächst die beiden kontrastierenden Teile. Der Gegensatz ist ungewöhnlich markant, und das völlig unvermittelte Nebeneinander deutet darauf hin, daß es auf die Ausprägung dieses Kontrastes ankommt. Da ist zunächst der Gegensatz der Tongeschlechter (*as*-moll — *As*-dur), der auch in der Wiederholung wiederkehrt (*g*-moll — *G*-dur); dann der Kontrast der Tempi (*Adagio ma non troppo* — *Allegro ma non troppo*) und der Taktarten (12/16 — 6/8). Ebenso wesentlich erscheint der Gegensatz der Charaktere. Für das Arioso hat Beethoven den Charakter durch seine Vortragsbezeichnungen recht genau bestimmt: „*Arioso dolente* — *Klagender Gesang*“; der Charakter der Fuge ist demgegenüber zwar nicht gerade Freude, aber doch Zuversicht und Bestimmtheit. Die Melodik des Arioso zögert, die Synkopen verhindern die Bestimmtheit, durch die das rhythmisch

¹⁵ Vgl. H. Riemann, a. a. O., S. 436; H. Schenker, a. a. O., S. 49 ff.

unkomplizierte Thema der Fuge sich gerade besonders auszeichnet. Noch deutlicher wird der Kontrast bei der Wiederkehr der beiden Teile. Über das Arioso hat Beethoven geschrieben: „*perdendo le forze, dolente* — Ermattet, klagend“, zu Beginn der folgenden Fuge heißt es: „*poi a poi di nuovo vivente* — Nach und nach wieder auflebend“.

Die Vortragsbezeichnungen „Arioso“ und „Gesang“, ebenso „Recitativo“ und „Cantabile“ im einleitenden Abschnitt, weisen auf die menschliche Stimme als Vorbild, auf das Singen allgemein und Vokalmusik, d. h. Musik zu einem Text, im besonderen. Die Abfolge „Recitativo — Arioso“ legt den Gedanken an Rezitativ und Arie in Oper, Oratorium und Kantate nahe. Zum anderen gemahnt sie an die Klavierfantasie etwa Carl Phil. E. Bachs¹⁶. Die Musik hat hier Sprachfunktion, sie ist „Klangrede“. Bei der Fuge ist das anders. Weder wird eine Verbindung zur Sprache assoziiert, noch stehen bestimmte Gattungen und vokale oder instrumentale Besetzungen im Hintergrund.

Die Fuge galt bis in die Gegenwart als artifiziiell und gelehrt. Verächter nannten sie trocken und eine „veraltete Pedanterey“ (Kirnberger in Sulzers *Theorie* in Bezug auf die Gegner der Fuge). Als besonders regelhaft-gesetzmäßige und kompliziert-gelehrte Kompositionsgattung bildet sie im dritten Satz unserer As-dur-Sonate den Gegensatz zur Regel-Freiheit und Einfachheit der Satztechnik in Rezitativ und Arioso, die sich auf reine Akkordbegleitung einer Melodiestimme beschränken. Dieser Freiheit, die natürlich vornehmlich im Vergleich zur Fuge besteht, korrespondiert, daß es die individuelle Stimme eines Einzelnen ist, die im Rezitativ und im Arioso sich äußert, während die Stimmen der Fuge mehr repräsentieren als das einzelne Individuum. Im Kochschen Lexikon heißt es: „Der eigentliche Zweck der Fuge war von je her, diese oder jene Empfindung einer versammelten Volksmenge, z. E. einer Kirchengemeinde . . . auszudrücken“¹⁷, und bei Dommer noch erscheint „Polyphonie als Zusammenschluß einer Mehrheit individuell selbständiger Chorstimmen“¹⁸. In Rezitativ und Arie drückt sich hingegen die Empfindung des einzelnen Individuums, des freien Subjekts aus. Der Kontrast zeigt also individuelles Solo auf der einen und überindividuelles Tutti auf der anderen Seite.

Das Vorbild solistischen Gesangs deutet auf die Vorstellung, daß in der menschlichen Stimme „am unmittelbarsten ein Inneres sich auszudrücken vermag“¹⁹. Der Gegensatz von Arioso-Gesang und Fuge läßt sich daher auch begreifen als der von spontan gemüthhaftem Ausdruck einerseits und nüchtern-intellektueller Konstruktion andererseits. Zwei grundlegend verschiedene Arten der Musik — vergleichbar fast Monteverdis prima und seconda prattica — stehen sich also gegenüber. Es ist bezeichnend, daß Beethoven das Arioso mit „dolente“ und „Klagender Gesang“ überschrieben hat, während er sich bei der Fuge auf die reine Tempo-angabe beschränkte.

¹⁶ Es wäre zu untersuchen, inwieweit C. Ph. E. Bachs Fantasie das Vorbild für Beethoven war. Zu denken ist vor allem an Bachs letzte Fantasie aus dem Jahre 1787, die in *fis*-moll steht und die Anweisung „Ganz langsam und sehr traurig“ enthält, vor allem aber durch ihren Titel „Carl Philipp Emanuel Bachs Empfindungen“ bemerkenswert erscheint.

¹⁷ S. 609 f.; vgl. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788, S. 47.

¹⁸ Heinrich Christoph Kochs *Musikalisches Lexikon*, 2. Auflage, Heidelberg 1865, S. 344.

¹⁹ H. H. Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, DVjs XXIX, 1955, S. 335 f.

Die Reihe der Gegensätze läßt sich fortsetzen. Beethoven selbst nannte die Fuge eine „althergebrachte Form“²⁰. Als solche steht sie den „modernen“, zeitgenössischen „Formen“: Rezitativ und Arie einerseits, der Klavierfantasie andererseits entgegen. Das unterstreicht auch der im Vergleich zur Fuge der Hammerklaviersonate fast archaisierend zu nennende Stil der Fuge. Der Kontrast kulminiert im Gegenüber von homophonem und polyphonem Satz. Er umgreift also die beiden grundlegenden Musikformen, die die Musik zur Zeit Beethovens bestimmten. Zugleich mit diesem Gegensatz in der Satztechnik geht derjenige der Gliederung der Komposition einher. Das Arioso ist periodisch gegliedert, die Fuge verläuft zäsurenlos, „strömt ohne merkbliche Absätze und Ruhepunkte . . . dahin“²¹.

Die Beschreibung des Kontrastes, den Arioso und Fuge bilden, wurde so ausführlich gegeben, um zu zeigen, wie markant er ist. Die beiden Hauptteile des Satzes unterscheiden sich in so gravierender Weise, daß alle Versuche, eine Einheit zu konstruieren, fehlschlagen müssen; alle vereinheitlichenden Beziehungen verblissen vor den Gegensätzen. Beethoven hat hier in exemplarischer Weise musikalischen Kontrast, das Grundprinzip der Sonate, ins Extrem geführt. Im ersten Satz der Klaviersonate in E-dur op. 109 deutet sich das an. Die Themen haben dort nicht nur unterschiedlich-gegensätzlichen Charakter, stehen nicht nur in verschiedenen Tonarten und divergieren nicht allein in der Dichte des Satzes etc., sondern sie weisen sich auch durch unterschiedliches Tempo (Vivace, ma non troppo — Adagio espressivo) und unterschiedliche Taktart (2/4—3/4) aus. Der Kontrast ist wesentlich verschärft. Dennoch handelt es sich immer noch um den Kontrast von Themen. Die Sonate bleibt im Rahmen ihrer Gattung. Im dritten Satz unserer Klaviersonate in As-dur wird dieser Rahmen extrem ausgeweitet. Aus den Themen werden ganze Sätze, die Vorbildern folgen, die nicht der Sonate entstammen. Arioso (Gesang) und Fuge repräsentieren andere Gattungen. Deren Kontrast wird in der Sonate ausgetragen, die so als die umfassende Gattung erscheint.

Die Wiederkehr des Ariosos verschärft den Kontrast, macht ihn noch lapidarer. Während beim ersten Wechsel vom Arioso zur Fuge die Tempoänderung durch die Fermate am Ende des Ariosos gering vermittelt erscheint, folgen einander nun die unterschiedlichen Tempi übergangslos. Freilich tritt das Unvermittelte mehr im Notenbild als im Höreindruck zutage. Das schroffe Nebeneinander von Es-dur-Septimenakkord und g-moll-Quartsextakkord hingegen ist unüberhörbar; es erscheint als Steigerung des Nebeneinanders von as-moll und As-dur, durch das Arioso und Fuge ausgezeichnet sind. Steigernd wirken auch die neuen Vortragsbezeichnungen: „Perdendo le forze, dolente — Ermattet, klagend“. Das Hinschwinden der Kraft findet in der ständig unterbrochenen Melodie mit der auffälligen Vermeidung der 1. Zählzeit innerhalb der 3/16-Gruppierung seinen Ausdruck. Die Melodie wird kaum mehr gesungen — Beethoven wiederholt nur „dolente“, „klagend“, nicht „Arioso“, „Gesang“ —, sie zerfällt in eine Kette von Seufzern, aus der einzelne längere Melodiepartikel sich herausheben. Sie veranschaulichen aber um so mehr die Ermattung, von der die Vortragsbezeichnung spricht.

²⁰ Nach MGG, Bd. 4, Sp. 1112.

²¹ Koch, *Musikalisches Lexikon*, S. 598.

Der neuerliche Anschluß der Fuge ist fast vermittelt; denn bereits das Arioso findet zu dem G-dur, mit dem die zweite Fuge beginnt. Diese Vermittlung des Gegensatzes geschieht nicht zufällig, sie deutet auf das, was folgt. Während die drei vorgehenden Teile im wesentlichen jeweils in einer Tonart, der jeweiligen Grundtonart, verharren, vollzieht sich im vierten Teil eine Modulation von G-dur nach As-dur. Zunächst sieht es so aus, als kehre die erste Fuge wieder, allerdings in anderer Tonart, mit der Umkehrung des Themas usw. An die erste Fugendurchführung mit der Themenumkehrung schließen sich zwei Einsätze mit der Vergrößerung des Themas in der Originalgestalt an (T. 152 und T. 160). Gleichzeitig erscheint das Thema verkleinert (T. 152/3, T. 156/7, T. 160/1 etc.). In Takt 168 folgt eine zweite Verkleinerung, verbunden mit einer Verkürzung — die zweite Quarte im Thema fällt weg. Die Folge der Themeneinsätze ist dicht, in Takt 169–170 folgen sich die Stimmen kanonisch. Dann setzt das Thema, zwar in der Umkehrung, aber in den originalen Notenwerten ein, während die beiden anderen Stimmen es mit aus der zweiten Themenverkleinerung entwickelten Motiven kontrapunktieren. Mit dem erreichten As-dur setzt das Fugenthema in der vollen Originalgestalt ein. Der Satz wird dem Anschein nach zweistimmig, die rechte Hand scheint lediglich eine Begleitung zum Thema zu spielen. Doch hat Heinrich Schenker²² gezeigt, daß diese Sechzehntelbewegung latent zweistimmig ist, der polyphone Satz sich also nur verbirgt. Ab Takt 184 wird es jedoch problematisch, noch von einer Fuge und von polyphonem Satz zu sprechen; hier hat selbst Schenker Zweifel, wenngleich außer Frage steht, daß sich auch hier aus der Figuration der linken Hand noch ein zweistimmiger Satz herauslesen läßt²³. Jedoch läßt die akkordische Stützung des Fugenthemas und damit die deutliche Aufgabe des dreistimmigen Satzes keinen Zweifel daran, daß hier homophoner Satz, Melodie und Begleitung, gemeint sind. Auch läßt das schnelle Tempo eine deutliche Artikulation der latenten Zweistimmigkeit nicht zu. Der Modulation von G-dur nach As-dur entspräche demnach der Übergang von polyphonem zu homophonem Satz.

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet erscheinen die „Fugenkünste“, die Beethoven demonstriert, in neuem Licht. Welchen Sinn haben sie, wenn die Fuge gar nicht — wie herkömmlich — in kontrapunktischer Verdichtung und Komplizierung endet, sondern in einen homophonen Abgesang mündet?

Da Beethoven das Fugenthema beibehält, besteht das Problem des Übergangs vor allem darin, die Sechzehntelfiguration des homophonen Satzes aus der Polyphonie der Fuge zu entwickeln. Dem dient die Verkleinerung des Fugenthemas. Die erste enthält lediglich zwei der für die spätere Begleitfigur wesentlichen Sechzehntelnoten und bringt sie wie beiläufig am ohnehin nicht obligatorischen Schluß des Fugenthemas; sie wären fast unauffällig, fielen sie nicht auf die erste Zählzeit des Taktes bzw. der 3/8-Gruppierung. Mit der zweiten Verkleinerung ist das Ziel bereits erreicht, die Sechzehntel herrschen nun vor. Jetzt geht es darum, die Thematik aufzugeben; sie steht dem Anschluß unthematischer Figuration noch entgegen. In der Abwendung vom Fugenthema und von Thematik überhaupt liegt der Sinn

²² A. a. O., S. 71.

²³ H. Schenker, a. a. O., S. 72.

der oben erörterten Verkürzung des Themas in der zweiten Verkleinerung²⁴. Der Verkürzung entspricht die Veränderung der Intervallstruktur des Themas. An die Stelle der Anfangsquarte treten wechselweise Quinte und Sexte. Die ab Takt 171 in der Unterstimme auftretende Version hat mit dem Fugenthema fast nichts mehr gemein, sie ist reine Begleitfigur. Bemerkenswert ist auch, daß die beiden Zwei- und dreißigstel-Noten, die den Sechzehnteln des Taktes 153 entsprechen, zunächst (T. 168) auf die zweite Zählzeit — innerhalb der 3/8-Gruppierung — fallen und dann sogar nur noch am Ende der Gruppierung auftreten, also an Gewicht und Bedeutung stetig abnehmen. Auf diese Weise wird ihr Verschwinden vorbereitet. Dienen die Verkleinerungen des Themas dazu, zur Sechzehntel-Figuration des homophonen Schlusses zu vermitteln, so hat die Vergrößerung die Funktion, von den Verkleinerungen abzulenken, sie als Kontrapunkt und motivische Umspielung, d. h. akzidentell, erscheinen zu lassen. Sie verbirgt, daß das für die Entwicklung des Ganzen Wesentliche in der Verkleinerung geschieht. Diese Verschleierungsaufgabe erfüllen auch der genannte Kanon der Takte 169–170 und der folgende Themeneinsatz, den man in einer modulierenden Partie nicht erwartet, wenn es zuvor nur Themeneinsätze in tonartlich gefestigten Abschnitten gab, und dessen übermäßige und verminderte Intervalle sehr hervorstechen. Beethoven hat diesen Themeneinsatz erst nachträglich eingefügt²⁵; die Behauptung von der Verschleierungsaufgabe des Einsatzes wird dadurch gestützt.

Den Teil ab Takt 137 als Fuge und nur als Fuge zu deuten, erscheint demnach oberflächlich. Äußerlich sieht er nach Fuge, Fugenkünsten und polyphonem Satz aus — noch die Figuration ab Takt 174 läßt sich, wie gesagt, als zweistimmiger Satz lesen —, dahinter aber steht der Vorgang der Überführung des polyphonen Satzes in den homophonen, für den die Fuge und ihre „Künste“ nur Mittel zum Zweck sind. Hinweise auf das Ziel, die Homophonie, liegen auch noch in einigen anderen Zügen.

Im Unterschied zur ersten Fuge sind mehrfach je zwei Stimmen über längere Distanz rhythmisch identisch; das gilt für die Oberstimmen in den Takten 149 bis 152, 160 bis 163, 165 und 196. Streng genommen wird bereits in solcher Verfahrensweise die Dreistimmigkeit aufgegeben; die rhythmisch gleichlautenden Stimmen ergänzen sich zum Klang; dort, wo sie parallel laufen, wie in den Takten 160 bis 163, 165 und 169, erscheint die eine lediglich zur Verstärkung oder klanglichen Färbung der anderen. Ein weiteres Element des Übergangs vom polyphonen zum homophonen Satz ist die Art der Imitation, wie sie z. B. die Takte 152 bis 159 zeigen. Sie gemahnt mehr an die Sonate als an die Fuge. Die sich fast nur auf den Rhythmus des Imitationsmodells beziehende Nachahmung gemahnt an die thematische Arbeit des Sonatensatzes, zumal es sogar so etwas wie Abspaltung gibt (siehe T. 157 f und T. 166 f). Und das Verfahren, im Imitationsspiel jeweils die eine Stimme schweigen zu lassen, wenn die andere sie imitiert, ist das des durchbrochenen Stils. Besonders ausgeprägt zeigt es sich in den Takten 166 bis 173, wo quasi orchestrale Klang-Kontraste die Motive voneinander abheben.

²⁴ Vgl. H. Riemann, a. a. O., S. 438: „Das verkürzte Thema wird wohl schwerlich voll als Thema erkannt . . .“
²⁵ Das Autograph (Faksimile-Ausgabe von K. M. Komma, Stuttgart 1967) enthält auf den Seiten 53 und 54 eine verkürzte Fassung der späteren Takte 167 bis 174 ohne den Themeneinsatz. Schon Schenker, a. a. O., S. 69, hat darauf aufmerksam gemacht.

Den sonatenhaften Zügen, die überdies im Vergleich zur ersten Fuge besonders auffallen, entspricht, daß die Originalgestalt des Themas erst mit der erreichten Tonika As-dur wiederkehrt. Hier hat der Satz etwas Reprisenhaftes, zumal die Wiederkehr durch das erstmals seit dem Ende der ersten Fuge vorgeschriebene Forte besonders akzentuiert wird. Beethovens Vorschrift „*poi a poi di nuovo vivente — Nach und nach wieder auflebend*“ findet hier den ersten Höhepunkt. Die Umkehrung des Fugenthemas ist demnach ebensowenig Selbstzweck oder „*Fugenkunst*“ wie Verkleinerung und Vergrößerung. Vielmehr wird durch sie möglich, die Originalgestalt des Themas für eine reprisenhafte Wirkung aufzubewahren. Umkehrung, Verkleinerung und Vergrößerung erscheinen nicht als gleichwertige Stellvertreter des Themas, wie in der traditionellen Fuge, wo die Durchführung mit der Umkehrung oder der Vergrößerung ebensoviel — wenn nicht mehr — gilt wie diejenige mit der Originalgestalt. Hier sind Umkehrung, Verkleinerung und Vergrößerung hingegen Entfernungen vom Thema, fast Verfremdungen, nach denen die Wiederkehr der Originalgestalt wie die Reprise nach einer Sonatendurchführung erscheint. Das wird unterstrichen durch die zunehmende Verkleinerung, Verkürzung und von der Originalgestalt sich entfernende Variierung des Themas, das in diesem Prozeß einer Auflösung entgegenggeht, wie sie für die Durchführung der Sonatenform charakteristisch ist (vgl. Sonate op. 28, 1. Satz). Der Gedanke an eine Reprise liegt auch insofern nahe, als dem Themeneinsatz in Takt 174 zwei weitere folgen, die in der Abfolge *dux—comes—dux* und *Baß—Alt—Sopran* mit der Exposition der ersten Fuge übereinstimmen. Freilich ist es nicht die Reprise der ersten Fuge. Die Polyphonie erscheint zurückgedrängt und wird spätestens mit dem dritten Einsatz aufgegeben. Und die vorgeschriebenen *Sforzati* ergeben zusammen mit der Sechzehntelbewegung einen Elan, der der ersten Fuge völlig abgeht. Dem Thema gesellt sich der Impetus des Virtuosen, wie er für die „*moderne*“ Sonate charakteristisch ist, nicht für die Fuge. Der dritte Einsatz mit seiner Fortsetzung ist nicht anders denn als Apotheose des Fugen-Themas zu bezeichnen, die freilich ebenfalls nicht fugen-, sondern sonatenhaft ist.

Der Gegensatz zwischen *Arioso* und Fuge, zwischen Homophonie und Polyphonie löst sich, indem das Thema der Fuge in einem homophonen Satz erscheint. Der Kontrast, der den Satz bestimmte, zeigt sich am Schluß vermittelt, das Widerstrebende ausgesöhnt.

Der Wandel vom Fugen- zum Sonatenthema, wie er sich im dritten Satz als eines der zentralen Ereignisse zeigt, gemahnt an den Wandel der Funktionen von Themen und Abschnitten im ersten Satz der Sonate. Wie dort ein liedhafter Melodiebeginn zum kraftvollen Hauptthema wird, wandelt sich hier ein ruhig schreitendes, schlichtes Fugenthema zu einem von Virtuosität und unwiderstehlich vorwärtsdrängendem Elan getragenen Thema, wie es für die Sonate, speziell die Sonate Beethovens, charakteristisch ist.

*

Bezieht man das, was die Analyse des ersten und zweiten Satzes ergeben hat, auf den dritten Satz, so zeigt sich, daß auch für ihn der Gegensatz von Persönlichem und Konventionellem bedeutsam ist. Rezitativ und *Arioso dolente* auf der

einen, die Fuge auf der anderen Seite repräsentieren diesen Kontrast, wie oben schon deutlich wurde. Anders jedoch als im ersten Satz wandelt sich der persönliche Ausdruck hier nicht; das Arioso dolente geht nicht ein in die Sonatensatzform, die Beethoven vermieden hat. Die Wiederkehr nach der Fuge zeigt das Individuelle des Ausdrucks vielmehr noch gesteigert. Dem „*klagenden Gesang*“ folgt die Fuge als Widerpart der Klage, die jedoch, so konventionell-gefestigt, wie sie erscheint, und wie die gesteigerte Wiederkehr des Arioso dolente zeigt, die Klage nicht besänftigt. Erst recht deutlich wird das an der zweiten Fuge, in deren Verlauf die Fuge aufgelöst und aufgegeben wird. Damit gesteht Beethoven ihre Untauglichkeit als Gattung ein. Das Thema der Fuge jedoch soll durch den Übergang vom polyphonen zum homophonen Satz diese Untauglichkeit ablegen und zum adäquaten Widerpart, d. h. zur Überwindung der Klage des Arioso dolente werden. Fraglos erscheint das Thema nach dem Übergang verwandelt und, wenn vom ersten Satz zu sagen war, das Hauptthema habe durch den Verlauf des Satzes den persönlichen Charakter des Anfangs eingebüßt, so wäre hier eher das Umgekehrte festzustellen. Gegenüber der Fuge wirkt der Schluß des Satzes individueller, persönlicher. Bezogen auf das Arioso dolente aber muß man bezweifeln, ob das Fugenthema in seiner sonatenhaften Prägung tatsächlich adäquater Widerpart, Überwindung und Befreiung ist. Immerhin erklingt das Thema über einer Begleitung, die der Hauptthemabegleitung in der Reprise des ersten Satzes nahesteht, und der Schluß greift deutlich die Arpeggienfigur des ersten Satzes auf²⁶. Die auffällige Häufung von Sforzati, das Auseinanderstreben des musikalischen Satzes zu dröhnenden Bässen einerseits und klirrendem Diskant andererseits sowie der exaltiert anmutende Kadenzvorgang über dem Orgelpunkt ab Takt 201 haben etwas Gewalttames, das ebenso die Einsicht des Komponisten in das Unbefriedigende des Schlusses widerzuspiegeln scheint wie seinen Willen, es zu überwinden.

Gemessen am Kontrast, der den dritten Satz der Sonate bestimmt, muten die beiden anderen Sätze in sich fast kontrastlos an. Dafür bilden sie zusammen ein Gegensatzpaar, das dem von Arioso und Fuge im dritten Satz korrespondiert. Immerhin sind es im dritten Satz ebenfalls ganze Sätze, nicht bloß Themen, die kontrastieren. Und die Wahl einer anderen Tonart und Taktart für den zweiten, das Scherzo vertretenden Satz mag aus dem Bestreben resultieren, den Gegensatz zum ersten Satz zu betonen. Dazu würde auch passen, daß Beethoven die Tonarten As-dur (1. Satz) und f-moll (2. Satz) unvermittelt nebeneinanderstellt, während er am Ende des zweiten Satzes durch das überraschende F-dur deutlich den Anschluß des dritten Satzes, der in b-moll beginnt, vorbereitet.

Im Zusammenhang mit der Fuge wird gern Beethovens Ausspruch, „*in die altergebrachte Form müsse heutzutage ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen*“²⁷, angeführt. Wie ich hoffe, hat die vorliegende Darstellung gezeigt, daß dieses Wort auf die Sonate op. 110 nicht zutrifft. Beethoven hat keine Fuge komponiert und durch Arioso und sonatenhaften Schluß „*ein wirklich poetisches Element*“ hineingebracht, sondern eine Sonate, in der Fuge und polyphoner Satz Elemente, wenn man will, „*poetische*“ Elemente sind.

²⁶ Vgl. H. Riemann, a. a. O., S. 439.

²⁷ Nach MGG, Bd. 4, Sp. 1112.

Der in einem Skizzenbuch²⁸ enthaltene und mit Sicherheit auf die As-dur-Sonate sich beziehende Vorsatz: „nächste Sonate / Adagio molto sentimento moltissimo espressivo“ veranschaulicht den Willen des Komponisten, die Musik intimer, persönlicher zu gestalten, sich selbst in der Musik mitzuteilen und die eigene Isolation zu überwinden. Wie die ausgeführte Komposition zeigt, gestattet das die Form des Sonatensatzes nicht, es sei denn, sie wird in Frage gestellt wie am Anfang der Sonate in der Unklarheit über das Hauptthema des Satzes. Ähnliches gilt für den zweiten Satz. In der freieren Form des dritten Satzes lassen sich bezeichnenderweise Schmerz und Klage ausdrücken, für ihre Überwindung aber fehlen letztlich die Töne. Ähnlich dem letzten Satz der neunten Symphonie kommt weniger Freude selbst zum Ausdruck als der Wille, sie zu gewinnen.

Ingenium und Konsum

Beiträge zum Problem Komponist und Umwelt, dargestellt an der *Missa Solemnis*
von Ludwig van Beethoven

VON ERNST KLUSEN, VIERSEN

Vorbemerkung

Endogene und exogene Kräfte wirken zusammen, wenn ein Kunstwerk entsteht und es der allgemeinen Wirkung zugeführt werden soll. Ihre Verflechtung fordert eine Untersuchung des Verhältnisses vom Ingenium des schaffenden Künstlers zu Gegebenheiten seiner Konsumtion, fordert die Betrachtung der durchaus gegenseitigen Beeinflussung beider. Kein Zweifel ist: exogene Kräfte und Konsumtechniken sind in ihrer Bedeutung für das Kunstwerk weit weniger gewürdigt worden als die endogenen. Die Verflechtung beider aber war bisher noch kaum Gegenstand der Analyse. Gerade sie dürfte dazu beitragen, unser Wissen von Schaffen und Aufnehmen als eines sich gegenseitig bedingenden Prozesses zu verbreitern und zu vertiefen. Die Betrachtung der *Missa Solemnis* bietet wegen der schaffenspsychologischen Situation ihres Schöpfers und der sozialen Bindungen zwischen Umwelt und Komponisten in der frühindustriellen Gesellschaft aufschlußreiches Material.

Unsere Untersuchung spitzt sich zu auf die Frage nach dem Verhältnis von Selbstbestimmung und Fremdbestimmung bei der Konzeption — auf die Bedeutung von Bedarfsdeckung und Bedarfsweckung bei der Konsumtion des Kunstwerkes, insbesondere auf die Verflechtung dieser Faktoren. Solche Verflechtung zeigt sich im Vorgang der Konventionalisierung musikalischer Ausdruckssymbole: des Übergehens von zunächst individuell geprägter Ausdrucksformeln in das Bewußtsein der Konsumenten, deren soziale Struktur dabei von Bedeutung ist. Zu beachten ist außerdem, daß solche personalstilistischen Eigenprägungen ihrerseits wieder mitbestimmt sind durch bereits konventionalisierte Formeln einer vorangehenden zeitstilistischen Entwicklung.

28 Univ.-Bibl. Tübingen, Mus. ms. autogr. Beethoven Art. 197 (ehemals Preuß. Staatsbibliothek), S. 63. Hier zitiert nach K. M. Komma, Beiheft zur Faksimile-Ausgabe (s. o.), S. 5.

I. Der Anlaß

Von den drei Messen, die Beethoven beschäftigt haben, ist keine ohne äußeren Anlaß in Angriff genommen worden. Die C-dur-Messe verdankt ihre Entstehung dem Auftrag des Fürsten Esterházy, die *Missa Solemnis* ist für die Inthronisation des Erzherzogs Rudolf als Erzbischof von Olmütz geschrieben, und durch die geplante, nur in einer flüchtigen *Dona-nobis*-Skizze überlieferten „Messe aus *cis-moll*“ wollte Beethoven sich für das Amt des Hofkomponisten beim Kaiser empfehlen. Ganz anders als bei Haydn und Mozart spielen im allgemeinen fremdbestimmte Anlässe eine geringere Rolle in Beethovens Schaffen, und es erhebt sich die Frage, ob die Tatsache, daß gerade bei allen drei Messen exogene Impulse vorliegen, nicht auf einen Mangel an persönlicher Affinität zu dieser Gattung schließen läßt. Zunächst ist auf die Verschiedenartigkeit der Impulse hinzuweisen. Die C-dur-Messe verdankt ihre Entstehung einem eindeutigen Auftrag im Sinne der im 18. Jahrhundert üblichen Bedarfsdeckung. Zwei äußere Gründe bestimmten Beethoven zur Komposition der dritten Messe, die Bewerbung um ein Hofamt und die Möglichkeit, durch eine weitere Messe aus dem komplizierten Spiel mit sieben Verlegern herauszukommen. Davon wird noch die Rede sein. Anders bei der *Missa Solemnis*, zu deren Komposition sich Beethoven aus eigenem Antrieb entschloß¹.

Wollen wir die endogenen und exogenen Faktoren, die den Anlaß zur Komposition der *Missa Solemnis* bilden, gegeneinander abwägen, muß das Verhältnis Beethovens zum Erzherzog betrachtet werden. Es ist beiderseitig gemischt aus Respekt vor der musikalischen Leistung des anderen und persönlichen Vorbehalten. Ohne Zweifel hat Beethoven die Musikalität des Erzherzogs geschätzt, wie sein Brief an Nägeli bezeugt², aber er hatte auch den Eindruck, das für ihn günstige Renommée, einen so hochgestellten Schüler zu haben, mit enervierenden Lektionen reichlich zu bezahlen, wie aus seinen Briefen an Simrock³, Schott⁴ und Ries⁵ hervorgeht. Der Erzherzog war musikalisch genug, Beethoven voll zu würdigen. Schindler: „Ihr Ruf schmeichelt ihm“⁶. Er beteiligte sich an der Rente für Beethoven, aber seine finanziellen Zuwendungen entsprachen nicht Beethovens Erwartungen. Er war aufgebracht darüber „seinen elendem Gehalt noch mit einem (Steuer-) Stempel erheben zu müssen“⁷, und Schindler vermutet über das Präsent für die *Missa Solemnis* „viel viel wird es nicht seyn“⁸. Auf dem Hintergrund dieser Einstellung sind die unterwürfigen Briefe Beethovens nicht wörtlich zu nehmen; umsoweniger, als er seine Beteuerungen der Ergebenheit zu seinem „liebsten, einzigen, Gnädigsten Herrn!“ ständig mit Entschuldigungen für sein Fernbleiben von den Lektionen koppelt⁹. Der unvoreingenommene Beobachter gewinnt so den Eindruck, daß hier ein bei allem gegenseitigen Respekt durchaus utilitaristisch begründetes Verhältnis vorlag. Somit waren exogene Kräfte für den Anlaß zur

¹ A. Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840f, 1845², Bd. I, S. 269.

² E. Kastner, *Beethovens sämtliche Briefe*, Leipzig (1910), S. 810.

³ Ebda., S. 620.

⁴ Ebda., S. 819.

⁵ Ebda., S. 716 und S. 730.

⁶ G. Schünemann, *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Berlin 1914–43, Bd. II, S. 246.

⁷ Kastner, a. a. O., S. 716.

⁸ W. Pohl, *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Münster 1923, Halbbd. 1, S. 215.

⁹ Kastner, a. a. O., S. 608.

Komposition der *Missa Solemnis* mitbestimmend, wenn nicht ausschlaggebend: sich die Gunst des erlauchten Schülers zu erhalten, sein Renommée durch die Ausführung einer Messe zu diesem bedeutsamen Ereignis zu fördern. Beethoven verhielt sich hier, wie auch sonst, durchaus markt-konform. Zwar versteht er sich grundsätzlich als autonomer Künstler: „Die Welt ist ein König und will geschmeichelt seyn. Soll sie sich günstig zeigen. Doch wahre Kunst ist eigensinnig, läßt sich nicht in schmeichelnde Formen zwingen“¹⁰. Doch fühlt er sich durch die Forderungen seiner Umgebung in dieser Autonomie gefährdet: „Ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten schreiben möchte, sondern des Geldes wegen, das ich brauche“¹¹. In der Praxis jedoch nahm er eine vermittelnde Stellung ein, die er selbst in einem Schreiben an Diabelli bündig formulierte: „Ihre Wünsche werde ich beachten, ohne aber meiner künstlerischen Freiheit Eintracht zu tun“¹². Wie solche Haltung in der Praxis aussieht, ist dem Brief an Hofmeister zu entnehmen, mit dem er auf den Auftrag eingeht, eine Revolutionssonate zu schreiben. Mit Spott und Hohn („Ho, ho“) lehnt er das Angebot als in dieser Zeit der Restauration (1802) nicht markt-konform ab und will „lieber den Pinsel in die Hand nehmen und mit großen Pfundnoten ein Credo hinschreiben“¹³. Er willigt aber ein „in ästhetischer Hinsicht ihren (der Auftraggeberin) Plan zu befolgen, ohne die Tonarten zu befolgen“. Und am Tage, nach dem er dem Erzherzog das Dedikationsexemplar überreichen ließ, am 20. März 1823, bestimmt er seine Position zwischen Selbst- und Fremdbestimmung in einem Brief an Peters¹⁴: „Meine Lage fordert unterdessen, daß jeder Vorteil mich mehr oder weniger bestimmen muß. Ein anderes ist es mit dem Werke selbst, da denke ich nie, Gottseidank, an den Vorteil, sondern nur wie ich schreibe“; und an Schlesinger „Je suis habitué à faire des sacrifices, la composition de mes œuvres n'étant pas faite seulement (!) au point de vue du rapport des honoraires, mais surtout (!) dans l'intention d'en tirer quelque chose de bon pour l'art“.

Eben dieses Ineinander von Selbst- und Fremdbestimmung charakterisiert den Anlaß zur Komposition der *Missa Solemnis*. Es war kein Auftrag, sondern sein eigener Entschluß. Aber dieser Entschluß war ein „sacrifice“ an die Welt, die „König“ ist und geschmeichelt sein will. Jedoch – einmal mit dem Werk beschäftigt, verliert er den fremdbestimmten Anlaß aus dem Sinn. Er denkt nur noch daran „wie er schreibt“. Die Inthronisation wird ihm gleichgültig, und die überschwengliche Beteuerung – gegenüber dem Erzherzog – vom Uraufführungstag „als dem schönsten meines Lebens“¹⁵ ist ebensowenig wörtlich zu nehmen, wie die am 31. August 1819 dem Erzherzog mit gutem Grund angekündigte Verzweiflung, für den Fall, daß er mit der Komposition nicht fertig würde¹⁶. Zu dieser Zeit war die Messe, die Beethoven im Spätherbst 1818 zu komponieren begonnen, noch nicht zur Hälfte fertig, und Beethoven mußte wissen, daß er sie zur Inthronisation des Erzherzogs im März 1820 gar nicht vollenden konnte.

10 Schünemann, a. a. O., I, S. 322.

11 Ebda., III, S. 141.

12 Kastner, a. a. O., S. 814.

13 Ebda., S. 50 f.

14 Ebda., S. 725.

15 Ebda., S. 555.

16 Ebda., S. 581 f.

II. Zum Schaffensprozeß

Die Mißachtung des Anlasses während des sich nun abspielenden Schaffensprozesses erforderte dauernde Entschuldigungen beim Erzherzog wegen der verzögerten Fertigstellung. „Veränderung im Hauswesen“, „Drang der Umstände“, „geschwind zu befördernde Arbeiten“ wurden in einem Brief vom 19. Dezember 1819¹⁷, „Durchsehen der Stimmen“ in einem Brief vom 27. Februar 1822¹⁸ als Gründe angeführt. Insgesamt arbeitete Beethoven fünf Jahre an diesem Werk, wobei die Verzögerung durch die innere Einstellung zum ursprünglichen Adressaten nur begünstigt, nicht verursacht wurde. Es lag ihm mehr daran, mit den eigentlichen künstlerischen Problemen ins Reine zu kommen, als dem Erzherzog zu gefallen. Wie wenig ihm die Person galt, geht eindeutig daraus hervor, daß er zwar am 15. Juli 1823 dem Erzherzog ausdrücklich zusichert, die Dedikation an ihn solle vor der Subskriptionsliste der Höfe stehen¹⁹, dem Verlage Schott aber die umgekehrte Reihenfolge vorschlägt. Erst auf Schotts Einspruch gibt Beethoven nach: „Sie können auch die Pränumerantenliste v o r den übrigen der Dedikation folgen“²⁰.

Die so ungewöhnlich lange Kompositionszeit ist in dem Kernproblem begründet, dem sich Beethoven gegenüber sah und das er schon bei seiner ersten Messe angepackt hatte: den Text so zu behandeln, „wie er noch wenig behandelt worden“²¹. Durch die Messekompositionen Haydns, Mozarts und ihrer Mitläufer waren feststehende Ausdrucksformen und -formeln konventionalisiert worden: die Anordnung der Teile bei *Gloria* und *Credo*, die Stimmung gewisser Partien, wie etwa die affettuose Cantabilität bei „*Incarnatus*“ und „*Benedictus*“ und das erhellende Absetzen des „*Dona nobis*“ in schnellerem Tempo vom *Agnus*, die Schlußfugen bei *Gloria* und *Credo*, die Fugierung des „*Osanna*“, feststehende Tempi, Taktarten, Tonartbeziehungen der Formabschnitte usf. Der Schaffensprozeß der *Missa Solemnis* ist durch die Auseinandersetzung mit diesen konventionalisierten Stereotypen bestimmt. Es ist deutlich festzustellen, daß Beethoven von diesen exogenen Kräften der klassischen Tradition bestimmt ist. Die Gliederung der einzelnen Abschnitte von *Gloria* („*Qui tollis*“, „*Gratias agimus*“, „*Quoniam tu solus*“, „*Cum sancto spiri*“, „*Amen*“), *Credo* („*Incarnatus*“, „*Resurrexit*“, „*Crucifixus*“, „*Vitam venturi*“), *Sanctus* („*Pleni*“, „*Osanna*“, „*Benedictus*“) und *Agnus* („*Dona nobis*“) werden auch bei Beethoven durch Tonarten, Taktarten, Chor – Solo – Wechsel, Tempo und demgemäß durch die Stimmung gegeneinander abgesetzt. Wie auch der Dissonanzenreichtum beim „*Qui tollis*“, die Schlußfugen beim *Gloria* und *Credo*, die Vierteilung des *Sanctus* in „*Sanctus*“ (langsam), „*Pleni*“ (schnell), „*Osanna*“ (fugiert) und „*Benedictus*“ (langsam, solistisch und lyrisch) bei Beethoven wiederkehrt. Er übernimmt die konventionalisierten Grundmuster auch da, wo von der Wortausdeutung her, anders wie beim Gegensatz: „*Incarnatus*“ – „*Crucifixus*“ – „*Resurrexit*“, individuelle Möglichkeiten der Textausdeutung möglich sind: beim *Sanctus* und beim *Agnus Dei*. Das „*Gratias agimus*“ ist sogar thematisch mit der

¹⁷ Ebda., S. 600.

¹⁸ Ebda., S. 674.

¹⁹ Ebda., S. 750.

²⁰ Ebda., S. 926.

²¹ Ebda., S. 129.

Maria-Zeller-Messe von Haydn verwandt²². Auf dem Hintergrund der Übernahme dieser fremdbestimmten Einflüsse der Tradition des 18. Jahrhunderts sind nun die Wandlungen zu betrachten, die sie im Schaffensprozeß Beethovens erfuhren.

Als Beethoven an die Komposition ging, wollte er „wahre Kirchenmusik“ schreiben. So bezeugt eine eigenhändige Notiz aus dem Jahre 1818²³. Er war also der Meinung, daß die Gattung bestimmte Anforderungen stellte. Hilfe erhoffte er sich von der alten Kirchenmusik, „den alten Kirchenchorälen der Mönche“, den „christ-katholischen Psalmen und Gesängen überhaupt“. Wie Magnani richtig feststellt²⁴, sind diese historischen Studien nicht aus „akademischem Nachahmungsverlangen und sehnsuchtsvoller Rückkehr zum Einst oder archäologischer Anwendung“ zu erklären. Allerdings auch nicht nur aus „künstlerischem Pioniergeist“ der mit „überholten Schemata und traditionellen Formeln bricht“, sondern auch aus dem Willen „wahre“, d. h. ihrem innersten Wesen gemäße Kirchenmusik zu schreiben, also sich selbst als Individuum mit seinen endogenen Strebungen, dem exogenen Gebot der Gattung zu stellen. Die Folgen dieser Bemühungen finden wir in dem Rückgriff auf älteres Traditionsgut, vor allem, positiv ausgedrückt, in der polyphonisierenden Textur des Werkes. Überall findet sich diese Eigendynamik der Einzelstimme, die sich harmonisch, rhythmisch und melodisch spannungsvoll zu den anderen entfaltet. Negativ drücken sich diese Bemühungen in dem aus, was Adorno²⁵ den Mangel an durchbrochener Arbeit, am Durchführungsprinzip und den Mangel an Dialektik nennt²⁶. Das schafft Distanz zu subjektivem Ausdruck und zu subjektiver Dynamik²⁷ und den Ausdruck jener „menschlichen Allgemeinheit“ die bewirkt, „daß die einzelne Seele schweigt: vielleicht schon sich unterwirft“²⁸. Insofern spricht Adorno völlig zu Recht vom „verfremdeten Hauptwerk“.

Aber es kommt noch ein anderes hinzu. Auch da, wo Beethoven die exogenen Stilmittel der Tradition des 18. Jahrhunderts übernimmt, schmilzt er sie, wie auch die Archaismen der polyphonen Textur, in einen endogenen Schaffensprozeß um. So verstärkt er die traditionell angelegte Teiligkeit in *Gloria* und *Credo*, indem er in subjektiver Textausdeutung — oft des einzelnen Wortes („*vivos-mortuos*“; „*laudamus-adoramus*“; „*gloria-pax*“) kontrastreiche Akzente setzt, wie sie vorher in dieser Schärfe nicht bekannt, wohl aber in der C-dur-Messe teilweise schon vorweggenommen sind. Auch hier wäre von Verfremdung zu sprechen, doch nicht von Verfremdung durchs exogene historisierende Einführen neuer Stilmittel, sondern durchs Subjektivieren konventionalisierter Stilelemente im endogenen Umschmelzen exogener Modelle.

Somit ist klar ersichtlich, daß der Komponist im Umgang mit dem Messetext zwei Tendenzen zeigt: einmal fühlt er sich verpflichtet, die heteronomen Ansprüche der

²² A. Schnerich, *Das Konfessionelle Element bei Beethoven*, in: Beethovenzentenariofeier, Internationaler Musikhistorischer Kongress, Wien 1927.

²³ A. Leitzmann, *Ludwig van Beethoven, Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*, Leipzig 1921, Bd. II, S. 265.

²⁴ L. Magnani, *Die Genesis der Idee und die Missa Solemnis in Beethovens Konversationsheften*, Minden 1967, S. 101 f.

²⁵ Th. W. Adorno, *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis*, in: *Moments musicaux*, Frankfurt 1964, S. 183.

²⁶ Ebd., S. 174.

²⁷ Ebd., S. 176.

²⁸ Ebd., S. 184.

Gattung zu erfüllen, „wahre Kirchenmusik zu schreiben“, zum anderen hat er den Willen, sich selbst auszudrücken „von Herzen“ — in dieser dialektischen Situation nutzt er Archaismen und verfremdet dadurch seinen Personalstil; gleichzeitig intensiviert er subjektiv die Modelle der klassischen Tradition und verfremdet auch sie. Und außerdem geschieht ein Drittes: er bildet neue Ausdruckssymbole, die in der Messevertonung bisher noch nicht üblich waren. Auf drei Beispiele sei kurz verwiesen.

Kyrie. Hier vermeidet Beethoven das klassische Stereotyp der bewegten symphonischen Durchführung mit durchbrochener Arbeit in mäßig schneller Bewegung. Sein *Kyrie* fügt sich aus subjektiv-liedhafter Innigkeit und (schein-)polyphonen Strukturen zu einem kontemplativen Lyrismus. Vorgezeichnet ist diese Textauffassung schon in der C-dur-Messe, deren „unbeschreiblich zahmes *Kyrie*“ Adorno „allenfalls an einen schwachen Mendelssohn“ denken läßt²⁹. Diskutieren wir nicht dieses Werturteil, sondern stellen wir fest, daß diese neuartige lyrisch-kontemplative Konzeption des *Kyrie* in die *Missa Solemnis* übernommen und in späteren Messekompositionen von Schubert bis Bruckner konventionalisiert wurde.

Incarnatus. Hier war opernhafte Cantabilität des Solisten üblich. Beethoven objektiviert diese Stelle durch modale Harmonik als deutliche Frucht seiner historischen Studien. Dazu erfindet er ein neues Klangsymbol bei dem Wort „*Spiritus*“ (= Geist — Hauch): zitternde Holzbläserakkorde in Fagotten und Klarinetten zu einer Trillerfigur der Soloflöte. Der Hauch (= Geist) wird hörbar. Ein durchaus unkonventionelles Klangsymbol auch hier. In die Schlußakkorde psalmodiert der Chor den Text — ein vollkommenes Zurücknehmen des Ausdrucks im Augenblick höchsten Affektes. Eine ganz neue dialektische Verfahrensweise, die sich in dieser Messe an verschiedenen Stellen — etwa im *Agnus Dei* — zeigt.

Präludium zum Benedictus. Ein über eine viertönige Floskel in gedämpften Farben sich entwickelndes, fast athematisches, gestaltloses Akkordgeschiebe, das dadurch charakterisiert ist, daß modale Akkordfolgen vorherrschen, daß eine eindeutig zielende Modulation im Sinne der Funktionsharmonik vermieden wird und daß eine Dissonanz ohne Auflösung in die andere führt. Das bedeutet musikalisch: undefinierbarer Übergang der Akkorde — theologisch: unbegreifliche Transsubstantiation, „Wandlung“. Und in der Tat handelt es sich bei diesen 30 Takten des Vorspiels zum „*Benedictus*“, das unmittelbar nach der Wandlung beginnt, um eine Wandlungsmusik. Es ist die eigentliche Musik „in *elevatione*“, zur Erhebung der Hostie, „wie sie schon jahrhundertlang in den katholischen Messen Brauch war und in eigenen Formen gepflegt wurde“³⁰. Hier ist der Ort der Transsubstantiation, die Adorno beim „*Incarnatus*“ vermißt³¹.

So sind die Stilschichten der *Missa Solemnis* deutlich zu beobachten. Der Rückgriff auf historische Stilelemente, ihr Einschmelzen in den Personalstil, die Übernahme und subjektive Intensivierung in der klassischen Messe bereits konventionalisierter und das Schaffen neuer Klangsymbole. Die Einheit der *Missa* aber wäre nur aus solcher Verschmelzung endogener und exogener Kräfte zu begreifen. Sie

²⁹ Ebda., S. 175.

³⁰ J. Schmidt-Görg, *Missa Solemnis*, Bonn 1948, S. 16.

³¹ Adorno, a. a. O., S. 177.

fügen sich hier zu einem Neuen, zu dem das bisherige Werk Beethovens keinen Bezugspunkt bildet. Diese exceptionelle Stellung innerhalb seines *œuvres* war auch dem Komponisten bewußt; und von daher verstehen wir seine ebenso intensiven wie teilweise merkwürdigen Bemühungen, dieses Werk in die Öffentlichkeit einzuführen.

III. Die Bedarfsweckung

Als Beethoven seine *Missa Solemnis* schrieb, waren seine Kompositionen einem fest eingeführten Markenartikel vergleichbar: jeder Kundige wußte, was er zu erwarten hatte und akzeptierte es. Ein Zeugnis unter vielen ist jener Brief, den Graf Moritz Dietrichstein am 23. 2. 1823 wegen der von Beethoven für den Wiener Hof zu komponierenden Messe an den Fürsten Lichnowski schrieb; in ihm schildert er u. a. die Möglichkeit, von Soloinstrumenten Gebrauch zu machen, „Wenn er (Beethoven) dies wolle“. Er beschreibt sehr genau den Stil, den der Kaiser bei Kirchenkompositionen bevorzugte, fügt aber hinzu „. . . indessen braucht Beethoven, wenn er eine Messe schreibt, sich nicht daran zu halten. Er möge nur seinem großen Genie folgen und blos berücksichtigen, daß die Messe nicht zu lang noch zu schwer in der Ausführung werde“³². Keiner aber wußte besser als Beethoven, wie weit die eben vollendete *Missa Solemnis* von dem entfernt war, was selbst die Kundigen von ihm erwarteten; er wollte aber über die traditionellen Kreise der Hofmusik hinaus in das neu sich erschließende Gebiet bürgerlicher Musikpflege der Oratorienvereine vorstoßen; jedoch: diese Konsumenten standen seinem Spätwerk noch ferner als die adligen Connoisseurs, und es bedurfte besonderer Anstrengungen, sich bei ihnen gerade mit einem solchen Werk einzuführen. Auf diesem Hintergrund sind seine vielfältigen, mitunter verschlagenen, immer höchst intensiven Anstrengungen zu sehen, seinem Werk einen möglichst breiten Markt zu sichern. Adorno hat bereits auf den „*beschwörenden Ton*“, in dem der Komponist von diesem Werk sprach, hingewiesen³³. „Das vollendetste meiner Werke“ nennt er es wiederholt in seinen Briefen und „*Möge es zu Herzen gehn*“ schreibt er als Wunsch über die Partitur.

Mit dem Beginn des Jahres 1820, drei Jahre vor Vollendung der *Missa Solemnis*, beginnt Beethoven seine Verhandlungen gleichzeitig mit Simrock und Schlesinger. Er bietet sie Simrock zum 125 Louisdor an und erklärt sich mit Simrocks Gegenanschlag von 100 Louisdor einverstanden. Zu einem Abschluß kam es nicht. An den im Jahre 1822 neu beginnenden Verhandlungen sind insgesamt fünf Verleger beteiligt: er verhandelt gleichzeitig mit Simrock, Schlesinger und Peters. Bruder Johann will mit Steiner und Artaria reden. Steiner fühlt sich von Beethoven hintergangen und droht mit gerichtlicher Klage. Nicht ganz zu Unrecht übrigens, denn man muß zugeben, daß Beethoven sich in dieser Angelegenheit — gelinde gesagt — nicht immer loyal verhielt. Andererseits muß man wissen, daß im Verlags- und Buchhandel jener Zeit die Sitten — ebenfalls gelinde gesagt — recht unbefangene waren. Deutlicher drückt sich Gerhard von Breuning aus: „*Es ist wirklich gemeine*

³² A. Wh. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben* (deutsche Bearbeitung), Berlin 1866 ff., Bd. IV, S. 394.

³³ A. a. O., S. 170.

Spitzzuberei, und alles was zum Buchhandel gehört, hat den Anstrich höchster Gemeinheit. Durchaus kein Ernst in diesem Geschäft“³⁴. In diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung Schindlers interessant: „Bach hat eine prächtige Idee mir mitgeteilt, er sagte: ‚Beethoven wird an diesen Werken etwas ändern. Diese Änderung besteht darin, daß, wo das Stück mit einem Takte anfängt, Sie einen Aufschlag als Abänderung machen und Steiner kann nichts dagegen einwenden.‘ So à peu près“³⁵. Hält man dazu den Brief von Ries über die B-dur-Sonate op. 106 mit dem zugefügten ersten Takt des langsamen Satzes³⁶, dann erhält man einen Einblick in die Probleme des schaffenden Künstlers, der bei langsam sich entwickelndem Urheberrecht mit Hilfe der neuen Publikations- und Verbreitungsmethoden der frühindustriellen Gesellschaft von der Bedarfsdeckung zur Bedarfsweckung übergeht. Auch für die *Missa Solemnis* sind diese Probleme von Bedeutung. Im Juli 1822 sagt er Peters die Messe zu, verspricht sie aber im August Artaria; im September fürchtete er, Peters könne sich hintergangen fühlen und verspricht ihm im Oktober eine von zwei Messen, von denen eine „längst vollendet ist“ (Beethoven meint die *Missa Solemnis*, die noch nicht vollendet war), „eine andere aber noch nicht“ (sie war noch nicht einmal fest geplant, geschweige angefangen). Nachdem er fünf Verleger gegeneinander ausgespielt hatte, verwirklichte er 1823 einen neuen Plan, die Messe einigen Höfen um 50 Dukaten zur Subskription in Abschrift anzubieten. Einige Höfe subskribieren. Gleichzeitig aber laufen die Verhandlungen mit Peters, Simrock und Diabelli weiter; Probst und Schott treten hinzu. Dadurch geriet Beethoven in eine delikate Situation zu den subskribierenden Höfen, denen er trotz seiner intensiven Verhandlungen mit Verlegern mitteilt, daß das Werk „noch nicht“ im Stich herauskomme, so in seinem Brief an Goethe vom 8. Februar 1823³⁷. Am gleichen Tage behauptet er in einem Brief an Zelter: „Außer den Exemplaren, worauf subskribiert ist, wird sonst keins ausgegeben, so daß die missa nur eigentlich Manuskript ist“³⁸.

Schindlers Bemerkung in den Konversationsheften März 1823³⁹ zeigt Bedenken gegen die Gleichzeitigkeit von Subskription und Druck: „weil man dort (bei den Höfen) fürchten muß, nicht gegen die Delicatesse zu handeln“. Jedoch entschließt sich Beethoven für Subskription und Druck; er schreibt 1823 an Ries: „wegen der einigen Souveräns, die ein Exemplar davon erhalten, darf man gar keine Skrupel haben“⁴⁰. Um diese Zeit — März 1823 — werden Simrock und Peters auf eine andere Messe vertrötet; jene, die er für den Kaiser schreiben will und von der höchstens jene flüchtige *Dona-nobis*-Skizze existierte, die Thayer⁴¹ erwähnt.

Eine Zeitlang dachte Beethoven daran, die Messe auf eigene Kosten lithographieren zu lassen, wie es ihm sein Rechtsberater, Dr. Bach, riet „indem diejenigen, die jetzt subskribieren gar nicht ungehalten seyn können, da selbst dieses unter Ihrer Firma gieng“⁴². So, meinte Bach, käme Beethoven aus der heiklen Situation

³⁴ Leitzmann, a. a. O., Bd. I, S. 167.

³⁵ Schünemann, a. a. O., Bd. II, S. 327.

³⁶ Leitzmann, a. a. O., Bd. I, S. 76 f.

³⁷ Kastner, a. a. O., S. 713.

³⁸ Ebd., S. 712.

³⁹ Schünemann, a. a. O., Bd. III, S. 50.

⁴⁰ Kastner, a. a. O., S. 716.

⁴¹ A. a. O., Bd. IV, S. 395.

⁴² Schünemann, a. a. O., Bd. III, S. 149.

zwischen Verleger und Subskribenten heraus. Die Entscheidung über den Druck fällt — unter merkwürdigen Umständen — im Jahre 1824. Am 3. Juli schreibt er an Schott, das Honorar für die Messe könne abgeschickt werden. Aber noch am 16. September bietet er Streicher eine Abschrift für 50 Spezies an; Streicher sollte eine Bearbeitung für Orgel oder Klavier anfertigen und Gesangsvereinen anbieten. „Weil diese Vereine außerordentlich viel wirken können und es bei Bearbeitung dieser großen Messe meine Hauptabsicht war, sowohl bei den Singenden als bei den Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen“⁴³. Auf diese gegenüber Schott nicht ganz loyale Weise wollte Beethoven seiner Messe einen größeren Markt öffnen; in der — vielleicht dürfen wir sagen — erzieherischen, bewußtseinsändernden Absicht, das Werk in die Breite eines möglichst großen Zuhörerkreises, aber auch in die Tiefe des Bewußtseins wirken zu lassen. Vielleicht meinte er auch zunächst, daß eine solche reduzierte Ausgabe die Rechte der Verleger der Orchesterausgabe nicht berühre, wenn sein Rechtsberater Dr. Bach glaubte, daß bereits die Änderung eines Auftakts, urheberrechtlich gesehen, ein neues Werk darstellte. Als sich nun der Verlag Peters in die Verhandlung mit Streicher einschaltete, war Beethoven Schott gegenüber in einer sehr unangenehmen Lage. Im Gegensatz zu seinem Brief an Streicher distanziert er sich von dem Projekt einer Bearbeitung für Klavier oder Orgel, gibt an, die Messe „eben jetzt“ (vgl. den Brief an Schott vom 3. Juli!) „sicher zugesagt“ zu haben und „die von Streicher gemachten Vorschläge nun (12. Dezember!) gar nicht in Ausführung können gebracht werden“.

Das gleiche Ziel verfolgte er bei Zelter, dem er ja schon 1823 die Aufführung in Konzertsälen nahegelegt und auf die überall entstandenen Sing- und Oratorienvereine aufmerksam macht. Auch hier zeigt sich Beethoven mit einer Aufführung „beinahe durch die Singstimmen allein“ bzw. mit einer Reduzierung des Orchesterapparates auf Orgel oder Klavier einverstanden⁴⁴. Auch diese Affäre gehört zu den seltsamen Bemühungen Beethovens, seinem Werke eine möglichst breite Wirkung zu sichern.

Beurteilen wir diese vielfältigen Bemühungen Beethovens, der *Missa Solemnis* eine weite Verbreitung zu schaffen, zusammenfassend, dann ergibt sich: sie erfolgen in dem Bewußtsein, daß dieses Werk es wegen seiner Abseitigkeit vom gewohnten, bereits konventionalisierten Personalstil seines Schöpfers schwer haben würde, sich durchzusetzen. Die Verbreitung dieses Spätwerkes aber lag ihm besonders am Herzen, weil er sich das, was Musik an geistiger Wirkung auf den Zuhörer hervorbringen konnte, gerade von diesem Werk versprach. In den Bemühungen Beethovens zur Durchsetzung der *Missa Solemnis* erkennen wir den ersten systematischen Versuch der Bedarfswerbung für ein musikalisches Kunstwerk in der frühindustriellen Gesellschaft. Beethoven scheute vor keiner Anstrengung, selbst vor Illoyalitäten und vor dem künstlerischen Opfer des Verzichts auf die Orchesterbegleitung nicht zurück, um Aufführungen zustande zu bringen. Wie groß dieses Opfer war, wußte keiner besser als er selbst. Denn trotz seiner — theoretischen — Feststellung, „reine

⁴³ Kastner, a. a. O., S. 812.

⁴⁴ Ebd., S. 712.

*Kirchenmusik müßte nur von Singstimmen vorgetragen werden*⁴⁵, mußte er sich darüber klar sein, daß die *Missa Solemnis* mit ihrer Integration des Orchesterapparates in die Gesamtkonzeption das denkbar schlechteste Objekt für eine solche Reduzierung war.

Beethoven hat sein Werk in unvollständiger Aufführung, in einer eigenen Akademie 1824, erlebt. Eine 1823 in Preßburg geplante Aufführung zerschlug sich wegen des fehlerhaften Materials⁴⁶. Die erste vollständige Aufführung fand 1824 in Petersburg statt. Nur wenige Aufführungen folgten in den nächsten Jahrzehnten. Die *Missa* hat sich in der Tat sehr langsam durchgesetzt. Dieses Werk, für dessen Verbreitung sich Beethoven einsetzte wie für kein zweites, gehört zu seinen höchstgepriesenen und wenigst aufgeführten. Die neuen Ausdrucksformen, auf die andeutend hingewiesen wurde, konventionalisierten sich nur teilweise und spät.

IV. Thesen

1. Der exogene Anlaß zum Schaffen der *Missa Solemnis* hatte keinen Einfluß auf ihre Konzeption, warf aber gerade dadurch Probleme der Konventionalisierung auf.
2. Endogene Kräfte des Ingeniums überwogen beim Schaffensprozeß die exogenen der bereits konventionalisierten Ausdrucksformen: exogene, historische Stilmittel der Polyphonie und der Harmonik wurden subjektiviert; bereits konventionalisierte, exogene Stilmittel des 18. Jahrhunderts wurden gleichfalls in einem endogenen Prozeß intensiviert; neue Ausdruckssymbole entstanden in einem endogenen Schaffensprozeß.
3. Aus der Notwendigkeit, das Werk mit seiner Fülle unkonventionalisierter Ausdrucksformen auch in neu sich bildenden Konsumentenschichten durchzusetzen, ergaben sich Bemühungen um die Bedarfsweckung mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln der frühindustriellen Gesellschaft. Zudem verlangten die durch das Ingenium des autonomen Künstlers geschaffenen Formen eine größere Anstrengung zum Durchsetzen des Konsums als die weitgehend heteronom bestimmten, konventionalisierten, bedarfsdeckenden Kompositionen des 18. Jahrhunderts.

Regers Metamorphosen der Berceuse op. 57 von Chopin

VON ZOFIA LISSA, WARSCHAU

Der Leser wird sicherlich erstaunt sein, diese beiden Namen hier nebeneinander zu lesen. Was können schon zwei so sehr verschiedene Komponisten miteinander zu tun haben? Was konnte Chopin, wie wir ihn kennen, Reger, dem Kontrapunktiker und Organisten, geben, der eher an die Tradition von Bach und Brahms anknüpfte, der mit gewaltigem Orchester und mit großen Formen operierte?

⁴⁵ Thayer, a. a. O., Bd. IV, S. 224.

⁴⁶ Schünemann, a. a. O., Bd. II, S. 313.

Repräsentiert doch Max Reger nicht nur eine andere Generation, eine andere nationale Umwelt und andere historische Traditionen, sondern ist auch ein Typ mit ganz anderer schöpferischer Vorstellung als Chopin, mit anderen konstruktiven Bestrebungen, anderen Formproblemen, einer anderen Klangwelt. Im Brennpunkt seines Schaffens standen Orgel- und Orchestermusik. Was also konnte ihn mit einem reinen Klavierkomponisten wie Chopin verbinden, einem so romantischen, slawischen, trotz der strengen Disziplin bei der Anwendung seiner Mittel so expressiven Typ, der noch dazu eine völlig andere Art des Ausdrucks vertrat, als sie der Generation Regers eigen war? Und doch muß eine solche Verbundenheit bestanden haben, da Reger sein Leben lang alle paar Jahre immer wieder auf recht verschiedene Art auf das Schaffen des polnischen Komponisten zurückgriff: indem er einmal einfach gewisse stilistische Züge übernahm, dann interessante Klaviertranskriptionen vornahm und sich schließlich sehr spezifische „Metamorphosen“ der Chopinschen *Berceuse* zur Aufgabe machte.

Zufällig fand ich beim Durchblättern der Klavierminiaturen Regers in op. 143 (*Träume am Kamin*) ein Stück (Nr. 12), das mir durch seine Verwandtschaft mit der Chopinschen *Berceuse* auffiel¹. In der Sammlung op. 82 (*Aus meinem Tagebuch*) stellt Nr. 9 ebenfalls eine Permutation derselben Komposition Chopins dar. In op. 53 (*Silhouetten*) ist Nr. 5 sehr „chopinhaft“, und Spuren des Chopinschen Klavierstils treten überdies in einer ganzen Reihe anderer Klavierwerke Regers zutage². Eine Überraschung war für mich auch die Entdeckung von fünf Transkriptionen: dreier Walzer, eines Impromptu und einer Etüde Chopins³. Diese Paraphrasen sind ihrem Wesen nach etwas völlig anderes als die beiden Wiegenlieder aus op. 82 und op. 143, die durchaus eigene Werke Regers sind, wenn sie auch auf einem Chopinschen „Modell“ beruhen. Diese Belege, die das Interesse Regers an Chopin zeigen, dürften es rechtfertigen, das Problem „Reger und Chopin“ zu stellen.

Man sollte wohl mit der Frage beginnen: Wo liegen die Quellen dieses Interesses? Sie sind zweifellos in Regers Jugendjahren und seinen ersten Kontakten mit der Musik zu suchen. Reger war ein ausgezeichnete Pianist, der übrigens das Musikstudium mit dem Klavierunterricht begonnen hatte: Als Fünfzehnjähriger spielte er in einem Schulkonzert bereits Chopins Scherzo *b*-moll⁴. In seinen Briefen erwähnt er, daß er die Etüde op. 25 und die drei letzten Etüden Chopins auf das intensivste studiert habe, und in den letzten Jahren seiner Kontrapunkt-Studien bei Hugo Riemann (1890—1895) analysierte er Chopins *Préludes*, für die er sich besonders begeisterte, und die *Berceuse*, auf die er dann in seinem eigenen Schaffen später in Gestalt jener „Metamorphosen“ zurückgegriffen hat. Welche Rolle Chopin für seine musikalische Vorstellung gespielt hat, bezeugt auch die Tatsache, daß Reger in seinem ersten Konzert mit eigenen Werken neben diesen nur Chopins

¹ Opus 143 — ein Zyklus von zwölf Klavierminiaturen — ist eines der letzten Werke in Regers ungemein fruchtbarem Schaffen; das letzte war das Quintett op. 146.

² Den Wiederhall des Chopinschen Stils können wir — häufig neben Spuren Schuberts und Schumanns — zum Beispiel in den Walzern op. 11, den Miniaturen aus op. 13, 17, 20, 32, 44, 58, 79a, 94, 115, den Studien für die linke Hand, den vierhändigen Walzer-Capricen op. 9 u. a. feststellen.

³ Siehe Chopins Walzer *Des-dur*, op. 64, Nr. 1; *Grande Valse As-dur*, op. 42; Walzer *cis*-moll, op. 64, Nr. 2; Etüde *gis*-moll, op. 25, Nr. 6; Impromptu *As-dur*, op. 29, Nr. 1 — alle aus dem Jahr 1899 (50 Jahre nach dem Tode Chopins), was kaum ein Zufall sein dürfte.

⁴ A. Lindner, *Max Reger*, Stuttgart 2/1923.

Ballade As-dur spielte. Aus Regers Briefen an seine Familie geht hervor, daß er seiner Mutter, die Chopins Musik besonders liebte, sehr häufig die Balladen As- und F-dur, einige *Nocturnes* und die *Berceuse* vorspielte.

Die „Metamorphosen“ der Chopinschen *Berceuse* können leicht als musikalische „Jugenderinnerungen“ aufgefaßt werden. Die Tatsache, daß die beiden Permutationen dieses Werkes in Sammlungen mit sehr subjektiv gefärbten Titeln enthalten sind (*Träume am Kamin*, op. 82, *Aus meinem Tagebuch*, op. 143), bestätigt diese Annahme. Sie wird auch durch die Mitteilung von Regers Lehrer, August Lindner⁵, gestützt, die *Berceuse* habe zu seinen Lieblingswerken gehört. Zweifellos könnte man jedoch Regers Permutationsarbeit auch mit anderen Determinanten erklären; Reger war mit Vorliebe, großer Erfahrung und ganz spezifischen Konstruktionsinteressen das, was die deutsche Terminologie mit dem Ausdruck „Bearbeiter“ bezeichnet. Besteht doch mindestens ein Drittel seines umfangreichen Schaffens aus Bearbeitungen, Paraphrasen, Transkriptionen oder Variationen über Themen von Bach, Brahms, Händel, Corelli, Wolf, ja sogar Grieg. Diese Verfahren wandte Reger in verschiedenen Richtungen an. Er bearbeitete Orgelwerke für Klavier⁶, Klavierwerke für Orchester; Lieder mit Klavierbegleitung transkribierte er zu Liedern mit Orchesterbegleitung oder zu reinen Orchesterstücken und diese dann zu zwei- oder vierhändigen Klavierauszügen; diese Praxis wandte er auf Bachsche Kantaten, Brahmsche und Wolfsche Lieder usw. an. In diesem Verfahren äußert sich ein ganz bestimmtes Interesse: Wie würde die gleichbleibende Struktur in einem neuen klanglichen Gewand oder Satz, unter neuen Aufführungsbedingungen klingen? Regers Vorstellung entzündete sich — wenn man so sagen darf — an fremden Einfällen und Werken. In diesem Lichte gesehen, wird es verständlich, daß er auch Werke Chopins für derartige Versuche benutzte.

Dabei weist die Tatsache, daß Reger bei der Umformung Chopinscher Werke immer im Rahmen des Klaviers blieb, darauf hin, daß er die „Ausschließlichkeit“ ihrer Bestimmung für das Klavier, ihre Spezifik begriffen hatte und nicht versuchte, diese zu verletzen, im Gegensatz zu vielen anderen Komponisten, die danach strebten, Chopins Werke dem Orchesterklang nahezubringen⁷. Reger hatte das Wesen der Persönlichkeit Chopins erfaßt, diese vollkommene Verbindung von Komponist und Pianist, und hatte nicht die Absicht, dieses Wesen zu verfälschen. Wie stark ihn die „Umformung“ Chopinscher Musik beschäftigen konnte, beweist andererseits ein Fragment aus einem Brief an Busoni (6. September 1895); auf die Bitte des damals noch jungen und seine schöpferische Arbeit eben erst beginnenden Busoni, Reger möge die ihm übersandten Kompositionen beurteilen, antwortete dieser u. a.: „ . . . ich bin verliebt . . . besonders in die Busonischen Variationen

⁵ Ebenda.

⁶ Regers Interesse am Klavier war nicht allzu groß; er hat ihm nicht sehr viele Werke gewidmet, und vorwiegend handelt es sich um didaktische Werke oder solche, die für verschiedene deutsche Verlage geschrieben, für die Hausmusik bestimmt waren. Es sind nach Schumanns Vorbild Miniaturen: *Aquarelle*, *Fantasiestücke*, *Bunte Blätter*, *Intermezzi*, *Aus meinem Tagebuch*, *Träume am Kamin* usw. Darunter gibt es keine größeren Formen, außer den Sonatinen op. 89 und dem Variationszyklus mit Fuge op. 134. Von Regers didaktischen Interessen zeugen die *Studien für die linke Hand*, die ebenfalls keine Opuszahl tragen, und die Werke für zwei Klaviere, darunter zahlreiche Transkriptionen.

⁷ Zum Beispiel Rimski-Korssakow, Glasunow, Busoni, von polnischen Komponisten Noskowski u. a.

über das Thema von Chopin“⁸. Höchstwahrscheinlich fand er in diesen einen ähnlichen Typ der Klangvorstellung und einen ihm sehr nahestehenden Impuls; daher mag ihm dieses Werk so lieb und wert gewesen sein.

Wie bereits erwähnt, fallen Regers fünf Transkriptionen von Werken Chopins in das Jahr 1899. Allerdings war Reger in diesem Jahr auf dem Gebiete der Bearbeitungen, Transkriptionen und Variationen besonders aktiv. Unter diesen nehmen die Werke Chopins keinen besonders wichtigen Platz ein. Erstens gab Reger diesen Transkriptionen keine Opuszahl, zählte sie also nicht zu seinen „normalen“ Werken, während er andere Bearbeitungen aus dieser Zeit sehr wohl nummerierte. Zweitens widersprach er weder, noch war er beleidigt, als ihm Karl Klindworth⁹, der letzte um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts lebende Musiker, welcher Chopin noch persönlich gekannt hatte, diese Transkriptionen ohne ein Wort der Beurteilung zurückschickte. Die beiden Wiegenlieder aus op. 82 und op. 143 dagegen nahm Reger in die Zyklen auf, obwohl er in Klammern neben die Tempobezeichnung das Wort „Studie“ setzte, das auf ihren besonderen Charakter hinweist.

Die „Chopinismen“ bei Reger können also auf dreierlei Weise zustande kommen: a) durch unbewußt aufgenommenen Einfluß, den wir hauptsächlich in den Klavierminiaturen von der Frühzeit bis zu op. 94 beobachten; b) als Transkriptionen, welche bewußt an bestimmte Werke Chopins anknüpfen; c) als „Metamorphosen“, die ebenfalls bewußt konzipiert werden, in denen jedoch das „Modell“ nur den Impuls für Regers eigene Klangvorstellung gab. Interessant ist dabei die Tatsache, daß hier eine Form das „Modell“ bildet, die selbst auf der Ostinatotechnik basiert, also Variationscharakter besitzt. Daraus ergab sich demnach „Variation zum Thema mit Variationen“, also eine für Reger besonders typische Erscheinung. Die Vorliebe dieses Komponisten für die Variationsform hat ihre Quelle einerseits in der Übernahme barocker Gattungen, zum anderen in der Anknüpfung an Brahms, drittens im improvisatorischen Wirken des Organisten Reger. Bei Chopin sind die Variationsformen eher Stabilisierungen des Improvisierens, das im Konzertleben seiner Zeit die große Mode war. Diese Traditionen Chopins und seiner Epoche mögen demnach auch auf Reger eingewirkt haben.

Eine gewisse Verwandtschaft des Jüngeren mit Chopin äußert sich in der Übernahme der Walzerform; diese ist bei Reger jedoch viel weniger durchorganisiert, und statt der Reprise oder Rondoform des Chopinschen Walzers verwendet er eher die Form der Aneinanderreihung verschiedener Abschnitte, wie sie für die Wiener Walzerform typisch ist. Dagegen bilden die zahlreichen rhythmischen Mazurkawendungen, die Durchflechtung des Zweiachtelrhythmus mit Triolen, die im Baß liegenden leeren Quinten, ja sogar deren Überbau in bifunktionaler Polyakkordik oder auch ihre freie Rückung um eine Quarte oder Quinte zweifellos Spuren sowohl der Chopinschen Mazurken als auch dessen Walzer, auf deren

⁸ Gemeint sind wahrscheinlich Busonis *Variationen und Fuge in freier Form über F. Chopins Präludium c-moll*, op. 22, von 1884. Hinzugefügt sei, daß Rachmaninow ebenfalls Variationen über das Thema dieses Präludiums geschrieben hat (op. 22, 1903).

⁹ Karl Klindworth (1830–1916), seit 1850 Schüler Liszts, gehörte zum engsten Kreise von dessen Bekannten, wie Hans von Bülow, Peter Cornelius u. a. Er ließ sich als Pianist und Dirigent in London nieder, war seit 1868 Professor des Klavierspiels am Moskauer Konservatorium, seit 1884 Dirigent der Philharmonie in Berlin. Er ist Redakteur der englischen Ausgabe von Chopins gesammelten Werken bei Augener (London), der russischen bei Jurgenson (Moskau) und einer deutschen bei Bote und Bock (Berlin).

Mazurkaelemente Koszewski¹⁰ treffend hingewiesen hat. Von Chopin stammen bei Reger auch die chromatisch sinkenden Bässe oder die Mittelstimmen, die eine eigene innere Linie bilden, welche — unabhängig von funktionellen Beziehungen — für längere Abschnitte den musikalischen Ablauf verbindet. Unter den Einflüssen des Chopinschen Klaviersatzes wären dann noch die „melodisierten“ Figurationen der Begleitung in zahlreichen Miniaturen mit lyrischem Charakter, die komplementäre Bewegung der auf beide Hände verteilten Stimmen, polyrhythmische und polymelodische Effekte usw. zu erwähnen. Diese Mittel gehören jedoch allgemein zum Rüstzeug der spätromantischen Klaviertechnik, so daß wir darin nicht unbedingt den direkten Einfluß Chopins erblicken müssen. Sie werden auch in den Klavierminiaturen von Schubert, Schumann und Brahms angewandt; wenn wir sie bei Reger wiederfinden, können sie ihm also auch auf diesem Wege vermittelt worden sein.

An wesentlicheren Einflüssen, die zweifellos von dem polnischen Komponisten herrühren, brauchen wir hier nur die Verwendungsart der chromatischen Figuration zu erwähnen, die später zu einer spezifischen stilistischen Kategorie wurde, der sogenannten „Zierchromatik“, welche die Harmonie kompliziert und ihre eigenen klanglichen und koloristischen Funktionen hat. Während sie bei Chopin eine sowohl melodische als auch koloristische Bedeutung besitzt, steht sie bei Reger, dessen Melodik und Architektonik ihre Wurzeln im Barock hat¹¹, mit dem barocken Typ der melodischen Figuration in Verbindung. Das erwähnt übrigens Reger selbst anläßlich einer Charakteristik seines Klaviersatzes, schreibt es jedoch den Einflüssen von Brahms zu¹²: „... mein Klaviersatz ist ähnlich wie der Brahms'sche: die Figuration, die ich so liebe, zwei zu drei, und so weiter, die Verdoppelung der Terz . . . die Behandlung der linken Hand, die immer auf der Reise ist zwischen Baß und Tenor und Alt — das ganze ist weiter nichts als durchbrochener, zum Teil orchestraler Klaviersatz.“ Diese Charakteristik entspricht aber eigentlich viel eher dem Chopinschen Satz als der massiven, „gesättigten“ Schreibweise von Brahms.

Die zweite Gruppe der „Chopinschen“ Kompositionen Regers bilden die Transkriptionen bestimmter Werke. Die Tatsache, daß Reger seine „Chopinstudien“ im Jahre 1899 schrieb, ist nicht bedeutungslos: Seine Biographen sehen darin zwar lediglich eine Erscheinungsform seines zu dieser Zeit allgemeinen Interesses am Transkriptionsverfahren, ihrer Aufmerksamkeit ist es jedoch entgangen, daß in jenes Jahr der fünfzigste Todestag Chopins fiel. In diesem Lichte betrachtet, könnten die Chopin-Transkriptionen als eine gewisse „hommage à Chopin“ aufgefaßt werden und wären dann noch ein Zeugnis für Regers gefühlsmäßiges Verhältnis zum Werk Chopins.

10 A. Koszewski, *Problemy rytmiczne i agogiczne w walcach Chopina* (Rhythmische und agogische Probleme in den Walzern Chopins), in: *Annales Chopin*, Bd. 3, Warschau 1958, S. 113—133; derselbe, *O walcach w zbiorach O. Kolberga* (Über die Walzer in O. Kolbergs Volksliedsammlungen), ebenda, Bd. 6, 1964, S. 133 bis 179.

11 Man braucht sich nur einmal über die Riesenzahl der Bach-Bearbeitungen im Schaffen Regers klarzuwerden, um die Rolle jenes Komponisten für seinen Stil zu verstehen; noch deutlicher beweisen dies die von Reger gepflegten Gattungen: Orgelphantasien, Toccaten, Präludien und Fugen, Choralvorspiele, Variationen, Chorbearbeitungen alter protestantischer Kirchenlieder, Kantaten, Motetten usw.

12 Brief an A. Lindner vom 15. Februar 1893.

Aus Platzmangel können wir uns hier allerdings mit den Transkriptionen der fünf Chopinwerke *Etude gis-moll*, op. 25, Nr. 6, *Impromptus As-dur*, op. 29, *Walzer As-dur*, op. 42, *Des-dur*, op. 64, Nr. 1, und *cis-moll*, op. 64, Nr. 2, nicht näher befassen. Reger wendet in seinen Transkriptionen dieselben Methoden der Permutation des Stoffes an, die wir in der Variationstechnik Chopins finden¹³. Im Prinzip also bleibt er der chopinschen Technik treu.

Auf bemerkenswerte Weise aber „lebt“ Chopins Geist in den beiden Regerschen Wiegenliedern. Sie sind eigene Kompositionen Regers – keine Transkriptionen, sondern „Metamorphosen“ des Originals, sozusagen dessen klangliche Reinkarnation. Es handelt sich um die beiden bereits erwähnten Klavierminiaturen: Nr. 9 aus dem ersten Heft *Aus meinem Tagebuch*, op. 82 sowie Nr. 12 aus der Sammlung *Träume am Kamin*, op. 143. In beiden Werken tritt das Chopinsche „Modell“ ganz deutlich zutage: Seine Permutation bildet die Grundlage des thematischen Materials; aus Chopins *Berceuse* stammen der Ostinato und seine harmonische Struktur, eine Folge von Variations-Umformungen, die nicht durch Zäsuren voneinander getrennt sind wie in einem Thema mit Variationen, stammen ferner die Art der Variationstechnik und der energetische Plan des Ganzen. Analogien zum Modell treten sogar in tonalen Einzelheiten auf; ähnlich ist der Typ des Klaviersatzes, analog das Metrum (6/8), die Tempi stehen einander nahe (statt des *Andante* einmal ein *Larghetto*, einmal *Andantino*), ebenso die Charaktere im ganzen, nur ist Chopins Stück vielleicht lyrischer im Ausdruck.

Schon der melodische Stoff der beiden Werke zeigt deutlich die Anknüpfung an das Chopinsche Modell. Regers Wiegenlied aus op. 82 beginnt mit einem Krebsgang des ersten Motivs, dann wird der Abschluß der ersten Zweitaktgruppe wörtlich wiederholt. Der Aufstieg zur Kulmination erfolgt im gleichen Abschnitt des Themas wie im Original, wird jedoch sowohl durch Ausweitung zur Oktave (statt Sext) als auch durch Chromatik modifiziert, überdies durch einen größeren Sprung anstelle des fließenden, diatonischen Übergangs bei Chopin. Der Abstieg vom Höhepunkt, der diatonisch verläuft, ist dagegen analog zum Original gestaltet, nur wird er von Reger durch eine Sechzehntelfigurierung ergänzt. Die Schlußformeln auf der Terz der Tonart sind einander ähnlich; allerdings wird die Regersche noch chromatisch verstärkt. (Vgl. das melodische Thema bei Chopin, *Berceuse*, op. 57, Takt 3–7, und Reger, op. 82, Nr. 9, Takt 2–6.)

F. Chopin: *Berceuse* Des-dur, op. 57, T. 3-7 (melodische Linie)



¹³ Es sind: die figurative Umschreibung des Modells, Änderung der Akkordsättigung, Figurierung des Basses, Polyphonisierung des Gewebes, eine Ergänzung durch neue Mittelstimmen, Erweiterung der Register, die eine Bereicherung der Klangkoloristik ergibt, Figurierung der Mittelstimmen, Ornamentierung der Kantilene, rhythmisch-metrische Modifizierungen, die agogische Änderungen mit sich bringen, schließlich Einführung neuer thematischer Motive und Gedanken, endlich auch tonale Änderungen. Von diesen Verfahrensweisen übernimmt Reger fast alle, indem er sie in seine Transkriptionsmethoden aufnimmt.

M. Reger: Aus meinem Tagebuch, H. I., Nr. 9, A-dur, op. 82, T. 2-6 (melodische Linie)
Andantino (♩ = 72)

The musical score shows two staves of music in treble clef, key of A major, and 3/8 time. The first staff contains four measures. The first two measures are grouped under 'a Krebs' and 'b Krebs' respectively. The third measure is under 'c' and the fourth under 'd'. The second staff also contains four measures. The first measure is under 'd', the second and third are under 'b Umkehrung', and the fourth is under 'd'.

Der lyrische Charakter der Chopinschen Kantilene erfährt bei Reger eine Abwandlung, und zwar a) durch Ausfüllung der Melodik mit chromatischen Schritten, die in der reinen und klaren Diatonik des (pentatonisch angehauchten) Modells fehlen, b) durch erhöhte Beweglichkeit der Melodie, welche in Sechzehntel zerlegt und um eine Reihe von ihren figurativen Charakter verstärkenden Schritten ergänzt ist, sowie c) durch Übertragung des punktierten Rhythmus vom Leitmotiv auf kleinere Werte wie auch die Einführung von Synkopen, die eine gewisse Unruhe mit sich bringen. Dagegen ist die substantielle melodische Verwandtschaft von Modell und Permutation für jeden Hörer auf Anhieb faßbar.

Dasselbe gilt auch für das Wiegenlied aus op. 143, obwohl dort die Permutation etwas anders vorgenommen ist. Die Verwandtschaft der motivischen Substanz beschränkt sich ebenfalls auf die Übernahme der Motive, jedoch in der Inversion, in rhythmischer Verkleinerung, in der Ausdehnung und — darüber hinaus — in der analogen Lokalisierung der Kulmination. Während im Wiegenlied aus op. 82 deutlich tonale Analogien spürbar sind (pentatonische Wendungen, besonders in der zweiten Zweitaktgruppe), tritt dieses Moment in op. 143/12 zurück, obwohl dieses Stück weit weniger stark chromatisiert ist. Die Intensivierung äußert sich dagegen im Ambitus der Melodik: von der None $as'-b''$ im Modell über die Undezime $e'-a''$ in op. 82 zur Duodezime $a'-e''$ in op. 143. Während das Kantilenenhafte der Melodik bei Chopin der fließenden Intervallik entspringt (Sekunden, Terzen, Quartan, als Maximum ein Quintsprung), hat das Wiegenlied aus op. 82 neben zahlreichen Halbtonschritten auch Septimensprünge (die allerdings den Charakter figurativer Wechselnoten tragen), das Wiegenlied aus op. 143 Sexten- und Septimensprünge, eine None und zwei Undezimen aufzuweisen. (Mit Takt 3—7 der *Berceuse* vgl. man Regers op. 143/12, Takt 2—6.)

F. Chopin: Berceuse Des-dur, op. 57, T. 3-7

Andante

The musical score shows one staff of music in treble clef, key of D major, and 3/4 time. It consists of four measures. The first two measures are grouped under 'a' and the last two under 'b'.

M. Reger: Aus meinem Tagebuch, op. 143, Nr. 12, D-dur, T. 2–6

Larghetto ($\text{♩} = 60$)

Ein gemeinsames Merkmal des Modells und seiner beiden Permutationen dagegen ist zweifellos die ununterbrochene Abwechslung in der Richtung der melodischen Sprünge, was für den „Girlandencharakter“ der Melodik entscheidend ist. Diesen betonen Regers Permutationen deutlich.

Das zweite Moment, das beiden „Metamorphosen“ und Chopins Modell gemeinsam ist, bildet der Ostinato als ein das ganze Werk integrierender Faktor, der allen drei Kompositionen den spezifischen Charakter des Wiegenliedes verleiht. Bei Chopin wird dieser direkt durch den Titel unterstrichen, bei Reger durch die Titel der ganzen Zyklen, zu denen seine beiden Sätze gehören, und teilweise auch durch die Assoziation mit dem Chopinschen Urbild angedeutet. Auch die Struktur der Ostinatophrase selbst erwächst in den Permutationen Regers aus dem Modell: Das harmonische Schema der beiden Ostinati ist im Prinzip das gleiche wie in der *Berceuse* Chopins (T–D), obwohl es in einem anderen Satz verwirklicht ist. In op. 143/12 wird die reine D^7 durch antizipierende Subdominant-Elemente kompliziert¹⁴, während in op. 82 beide Funktionen (T, D) in Gestalt von leeren Quinten verwendet werden, die – verschieden registriert und durch Pedalisierung verbunden – im Effekt einen bifunktionellen Klang ergeben. Außerdem wiederholt sich hier die Ostinatophrase im Rahmen eines Taktes, im Gegensatz zu dem ganztaktigen Ostinato bei Chopin und in Regers op. 143. Die Aufteilung des Taktes auf die beiden Funktionen ist bei Chopin symmetrisch je drei Achtel; nur im achttaktigen Schlußabschnitt der *Berceuse*, in dem die Spannung allmählich abklingt, besteht die ganztaktige Phrase allein aus Tonikaelementen. Diese zeitmäßige Symmetrie in der Verteilung der Funktionen mildert auch den Bogen der klanglichen Bewegung und entspricht dessen realem „Designat“, dem Wiegen.

Außerdem ist der Ostinato Chopins ein Beispiel für die Melodisierung der Begleitung, deren Figuration den harmonischen Gehalt auf zweieinhalb Oktaven auseinanderbreitet. Das gleiche geschieht bei Reger in op. 143, obwohl hier die Figuration stimmenmäßig stärker verdichtet ist. Reger behält in beiden Wiegenliedern auch eine besondere rhythmische Wendung bei: den Akzent auf dem

¹⁴ Die Verlängerung der Ostinatoklänge trägt hier eine gewisse Verdichtung des Klanges hinein, wodurch der Effekt einer zur Tonika hinzugefügten Sexte entsteht, die sozusagen eine Antizipation der Dominantnote ist: Die beiden verlängerten Klänge und die freien Vorhalte tragen eine zusätzliche Spannung in den Ostinato hinein, die es bei Chopin nicht gab.

schwachen Takteil; bei Chopin ist sie das Resultat einer Verlängerung der fünften Achtelnote, also eine gewisse Bremsung der Bewegung im Takt. Reger verkürzt in op. 82 die Bewegungswelle auf die Hälfte eines Taktes und wiederholt dementsprechend das „Bremsen“ im Takt: die Wiegenbewegungen sind kürzer und weniger fließend. In op. 143 kehrt er zum rhythmischen Modell von Chopins *Berceuse* in der tiefsten Stimme zurück, zerschlägt aber die letzte Viertelnote, indem er den Vorhalt auflöst, der gerade die Ursache einer gewissen energetischen Dynamisierung des Ostinato ist. Die Wiegenbewegung erstreckt sich dort also auf sechs gleiche rhythmische Werte.

Die harmonische Struktur des Ostinato wird bei Reger wie bei Chopin nur von den beiden Funktionen *T* und *D* bestimmt. Während jedoch Chopin gegen Ende des Werkes selbst diese minimale Spannung auflöst, die das Zögern auf *D*⁷ in der Ostinatophrase bildet, ändert Reger die Formel bis zum letzten Takt nicht und nimmt damit Elemente sowohl der Doppeldominante als auch der *D*⁷ mit hinzugefügter Sexte in Kauf. Zweifellos ist dies als eine Erscheinung aus einem anderen historischen Zeitabschnitt des harmonischen Denkens zu verstehen. Bemerkenswerterweise bleibt in beiden Wiegenliedern Regers der Chopinsche Ambitus von zweieinhalb Oktaven erhalten.

F. Chopin: *Berceuse*
(Ostinato - Modell)



M. Reger: Nr. 9, op. 82
(Ostinato - Modell)



M. Reger: Nr. 12, op. 143
(Ostinato - Modell)



Alle drei Wiegenlieder stehen im Sechachteltakt. Die kurze Ostinatophrase bildet in ihnen das Klangfundament für ein melodisches Thema von weit größerer Ausdehnung. Dieses Thema jedoch wird variationsmäßig permutiert. Demnach ist nicht der Ostinato die Grundlage der Variationsform, sondern eine Viertaktperiode, die im Verlauf aller drei Werke verkürzt oder verlängert wird. Jener spielt eher die Rolle eines Genre- und Ausdrucks-Charakteristikums, obwohl er zugleich auch ein Mittel zur Vereinheitlichung des klanglichen Geschehens darstellt.

Beiden „Metamorphosen“ und dem Modell ist die Art der Formbehandlung gemeinsam. Das Kopfsthema wird von der Variation nicht durch eine Zäsur abgehoben, auch die einzelnen Variationen sind nicht voneinander getrennt; vielmehr verwischt die gleichmäßige Bewegung der integrierend wirkenden Ostinatophrase die Grenzen zwischen den einzelnen Variationen noch stärker. Die Länge der Variation, im Prinzip sowohl bei Chopin als auch bei Reger vier Takte, erfährt in der Entwicklung zuweilen eine Verkürzung oder eine unmerkliche Ausdehnung. Das Periodische wird jedoch bei Chopin – wie bereits erwähnt – deutlicher durch die Behandlung des melodischen Faktors: Die Kantilene, die später mannigfaltig ornamental figuriert auftritt, bleibt in den Variationen stets spürbar; bei Reger dagegen wird sie, schon im Thema selbst mit Figurationen gesättigt, zum Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung. Damit werden auch die Nahtstellen zwischen den

Variationen stärker verwischt sowie die Änderungen von deren Länge und Satztechnik gefördert.

Bei Chopin bildet der Klavier-Satz die Entwicklungsgrundlage der Variationsform unter Wahrung der substantiellen Einheitlichkeit; bei Reger wird diese Einheitlichkeit infolge der Evolutionsverfahren erheblich geschwächt, und nur die Beibehaltung gewisser exponierter „thematischer“ Intervallstrukturen bildet ein Moment der substantiellen Integrierung.

Dagegen haben die Formverläufe der miteinander verglichenen Werke weitgehende Analogien aufzuweisen, obwohl die Ausmaße des Ganzen verschieden sind (bei Chopin: 15 Variationen plus Coda; bei Reger: in op. 82 zwölf Permutationen ohne Coda, in op. 143 nur acht Permutationen). Entsprechende Unterschiede fallen bei einem Vergleich der Taktzahlen auf: 70 Takte sind es bei Chopin, 48 in op. 82 und 34 in op. 143. Infolgedessen finden die lyrische Besinnlichkeit, der ruhige Atem und der breite Strom in Regers Wiegenliedern kein volles Pendant. Bei den weitgehenden formalen Ähnlichkeiten handelt es sich um die allmähliche Entwicklung der Figuration, hauptsächlich durch Beschleunigung der rhythmischen Bewegung, und um deren allmähliche Beruhigung durch Rückkondensation zum thematischen Gedanken.

Diese Methode ist auch den barocken Ostinatoformen eigen; die berühmte Chaconne aus der Violinpartita *d*-moll von Bach fußt auf der gleichen Behandlung der Form. Es wundert uns nicht, daß Reger darauf zurückgriff; ihre Anwendung durch Chopin beweist, welche große Bedeutung Bachs Schaffen für ihn hatte, obwohl sich dies nur sehr indirekt und nicht immer leicht faßbar äußerte¹⁵.

In der *Berceuse* und den beiden Wiegenliedern Regers zeichnet sich jedoch, im Rahmen einer kontinuierlichen und integrierten Form, auch eine versteckte Repriseform ab. Bei Chopin weisen die ersten vier Variationen eine starke innere Verbindung auf, ähnlich wie die folgenden sieben und schließlich die vier letzten mit der Coda. Die erste und die letzte entsprechen einander agogisch (sie sind weniger bewegt); ihnen stehen die Permutationen des Mittelteils (die lebhafter verlaufen) gegenüber. Das gleiche Prinzip, quantitativ etwas modifiziert, tritt auch in den beiden Regerschen Wiegenliedern in Erscheinung; es ist etwas verwischt auf Grund der größeren Bewegtheit, was den agogischen Kontrast zwischen den mittleren und den äußeren Variationsgruppen verkleinert. Während sich der Ablauf bei Chopin von einer Achtelbewegung aus entwickelt und bis zu Zweiunddreißigsteln sowie Zweiunddreißigstel-Triolen gelangt, bilden bei Reger die Sechzehntel die untere Grenze, die obere ist die gleiche wie im Modell. Dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß die agogische Konzeption der beiden Wiegenlieder Regers der Chopinschen analog ist: lyrische, ruhige („*dolce espressivo*“) Kantilene zu Beginn und am Ende des Werkes sowie deren lebhafte Figuration im Mittelteil. Hier tritt deutlich die expressive Rolle der Agogik in Erscheinung. Die Erhöhung des Bewegungsgrades hängt mit der Schwächung des lyrischen Ausdrucks zusammen; die Rückkehr zum langsamen Tempo und Bremsung der Bewegung läßt die

¹⁵ Die Frage „Chopin und Bach“ im Zusammenhang mit dem Zyklusproblem behandelt W. Wiora 1960 in einem Warschauer Referat: *Chopins Préludes und Etudes und Bachs Wohltemperiertes Klavier*, in: *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Fr. Chopin*, Redaktion Z. Lissa, Warschau 1963, S. 75–85.

Kantilene wieder hervortreten und verstärkt den anfänglichen Lyriismus. Man kann feststellen, daß die agogischen Änderungen im Verlaufe aller drei Wiegenlieder dieselben ausdrucks- und formbildenden Funktionen erfüllen, d. h. einen gewissen – übrigens nicht allzu starken – Kontrast hineinragen und die Entwicklung der Variationsform unterstreichen. Es muß noch hinzugefügt werden, daß der Abschnitt des agogischen Anstiegs fast zweimal so lang ist wie die Abschnitte der Entladung. In allen drei miteinander verglichenen Werken bringt erst die Endphase ein Absinken der Bewegungsspannung; bei Chopin ist das ein ziemlich langer Abschnitt, bei Reger ein kurzer. Das allmähliche Absterben der klanglichen Bewegung ist für das Genre des Wiegenliedes notwendig, es folgt direkt aus dessen „Programm“.

Gemeinsame Züge weisen auch die Variationstechniken in den drei Werken auf. Einzelne Variationen exponieren und verarbeiten verschiedene melodische Wendungen des Themas und halten damit an der substantiellen Verbindung mit dem Ausgangspunkt fest. Ein gemeinsames Moment ist auch die Figuration als Prinzip der Variationstechnik. Reger verändert jedoch stärker die Struktur der Kantilene, und der figurative Charakter des Kopftemas selbst, das im weiteren Verlauf permutiert wird, ist für die Schwächung der Variations- zugunsten der Evolutionstechnik entscheidend. Die Chopinschen Figurationen vom ornamentalen Typ lassen dagegen ihre Verbindung mit dem Thema leichter erkennen.

Nichtsdestoweniger tritt die Verwandtschaft der drei Kompositionen in noch einer anderen Dimension in Erscheinung. An einigen Stellen – so bei Chopin, Takt 19 bis 20, 23–24, 27–28, 37–38, 47–49, bei Reger, op. 82/9 in Takt 10–11, 22–23, und op. 143/12, Takt 22–24, 15–16 – werden verschiedene Figurationswendungen sichtbar, die in jeweils anderem Verhältnis zur Grundmelodie, dem melodischen Thema (s. o.) stehen und zugleich die obigen Bemerkungen bestätigen.

F. Chopin: Berceuse op. 57, 5 Ausschnitte
(T. 19–21)

(T. 23 - 24)

Musical score for measures 23-24. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with triplets and a sextuplet, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

(T. 27 - 28)

Musical score for measures 27-28. The right hand contains a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, including a triplet and a pair of eighth notes. The left hand continues with a similar accompaniment style.

(T. 37 - 38)

Musical score for measures 37-38. The right hand features a continuous eighth-note melodic line. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

(T. 47 - 49)

Musical score for measures 47-49. The piece is marked *sostenuto*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

M. Reger: Nr. 9, op. 82, T. 10-11

Andantino (♩ = 72)

p

M. Reger: Nr. 9, op. 82, T. 22-23

Andantino (♩ = 72)

ppp *p*

M. Reger: Nr. 12, op. 143, T. 22-24

Larghetto (♩ = 60)

pp *mp*

M. Reger: Nr. 12, op. 143, T. 15-16
 Larghetto (♩ = 60)

Insbesondere entspricht im Wiegenlied Regers aus op. 82, Takt 10 dem Takt 3, dagegen Takt 22 dem Takt 2; im Wiegenlied aus op. 143 entspricht der Abschnitt von der Mitte des Taktes 22 bis zum Anfang von Takt 24 dem Stückchen von der Mitte des Taktes 3 bis zum Anfang von Takt 5, Takt 15 dagegen Takt 2. Es muß besonders unterstrichen werden, daß die Figurations-Typen, welche Reger anwendet, entweder direkt bei Chopin in zahlreichen anderen Kompositionen vorkommen (Etüden, Préludes, Balladen, Impromptus) oder daß sie doch sehr eng mit den Chopinschen verwandt sind. Es handelt sich um harmonische Figurationen, Terz- und Sextverdoppelungen, Ergänzungen durch neue Stimmen in den mittleren Registern, Polymelodik, die Verselbständigung ornamentaler Wendungen usw.

Die Behandlung der Grundmelodie in den Variationen Regers ist sehr abwechslungsreich: Das Thema bleibt in der obersten Stimme oder wird in die mittleren beziehungsweise unteren Stimmen übertragen, es wandert von Stimme zu Stimme, nur einige Motive oder charakteristische Intervalle werden ausgenutzt; darüber hinaus bleibt der Hauptgedanke bisweilen unverändert oder erfährt auch Modifikationen (etwa Umkehrung, Vereinfachung oder Bereicherung); der Spannungsverlauf wird gleichfalls verschieden abgewandelt. Trotz so erheblicher Variierung der Grundstruktur behält Reger im ganzen Werk die ausdrucksmäßige Homogenität der Permutationen bei. Die strukturellen Änderungen betreffen meist Melodik und Satz, weil der Ostinato das Ganze bindet. Bemerkenswerterweise zeigt auch das Modell dieser Wiegenlieder, die Chopinsche *Berceuse* die gleichen Methoden der Themaverarbeitung. Gemeinsam sind ihnen darüber hinaus die Einheitlichkeit des Ausdrucks, was gleichsam „programmbedingt“ ist, und die Beibehaltung der Faktur in den einzelnen Permutationen, nur daß Chopin die Aufhellung des Ausdrucks bereits längere Zeit vor dem Schluß einführt (was agogische und satztechnische Konsequenzen hat); eine entsprechende Milderung tritt bei Reger erst in der Kadenzphrase auf.

Auch Unterschiede sind zu beobachten: bei Chopin ist die Thematik diatonisch und weist pentatonische Elemente auf; diese Diatonik der Kantilene soll nach den Intentionen des Komponisten über alle Arabesken der Figuration oder des Ornaments dominieren. Bei Reger schwindet das Kantilenenhafte des Themas sehr rasch, geht schon im vierten Takt des Themas in figurative Melodik über und verliert sich dann zugunsten der Figuration immer mehr (vgl. op. 82/9, Takt 2–6, und op. 143/12, Takt 2–6). Die Regersche Figuration ist auch viel stärker mit Chro-

matik gesättigt, und zwar nicht so sehr im harmonischen als vielmehr im „dekorativen“ Sinne, obwohl sie ebenfalls auf den klanglichen Ablauf einwirkt. Die Chromatik soll zu der strikten und beharrlichen Diatonik des Ostinato ein Gegengewicht bilden.

Die Regerschen „Metamorphosen“ der *Berceuse* von Chopin sind harmonisch zweifellos komplizierter als ihr Modell, obwohl die naive Ostinatoformel $T-D$ weitgehende Abweichungen nicht gestattet. Interessanterweise knüpft Reger an dasselbe Modulationsverfahren an, das Chopin anwendet: Kurz vor Schluß führt dieser als einzige Modulationsausweichung des Stückes die Tonart der Subdominante ein; es ist dies die für Romantiker typische Betonung der Unterdominanten-sphäre vor der Schlußkadenz. (Hierzu s. Chopin, Takt 55–60, Regers op. 82/9, Takt 41–42, und op. 143/12, Takt 29–30.)

F. Chopin: Berceuse op. 57, T. 55 - 60

M. Reger: Nr. 9, op. 82, T. 41-42
Andantino (♩ = 72)

M. Reger: Nr. 12, op. 143, T. 29-30
Larghetto (♩ = 60)

Die Ostinatoform zwingt den drei Wiegenliedern eine spezifische Schichtenbildung des Satzes auf dem Untergrund des Ostinato in der linken Hand auf; alles andere ist in der rechten vereinigt: Kantilene, Kantilene mit ergänzenden Stimmen, ein- oder mehrstimmige Figuration¹⁶. Die größere Verdichtung des Klavier-Satzes bei Reger bewirkt, daß die Aktionsfelder beider Hände in seinen Wiegenliedern manchmal ineinandergreifen. Bei Chopin ist der „dünne“ Satz entscheidend für die weithin beträchtliche Entfernung der beiden Hände voneinander; hier findet sich also die größere Übersichtlichkeit des Klanggewebes. Und diese Eigenheit des Satzes ist dem Ausdruck des Wiegenliedes adäquat. Bei Reger ist die Faktur infolge der Satzverdichtung weniger übersichtlich und weniger einheitlich; während bei Chopin eine bestimmte Spielfigur überwiegend eine ganze Viertaktgruppe beherrscht, unterliegen bei Reger innerhalb der einzelnen Variationen die pianistischen Wendungen einer Änderung, und in den verschiedenen Variationen ist die Rückkehr zu bereits angewandten satztechnischen Mitteln sichtbar. Das schwächt zweifellos die Überschaubarkeit der Form und den Variationscharakter des Ganzen.

¹⁶ Bekanntlich vollzieht sich die Koordinierung verschiedener Satzschichten in der Klaviermusik nach mehreren Prinzipien: 1. Einer Kantilene in der einen Hand kann in der anderen eine Akkord- oder figurative Begleitung zugeordnet sein; 2. die Figuration kann beide Hände umfassen; 3. eine spezielle Abart des zweiten Falles ist eine Monophonie, in der beide Hände dieselbe Figurationslinie im Abstand einer oder mehrerer Oktaven ausführen; 4. seltener tritt die Verteilung einer Figurationslinie auf beide Hände auf; möglich sind auch 5. eine Figuration mit Akkordhintergrund und 6. Akkordsäulen in beiden Händen. Meist tritt eine Mischung mehrerer Typen in Erscheinung, und nur in kürzeren Formen, die sich auf ein Problem der Klavier-technik konzentrieren, wird eine Methode des Zusammenwirkens der Hände konsequent durchgeführt. Die Differenzierung jener Satztypen ist eine wichtige Grundlage für Kontrastbildungen im Rahmen einer größeren Form.

Es muß unterstrichen werden, daß das harmonische Element bei der Entwicklung der Ostinatoform die geringste Rolle spielt, weil die Harmonik durch das Ostinatoschema gleichsam eingengt ist. Sie wird kompensiert durch sekundäre harmonische Mittel, die bei Reger intensiver sind als bei Chopin, sowie durch Mittel der Klavierkoloristik. Die Kontraste der Klangbereiche betreffen eher nur die hohen Register, während die tiefen ebenfalls durch den Ostinato beschränkt werden. Das ist sowohl in der *Berceuse* Chopins als auch in Regers Wiegenliedern der Fall. Die koloristischen Effekte werden in allen drei Stücken durch das Prinzip der Ostinatoform begrenzt; die Kulmination des Ablaufs fällt mehr oder weniger genau auf das Ende des zweiten oder den Anfang des dritten Werkdrittels (bei Chopin auf die elfte Variation von insgesamt sechzehn, bei Reger in op. 82 auf die siebente Variation von insgesamt neun, in op. 143 auf die neunte und zehnte Variation bei insgesamt zwölf).

Interessanterweise weicht die maximale Spannweite des Klangfeldes bei Reger nicht von derjenigen ab, welche Chopins *Berceuse* besitzt (zwischen fünfeinviertel Oktaven bei Chopin und fünfeinhalb Oktaven bei Reger besteht wirklich nur ein unmerklicher Unterschied). Die untere Grenze des Klangfeldes, die von der Lage des Ostinato bestimmt wird, ist in allen drei Werken konstant. Chopin überschreitet sie nur im vorletzten Akkord, um die Kadenzformel nach einem achttaktigen Vorherrschen der Tonikafunktion mit einem Quintschritt nach unten zu verstärken. Reger gestattet sich nicht einmal eine so geringfügige Abweichung von jenem Prinzip. Der Rahmen des Klangfeldes erlaubte es, in den behandelten Werken eine einheitliche Koloristik zu erreichen. Die Tatsache, daß Reger nicht über die Errungenschaften des polnischen Komponisten hinausging, läßt sich leicht dadurch erklären, daß das Klavier in Chopins Mannesjahren, als er die *Berceuse* (1843) schrieb, schon so weit vervollkommen war, daß die weitere Entwicklung des Instruments in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr viel Neues brachte.

In allen drei Wiegenliedern dominieren natürlich — was auch wieder in gewisser Weise dem Charakter des Genres entspricht — die hohen Register (drei- und viergestrichene Oktaven); nur gegen Ende verengt sich das Klangfeld auf die Mittelregister. Die Klangkonzentrierung in den hohen Lagen geht Hand in Hand mit einer Verkleinerung der Notenwerte und dem Abnehmen der Dynamik. Es ist also eine gegensätzliche Wirkung der Agogik und Dynamik festzustellen, ppp und pp in Verbindung mit den kleinsten Werten, was für die romantische Klavierkoloristik typisch ist. Bemerkenswerterweise werden in allen drei Werken die Kulminationen mit Hilfe koloristischer Elemente erreicht, nämlich der Intensivierung der Agogik und Ausdehnung des Klangfeldes nach oben bei gleichzeitiger Verringerung des dynamischen Grades und der harmonischen Spannungen, anders als es bei den Klassikern der Fall war.

Chopinsche Impulse finden sich bei Reger auch in mehr äußerlichen, sporadischen Erscheinungsformen, z. B. die Kadenz auf dem Triller in der Nähe des Übergangs von der Kulmination zur Entladung (op. 143/12, Takt 25–26)

M. Reger: Nr. 12, op. 143, T. 25 - 26
Larghetto (♩ = 60)

oder sogar der „Chopin-Akkord“ in der Schlußformel der Kadenz, der überdies wiederholt wird, mit dem typischen Chopinschen Terzsprung in der Oberstimme (s. Schluß desselben Regerschen Wiegenliedes).

M. Reger: Nr. 12. op. 82
Larghetto (♩ = 60)
poco a poco rit.

Zu untersuchen bleibt uns noch ein allgemeineres Problem: Zu welcher „Permutationskategorie“ gehören die geschilderten Wiegenlieder Regers? Sie sind weder Transkriptionen — das Modell ist allzu weitgehend umgestaltet worden — noch Arrangements — die gleichen Aufführungsmittel sind erhalten geblieben — noch Variationen — es sei denn, man sähe in ihnen sehr seltsame „Variationen über einen Variationszyklus“. Die *Berceuse* tritt jedoch, obwohl sie selbst wirklich eine Variationsform ist, nicht als Thema der Wiegenlieder Regers im klassischen Sinne auf. Man könnte eher von einer modernen „Parodietechnik“ sprechen, aber nicht im Sinne der „Musik über die Musik“, die seit Strawinsky¹⁷ so beliebt geworden ist, sondern etwa der Auffassung nach, die der Renaissance eigen war: ein Werk wurde zur Inspirationsquelle und „Modell“ für ein anderes, indem es zwar absolut

¹⁷ Den Terminus „Musik über Musik“ benutzt ausführlich Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 2/1958, S. 168 ff., der zugleich auch mitteilt, jener sei das geistige Eigentum des berühmten Wiener Geigers und Kammermusikers aus dem Schönberg-Kreis — R. Kolisch.

nicht seine eigenen strukturellen Züge verlor, aber doch grundlegenden Wandlungen unterworfen wurde.

Ferner ist hinzuzufügen, daß Regers Wiegenlieder noch in anderer Hinsicht eine Neuerung bilden: In den Ostinatiformen bleibt die Grundstruktur unverändert und ihre Varianten entspringen nur der verschiedenen Behandlung des Materials, das „über“ dem Ostinato entfaltet wird, gestützt auf mannigfaltige Mittel seiner klanglichen Interpretation. In den Variationen erfährt das Thema unablässige Modifizierungen; unveränderlich ist lediglich die mutmaßliche „Infrastruktur“, die Gestalt (Vorstellung) des Chopinschen Themas, die nur im Gedächtnis des Hörers gegeben ist. Reger verbindet diese beiden Methoden miteinander und fügt noch eine dritte hinzu: Die Grundlage bildet also der unveränderliche Ostinato; das Thema, das in Erscheinung tritt, ist selbst eine Variation des Chopinschen Modells, und erst diese Variation, nun als Thema verwendet, wird variationsartigen Permutationen unterworfen. Wir haben es hier also mit einer *Synthese* der Variationsverfahren vom Typ des Barock und der Romantik zu tun¹⁸. Das Variationsprinzip als Konstruktionsgrundlage wirkt auf zwei Ebenen: denen des real gegebenen Themas und des assoziierten Chopinschen Modells als der auditiven „Bezugsachse“ sowohl für Thema und Ostinato als auch für den Verlauf der Form als ganzer.

Reger hat sich nicht bemüht, das Vorbild seiner Wiegenlieder zu verbergen. Im Gegenteil, er hat es — besonders in den Ausgangsmotiven — sehr deutlich hindurchklingen lassen. Es handelt sich mithin um die bewußte Anknüpfung an das „Modell“, also liegt die für alle Variationsverfahren charakteristische Einstellung vor. Die Permutationen des Themas in den Variationen sollen nämlich jener spezifischen Apperzeptionshaltung dienen, deren Wesen im Streben einerseits nach dem Erkennen des Urbildes und andererseits nach dem Erfassen der Wandlungen, denen das Urbild unterworfen wurde, zu untersuchen ist. Das Wesen des ästhetischen Erlebens eines Variationszyklus liegt eben in jener dialektischen Beziehung zum perzipierten Ablauf, der nach zwei entgegengesetzten Seiten irisiert: Er zeigt zugleich sowohl die Ähnlichkeiten mit dem „Modell“ als auch die Unterschiede gegenüber diesem auf. In unserem Falle tragen die melodisch-agogischen Kräfte in alle drei Werke eine Differenzierung des Ablaufs hinein, sie wirken also zentrifugal; das harmonisch-architektonische Element dagegen, vertreten durch den Ostinato, ist das zentralisierende Moment. Wir haben es demnach auch hier mit einer spezifischen „Dialektik der musikalischen Kräfte“ zu tun, die für den Ablauf der Form entscheidend ist.

In der Variationsform wird das Thema „ernstgenommen“, d. h. der Komponist zeigt ganz einfach, welche musikalischen Assoziationen das Thema in ihm selbst hervorruft. Völlig andersartige Permutationen bildet jener Typ der Verarbeitung, bei dem man das „Modell“ aus dem Abstand einer anderen Epoche, einer anderen Art der Höreinstellung betrachtet und diese Distanz durch eine entsprechende „Stilisierung“ unterstreicht. So behandelt Strawinsky die Musik Pergolesis in *Pulcinella* und Bachs in seinem Violinkonzert; ähnlich verfährt Hindemith mit der Musik zu Webers *Turandot* in seinen *Sinfonischen Metamorphosen* Carl Maria von

¹⁸ Eine ähnliche Synthese beider Methoden des Variationsverfahrens finden wir in Regers *Часонне* op. 117.

Weberscher Themen¹⁹. Hier tritt das Material des „Modells“ nicht in authentischer, sondern in parodierter Gestalt, „nicht ernsthaft“ auf. Also muß in einer solchen Metamorphose das Urbild durch das neue musikalische Gewebe hindurchschimmern.

Das ist auch das Wesen der „Musik über die Musik“. Nur vollzieht sich der Vergleich mit dem „Modell“ im Geiste des Hörers auf eine andere Art: er bezieht sich nicht auf das Vorbild und dessen Permutationen, sondern auf den Stil des „Modells“ und den Stil der Permutationen. Reger denkt noch nicht in stilistischen Kategorien, die so weit von Chopin entfernt wären, daß wir das Irisieren zweier Stile spüren könnten. Er nimmt Chopins Urbild ganz ernst, benutzt es jedoch nicht als Thema zu Variationen, sondern als Modell für das Variationsverfahren in bezug auf die Komposition als Ganzes, die – vielleicht zufällig – auch eine Variationsform ist. Und daraus entspringt eben jene „Variation der Variationen“. Zweifellos lag Reger daran, daß das „Modell“ klar genug durch die Bearbeitung hindurchschimmerte, also führte er weitgehende Analogien der Intonationen, der Harmonik, der Form, des Satzes, der Agogik usw. ein. Außerdem bilden, wie ich schon erwähnte, die Titel seiner Zyklen op. 82 und op. 143 einen spezifischen Kommentar dazu. In ihnen gibt es nichts von einer Parodie – im Gegensatz zu Hindemith, der die Elemente des Trauermarsches aus Webers *Turandot* zu einer Gattung mit völlig gegensätzlichem Ausdruck umgestaltet hat (grotesker Tanz) und so seinen Abstand zum Modell unterstreicht. Reger träumt (*Träume am Kamin*) und erinnert sich (*Aus meinem Tagebuch*); in diesen Träumen und Jugenderinnerungen nahm Chopin wohl einen wichtigen Platz ein, und das bringt der Komponist auch zum Ausdruck, indem er auf der Grundlage eines Chopinschen Werkes etwas völlig Neues, Eigenes schafft, wobei er jedoch die Grundstrukturen, Ausdruck und Charakter des „Modells“ beibehält. Die behandelten „Metamorphosen“ bilden also einen neuen Typ von Permutationen, auf den man wohl hinweisen sollte.

Wenn die psychologische Grundlage des Erlebens einer Variationsform darin besteht, daß man ein Thema im Gedächtnis behält, das zuerst real erklingen ist und dann nur auf Grund seiner Modifikationen assoziiert wird, dann setzen auch die hier geschilderten „Metamorphosen“ die Kenntnis des Modells voraus, welches jedoch als die ferne „Infrastruktur“ der Vorstellung wirkt. Die „Metamorphosen“ beginnen sofort mit versteckten Permutationen. Man könnte sagen: Es sind Variationen ohne Thema bzw. mit einem Thema, das nur im Gedächtnis existiert und ein spezifisches Licht auf die Art des Erlebnisses der Werkmetamorphose wirft²⁰. Aus diesem Gedankengang ergibt sich noch eine Schlußfolgerung: Der eigentliche musikalische und ausdrucksmäßige Sinn dieser „Metamorphosen“ ist nur für diejenigen Hörer faßbar, welche Chopins *Berceuse* kennen. Dieses „Modell“ wird in unserer Vorstellung durch seine Permutationen zum Bewußtsein erweckt und verleiht zugleich den „Gedanken Chopins“ ihr Leben durch das Prisma der „Gedanken Regers über Chopin“.

So könnte man zu den Inspiratoren Regers auch Chopin zählen, der an den Traditionen der von Reger weitergeführten romantischen Variationstechnik ebenfalls seinen Anteil hat.

¹⁹ W. Brennecke, *Die Metamorphosen-Werke von Richard Strauss und Paul Hindemith*, in: Hans Albrecht in memoriam . . . hrsg. von W. Brennecke und H. Haase, Kassel usw. 1962, S. 268 ff.

²⁰ Die *Variationen ohne Thema* von T. Baird beweisen, daß so etwas im Prinzip möglich ist.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Die „Beethovenianismen“ der Jenaer Symphonie

VON RALPH LEAVIS, OXFORD

Im Jahre 1912 erschien bei Breitkopf & Härtel in Leipzig die Partitur einer C-dur-Symphonie mit dem Außentitel *L. van Beethoven. Jenaer Symphonie* und dem bescheideneren Innentitel *Symphonie in C-dur, mit Ludwig van Beethovens Namen überliefert*. Der Entdecker und Herausgeber war Fritz Stein; seine Quelle war ein Stimmensatz aus dem Besitze des Jenaer Collegium Musicum, in welchem zwei Stimmen Beethovens Namen von der Hand des Originalkopisten trugen. In einem längeren Aufsatz¹ hat Stein Quelle und Werk sowie die Glaubwürdigkeit der Zuschreibung an Beethoven erörtert.

Beethovens Autorschaft fand Anhänger und Zweifler², bis H. C. Robbins Landon der Nachweis gelang, daß das Werk im thematischen Musikalienverzeichnis des Stiftes Göttweig Friedrich Witt (1770 bis 1833) zugeschrieben wurde; Landon stellte außerdem fest, daß der ebenfalls noch vorhandene Göttweiger Stimmensatz der Symphonie unter dem Namen Witts einen besseren Text als die Jenaer Quelle bot³. Der wahre Autor der Symphonie schien demnach gefunden zu sein.

Dagegen versuchte Stein, die Autorschaft Beethovens trotz der gewandelten Quellenlage mit stilkritischen und quellenkritischen Argumenten aufrecht zu erhalten, vor allem mit den „auffallenden Beethovenianismen, die in der Jenaer' . . . auftreten“⁴. Die quellenkritischen Argumente sollen uns hier nicht weiter beschäftigen, doch ist zu ihnen zu bemerken, daß sie Steins Auffassung durchaus nicht immer zu begünstigen scheinen. Die Buchstaben „P. F. W.“ auf den Jenaer Stimmen z. B., die Stein 1911 als „Possessor Franz Wegeler“ gelesen hatte, wollte er nun in „Possessor Friedrich Witt“ umdeuten, so daß Witt nur der Besitzer der Quelle gewesen wäre; daß aber Witt die schlechtere Quelle mit dem richtigen Komponistennamen, Stift Göttweig die bessere Quelle mit dem falschen Namen besessen haben könnte, ist nicht gerade wahrscheinlich; ferner betont Stein, daß die Göttweiger Quelle „erst 1825 in den Besitz Göttweigs gelangt und dort 1830 katalogisiert ist“, er vergißt aber, daß der Stimmensatz nach Landon⁵ das gleiche Papier wie die Originalstimmen von Haydns *Jahreszeiten* (1802) hat. Andererseits hatte Stein 1911 den Jenaer Kopisten in „einigen älteren Stimmen der Overture zu Spontinis *Vestalin*“⁶ zu erkennen geglaubt, die Premiere dieser Oper fand aber erst am 16. Dezember 1807 statt. Es ist also nicht sicher, daß die Jenaer Quelle die ältere ist.

Das Hauptgewicht seiner Argumentation aber hat Stein auf die „auffallenden Beethovenianismen“ gelegt, und diese sollen hier untersucht werden. Dabei nennen wir den Autor der Jenaer Symphonie der Kürze halber und vorurteilslos „J“.

Schon 1911 hatte Stein bemerkt, daß J Haydns Symphonie 93 und 97 sich offenbar zum Vorbild genommen hatte. Ein genauer Vergleich war Stein erst während der Drucklegung des Aufsatzes möglich⁷; hätte er ihn später noch weiter verfolgt, wäre er wohl zu der

¹ F. Stein, *Eine unbekannte Symphonie Beethovens?*, SIMG XIII, S. 127.

² Vgl. Kinsky-Halm.

³ H. C. R. Landon, *The Jena Symphonie*, *The Music Review* XVIII, S. 109. Ein kleines Versehen Landons sei hier berichtigt. André hat (laut Whistling) nicht 8, sondern 9 Symphonien von Witt verlegt.

⁴ Stein, *Zum Problem der Jenaer Symphonie*, Bericht über den 7. Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß der IGMW Köln 1958, S. 279.

⁵ Landon, a. a. O., S. 111.

⁶ Stein, SIMG, S. 134.

⁷ Stein, SIMG, S. 171.

Erkenntnis gelangt, daß fast alle der vermeintlichen Beethovenianismen nichts anderes als „Haydnianismen“ sind.

Beginnen wir mit dem zweiten Seitenthema des letzten Satzes, von dem Stein sagt: „Das jåhe Abbrechen an dieser Stelle, der scharfe Kontrast in Dynamik und Stimmung erscheint mir als ein edhter Beethoven'scher Zug“⁸. Das Ganze ist aber nichts anderes, als eine Verwässerung der entsprechenden Stelle im ersten Satz von Haydns Symphonie 98. Wie man sieht, gelangen beide Komponisten zu dem gleichen tonartfremden Es-dur-Dreiklang, der aber bei J harmonisch banaler wirkt:

„Jenaer“ IV 117

Fl., Vln.
Ob., Fg.
p
G VI b

Haydn Symph. 98 I. 106

Ob.
p
Tutti
Ob.
p
F VII b

Das Minore des zweiten Satzes bei J hat im entsprechenden Satz von Haydns Symphonie 98 sein Vorbild: die von Stein betonten chromatischen crescendi stammen dagegen eher aus Haydns Klaviersonate 34:

„Jenaer“ II 52

Haydn Klavier-Son. 34 I 107

⁸ Stein, SIMG, S. 160.

Am Schluß dieses Satzes klingt J offenbar die Coda des zweiten Satzes der Symphonie 96 in den Ohren. Die beiden Solo-Violen fehlen — aber sie erscheinen im Trio des Menuetts. Im zweiten Teil dieses Menuetts springt J in die Tonart der kleinen Oberterz, wie Haydn in den Symphonien 78, 88 und 90 sowie im Trio des Menuetts in der Symphonie 82. Die rhythmische Verschiebung im Trio bei J, die nach Stein auf Beethoven verweisen soll⁹, findet sich ebenso schon in Haydns Klaviersonate 41:

„Jenaer“ III Trio 17



Haydn Klavier-Son. 41 I 91



Betrachten wir schließlich den ersten Satz der Jenaer Symphonie. Von den Takten 242 ff. des Allegros sagt Stein: „Wie eine Erscheinung steht plötzlich ein echter Beethoven'scher Gedanke vor uns . . . Über der von Des nach As-dur führenden Harmonie wölbt sich ein Melodiebogen, dessen Abkunft kaum zweifelhaft sein dürfte“¹⁰. Sie ist in der Tat nicht zweifelhaft, denn noch einmal erinnert sich J an Haydns Symphonie 97¹¹:

„Jenaer“ I. Allegro 242



⁹ Stein, SIMG, S. 158. Wenn Stein hier auf Carl Philipp Emanuel Bach verweist (so auch S. 139–140 und 153), so möchte man sich an Haydns Hochschätzung des Hamburger Bach erinnern.

¹⁰ Stein, SIMG, S. 154.

¹¹ Die gleiche Modulation im Streichquartett C-dur, opus 50/2, 1. Satz. Dagegen zitiert Stein (SIMG, S. 155) das Adagio dieses Quartetts zu Unrecht. Dies ist kein Variationensatz.

Haydn Symph. 97 I. 250

The image shows two systems of musical notation for Haydn's Symphony No. 97, first movement, measures 250-251. The first system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note Bb4. The bass staff starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note Bb2. The second system continues the melody in the treble staff with a half note C5, followed by a quarter note Bb4, and then a half note A4. The bass staff continues with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note Bb2. The key signature is two flats (Bb, Eb).

Absichtlich haben wir dieses Beispiel bis jetzt aufgespart, denn es soll uns als Brücke zum zweiten Teil unserer Feststellungen dienen. Die „Haydn-Erinnerungen“ unseres Komponisten — um nicht stärkere Ausdrücke zu gebrauchen — beschränken sich nämlich nicht auf die angeblichen Beethovenianismen. Auch die minder originellen Züge der Partitur verateten auf Schritt und Tritt, daß Haydn das Vorbild für J gewesen ist.

Als ersten Beleg für diese Behauptung zitieren wir den Anschluß an Beispiel 4 bis zum Satzende:

„Jenaer“ I. Allegro 252

The image shows two systems of musical notation for the 'Jenaer' I. Allegro, measure 252. The first system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note Bb4. The bass staff starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note Bb2. The second system continues the melody in the treble staff with a half note C5, followed by a quarter note Bb4, and then a half note A4. The bass staff continues with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note Bb2. The key signature is two flats (Bb, Eb). The score includes first and second endings, a dynamic marking of *p* (piano), and a dynamic marking of *f* (forte). A note 'NB!' is written below the first ending.

Die ersten neun Takte dieses Beispiels sind aus Haydns Symphonie 80 fast notengetreu abgeschrieben, und auch die Schlußwendung ist von dort inspiriert. Selbst die Schlußakkorde sind nicht originell: J erinnert sich hier deutlich der Symphonie 73. Das heiße ich komponieren!

Haydn Symph. 80 I 164



NB!



Haydn Symph. 73 I, letzte 3 Takte



Im nächsten Beispiel setzt J zwei Stellen aus Haydns Symphonie La Reine zusammen:

Haydn Symph. 85 I 160



I bid. 246



Betrachten wir schließlich noch die Durchführung des Finales. Nach der romantischen *As-dur*-Stelle moduliert J nach *d-moll* mit Ganzschlu; um die Reprise einzuführen, muß er dann sehr ungeschickt auf den Dominantseptakkord von *C-dur* springen. Warum, so fragt man sich, ging er überhaupt nach *d-moll*? Die Antwort bietet uns Haydns *Oxford*er Symphonie: (Siehe Notenbeispiel S. 302)

Die Beispiele ließen sich vermehren, aber die vorgelegten werden dem Leser genügen. Es dürfte hinreichend deutlich geworden sein, daß J einige der Londoner Symphonien und auch eine Anzahl früherer Symphonien Haydns gut gekannt hat; alle von uns herangezogenen Werke gehören zu denjenigen Haydns, die damals gut bekannt und weit ver-

„Jenaer“ I. Allegro 193



Haydn Symph. 92 IV 72



„Jenaer“ IV 185



breitet waren. Von zufälligen Übereinstimmungen wird man also nicht gut reden können. Zudem ist es deutlich, daß J überhaupt nur dort auf festem Boden steht, wo er Haydn imitiert: sobald er eigene Wege zu gehen versucht, wird sein Schritt schwankend (man vergleiche die Durchführungen der Ecksätze). Zur Ehre Steins sei andererseits betont, daß die Partitur von Haydns Symphonie 80, die mir den Schlüssel für das Problem gab, erst 1937 erschienen ist.

Es bleibt noch zu fragen, in welcher Weise unsere Feststellungen für die Frage nach der Identität des Komponisten J fruchtbar zu machen sind. Daß J unmöglich Beethoven sein kann, zeigen schon die Notenbeispiele 5 bis 8. Man wird nicht ernstlich behaupten können, Beethoven habe 1792/93 solche „Kompositions“-Methoden verwendet. Zudem ist 1792/93 nur ein terminus ante quem non; die „romantischen“ Stellen wie die oben zitierte aus dem Finale deuten eher darauf hin, daß die Jenaer Symphonie in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zu stellen wäre.

Für Witts Autorschaft ist wenigstens ein Zeuge anzuführen — nämlich Fritz Stein. Er schrieb, nachdem er fünf Symphonien von Witt spartiert und untersucht hatte: *„da ergibt sich ganz einseitig das Bild eines thematisch und strukturell stark von Haydn abhängigen Komponisten, dem ansprechende Themen im Stile seines großen Vorbildes einfallen, die aber durchweg ohne jede formale Konzentration durchgeführt werden, mit langweiligem Sequenzengeschiebe, weitläufigem Hin und Her; Modulieren und leerem Figurenwerk“*¹². Nach unseren Untersuchungen treffen diese Worte viel besser auf die Jenaer Symphonie, als Stein es ahnen mochte. Ob Witt die Jenaer Symphonie wirklich geschrieben hat oder ob etwa an einen dritten Komponisten zu denken wäre, wird sich freilich erst nach genaueren Untersuchungen von Witts Gesamtwerk entscheiden lassen¹³. Eins aber dürfte sicher sein: Die Jenaer Symphonie ist nicht von Beethoven¹⁴.

¹² Stein, Kongreßbericht Köln, S. 280.

¹³ Hierzu wäre auch eine kritische Ausgabe der Jenaer Symphonie nach dem Göttweiger Material nötig, da die Jenaer Stimmen (wenn ich Landon, a. a. O., S. 112, recht verstehe) offenbar verloren sind und Steins Ausgabe sie nur bedingt ersetzen kann (sie enthält einerseits romantisierende Zusätze in der Dynamik usw., andererseits unkorrigierte Fehler aus der Quelle; ein grober schon S. 4 der Partitur).

¹⁴ Neuerdings scheint die Autorschaft Witts erwiesen zu sein. Vgl. hierzu MGG 14, Art. Witt, bes. Sp. 741. Hierzu außerdem H. C. R. Landon, *Essays on the Viennese Classical Style*. Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, London 1970, bes. S. 152–159. Der Artikel Witt in MGG 14 wird hier nicht genannt.

Zu einem Ausdrucksmodell in Beethovens „Fidelio“ und Bergs „Wozzeck“

VON HELMUT RÖSING, SAARBRÜCKEN

Eine der grundsätzlichen Funktionen der Musik ist die der Kommunikation, verbunden mit der Vermittlung von Information¹. Während der kommunikative Vorgang — das gemeinsame Musizieren oder der gesellschaftliche Rahmen, in dem Musik dargeboten wird — bis vor kurzem bei jeder Art der Musikausübung und -aufnahme im Vordergrund stand, haben jetzt Rundfunk und Schallplatte dazu beigetragen, daß Musik auch unabhängig von kommunikativen Leistungen gehört werden kann. Was bleibt, ist die Übermittlung von Information. Zwar nicht die Information von konkreten Inhalten, wie sie durch die Sprache übertragen werden, sondern von „ästhetischen“ Inhalten². — Musik, die dem Hörer nichts zu sagen hätte, wäre langweilig und sinnlos. Aufgabe des Komponisten ist es daher, mit seinen Werken allgemein verständliche Information zu vermitteln, ausgedrückt in den Formen der jeweils geltenden kompositorischen Normen. Die Ausbildung der Normen in einer bestimmten Gesellschaft ist solange beliebig, den jeweiligen kulturhistorischen Prozessen unterworfen, wie nicht die Grenzen überschritten werden, die durch die physiologischen und psychologischen Gegebenheiten des menschlichen Gehörorgans bzw. ganz allgemein des menschlichen Organismus gegeben sind. Hugo Riemann drückt das in seinem *Katechismus der Musikästhetik* folgendermaßen aus: Musikalisch unzulässig ist, was „*einem dem Musiker vom Menschen gegebenen Gesetz zuwider, weil logisch unwahr, von innerem Widerspruch ist*“³.

Die Gesetzmäßigkeiten werden durch die Aufnahmekapazität unseres Gehörs bestimmt, das den Schall aufzunehmen hat, und durch die Leistungskapazität der Neuronen, die die Reize dem Gehirn zuleiten. Die Frequenzspanne, innerhalb der überhaupt nur Töne wahrgenommen werden können, der optimale Hörbereich (zwischen 2 und 4 kHz), das zeitliche Auflösungsvermögen (im wesentlichen definiert durch die Integrationskonstante des Gehörs, unterhalb deren Grenzen getrennte Schallvorgänge nicht mehr getrennt wahrgenommen werden können), das artspezifische Moment, die Präsenzzeit⁴ (außerhalb der keine „*unmittelbare Erlebnissnachwirkung*“ mehr gegeben ist⁵) und der Intensitätsbereich, in dem allein Schall für uns hörbar ist, sind von primärer Bedeutung. Außerdem werden die Gesetzmäßigkeiten bestimmt durch die Arbeitsweise und Aufnahmefähigkeit des Gehirns.

Die Informationstheoretiker haben festgestellt, daß die Übertragungskapazität des Informationskanals für je eine Dimension eines akustischen Ereignisses bei 2 bis 2,5 bit liegt (Identifikation von 5 bis 7 Alternativen)⁶. Bei der Darbietung von einer größeren Anzahl von Dimensionen (Tonhöhe, Klangfarbe, Dauer, Intensität) bzw. einer „*Wahrnehmungsfäche*“⁷, wie es in der Musik geschieht, liegt die je Reizdarbietung übertragene Information bei 7,2 bit (Identifikation von 150 Alternativen)⁸. Wird mehr an Information geboten, erfolgt zwangsläufig eine Auswahl. Einzelne Signalleisten können nicht mehr unterschieden werden und „*die eindeutige Zuordnung zwischen gesendeten Signalen und empfangenden Valenzen geht verloren*“⁹. Die Selektion wird nach dem Gesetz der größten Bekanntheit

1 W. Graf, *Das biologische Moment im Konzept der vergleichenden Musikwissenschaft*, *Studia Musicologica Acad. Scient. Hung.* Bd. 10, 1968, S. 91.

2 Vgl. A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris 1958, S. 168.

3 Leipzig o. J., S. 1.

4 Aufgestellt von L. W. Stern, *Zs. f. Psych. u. Physiol. der Sinnesorgane* XIII, 1897, S. 348—349.

5 A. Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik*, Frankfurt/M. 1963, S. 127.

6 J. Pollack, *JASA* 24, 1952, S. 745—749 u. E. B. Hartmann, *Amer. Journ. Psychol.* 67, 1954, S. 1—14.

7 W. Meyer-Eppler, *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie*, Berlin—Göttingen—Heidelberg 1959, S. 197.

8 Vgl. K. Pech, *Hören im optischen Zeitalter*, Karlsruhe 1969, S. 15, und F. Attneave, *Informationstheorie in der Psychologie*, Bern—Stuttgart 1956, S. 107/08.

9 W. Meyer-Eppler, a. a. O., S. 179.

vorgenommen, da Zentren, die schon einmal spezifisch erregt worden sind, „leichter wieder erregt werden“¹⁰.

Noch ungeklärt ist die Frage der Informationskapazität in Beziehung zum zeitlichen Verlauf der Musik¹¹. Eine wesentliche Rolle dürfte in diesem Zusammenhang die Integrations- bzw. Zeitkonstante spielen, denn „Elementarsignale, deren Dauer viel größer ist als die Zeitkonstante des betreffenden Sinnesorgans, bezeichnen wir als sensorisch stationär“¹². Der Informationswert von stationären Dauerreizen nimmt merklich ab. Nach etwa vier Zeitkonstanten setzen bereits die negativen Auswirkungen der Adaptation ein¹³.

Der informative Gehalt ist nicht rein statistisch erklärbar durch die Anzahl von Reizen, die innerhalb einer bestimmten Zeit auf das Sensorium treffen. Der Informationswert von Reizen mit einem Maximum an Entropie wäre sehr gering¹⁴. Wesentlich sind der „Symbolwert“ und die „Redundanz“ der Reize¹⁵. D. h. sowohl ihr Bekanntheitsgrad, definiert durch die Möglichkeit des In-Beziehung-Setzens von bereits im Gehirn gespeicherten Inhalten mit den neu aufgenommenen Inhalten¹⁶, als auch ihre formale Anordnung nach bestimmten kodifizierten Normen. Während der Faktor der Redundanz für den musikalisch nicht Ausgebildeten eine geringere Rolle spielt, da er die Gesetzmäßigkeiten der Tonalität, der funktionalen Harmonik und der formalen Ordnungsprinzipien nicht unbedingt kennt, ist für ihn der Symbolwert („ästhetische Information“) von besonderer Bedeutung, und zwar speziell im emotionalen Bereich. „Hätten wir nicht die Fähigkeit, selbst in Tönen Gemütsbewegungen auszudrücken, wir könnten nie und nimmer die Bedeutung fremder Töne verstehen“, sagt H. Wölfflin¹⁷. Er setzt damit allerdings voraus, daß die „Gemütsbewegungen“ in annähernd übereinstimmende überindividuelle Tonmodelle übertragen werden, oder anders formuliert, daß es ganz bestimmte Modelle für bestimmte emotionelle Aussagen gibt, und daß diese Modelle den Hörer spontan ansprechen, auch ohne verstandesmäßige Reflektion¹⁸. Speziell in Verbindung mit typischen menschlichen Verhaltensweisen hat W. Graf¹⁹ derartige „emotionelle Ausdrucksmodelle“ an Beispielen außereuropäischer Musik nachweisen können und zugleich die unterschiedliche Stilisierung bestimmter Modelle in Abhängigkeit von der jeweils herrschenden kulturellen Tradition aufgezeigt. Ob es sich hierbei um Archetypen im Jungschen Sinne handelt²⁰, oder ob jeweils eine einzige Kompo-

¹⁰ Vgl. bereits E. Dürr, *Die Lehre von der Aufmerksamkeit*. Zit. n. F. Stege, *Musik—Hören—Verstehen—Erleben*, Wien—Köln 1962, S. 72.

¹¹ Vgl. P. R. Hofstätter, *Psychologie*, Frankfurt/M. 1965, S. 171 u. F. Winkel, *Naturwissenschaftliche Probleme der Musik*, in: *Klangstruktur der Musik*, Berlin—Borsigwalde 1955, S. 32.

¹² W. Meyer-Eppler, a. a. O., S. 204.

¹³ G. v. Békésy, *Zur Theorie des Hörens*, *Physikal. Zs.* 31, 1930; zit. nach *Experiments in Hearing* (hrsg. E. G. Weyer), New York—London—Toronto 1960, S. 358, Fig. 9—47 u. S. 366.

¹⁴ Vgl. F. Dorsch, *Psychologisches Wörterbuch*, Hamburg—Bern 7/1963, S. 169.

¹⁵ A. Moles, a. a. O., S. 47.

¹⁶ Z. Lissa, *Hegel und das Problem der Formintegration in der Musik*, Fs. W. Wiora, Kassel—Basel—London—Paris—New York 1967, S. 114, spricht von dem „durch unsere ganze bisherige Erfahrung erarbeiteten Vorrat an Infrastrukturen“, P. R. Hofstätter, a. a. O., S. 171, betont den „erheblichen ‚Redundanzfaktor‘“ der tonalen Musik.

¹⁷ *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Phil. Diss. München 1886, S. 4. Zur allgemeinen Fähigkeit des Ausdrückens in Tönen vgl. auch H. Werner, *Die melodische Erfindung im frühen Kindesalter*, 43. Mittelteil der Phonogr.-Arch.-Kommission der Kais. Ak. d. Wiss. Wien, Phil.-hist. Kl. Bd. 182, 4. Abhandl., S. 63 ff.

¹⁸ Bereits der immer als reiner „Formalästhetiker“ hingestellte E. Hanslick wies auf die grundlegende Bedeutung der biologischen Komponente im Musikerlebnis hin: „Das befriedigend Vernünftige, das an und für sich in musikalischen Formbildungen liegen kann, beruht auf gewissen primitiven Grundgesetzen, welche die Natur in die Organisation des Menschen und in die äußeren Lauterscheinungen gelegt hat.“ Einschränkend fügte er dann allerdings hinzu: „Die Natur gibt uns nicht den Stoff eines fertigen, vorgebildeten Ton-systems, sondern nur den rohen Stoff der Körper, die wir der Musik dienstbar machen“ (*Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 5/1876, S. 48/9 u. S. 119/20).

¹⁹ *Biologische Wurzeln des Musikerlebens*, Schriften des Vereins zur Verbr. naturwissenschaftl. Kenntnisse in Wien, 107. Vereinsjahr 1967, S. 1—39.

²⁰ Vgl. u. a. C. G. Jung, *Gestaltungen des Unbewußten*, Zürich 1950 und *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, Zürich—Stuttgart 1966, S. 25 ff.

nente spezifischer Reizauslöser ist, wie es K. Lorenz²¹ bei Attrappenwirkungen gegenüber Tieren feststellte, ist noch nicht ergründet. Durch die Begrenzung der Informationskapazität auf ein bestimmtes Maß läge der Gedanke durchaus nahe, daß nicht alle physikalisch-akustisch nachweisbaren Komponenten eines Schallergebnisses als Reize aufgenommen und im Gehirn verarbeitet werden, sondern daß nur einige Komponenten als spezifische Reizauslöser fungieren.

Eine bedeutende Rolle bei der Aufnahme von emotional geladenen Ausdrucksmodellen spielt das Phänomen der Ursynästhesie²². Reize akustischer Art z. B. sprechen demzufolge nicht nur die Hörzentren im Cortex an, sondern über ein System von „*unspezifischen Bahnen*“ auch andere, nicht reizadäquate Zentren²³. Wie neuere neurophysiologische Untersuchungen erkennen lassen, scheinen die Verbindungen vor allem über subcortikale Regionen hergestellt zu werden²⁴. — Die Ausbildung von emotionalen Ausdrucksmodellen dürfte in etwa so vor sich gehen, daß jeweils die eine bestimmte Verhaltensweise kennzeichnenden Bewegungsabläufe (die wiederum auf entsprechende Weise von biologisch-physiologischen Vorgängen geprägt sind²⁵) in adäquate musikalische Formen übertragen werden²⁶.

Das Imponiergehabe z. B., das durch herrisches Auftreten und drohende Wirkung auf den Gegner sowie werbende Wirkung auf die Gleichgesinnten gekennzeichnet ist²⁷, wird musikalisch ausgedrückt durch weite Intervallschritte (großen Tonraum), stoßkräftige, bestimmt akzentuierte Rhythmen und kräftige Stimmgebung bzw. großes Klangvolumen. Eine zu resignierender Trauer führende Verhaltensweise dagegen durch ein langsames Fallen der melodischen Linie²⁸, einen wenig stoßkräftigen Rhythmus und gedämpfte Tongebung.

An zwei Beispielen aus der europäischen Kunstmusik sollen jetzt die vorausgegangenen allgemeinen Erörterungen im Detail untersucht werden: An den einleitenden Akkorden zur Kerkerzene aus *Fidelio* von Ludwig van Beethoven (2. Aufzug, 1. Auftritt, Takt 1—4²⁹) und der Invention über den Ton H aus *Wozzeck* von Alban Berg (3. Akt, 2. Szene, Takt 109 bis 121³⁰). Die Szenerie beider Beispiele ist durch den Inhalt des Librettos eindeutig festgelegt. Im *Fidelio* durch Florestans erste Worte „*Gott, weldi' Dunkel hier, öd' ist es um mich her, oh grauenvolle Stille*“, im *Wozzeck* durch die Ermordung Mariens (Regieanweisung: „*Packt sie an und stößt ihr das Messer in den Hals*“). Die Musik hat in beiden Beispielen die Funktion, die seelische Verfassung der jeweiligen Hauptfigur zu kennzeichnen. Aufgabe des Komponisten war es, diese Verfassung den Hörern direkt verständlich zu machen, sie ihnen jeweils sogar in einer derartigen Zwangsläufigkeit „aufzudrängen“, daß ein Mißverständnis ausgeschlossen bleibt. Um diese Allgemeinverständlichkeit zu erreichen, wäre ein Zurückgreifen auf überindividuelle Ausdrucksmodelle notwendig. Unsere Frage

²¹ Über tierisches und menschliches Verhalten, Bd. II, München 1966, S. 39/40; vgl. auch D. Trinker, Informations-speicherung bei Lebewesen, in: Kybernetik, Brücke zwischen den Wissenschaften, Darmstadt 5/1965, S. 53, der von „Schlüsselretzen“ spricht.

²² A. Wellek, a. a. O., S. 107; vgl. auch H. Werner, Einführung in die Entwicklungspsychologie, München 4/1957, S. 66/67.

²³ Vgl. W. D. Kreidel, Kybernetische Leistungen des menschlichen Organismus, in: Kybernetik . . ., a. a. O., S. 43.

²⁴ R. A. McCleary u. R. Y. Moore, Subcortical mechanisms of behaviour, New York 1965; W. Birkmeyer u. G. Pilleri, Die retikuläre Formation des Hirnstammes u. ihre Bedeutung für das vegetativ-affektive Verhalten, Basel 1965; W. Graf, Biologische Wurzeln des Musikerlebens, a. a. O., S. 20/21.

²⁵ R. Wallaschek, Psychologische Ästhetik, hrsg. von O. Katann, Wien 1930.

²⁶ Vgl. bereits M. Steinitzer, Über die psychologischen Wirkungen der musikalischen Formen, München 1885, S. 68 u. Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, Hamburg u. Leipzig 1903, S. 478: „Wir geben inneren Erregungen . . . in Lauten unmittelbaren Ausdruck. Diesen Lauten sind die Töne und Klänge der Musik verwandt.“

²⁷ K. Lorenz, Über tierisches und menschliches Verhalten, Bd. I, München 1965, S. 209 u. f.

²⁸ Wie etwa der chromatische Quartfall, das Symbol des Schmerzes in der Barockmusik (vgl. E. Schenk, Zur Tonsymbolik in Mozarts „Figaro“, in: Ausgewählte Aufsätze, Reden u. Vorträge, Graz—Wien—Köln 1967, S. 103).

²⁹ In der Interpretation mit Lorin Maazel und den Wiener Philharmonikern, Decca SXL 20 085/86—B.

³⁰ In der Interpretation mit Karl Böhm und dem Orchester der Deutschen Oper Berlin, Deutsche Grammophon 138 991/2.

lautet darum: Inwieweit sind die beiden Beispiele von Beethoven und Berg in der Tat allgemein verständlich, und zwar ohne den Kontext der Szenerie und des Librettos, also ohne die Fülle an informativer Redundanz, die die Bedeutung der Beispiele vom Außer-musikalischen her festlegt?

Für die musikwissenschaftliche Forschung war, bei Berücksichtigung des außermusikalischen Kontextes, die Bedeutung beider Stellen immer selbstverständlich. W. Hess z. B. nennt das Orchestervorspiel eines der „meisterhaftesten Beispiele einer tiefbeseelten Tonmalerei. Dieses Musikbeispiel führt wirklich in das Grauen und die lichtleere Öde des unterirdischen Gefängnisses“³¹. Und G. Ploesch erkennt in dem Ton H ein „musikalisches Alarmzeichen“, das „als Mahnung des Todes und der Ewigkeit“³² bereits während der ganzen 2. Szene des 3. Aktes erklingt³³. Um festzustellen, inwieweit der Charakter der beiden Beispiele auch für Hörer verbindlich ist, die keine musikalische Spezialausbildung durchgemacht haben, wurden sie 42 Studenten der Werkkunstschule Saarbrücken im Alter von 18 bis 27 Jahren (Durchschnittsalter 21,9 Jahre) je zweimal hintereinander vorgeführt, mit der Bitte, sofern vorhanden, möglichst kurz den Höreindruck bzw. das Hörerlebnis niederzuschreiben³⁴. Außerdem wurde um Anmerkung gebeten, wenn bekannt war, welchen Werken die Beispiele entstammten. Nur ein Hörer kannte das *Fidelio*-Beispiel. Seine Angaben zu diesem Beispiel wurden nicht ausgewertet, weil die Wahrscheinlichkeit besteht, daß sein Höreindruck durch die Assoziation der Szenerie von vorneherein bestimmt bzw. gelenkt wurde.

Die Ergebnisse zu dem Beispiel von Beethoven sehen, in Prozentzahlen ausgedrückt³⁵, folgendermaßen aus:

57,5 %	Trauer (davon 10 % in Verbindung mit Feierlichkeit)
17,5 %	Feierlich, monumental, erhaben
12,5 %	Bedrohung, Unheil, Chaos
5,0 %	Theatralik
5,0 %	Sonnenaufgang
2,5 %	Melodisch

Die Ergebnisse zu dem Beispiel von Alban Berg:

30,0 %	Bedrohung, Gewalt
25,0 %	Gefahr, Angst
25,0 %	Höhepunkt, Spannung, Explosion
10,0 %	Überrollen, Hinrichtung
7,5 %	Getöse
2,5 %	Schock

Die Übereinstimmung der Stellungnahmen zu jedem der gebotenen Klangbeispiele ist erstaunlich groß. Sie spricht dafür, daß ihnen spezifische emotionelle Ausdrucksmodelle zugrunde liegen.

Bevor jedoch die Ergebnisse im einzelnen besprochen werden, soll untersucht werden, welche Merkmale den musikalischen Verlauf der zwei ausgewählten Beispiele bestimmen, um die Aussagen der Studierenden in direkten Zusammenhang mit diesen Merkmalen bringen

³¹ *Beethovens Bühnenwerke*, Göttingen 1962, S. 43; vgl. auch *Beethovens Oper „Fidelio“*, Zürich 1953, S. 98 u. f.

³² *Alban Bergs „Wozzeck“*, Straßburg u. Baden-Baden 1968, S. 82.

³³ Vgl. Bergs „*Wozzeck-Vortrag*“ von 1929, mitget. bei H. F. Redlich, *Alban Berg*, Wien—Zürich—London 1957, S. 323.

³⁴ Bei Beethoven kam einmal, bei Berg zweimal kein Höreindruck zustande.

³⁵ 100 % = 40 Vpn.

zu können. Bei den vier Anfangstakten zum 2. Aufzug von *Fidelio* steht die klangliche Ausmalung einer Akkordfolge, bei der Invention über den Ton *H* zuerst in einer, dann in mehreren Lagen, die klangliche Ausmalung eines einzigen Tones im Vordergrund. Die Annahme liegt darum nahe, daß der emotionelle Ausdruckscharakter beider Beispiele primär im klanglichen Geschehen begründet liegt. Wenn A. Schering³⁶ betonte, „*Der Ursprung der Musik . . . beruht auf dem Klangerlebnis*“, so stimmt diese Äußerung auf alle Fälle insoweit, als die Klangfarbe das „sensuale Moment“ darstellt im Gegensatz zu dem „intellektualen“ der Formen, und entsprechend bereits in stammesgeschichtlich älteren Hirngegenden aufgenommen wird³⁷. Die Klangfarbe ist demgemäß prädestiniert als emotionaler Ausdrucksträger.

Um über das klangliche Geschehen objektive Aussagen machen zu können, wurden die Beispiele mit dem Kay-Sonographen analysiert, der im zeitlichen Ablauf das Schallereignis mit allen seinen klanglichen Einzelkomponenten auf Funken-Registrierpapier grafisch darstellt³⁸. Abbildung 1 zeigt einen Ausschnitt aus Takt 2 und 3 des 2. Aufzuges von *Fidelio*. Da die Aussteuerung des Gerätes nach den Forte-Komponenten der Bläser gewählt werden mußte, ist das Piano der Streicher gegen Ende des Sonogrammes fast nicht mehr sichtbar. Die Gesamtamplitude liegt nahe bei Null. Das entspricht in etwa dem Hörsindruck. Der Intensitätsunterschied ist derart groß, daß das Ohr nach dem Forte eine kurze Zeit der „Akkommodation“ benötigt. — Während der erste Forte-Einsatz ziemlich unerwartet auf das gedämpfte Piano der Streicher in verschiedenen Lagen erfolgt, ist beim zweiten Piano die Erwartung bereits auf ein neuerliches Forte gerichtet. Die Ruhe wird also weniger als Entspannung denn als Kräftesammeln vor einem nächsten Aufbegehren empfunden. Der Forte-Einsatz der Bläser ist in physikalischer Hinsicht vor allem durch sehr starke Teiltonkomponenten im Bereich zwischen f^0 und as^3 gekennzeichnet. Über 2000 Hz werden die Teiltonkomponenten sichtbar schwächer, und es ist fraglich, inwieweit sie nach den Gesetzen des Verdeckungseffektes³⁹ überhaupt noch für die Ausprägung des Gesamtklanges eine wesentliche Rolle spielen. — Von fast allen Tönen des Akkordes ist der Grundton sehr stark ausgeprägt. Das f^1 der Hörner dominiert allerdings eindeutig gegenüber dem c^1 des Fagotts, dem c^2 von Horn, Klarinette und Oboe und dem nur schwach ausgeprägten as^0 des zweiten Fagotts und as^1 der zweiten Klarinette. Stark ist dagegen auch das f^2 der 1. Oboe vertreten, das as^2 der 2. Flöte mit drei deutlich sichtbaren Teiltönen und das c^3 der ersten Flöte. Dennoch ist der Klang der Hörner dominant, ebenso objektiv auf dem Sonogramm wie subjektiv beim Hörsindruck. Die Klänge von Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotten wirken mehr als Bereicherung des Klanges der vier Hörner zu einem fülligen Verschmelzungsklang. Das Sonogramm zeigt aber auch, daß es sich um keinen vollkommen reinen, schwebungsfreien Verschmelzungsklang handelt. Da alle Instrumente mit außerordentlicher Intensität gespielt werden, sind die einzelnen Teiltonfrequenzbänder sehr breit und aufgeraut. Außerdem kommt es zwischen Teiltönen von f , as und c zu deutlichen Schwebungen, die sich sogar auf den Verlauf der Gesamtamplitude auswirken und zu einer Aufrauung des Klanges führen⁴⁰. Der Forte-Klang der Bläser erhält dadurch eine noch voluminösere Gewichtigkeit, er wirkt als äußerste Steigerung einer „übermenschlichen Tonstärke“, die das Übermenschliche ausdrückt⁴¹.

³⁶ Vom musikalischen Kunstwerk, Leipzig 1948, S. 29.

³⁷ K. Huber, Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive, Leipzig 1923, S. 120; H. P. Reinecke, Experimentelle Beiträge zur Psychologie des musikalischen Hörens, Hamburg 1964, S. 106.

³⁸ Zur Arbeitsweise des Gerätes, W. Graf, Die musikalische Klangforschung, Karlsruhe 1969, S. 23 ff.

³⁹ Vgl. bes. H. Fletcher u. W. A. Munson, Loudness, its definition, measurement and calculation, JASA 5, 1933, S. 82–108.

⁴⁰ Vgl. R. C. Mathes u. R. L. Miller, Phase effects in monaural perception, JASA 19, 1947, S. 780 u. E. Skudrzyk, Die Grundlagen der Akustik, Wien 1954, S. 622.

⁴¹ Vgl. H. Riemann, Katechismus der Musikästhetik, a. a. O., S. 27.

Die Anlage der Invention über den Ton *H* ist nicht auf die krasse Gegensätzlichkeit extrem verschiedener Intensitätsniveaus abgestimmt. Die maximale Lautstärke wird in einem kontinuierlichen Crescendo vom vierfachen Piano bis zum dreifachen Forte erreicht. Das erste Mal intonieren alle Instrumente auf h^0 , und zwar, wie Berg in seinem *Wozzeck-Vortrag* betont, weil es sich um den „*einzigsten Ton in der gesamten Skala*“ handelt, „*der in fast allen Instrumenten des großen Orchesters vorhanden ist*“. — Der Einsatz der einzelnen Instrumente erfolgt kanonisch im Abstand einer halben bzw. Viertelnote. Diese rhythmische Unregelmäßigkeit soll dem crescendierenden Ton ein „*besonders starkes Leben einatmen*“ und zur Folge haben, „*daß dieses Crescendo von einer fast noch größeren dynamischen Wirkung und Intensität ist, als die Wiederholung dieses Crescendos auf H in verschiedenen Lagen der Skala, an dem sich auch das gesamte Schlagwerk beteiligt*“⁴².

Die Sonagramme (Abb. 2 und 3) zeigen jeweils einen Abschnitt kurz vor dem Höhepunkt des Crescendo-Tones, dem im dreifachen Forte, „*sehr rhythmisch*“, wie ein abschließender Kommentar, Schläge auf die große Trommel folgen. Auf Abbildung 2 sind Takt 113 und 114 zu sehen. Während der zweite Teilton von h^0 den Grundton an Intensität noch überflügelt, läßt sich mit zunehmender Frequenz eine kontinuierliche Abnahme der Intensität feststellen. Ab 500 Hz werden die Teiltonkomponenten schwach, ab 1000 Hz sehr schwach, und nur beim maximalen Forte, wenn „*alle Instrumente Gelegenheit haben, ihre höchste Kraft zu entfalten*“⁴³, lassen sich Teiltöne bis 2 kHz erkennen. Die besonders starke Ausbildung des zweiten Teiltones dürfte dadurch bedingt sein, daß die überwiegende Anzahl der h^0 intonierenden Instrumente ein Resonanzmaximum in einem Frequenzgebiet hat, das höher liegt als der Grundton⁴⁴. Die Teiltonfrequenzbänder sind von unregelmäßigen, langzeitigen Schwebungen durchzogen. Individuelle Merkmale, die auf die klangliche Dominanz eines bestimmten Instrumentes hinweisen, lassen sich nicht erkennen. Der Gesamtklang wirkt entsprechend, „*instrumentenentfremdet*“. Erst bei maximaler Intensität lassen sich zudem kurzzeitige klangaufrauende Schwebungen konstatieren, wie sie auch das Klanggeschehen von Abbildung 1 kennzeichnen. Bereits vor der Zersplitterung des h^0 in die Akkordtraube *b — cis — es — e — f — gis* fällt die Gesamtamplitude etwas ab. — Bei der Wiederholung des Crescendo-Tones in verschiedenen Lagen mit Schlagwerk sind gegen Schluß vor allem die Geräuschkomponenten des Schlagwerkes dominant. Pauke, große Trommel und großes Tamtam rufen starke Geräuschkomponenten bis gut 500 Hz hervor, kleine Trommel und Becken den kontinuierlichen Geräuschschleier bis 9 kHz. Zwischen 4 und 8 kHz liegt die Zone bevorzugter Resonanz des Beckens⁴⁵, die mit zunehmender Intensität zum dominierenden Faktor des gesamten Spektrums wird. Auch im subjektiven Klangeindruck übertönt das Becken schließlich alle anderen Instrumente. — Die Teiltöne der Streicher und Bläser können sich gegenüber den Geräuschkomponenten des Schlagwerkes nur relativ schwach durchsetzen. Während von *H* und h^0 nur vereinzelt schwächere Teiltöne zu sehen sind, sind Teiltöne von h^1 bis 4 kHz zu erkennen. Die Teiltonfrequenzbänder sind nicht weniger schwebungsdurchzogen als auf Abb. 2. Folglich kann das zweite Crescendo als nicht weniger lebendig und dynamisch empfunden werden als das erste, durch die kanonischen Einsätze bewußt belebte.

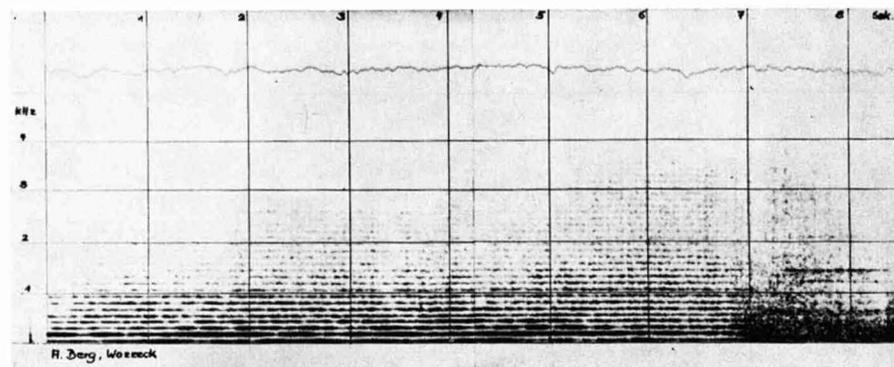
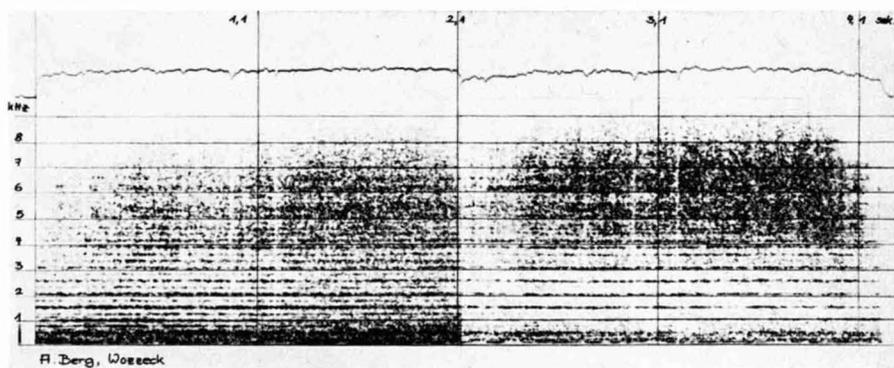
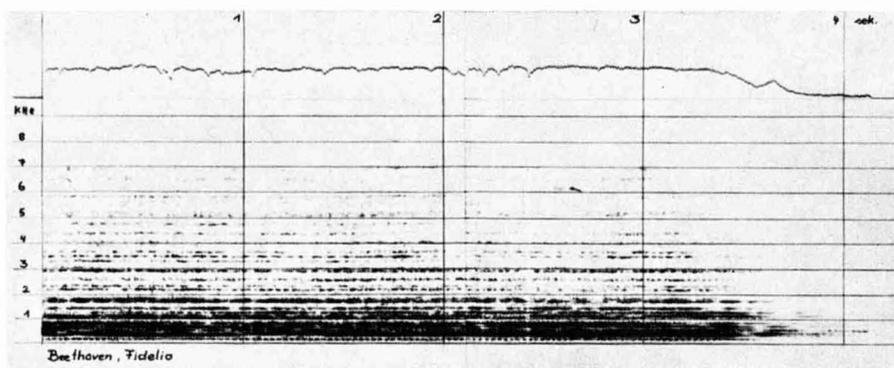
Ebenso wie bei den einleitenden Akkorden zur Kerkerszene ist auch bei der Invention über den Ton *H* das tonliche Geschehen statisch und die formale Struktur einfach über-

⁴² Alban Berg, „*Wozzeck-Vortrag*“, a. a. O., S. 324. Gegen die Beobachtung von Berg spricht jedoch die übereinstimmende Anmerkung von neun der Befragten, daß der Eindruck bei der Wiederholung „*noch stärker*“ bzw. „*als Steigerung*“ empfunden wurde.

⁴³ Anmerkung in der Partitur.

⁴⁴ Vgl. H. Rösing, *Probleme und neue Wege der Analyse von Instrumenten- und Orchesterklängen*, Phil. Diss. Wien 1967 (mschr., im Druck), 1. Teil.

⁴⁵ Vgl. *Probleme und neue Wege*, a. a. O., S. 107 u. Abb. 54. Die plötzliche Abnahme des Schwärzungspegels nach 2,1 s. ist auf eine Reduzierung des Aufnahmepegels zurückzuführen, die zur Vermeidung einer Übersteuerung notwendig wurde.



schaubar. Durch eine wörtliche Wiederholung wird sie noch deutlicher hervorgehoben. Was sich im Zeitablauf wesentlich verändert, ist die Klangfarbe. Ihr Volumen wird bei Beethoven abrupt, bei Berg kontinuierlich vergrößert. Physikalisch zeigt sich das in der Ausfüllung eines immer größer werdenden Frequenzraumes mit Teilton- und Geräuschkomponenten. Der subjektive Eindruck ist der des Näherkommens, der, wie bereits G. v. Békésy feststellen konnte, vor allem durch die Zunahme von tieffrequenten Ausgleichsvorgängen hervorgerufen wird⁴⁶. Es scheint kein Zufall zu sein, daß Berg ebenso wie Beethoven darauf verzichtet, den Klang durch extrem hohe Grundtöne anzureichern. Beide beschränken sich auf die Verwendung von Grundtönen in der großen, kleinen und eingestrichenen Lage.

Bus hierhin gleichen sich ihre für die Kompositionen verwendeten Modelle. Unterschiedlich sind vor allem folgende Merkmale: Beethoven benutzt zwei kontrastierende, aber jeweils gleichbleibende Lautstärkeniveaus. Besonders bei dem Forte-Klang machen sich daher trotz der vielfältigen feinmodulatorischen Vorgänge Auswirkungen der Adaptation⁴⁷ bemerkbar, die zum Nachlassen der Empfindung trotz gleichbleibender Reizstärke führen. Berg umgeht die negativen Auswirkungen der Adaptation durch das kontinuierliche Crescendo. Die Reizstruktur ist ständigen größeren Veränderungen unterworfen. Trotzdem verzichtet er nicht auf den Kontrast extremer Intensitätsunterschiede. Dem ersten Crescendo folgt ein Takt Generalpause. Die Kontrastwirkung ist also noch stärker als bei Beethoven, die Lautstärken bewegen sich zwischen Hörschwelle und Schmerzgrenze. — Bei Beethoven stehen in der vorliegenden Interpretation die klangverschmelzenden Hörner bei den Forte-Stellen im Vordergrund. Die übrigen Bläser runden den Klang lediglich ab, ohne ihn wesentlich mit individuellen Nuancen zu bereichern. Das Piano wird dagegen nur von Streichern mit gedämpfter Tongebung gespielt. Es handelt sich also um zwei jeweils von einer Instrumentengruppe individuell bestimmte Klangereignisse. Bei Berg ist der individuelle Charakter einzelner Instrumente durch die Verzahnung der Einsätze beim ersten Crescendo fast vollkommen aufgehoben. Erst bei der Wiederholung bestimmt das Becken mit seinem schwirrenden Geräusch den Gesamtklang. Das Klanggeschehen wirkt unpersönlicher, absoluter als bei Beethoven. — Im Bergschen Beispiel wird bei der Wiederholung der Ton *H* zu noch größerer Lautstärke gesteigert. Im Gegensatz zu dem Beethovenschen Beispiel, in dem das Forte-Intensitätsniveau immer gleichbleibt, wird auch auf diese Weise ein Abfall der Empfindung beim Hörer vermieden. — Die dramatische Bedeutung der Crescendoklänge schließlich wird durch die Paukenschläge geradezu kommentiert. Beethoven versagt sich diese Möglichkeit der Verdeutlichung.

Das den untersuchten Takten zugrunde liegende Ausdrucksmodell ist von Berg der Szenerie entsprechend mit zwingenderer Eindeutigkeit ausgeprägt worden als von Beethoven. Es paßt sich bei Berg der ausweglosen Mordsituation an, ebenso wie bei Beethoven der Finsternis des Kerkers, der sich zu guter Letzt unter unermeßlichem Jubel öffnet. Dem Unterschied in der kompositorischen Struktur entsprechen die Stellungnahmen der um ihren Höreindruck befragten Personen. „Trauer“ bzw. „traurige Feierlichkeit“, die bis ins Monumental-Erhabene gehen kann, bestimmt in überwältigendem Maß den Höreindruck des *Fidelio*-Beispiels⁴⁸. In einer Stellungnahme heißt es sehr bezeichnend: „*Dunkel, erhaben, toter König.*“ Gegenüber dem mehr passiven Element der feierlichen Trauer werden direkte Bedrohung, Unheil und Chaos weniger stark empfunden. Auf einige Hörer machen die zwei Akkordfolgen sogar unverhohlen den Eindruck des Theatralischen und „*Mords-Pathetischen*“. Wie zudem die Stellungnahmen „*Sonnenaufgang*“ und „*melodisch*“ erkennen lassen, wirkt Beethovens Tonsprache auf einen Teil der Studierenden der Werkkunstschule bereits fremd und antiquiert. Sie sind nicht unbedingt gewillt, sich in die Beethovensche

⁴⁶ G. v. Békésy, *Über die Entstehung der Entfernungsempfindung beim Hören*, Akust. Zs. 3, 1938, S. 21—31 und E. Skudrzyk, *Der „Entfernungseindruck“* . . . , Elektrotechnik u. Maschinenbau 65, 1948, S. 67—71.

⁴⁷ Sie setzt ein bei Klängen, die länger als 0,2 s. stationär ausgehalten werden.

⁴⁸ Dieser Charakter kommt auch in der Tempobezeichnung „*Grave*“ indirekt zum Ausdruck.

Art der klassischen Stilisierung eines emotionalen Ausdrucksmodelles einzuhören. Durch den mehr weichlich süßlichen Verschmelzungsklang der Forte-Akkorde, bestimmt von den Hörnern, scheint die emotionale Qualität des Modells etwas abgeschwächt zu werden.

Der „schöne“, „melodische“ Klang ist bereits eine Form der Stilisierung, die demjenigen das „Verständnis“ erschweren kann, der mit der gesamten Tonsprache dieser Zeit nicht bekannt ist und der nicht das Einzigartige dieser Akkorde im Vergleich zu dem damals „Üblichen“ erkennt⁴⁹. Dennoch zeigen die Ergebnisse zum ersten Klangbeispiel: die Stilisierung des den vier Takten zugrunde liegenden Ausdrucksmodelles ist bei Beethoven nicht soweit fortgeschritten, daß ein Verständnis nur für einen spezialisierten, vorgebildeten Hörerkreis möglich ist. Gerade in dieser Hinsicht dürfte Beethoven als Neuerer gegenüber seinen Vorgängern anzusehen sein. Während die hochstilisierten, formelhaften Klangsymbole des Barock⁵⁰ nur so lange etwas Spezifisches aussagen, als die Hörenden sich in dieser hochstilisierten Tonsprache heimisch fühlen, ist Beethovens Sprache wesentlich zeitunabhängiger. Er nimmt seine Empfindungen und Emotionen als Ausgangspunkt für die Komposition, sprengt immer dann den Kanon der klassischen Formen und Normen, wenn sein Ausdrucksbedürfnis es erfordert und wird so zum „*musikalischen Sprachschöpfer*“⁵¹. Wie die zeitgenössische Kritik z. B. über seine 3. Sinfonie urteilte und von einer „*wilden Fantasie*“ sprach, „*die sich ins Regellose verliert*“⁵², ist hinlänglich bekannt. Und wie stark sein Ausdrucksbedürfnis war, zeigen besonders jene Takte der Durchführung des 1. Satzes vor der „*e-moll-Episode*“ aus der gleichen Sinfonie, über die Hermann Kretzschmar sehr anschaulich in seinem *Führer durch den Konzertsaal* schrieb⁵³: „*Diese durchaus dramatisch gehaltene, aufregende Schilderung gipfelt in der Szene, wo sich Bläser und Geigen gewissermaßen ineinander festrennen, wo die Sekunde f—e so gräßlich durch die Harmonien schreit*“⁵⁴.

Die Entwicklung der musikalischen Sprachschöpfung wurde in der Zeit nach Beethoven konsequent weitergeführt. Ein markantes Beispiel dafür ist die Invention über den Ton H aus Alban Bergs *Wozzeck*, die (ausgenommen die zwei Enthaltungen) alle Studierenden der Werkkunstschule in übereinstimmender Weise verstanden haben: als äußersten Höhepunkt, voller bedrohlicher und bedrohender Spannung. Der Unterschied zu dem *Fidelio*-Beispiel liegt vor allem darin, daß der Crescendo-Ton wesentlich direkter erlebt wurde: als „*absoluter Höhepunkt des Bösen*“, den man „*körperlich spürt*“ bis zu der Vorstellung „*Panzer überrollen mich*“⁵⁵.

Die übereinstimmenden Aussagen der Befragten zu den beiden Klangbeispielen verdeutlichen und bestätigen noch einmal, was bereits die sonographische Analyse erbrachte. Den *Fidelio*-Akkorden liegt das gleiche emotionelle Ausdrucksmodell zugrunde wie dem Crescendo über den Ton H. Beethoven hat es allerdings der Bedeutung der Szene entsprechend in einer anderen Weise abgewandelt als Berg. Dennoch hat er es verstanden, ihm seine zwingende emotionale Wirkung nicht zu nehmen. Was seine Zeitgenossen als regelwidriges Ausbrechen aus dem Kanon der klassischen Kompositionsregeln empfanden, erweist sich heute, nach gut 150 Jahren, im besonderen Maß ausdrucks- und wertbeständig, sogar für den wohl überwiegenden Hörerkreis, der Musik weniger von der formalen, musikgeschichtlich orientierten Seite her aufnimmt als von der emotionalen.

⁴⁹ Bekanntlich wird erst durch das „Hineinhören“ in den Stil einer bestimmten Musikepoche der ästhetische und semantische Gehalt für den Hörer immer größer. Vgl. Anm. 16.

⁵⁰ Vgl. E. Schenk, *Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock*, Zs. f. Mw. 17, 1935, S. 377–392.

⁵¹ E. Schenk, *Beethoven zwischen den Zeiten*, in: *Ausgewählte Aufsätze*, a. a. O., S. 122.

⁵² Vgl. A. W. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 2, Leipzig 4/1923, S. 459/60.

⁵³ Bd. 1, 1. S. 142.

⁵⁴ Über die „Einzigartigkeit“ dieser Stelle u. a. W. Riezler, *Beethoven*, Zürich 8/1962, S. 307/8 und Paul Bekker, *Beethoven*, Leipzig 1911, S. 171/2.

⁵⁵ Interessanterweise markieren die Kompositionen der Schönberg-Schule jene Grenze zur „Neuen Musik“, die der Liebhaber traditioneller klassischer Musik nicht mehr zu überschreiten gewillt ist und als „unverständlich“ abtut. Vorurteilslos Hören wie das der Studierenden der Werkkunstschule beweist zumindest, daß ein Verstehen in der „*ektosemantischen Sphäre*“ (W. Meyer-Eppler) sehr wohl möglich ist.

Christian Gottlob Saupe, Leben und Werk*

VON WALTER HÜTTEL, GLAUCHAU

„In einer größeren Stadt vertritt der einzelne Künstler in der Regel nur einen einseitigen Beruf, er ist Theil eines umfassenden Ganzen, wird getragen von diesem und schwimmt ruhig fort in dem allgemeinen Strome. An einem kleinen Orte ist er auf sich selbst gestellt, ist selbst Mittelpunkt und genöthigt, aus sich allein zu schöpfen. Hier erst ist die Gelegenheit gegeben, aus sich heraus zu entwickeln, was er besitzt, die Gelegenheit zu selbständigem Wirken, hier ist die Schule des Lebens und ein Prüfstein der Kraft.“ Die kenntnisreichen Worte Franz Brendels¹ umreißen die Situation des für die Gesellschaft schöpferisch tätigen oder nachschaffenden Musikers, wie sie auch in der Musikgeschichte der ehemaligen schönburgischen Residenzstadt Glauchau begegnet. Die dortige Organistenstelle war von alters her wichtig und wurde nur mit tüchtigen Männern besetzt. Von ihnen erwartete man gediegene Leistungen; so verlangt die Vokationsurkunde für Johann Gottlob Meischner (29. April 1702), den Freund Gottfried Silbermanns² und von E. L. Gerber³ gelobten Komponisten, ausdrücklich die Konsolidation „der Glauchischen Music“. Während vordem mancher Inhaber dieses Amtes zugleich eine kommunalpolitische Funktion ausgeübt hatte — so Peter Müller senior (1628) und Adam Albert Borchert (1756) als Bürgermeister, Christoph Fischer (seit 1651) als Stadtvogt, Meischner als Notar und Landgerichtsaktuar —, nahm in dem Organisten Saupe eine ausgeprägte Künstlerpersönlichkeit den Sitz an der Silbermann-Orgel ein. Wohl wird Saupe in der Fachliteratur des öfteren erwähnt (wobei sich mancher Fehler eingeschlichen hat); von einer auf wissenschaftlicher Quellen- und Stilkritik basierenden authentischen Interpretation und effektiven Würdigung aber konnte bisher nicht die Rede sein. Es ist an der Zeit, diese nachzuholen.

Am 1. Juni 1763 erblickte Christian Gottlob Saupe als „ein Sohn Christian Saupens, Nachbars und Wollkämers alhier in Wechselburg und dessen Weibes Christianen Marien, einer gebohrnen Dölitzschin“ das Licht der Welt⁴. Über die Jahre seiner Jugend wissen wir nicht vieles. Er war mit Daniel Gottlob Türk befreundet und wahrscheinlich dessen Schüler; nach Eckardt wurde er in Türks Familie erzogen⁵. Vielleicht ist der junge Wechselburger schon vom Vater Daniel Gottlob Türks, dem „Strumpfwirker und musicus instrumentalis“ Daniel Türcke in Claußnitz bei Burgstädt⁶ in die Anfangsgründe der Kunst eingeführt worden⁷. Das freundschaftliche Verhältnis kommt später noch darin zum Ausdruck, daß „Herr Daniel Gottlob Türck, Universitaets-Musik-Director in Halle“ als Pater nach Glauchau gebeten wurde, wobei er sich allerdings vertreten ließ⁸. Sicherlich hat Türks Schrift *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten* (1787) den inzwischen in Glauchau amtierenden Saupe nachhaltig angeregt, der auch als Zubringer des Materials zu der Pastorale des Freundes in Frage kommt⁹.

* KB = Kirchenbuch; EA = Ephoralarchiv Glauchau; S = Stadtarchiv Glauchau; LA = Staatsarchiv Dresden, Außenstelle Glauchau (vorher Sächsisches Landesarchiv Glauchau).

¹ *Gesammelte Aufsätze zur Geschichte und Kritik der neueren Musik*, Leipzig 1888, S. 9.

² *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, I, Leipzig 1790, Sp. 924. Vgl. dazu Joh. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, hrsg. v. M. Schneider, Berlin 1910, S. 414 f. und 419 f.

³ KB Wechselburg, 1744 ff. Das Geburtsjahr ist bisher fälschlich mit 1754 oder 1764 angegeben worden.

⁴ E. Eckardt, *Chronik von Glauchau*, Glauchau 1882, S. 698.

⁵ KB Claußnitz, Taufregister 1750.

⁶ Die erhaltenen Archivalien in Halle geben keine Auskunft über Saupe. Für diese Mitteilung danke ich Herrn Archivleiter Schwabe. Es ist möglich, daß Türk als Lehrer am Lutherischen Gymnasium in Halle den Jüngeren in sein Haus aufgenommen hat.

⁷ KB Glauchau, Taufregister 1787, Nr. 47.

⁸ Kantoreiarchiv St. Georgen. Im Festgottesdienst anlässlich der Einweihung der erneuerten Kirche zu Tettau (1841) erklang eine „Hymne von Berner“ (EA). Dabei dürfte es sich um Friedrich Wilhelm Berner handeln. Nimmt man die Pflege der Kompositionen Carl Loewes hinzu, dann ergibt sich eine immerhin beachtliche Auswirkung der Türk-Tradition auf das südwestsächsische Musikleben.

Im Herbst 1782 ernannten die Grafen von Schönburg Christian Gottlob Saupe, „*dermahln zu Dreßden*“, zum Hof- und Stadtorganisten in Glauchau⁹. Wie lange er sich in der Hauptstadt aufgehalten und was er dort getrieben hatte, kann nicht mehr ermittelt werden¹⁰. Es ist denkbar, daß er wie Türk Mitglied des Kreuzchores gewesen ist. Auf jeden Fall unterhielt er günstige Beziehungen, auch zum kursächsischen Hofe; unter den Paten seines zweiten Kindes erscheinen „*Fr. Hofmahlerin Antonia Maria Kindermannin in Dreßden*“ und „*H. Capelmeister Franz Seydelmann, daselbst*“¹¹.

Diesen vorteilhaften Verbindungen wohl hatte es Christian Gottlob Saupe zu danken, daß er bei der Wiederbesetzung der seit dem Tode seines Vorgängers¹² vakanten Glauchauer Organistenstelle wohlwollend berücksichtigt wurde. Zwar mußte auch er sich der obligaten Probe unterziehen; aber in der Registratur des Amtmanns Rabe¹³ werden gewisse „*herrschafftliche hohe Original Resolutiones*“ erwähnt, nach denen Saupe, der ja erst neunzehn Jahre zählte, schon vorher „*gnädigst ernēnet worden*“. Die Probe, bei der die Kantoren Johann Gottfried Richter¹⁴ aus Glauchau und Christian Gotthilf Tag von Hohenstein als Examinatoren fungierten, fand am XX. Sonntag p. Trin. (13. Oktober) 1782 in der Sankt-Georgen-Kirche statt. In Vorbereitung des bedeutsamen Ereignisses war dem Orgelbauer Johann Jacob Schramm aus Mülsen St. Niclas der Auftrag zuteil geworden, daß Gottfried Silbermanns „*in vielen Registern zur Zeit verstimmte Orgel . . . zuvor durdgegangen und demselben (Saupe) rein und gestimmt übergeben werde*“. An den Kandidaten stellte man der Tradition entsprechend hohe Anforderungen, wie das von Tag unterzeichnete Programm zeigte.

„*Gehorsamste Anzeige der nöthigsten Probestücke eines Organistens:*“

- 1.) *Bey den Liedern ist dahin zu sehen: ob die Melodie und Harmonie richtig ist.*
- 2.) *Zum Hauptlied kann die Melodie zwey- oder dreystimmig mit verbundenem Pedal vorgespielt werden. Das letztere wird, bey richtiger Bearbeitung und Execution dem H. Candidaten Ehre machen.*
- 3.) *Beym Generalbaß ist zu untersuchen: ob die Signaturen nach den Grundsätzen der Harmonie richtig gegriffen werden, und ob der H. Candidat mit Tonarten gleich bekannt ist. Das letztere wird besonders erfordert, wenn die Orgel, wie in Glauchau, im Chorton stehet. Es sind daher Kirchenstücke zu wählen, da der Generalbaß in Des und As gespielt werden muß.*
- 4.) *Um das richtige und fertige Notenlesen zu prüfen, kann ein Kirchenstück mit der obligaten Orgel aufgeführt werden, wo von der H. Candidat die Stimme erst bey der Probe erhält.*
- 5.) *Da nebst dem gebundenen dreystimmigen Satz eine gute gearbeitete Fuge der Heiligkeit des Orts und der Feierlichkeit des Instruments am vollkömnensten entspricht, so kann, entweder zu Anfange des Gottesdiensts, oder zum Ausgang von der letzten eine Probe gemacht werden.*
- 6.) *Auser einiger Kenntniß von dem innern Bau der Orgel und Beschaffenheit der Stimmē, die ein Organist haben soll, um kleine Defecte selbst corrigiren und jedes Register seiner Natur nach brauchen zu können, ist nichts nöthiger, als daß er wenigstens die Rohrwerke,*

⁹ S. EA. Die Schloßkapelle St. Marien besaß damals keine Orgel.

¹⁰ Die vorgenommenen umfangreichen Recherchen in staatlichen, städtischen und kirchlichen Archiven erbrachten kein anderes Ergebnis.

¹¹ KB Glauchau, Taufregister, 1785, Nr. 58.

¹² Es war dies Adam Albert Borchert.

¹³ 3. Oktober 1782 (5).

¹⁴ Ein Schüler des Thomaskantors Doles.

die sich bei veränderter Witterung leidtl. verziehen, selbst rein stimmen kann. Da nun in der Glauchauschen Orgel drey Rohrwerke sind, so wäre auch mit deren Stimmung, eine Probe zu machen, welches ohnmaßgebl. den Sonnabend Nachmittag oder den Sonntag früh vor den Gottesdienst geschehen könnte“¹⁵.

Saupe hatte ausdrücklich darum gebeten, daß zur Probe ein von ihm komponierter Psalm vom Kantor Richter mit dem Schülerchore aufgeführt werden solle, was auch wunschgemäß geschah. Leider ist das Werk verschollen. Im übrigen bestand der junge Exspektant das Examen glänzend und gelangte somit endgültig in den Besitz jenes Amtes, dem er nunmehr zeitlebens vorstehen sollte¹⁶. Die künstlerisch interessierten Landesherren pflegten die besten Kräfte in ihre Residenz zu ziehen, und diesmal hatten sie eine besonders glückliche Hand.

Es mag in den moralisierenden Kreisen der von ein wenig perückenhaft-steifem Reglement bestimmten und mit zarter Etikette parfümierten Hauptstadt der schönburgischen Rezeßherrschaften allerhand Staub aufgewirbelt haben, als der Herr Hof- und Stadtorganist, der eben das einundzwanzigste Lebensjahr vollendet hatte, „mit seiner deflorata, Augusta Friederica Ratzschin, nach entrichteten juribus stolae, in Jerisau copuliret worden“¹⁷. Weit draußen vor den Toren der Stadt, am Altar des dem heiligen Martin von Tours geweihten uralten Dorfkirchleins, fand die stille Handlung statt, deren Beweggründe zu ihrem Teil bezeichnend sind für die komplizierte charakterliche Veranlagung des also Gemaßregelten, wie sie des öfteren begegnet. Im übrigen scheint Saupe ein solides Eheleben geführt zu haben. Im Juni 1809 wurde die Gattin von einem heimtückischen Leiden dahingerafft¹⁸. Wenige Jahre darauf (am 29. Januar 1813) verband sich Saupe in Waldenburg mit Augusta Charlotta Heber, der hinterlassenen Tochter eines kurfürstlichen Schichtmeisters aus Hettstedt bei Eisleben¹⁹. Indessen hat dieses Glück nicht lange gewährt: schon am 8. Januar 1819, „früh 4 Uhr“, verstarb Christian Gottlob Saupe in Glauchau²⁰. Der Witwe wurde ein Vierteljahr später „auf das eingereichte Gesuch“ hin ein gräfliches „Gnaden-Geschenck“ zuteil²¹. Aus beiden Ehen waren insgesamt 12 Kinder hervorgegangen, deren jüngstes beim Tode des Vaters erst zwei Jahre zählte²². Ein Sohn des verstorbenen Organisten wird 1825 als Glauchauer „Currente Schüler“ genannt²³, und nach dem Tode des Kantors Christian Traugott Tag (1839) bewarb sich u. a. Carl Gustav Saupe, Schullehrer in Lauterbach bei Crimmitschau, um die Nachfolge²⁴.

Im Gegensatz zu seinen Vorgängern hat Saupe ausschließlich des Organistenamtes gewaltet, dessen kommunale Bedeutung sich hierdurch eindeutig nach der Seite des Künstlerischen hin verlagert. Saupe verkörpert den Typ des selbstbewußten bürgerlichen Künstlers im klassischen Zeitalter. Er muß sich allgemeiner Achtung und Beliebtheit erfreut haben; diesen Tatbestand erhärtet nicht zuletzt die interessante Reihe der Paten bei den zahlreichen Kindern, unter denen wir Kantoren und Stadtmusici, Kammerdiener von den schönburgischen Höfen im Muldentale, hochstehende Persönlichkeiten aus Dresden und Halle, aber auch Glauchauer Handwerksmeister finden.

¹⁵ EA. Man wird bemerken, daß Jacob Adlungs Postulate (*Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, hrsg. v. H. J. Moser, Kassel/Basel 1953, S. 431) ihren Einfluß geltend machen.

¹⁶ Vereidigung und „Confirmation“ des neuen Organicus erfolgten am 15. November 1782 durch das gräflich schönburgische gemeinschaftliche Konsistorium zu Glauchau.

¹⁷ KB Glauchau, Trauregister 1784, Zusatz bei Nr. 15.

¹⁸ Augusta Friederika Saupe, höchstwahrscheinlich eine Tochter des Naumburger Kauf- und Handelsmannes Johann Wilhelm Ratzsch, hat nur das Alter von 47 Jahren erreicht (KB Glauchau).

¹⁹ KB Waldenburg, Trauregister 1813.

²⁰ KB Glauchau, Sterberegister 1819, Nr. 5. Der erste Vorname lautet hier fälschlich „Johan“. Über die Ursache des Todes heißt es lakonisch: „Zu der lange gedauerten Krankh. kam ein Söslagl.“

²¹ S. Augusta Charlotta Saupe starb 1841 (KB Glauchau).

²² KB Glauchau, Taufregister 1817, Nr. 8.

²³ EA.

²⁴ LA.

Christian Gottlob Saupe ist ein exzellenter Orgelspieler gewesen. Davon künden u. a. der virtuose obligate Orgelpart des Osteroratoriums sowie die authentischen Registrieranweisungen hier und in der *Missa Es-dur*, und J. J. Schramm spielt auf Saupes Können an, wenn er (1783) eine umfassende Reparatur der Silbermann-Orgel empfiehlt, damit „ein wohl erlaubtes Tractament eines Organisten der eine geübte Fertigkeit auf dem Pedal so wohl, als in Manual (nach jetziger Mode Kunst) zeigen soll oder will“ somit ermöglicht werde²⁵. Das Werk wurde damals vorbildlich gehütet²⁶. Saupe ließ sich aber beim Gottesdienste gern durch seinen Schüler Röhnick vertreten. Daher wurde, nachdem die aus Glauchau stammenden Gebrüder Donati die Renovation ausgeführt hatten (1784)²⁷, dem Organisten „Inspectionen wegen bedeutet, ein vor allemal einem fremden und ungeübten Spieler die Orgel überhaupt nicht anzuvertrauen, und auch keinem das Kuppeln zu verstatten“; letzteres sollte unterbleiben, „weil das Werk dadurch erstaunlich angestrengt und gar leicht Schaden verursacht würde“. Jedoch versichert man ihm nachdrücklich: „Dieses Verbot beziehe sich jedoch keines auf ihn selbst, viel mehr stehe ihm allzeit frey seine Kunst und Geschicklichkeit bey aller Gelegenheit zu zeigen, auch das Kuppeln so oft es nöthig und dienlich zu unternehmen“. Wie sehr man Saupe als tüchtigen Orgelspieler schätzte, geht deutlich aus einem Schreiben des kunstverständigen Amtmanns Rabe (1784) hervor, in dem es heißt:

„. . . haben beyder Seits gnädigste Herrschaften Sorge getragen, einen Organisten zu erhalten der mehr als das alltägliche gemeine Spielen versteht, folglich haben Sie auch wohl gewollt, daß er seine Geschicklichkeit zeigen soll, und mir ist bekannt, daß wenn er sie gezeigt hat, besondere hohe Zufriedenheit darüber bezeiget worden. Und eben so viel Gefallen findet auch die hiesige übrige gesamte aus so verschiedenen Gliedern bestehende Gemeinde daran“²⁸.

Daß die gottesdienstliche Praxis in der Stadtpfarrkirche kunstvolles Orgelspiel verlangte, wird mehrfach ausdrücklich bezeugt. So mußte der Organist an allen Sonn- und Festtagen früh und nachmittags, „desgleichen in denen Vespere und wo es sonst Herkömlich, wie auch, wenn es begehret wird, bey denen Copulationen in der Kirche“ das Instrument „schlagen“, und zwar hatte er damit „bis die Leute aus der Kirche, jedesmahl zu continuieren“²⁹. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts bekam er 10 Gr. 6 Pf. „von einer Figural-Brautmeße“³⁰. Saupe oblag es weiterhin, die Orgelabnahmen zu vollziehen; dafür erhielt er z. B. 1805 in Meerane 5 Thaler. Was Eckardt³¹ meint, wenn er Saupe als einen tüchtigen Dirigenten schildert, „welcher in Glauchau Concerte zur Aufführung brachte, die von weit und breit besucht waren“, ist nicht recht ersichtlich; es müßte denn sein, daß sich der fleißige Organist aus Adjuvanten, Chorknaben und sonstigen musikalisch interessierten Personen privatim einen Chor zusammengestellt hat. Seine Chorkompositionen und auch der mehrfach eingetretene Kantorenwechsel lassen daran denken. Saupe hat seine imposante Kunstfertigkeit im Orgel- und Klavierspiel unterrichtend an die jüngere Generation weitergegeben. Die 1791 bei Breitkopf in Leipzig erschienenen *Deutschen Gesänge nebst zwei- und vierhändigen Sonatinen* widmete er „seiner fleißigen Schülerin, der Comtesse Augusta

²⁵ S.

²⁶ Sorgsame Pflege ist eine wesentliche Forderung bei der Vokation für den Organisten. Kantor C. G. Tag (Hohenstein) und die Amtleute Schindler und Werner traten energisch für Beibehaltung der originalen Temperatur ein.

²⁷ Auf Befragen hatte Christian Gotthilf Tag der Kircheninspektion den salomonischen Rat erteilt: „Die Orgelbauer arbeiten nach so verschiedenen Preisen, nachdem ihnen die Arbeit mehr oder weniger fördert, daß sich der Betrag für diese Arbeit nicht zuverlässig bestimmen läßt. Mein ohnmasgeblicher Vorschlag ist: zwei gewissenhafte und geschickte Orgelbauer über den Betrag dieser angezeigten Reparatur zu befragen, und dann den billigsten zu wählen“ (S).

²⁸ S.

²⁹ Aus Saupes Vokationsurkunde (EA).

³⁰ S.

³¹ A. a. O.

von *Schönburg*". Daß Saupe als musikalischer Präzeptor der herrschaftlichen Familie diente, wird man als Wertschätzung hohen Grades ansehen müssen, wie sie einst Orlando di Lasso am Münchener Hofe genossen hatte³². Als weitere Schüler sind bekannt die späteren Organisten und Schulkollaboratoren Lorenz Fischer in Reinholdshain und Königshain und Heinrich Gottfried August Richter in Meerane³³.

Christian Gottlob Saupe war als blutjunger Mensch nach Glauchau gekommen. Sein von draufgängerischem Elan durchpulstes Selbstbewußtsein hat öfters den kritischen Blick der Öffentlichkeit auf den jungen Musiker gelenkt, etwa bei der Weigerung, traditionsgemäß ordentliches Mitglied des altehrwürdigen „*Musikalischen Kränzchens*“³⁴ zu werden (1784); erst vier Jahre später geschah dies, nachdem ihm die Provisoren zugesichert hatten, daß er von der Verpflichtung, ein Convivium auszurichten, befreit sei³⁵. Dann muß Saupes Leben allmählich stiller geworden sein. Es fällt auf, daß seine Compositionen, soweit datierbar, sämtlich relativ früh entstanden sind. Die beiden dem Osterthema gewidmeten großen Werke nennt Gerber schon im Tonkünstlerlexikon 1790 (wobei er ihre Entstehung zweifellos zu früh ansetzt), die *Deutschen Gesänge nebst Sonatinen* sind 1791 und die Liebhaber-sonaten sogar schon 1786 gedruckt worden, und die Kantate *Der Abend* nach Matthisson zeigt Gerber³⁶ unter 1802 an, wobei jedoch weder Handschrift noch Druck eine Jahreszahl aufweisen. Seitdem scheint Saupe nur noch sehr wenig geschrieben zu haben³⁷. Wurde seine Schaffenskraft durch wirtschaftliche Notlage oder größere amtstechnische Schwierigkeiten entscheidend gehemmt und schließlich gänzlich unterbunden? Leiden und Tod der ersten Lebensgefährtin, Krankheits- und Sterbefälle in der großen Familie und eigenes langwieriges Siechtum mögen dazu ihr Teil beigetragen haben. Die Jahre von 1799 bis 1804 finden ihn in beträchtliche finanzielle Schwierigkeiten verstrickt; er macht Schulden, borgt, bleibt mit der Steuerentrichtung in Verzug und muß endlich sein Haus verkaufen. Eine erhaltene Wirtsrechnung zeigt, daß er dem Alkohol keineswegs abgeneigt war, ihn jedoch in Maßen genossen hat. (Freilich hat er sich auch vom Wirte Geld geliehen.) In einer Registratur macht ihm Graf Carl von Schönburg-Forderglauchau Vorwürfe (4. Juni 1804):

„Den Hauß-Verkauf des Organist Saupen und seine jetzigen neuen Lamenten: daß er nun weniger habe als er je gehabt betr: ... Saupe hat aus seinem Hauße gelöst: ... 650 fl. ... Er hat Schulden davon bezahlt ... Er hat übrig behalten ... 111 fl. Da nun ... Saupe auf diese Art die vorstehenden 111 fl. zu seiner Equipirung verwenden können, Warum hat er abermals circa 90 fl. gegen äußerst nachtheile Assignationen seiner Revenüen erborgt, und sich in den Stand gesetzt: daß daß currente nun ihm fehlt?“

Die „*forder-Herrschaftl. Damen*“, also Komtesse Augusta, des Meisters Schülerin, und ihre Mutter, zahlen drei Jahre lang die Miete und gewähren ihm damit „*unentgeldliches Logis*“. Dennoch muß es den sensiblen Künstler hart getroffen haben, als er ab 1. Januar 1805 unter wirtschaftliche Kuratel gestellt wurde, indem der Kirchner Mallder Anweisung erhielt, die Einkünfte an Saupes Ehefrau zu entrichten: „*Damit nun dies jährliche Einkommen von dem O. S. zu seinem wahren Besten verwendet und nicht wieder versezt werde ...*“ Die ärgste Demütigung aber bestand in der Nötigung zur Unterzeichnung eines

³² Vgl. W. Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte*, Kassel—Basel—London—New York 1963, S. 73.

³³ Richter resignierte Ende 1814.

³⁴ Das „*Musikalische Kränzchen*“ ist die aus dem 1432 erstmals urkundlich genannten Kaland hervorgegangene Kantorgesellschaft zu Glauchau.

³⁵ H. Germann, *Die Geschichte des Musikalischen Kränzchens in Glauchau und setner Mitglieder*, Leipzig 1935, S. 48. Es gibt kein Bild von Saupe, doch kennen wir seine markante Handschrift. Einen charakterlich verwandten Vorgänger hat er in Johann Paul Steinbach, der Glauchauer Kantor war und ab 1719 als Pfarrer von Oberwinkel und Grumbach amtierte.

³⁶ *Nenes historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*.

³⁷ Vgl. meinen Artikel *Christian Gottlob Saupe* in MGG XI. In der Partitur der Missa Es-dur findet sich die Anmerkung „Oct. 1813.“ Es besteht die Möglichkeit, daß weitere Werke verschollen sind; nach Eckardt (a. a. O.) war Saupe „ein fruchtbarer Componist“.

Schriftstückes mit dem Inhalt, daß er dieses „Arrangement“ als eine „Wohlthat“ ansieht und um die Durchführung bittet („Vorstehende Gnade und Gewogenheit erkennt mit unterthänigen Dank. — Saupe“)³⁸. Sicherlich war er ökonomisch nicht sonderlich gut veranlagt; einen liederlichen Lebenswandel kann man ihm aber nicht nachreden. Vielmehr ist seinem ursprünglich überschäumenden Künstlernaturrell das willige Sicheinfügen in die vorgeschriebenen festen Bahnen bürgerlichen Daseins in dem biederen schönburgischen Residenzstädtchen wohl recht schwer geworden³⁹.

Guter alter Tradition entsprechend, hat Christian Gottlob Saupe das Substratum seines beruflichen Wirkens als Schaffender intensiviert. Seine Werke sind von eigenwilliger Tonsprache erfüllt und widerspiegeln den diffizilen Charakter ihres Schöpfers. Das klassische Zeitalter ist vornehmlich im Künstlerischen vielschichtig. Saupe ist ein typisches Kind dieses Zeitalters; aber er hat auch tätig Anteil an der Prägung des geistigen und künstlerischen Bildes seiner Zeit. Die kirchenmusikalischen Kompositionen fußen bis zu einem gewissen Grade noch auf Bachscher Grundlage, lassen jedoch allenthalben eigene Züge erkennen; die starke persönliche Aktivität in der schöpferischen Auseinandersetzung mit der als geistige Grundlage durchaus anerkannten Überlieferung einer älteren Epoche berührt ungemain sympathisch. Daß er die Orgel nicht mit selbständigen Piècen bedachte — übrigens ein Zeichen dafür, daß er ein versierter Improvisator gewesen sein muß, zumal das Kantoreiarchiv St. Georgen keinerlei Materialien für dieses Instrument aufweist —, ist kennzeichnend für die Auffassung jener Zeit. Mit der Kultivierung der überkommenen Formen Oratorium und Kantate aber hat er dem Arbeitsgebiet seiner Kantoren gedient, die, mit Ausnahme von Christian Traugott Tag, wohl überhaupt nicht komponierten⁴⁰.

Für die festtägliche Liturgie schuf Saupe zwei schöne Missae breves (*Es-* und *D-dur*) für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel, wirkungssichere Werke der Praxis, gewinnend durch frische Melodik, geschmeidige Führung der Singstimmen, soliden Satz und sinnvoll aufgelockerte Instrumentation. Als besonderer Verehrer der Doxologie hat er außerdem zwei Gloria-Kompositionen (*C-* und *D-dur*) für Solostimmen, Chor und Orgel geschrieben. Saupes Kirchenmusik muß in Waldenburg öfters aufgeführt worden sein⁴¹. Für Glauchau ist das einzige Beispiel die Darbietung eines Gloria in der Gottesackerkirche (1873), und zwar in einer Bearbeitung für Männerchor, die wahrscheinlich der Musikdirektor Reinhold Finsterbusch vorgenommen hat. Die Ausführung oblag dem Adjuvantenchore.

Da unserem Meister das Ostergeschehen sehr am Herzen lag, bestimmt dieses Thema Inhalt und Form seiner beiden kirchenmusikalischen Großwerke⁴². Da ist zunächst die *Osterkantate* für Sopran, Bariton, Chor, Orchester und Orgel⁴³. Ihr Eingangschor („Hallelujah. Hallelujah singt Lieder volle Chöre“) mit schmetternden Trompeten und jubelnden Violinen erinnert an J. S. Bachs Weihnachtsoratorium; diese klangprächtige Ostermusik würde auch heute unbedingt ihre Wirkung erreichen. Die acht Sätze (*Choro allegro mode-*

³⁸ LA. „Es gehört zur Natur des Menschen, daß sie nicht immer voranschreitet, sie hat ihr Gehen und Kommen“ (Pascal).

³⁹ Dieses Exempel steht nicht allein; vgl. R. Sietz, *Daniel Friedrich Eduard Wilsing*, Mf 18, 1965, S. 54—60.

⁴⁰ Von Johann Gottfried Richter (einem Enkelschüler J. S. Bachs), dem jung verstorbenen Johann Gottfried Thieme und dem bald ins Diakonats übergewechselten Mag. Johann August Meyer sind keine Arbeiten nachzuweisen. Hier liegt die gleiche Situation vor wie seinerzeit in Lübeck, wo bekanntlich Dietrich Buxtehude die Kantoren der Marienkirche an Bedeutung weit überragt hat.

⁴¹ Die *Missa Es-dur* stammt aus den Beständen der ehemaligen Fürstenschule zu Grimma und befindet sich jetzt in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden. Für die Möglichkeit der Einsichtnahme in die Partitur danke ich Herrn Dr. Reich. Die übrigen Werke, die bisher unbekannt waren, habe ich im Waldenburger Kantoreiarchiv gefunden. Nach einem alten Waldenburger Katalog ist die *Missa D-dur* 1842 für 26 Gr. angekauft worden. Die Gloria-Vertonungen wurden von dem Waldenburger Kantor Johann Daniel Jacob, einem Schüler Christian Traugott Tags, mit Blasorchester- bzw. Orchesterbegleitung versehen.

⁴² In philosophischer Umkleidung tritt es im Text zum Liede *Der Gewinn des Lebens* („Am kühlen Bad“) wieder auf.

⁴³ Staatsbibliothek Marburg, Mus. ms. 19581. Für die Vermittlung der Partitur, auch des Oratoriums, bin ich Herrn Dr. H. Ramge zu Dank verpflichtet.

rato, *Aria andante, Accomp., Arioso, Accomp., Choral*⁴⁴, *Accomp., Choro vivace*) bilden ein geschlossenes Ganzes. Die Melodik, die sich auch lombardischer Manieren bedient, verhält sich hier größtenteils konventionell. Die Stärke des Werkes liegt vielmehr in dem erregenden rhythmischen Schwung — bezeichnend die Steigerung der dramatischen Spannung durch Einführung immer kleinerer Notenwerte bei den Violinen im Hauptsatze des ersten Chores — und in der mit Vorhalten, Wechselnoten und Durchgängen sowie schöner Sequentik operierenden und durch dissonierende Akkordbildungen und Mediantklänge gewürzten harmonischen Ausstattung. Instrumentatorische Effekte wie Unisono, Echo und Klangschwellung beeindruckten den Hörer ebenso sehr wie die treffliche Wortdeklamation. Behutsam angewandte Tonmalerei ist — wie auch in anderen Kompositionen — ein Kennzeichen der Kunst Saupes, der sich nicht scheut, dort, wo notwendig, an die Ausführenden hohe Anforderungen zu stellen. Apathischer Ausdruck wohnt dem Hauptsatze des ersten Chores inne, wo zwei kurze Sologesangpartien aufklingen; die 1. Violine bildet die tiefste Stimme zu einem kleinen Duett zwischen Sopran und Alt, und dann werden Tenor und Baß nur vom Orchesterbaß gestützt. Saupé variiert gern, indem er bei wiederholtem Auftritt einer bestimmten Wendung irgendeine kleine Veränderung anzubringen pflegt, bekanntlich ein Positivum für die Beurteilung der schöpferischen Potenz eines Komponisten.

Christian Gottlob Saupes größtes Werk, in manchem der *Missa Es-dur* verwandt, ist das Oratorium *Die siegreiche Auferstehung Jesu*⁴⁵. Voran steht in der Partitur ein instruktives Vorwort des Komponisten:

„*Personen*

Der Erlöser, — Baß.
 Maria Magdalena, — Alt.
 Maria Iakobi — Diskant.
 Salome — Diskant.
 Zweene Engel — Diskant, oder Tenor.
 Chor der Hüter beym Grabe.
 Chor der Seraphim.
 Chor der Erlösten.

Erinnerung

Die *Recitative*, das erste *Akkompagnement* ausgenommen, stehen alle im *Diskantschlüssel*. Das *Orgelsolo* kann auch auf der *Hoboe*, oder auf der *Flöte* gespielt werden: doch nimmt sich die letzte nicht recht gut aus. Wird es auf der *Orgel* gespielt, so kann man nach Belieben die *Register* anziehen, nur nicht 16 f. Zween Arten werden hier beygesetzt.

entweder oder
Principal 8 f. *Qvintatön*, od. auch *Gedakt* 8 f.
Oktave 4" *Flöte* 4 f.
Oktave 2" *Waldflöte* 2 f.⁴⁶
Quinta 3 f.

Geschichte Organisten wissen sich nach ihrer Orgel zu richten. Ist eine gute Trompete vorhanden, so kann nur diese nebst Princip. 8 f. genömen werden, und zur Verstärkung die Viola di gamb.“

⁴⁴ „Ewig lebt der Held, ihm weihet nun die Welt ihren Lobgesang. Ia frohlocke Welt“.

⁴⁵ Das Manuskript gehörte einst Georg Pödhau und findet sich jetzt ebenfalls in Marburg, Staatsbibliothek, Mus. ms. 19580. Auch hier ist der Name unrichtig wiedergegeben („J. G. Sauppe“).

⁴⁶ Bis auf die Waldflöte, die Saupé vielleicht als ideale Stimme vorschwebte, stimmen diese Vorschläge mit der Disposition der Glauchauer Silbermann-Orgel überein. Bezeichnend ist die dem Spieler gewährte Freiheit beim Registrieren, wofür stilistisches Einfühlungsvermögen als selbstverständlich vorausgesetzt wird.

Ein dem Passionsgedanken geweihter Choral („*Du deßen Blut vergossen, für unsre Mißethat*“; Melodie „*Herzlich tut mich verlangen*“) eröffnet das Werk. Nun folgt das expressive Recitativ der Maria Magdalena „*Dort glänzt ein neues Grab*“, in dem die Musik zur Verstärkung der Aussage herangezogen wird; so nimmt die Solostimme, um Christi „*Siegespruch*“ recht eindringlich zu verkündigen, einen trompetenhaften Zug auf, und dazu erklingt ein aufgeregtes punktiertes Streicherunisono. Dann leitet das mit mancherlei Verzierungen, die auf französischen Einfluß hindeuten, versehene *Arios daunte* (Alt) hinüber zu einer erregten Szene zwischen Maria Jakobi, Maria Magdalena und Salome am leeren Grabe („*Was seh ich? Ach! ich sehe Hüter bewafnet bey dem Grabe Jesu stehn.*“). Sauppe zeigt sich als erfindungsreicher Musiker von erlesenem Geschmack und Können; seine ausdrucksvolle Art der Wortdeklamation ist eigenwillig, doch immer überzeugend. Mit Vorliebe bedient er sich dabei harmonischer Mittel, etwa des verminderten Septimen- und des kleinen Nonenakkordes. Dissonanzen dienen der Verdichtung empfindsamen Stimmungsgehaltes, und tonmalerische Elemente verhelfen der Musik zu starker Wirkung. Nr. V ist ein *Terzetto andante* pastoralen Charakters mit der Meditation der drei Frauen, wobei es dem Komponisten gelungen ist, durch Straffung der Form sowie Einführung von synkopiertem Rhythmus und freier Imitation die Spannung zu erhöhen. Eine neue dramatische Szene („*Der auferstandene Jesus in der vermeinten Person des Gärtners*“) beeindruckt, trotz des platten rationalistischen Textes, in ihrer reichen musikalischen Nuancierung. Zwecks Vertiefung der Expression wird gelegentlich zugunsten rein solistischen Vortrags selbst auf den Generalbaß verzichtet. Die dringliche Frage an den „*Gärtner*“ symbolisieren jetzt erstmals auftretende pochende Achtelfiguren der Begleitung. Die große *Aria, allegro* der Maria Magdalena („*Singet dem erstandnen Helden*“) in Da-capo-Form, in der von Sauppe gern gewählten Tonart D-dur stehend, weist Sequenzbildungen, Echoeffekte und Mediantik auf; ausgeprägte Koloraturen der Solostimme im Hauptsatze lassen den Jubel über die Auferstehung des Gekreuzigten lebendig werden. Das Thema dieser Arie überrascht durch Verwandtschaft mit der volksliedhaften Weise aus dem Finale der V. Sinfonie Beethovens. Der zweite Choral des Oratoriums („*Weil du vom Tod erstanden bist*“; Melodie „*Wenn mein Stündlein vorhanden ist*“) enthält einen interessanten chromatischen Baßgang. Ein Glanzstück des Werkes ist das komplizierte *Moderato* mit obligater Orgel. Ein Vorspiel von 38 Takten wurde als Orgel solo angelegt, dessen Satz (zweistimmig und manualiter) auf das feinste ziseliert ist; die linke Hand gibt meist ruhig schreitende Achtelfiguren wieder, wohingegen die rechte sehr bewegte, lebhaft Koloraturen ausführt. Nun singen die Frauen einen schlichten dreistimmigen Choral („*Herr unser Heil du hast gesiegt*“; Melodie „*Nun freut euch, lieben Christen gmein*“); dazu kontrapunktiert in kleineren Notenwerten „*der Erlöser*“ mit den Worten: „*Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich gläubet, der wird leben, ob er gleich stürbe.*“ In dieser innigen Verbindung von Choral und Bibelwort wird beste protestantische kirchenmusikalische Tradition auch im liturgischen Sinne spürbar. Eine verkürzte Reprise des Orgel solos beschließt das genial aufgebaute Ensemblestück. Nunmehr erfreut ein *Duetto, vivace* („*Zween Engel bey'm Grabe*“), mit Manieren des empfindsamen Stils ausgestattet und von feiner musikalischer Nachzeichnung der dem Texte immanenten Stimmungsbilder beseelt; darauf antworten die Frauen mit dem sehr gut gearbeiteten und von frei strömendem Melos erfüllten Recitativ „*Ihr Engel, habet Dank für euren Wunsch.*“ Der lapidare vierstimmige *Chor der Hüter bey'm Grabe* („*Umsonst umsonst ist unsre Müh*“), von gleich dramatischer Wucht wie Bachs berühmte „*Kreuzige*“-Fresken, geht einem weiteren Kernstück des Oratoriums voraus, der markanten Baßarie „*des Erlösers*“ („*Steigt Seraphim herab*“)47. Vornehmlich der sonore Mittelteil („*Dankt's meinem Vater meine Brüder*“) mit seinem weit ausschwingenden Bogen weist den Komponisten als beachtlich starken Melodiker aus. In dieser Arie vereint

47 Verkürzte Da-capo-Form.

sich eine an Bachs Werk geschulte Kunst der Symbolik organisch mit dem fröhlich-unbeschwerten Duktus heiteren klassischen Musizierens. Jetzt klingt ein triumphaler *Chor der Seraphim* auf („Heilig Heilig ewig heilig bist du Herr Gott Zebaoth“). Das ihm folgende Recitativ, in dem die drei Frauen geloben, zeitlebens des Leidens und der Auferstehung des Heilandes zu gedenken, wird von dem rationalistischen Aufputz des Textes etwas beeinträchtigt; es gelangt dennoch infolge der ausdrucksvollen musikalischen Durchformung⁴⁸ zu ergreifender Wirkung. Saupé macht das religiöse Anliegen eindeutig zu seinem persönlichen Bekenntnis; so ist sein kirchenmusikalisches Schaffen grundsätzlich zu verstehen. Der Choral „Der Tod ist todt, das Leben lebet“ ist nach der Weise „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ gesetzt. Ein Recitativ „des Erlösers“ und die *Arietta* der Maria Magdalena resümieren den Inhalt von Handlung und Betrachtung. Die graziöse *Arietta*⁴⁹ ist in schlichter volksliedhafter Melodieführung⁵⁰, formalem Ebenmaß und harmonisch reichem Timbre ein Kabinettstück Saupescher Kunst. Der gewaltige *Schlußchor der Erlösten* („Triumph! denn unser Heiland ist erstanden“; D-dur), bei dem Bläser und Pauker noch einmal die klanglichen Möglichkeiten ihrer Instrumente ausschöpfen, setzt den profunden Schlußstein des Werkes. Das außerordentlich gut entwickelte Formgefühl des Komponisten wird nochmals deutlich bei den letzten Takten: er läßt den Passus „Die Hölle flieht und bebt“ vom Chor a cappella und unisono in gleichförmiger abfallender Achtelbewegung (d-moll) vortragen, und unmittelbar nach diesem schockierenden dramatischen Einwurf setzt das Orchester mit Clarinenstößen und quirlenden Violinfigurationen erneut in Dur ein. In strahlender Euphonie klingt das Oratorium machtvoll und würdig aus. Christian Gottlob Saupé hat damit bewiesen, daß er zu denjenigen Meistern gehört, die nach Johann Sebastian Bachs Tode wertvolle Kirchenmusik zu produzieren verstanden⁵¹.

In der Staatsbibliothek zu München⁵² befindet sich die vermutlich autographische Partitur einer klar gegliederten einsätzigen Kantate für eine Solostimme, Chor und Cembalo: *Der Abend. Von Matthiison*⁵³. in *Musick gesezt von C. G. Saupé*. Auch diese originelle Pièce mit dem hymnischen Glanz ihres musikalischen Hauptthemas („Ich hebe freudig meine Augen auf“) ist ein gelungener Wurf⁵⁴. Die schlichte Einführung und Behandlung des Chores ist eines der Kennzeichen dafür, daß es dem Komponisten nicht in den Sinn gekommen ist, unumschränkte subjektive schöpferische Individualität zu erstreben.

Im Jahre 1791 erschienen bei Breitkopf in Leipzig aus der Feder unseres Meisters *DEUTSCHE GESÄNGE / BEIM KLAVIER ZU SINGEN / NEBST / EINEM ANHANG / VON / SONATINEN ZU ZWEI UND VIER HÄNDEN*. Bei den Liedern fällt neben sorgfältiger Auswahl⁵⁵ wieder die treffliche musikalische Ausdeutung der Texte auf. Schlichte,

48 In sinnvoller Steigerung beginnt Maria Magdalena ihren Cantus auf a, Maria Jakobi auf h, Salome endlich auf cis. Die harmonische Basis ist außerordentlich weit gespannt.

49 „Sempre piano.“

50 Wie die Analyse ergab, besteht ein innerer Zusammenhang zwischen den melodischen Konstruktionen der Teile III, V, VII und XVIII.

51 Hier ist einiger verdienstvoller Bemühungen um die Wiederbelebung von Saupes Musik zu gedenken. Alfred Kreuz hat Aufführungen der Osterkantate und des Oratoriums in Stuttgart angeregt (Brief an Fritz Resch in Glauchau, 1935) und die vierhändige Sonatine g-moll herausgegeben (in: Vermischte Handstücke, Mainz/Leipzig 1938.). Die letztere findet sich nach Kreuz auch handschriftlich in der Conservatoire-Bibliothek zu Brüssel. Für Überlassung des wohl letzten Exemplars der Liebhabersonaten (früher im Besitze von Martin Görner in Lichtentanne) danke ich Frau Dr. Hilde Kreuz in Stuttgart herzlich. Im Bereiche der Gemeinde, der Saupé einst gedient hat, setzte sich kürzlich Herta Neubert erfolgreich für die Sonatina B-dur ein.

52 Mus. Mss. 3102.

53 Friedrich von Matthiissons Dichtungen wurden damals gern vertont.

54 Beim *Choro* läßt die A-fresco-Art der Notation darauf schließen, daß Saupé hier an sängerische Improvisation gedacht hat. *Der Abend* erschien auch gedruckt (bei C. C. Menzel, Gera o. J.; Widmung an den Grafen von Schönburg). Hier wird die Begleitung durch das „Fortepiano“ verlangt. Hohes Lob erfuhr der Glauchauer Organist durch die Aufnahme seines Werkes in den Band *Auswahl der vorzüglichsten Compositionen für das Piano-Forte oder Clavier von den berühmtesten Componisten. Von einem Musik-Freunde gesammelt*.

55 Der Text zum Liede *Am kühlten Bach* entstammt dem Bereiche der Philosophie der Aufklärung. Die Wahl dieser Worte zur Vertonung zeigt den erst Achtundzwanzigjährigen als ersten, auf der Höhe der Bildung seiner Zeit stehenden Musiker. Das besinnliche Lied von der *Linde auf dem Kirchhofe* wird gekrönt von dem für Saupé charakteristischen Auferstehungsgedanken.

innige Melodien, harmonische, rhythmische, dynamische Feinheiten und sinnvoll eingesetzte tonmalerische Effekte lassen eine noble vokal bedingte Kammermusik entstehen. Die Begleitung ist teilweise schon selbständig. In einigen der Gesänge (*Der Fischer, Die Linde auf dem Kirchhofe*) bricht Saupe Bahn hin zum durchkomponierten Liede. So weist er in manchem auf Franz Schubert voraus. Seine große historische Romanze aber, *Das Razberger Mädchen*, hat noch auf Carl Loewes Balladenkomposition eingewirkt⁵⁶.

Bereits 1786⁵⁷ hatte Christian Gottlob Saupe aktiven Anteil an der Bewältigung der musikalischen Probleme seiner Zeit genommen, indem er auf eigene Kosten *Drey Sonaten und Sechs Sonatinen für die Liebhaber der Musik* drucken ließ. Widmung⁵⁸ und Subskribentenverzeichnis belegen, daß diese vielversprechende Neuerscheinung in der Fachwelt, aber vornehmlich auch in weiten Kreisen musikbegeisterter Dilettanten Anklang geweckt und Freunde gefunden hat⁵⁹. Hier dürfte der Komponist schon wesentlich an das Pianoforte gedacht haben. Gegenüber dem Sturm- und Drang-Aufbruch der um drei Jahre älteren d-moll-Sonate Türks ist es in diesen der Klangwelt Mozarts und Clementis verbundenen Stücken mehr „*die galante Schreibart des ausklingenden Rokoko mit ihrer Neigung zu graziösem, auch rührendem Ausdruck*“ (Serauky), die sich im Verein mit der heiteren Aura lebhafter Sätze die Herzen erobert hat. Gewählte, teilweise ausgesprochen kühne harmonische Folgen lassen aufhorchen. Doch finden sich allenthalben Partien, die mit beachtlichen individuellen Feinessen, Antagonismen und Überraschungseffekten dynamischer Art schon zu Beethoven hinüberweisen; auch diese Attitüde erscheint als ein Kriterium der Klaviermusik unseres Meisters⁶⁰. Somit ist dieser an der Entwicklung der klassischen Sonate auf seine Weise progressiv beteiligt. Im Nachwort wird angekündigt, er sei „*gesonnen sechs Sonatinen nach Art der Rondo's, und eine Sinfonie mit willkürlicher Begleitung einer Violine auf Pränumeration durch den Druck bekannt zu machen*“ und gegebenenfalls auf der Neujahrsmesse 1787 ausliefern zu lassen. Es ist zu bedauern, daß dieser Plan anscheinend nicht realisiert worden ist, zumal sich der Komponist ausdrücklich an jene Musikfreunde wendet, „*die einen fließenden Gesang dem gekünstelten vorziehen*“. Wohl aber reihte er fünf Jahre darauf seinen *Deutschen Gesängen* drei schöne Sonatinen⁶¹ an, deren zweite (D-dur) ein frühes Beispiel für die Anwendung und Verarbeitung jenes weitverbreiteten alten Melodietypus bietet, dem auch die Weise des deutschen Volksliedes „*Wenn ich ein Vöglein wär*“ zugehört. Mit der Sonatine g-moll⁶² hat er die spärliche Originalliteratur für vierhändiges Klavierspiel um einen wertvollen Beitrag bereichert.

Es war schon vollauf berechtigt, daß der „*Organist zu Glaucha im Schönburgischen*“ von Ernst Ludwig Gerber und anderen Zeitgenossen in die Lexika aufgenommen wurde; denn Saupe ist einer der bedeutendsten Meister des südwestsächsischen Raumes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert und hat als solcher seinen festen Platz in der deutschen Musikgeschichte inne⁶³. In künstlerisch wie gesellschaftlich vielseitiger Tätigkeit

56 Loewe war gleich Saupe Schüler Türks in Halle, wenn auch erheblich später. Er kann sehr wohl die Werke des Älteren noch durch Türk selbst kennengelernt haben.

57 Nicht 1785, wie Gerber im Tonkünstlerlexikon fälschlich angibt.

58 An die Gräfin Juliane Eleonore Augusta von Schönburg-Forderglauchau.

59 Die Lieferungen erfolgten bis hin nach Luckau, Primkenau, Wien, Kassel und Oldenburg. Notation in alten Schlüssel. Während auf dem Titelblatt die genaue Angabe der Besetzung fehlt, erscheint im Nachwort, wie dann auch 1791 bei den *Deutschen Gesängen*, der Terminus „*Klavier*“.

60 Ein eindringliches Beispiel bietet die Sonatina IV (C-dur). Plötzlicher Wechsel zu Tonikavariantbasis, Chromatik und freie Imitation verdichten die dramatische Spannung. Auch ist die urwüchsige Dynamik der Sonatina II (g-moll) hervorzuheben.

61 Notation mit Violin- und Baßschlüssel.

62 Es handelt sich dabei um zwei Sätze in g-moll (Larghetto) und G-dur (Rondo, Allegretto), die Kreuz aneinandergesetzt hat (vgl. Anmerkung 51).

63 Seine Lieder und Klavierstücke sollten in Rundfunksendung und Konzertsaal sowie bei der Hausmusik endlich wieder berücksichtigt werden. Veranstalter würden auf diese Weise nicht nur im musikhistorischen Sinne eine gute Tat vollbringen, sondern gleichzeitig den üblich gewordenen Repertoires

war er nach seinem Temperament und Gusto darum bemüht, der künstlerischen Aussage neue Möglichkeiten und Elemente der Ausdrucksnuancierung und Formgestaltung zu vermitteln. Seine Arbeit ist nicht vergeblich gewesen. Er war wirklich „ein hervorragender Künstler“⁶⁴.

**Dr. Georg Venzky (1704–1757),
10. Mitglied der Mizlerschen „Societät der musikalischen Wissenschaften“**

VON KARL VENTZKE, DÜREN

Georg Venzky gehört zu den wenigen Mitgliedern der Mizlerschen Gesellschaft, über die in den musikalisch-biographischen Werken der letzten hundert Jahre nichts mehr berichtet wird. Schon bevor „der berühmte gelehrte und fleißige Herr Rector Venzky in Prenzlau“¹ im Jahre 1743 in die „Societät“ aufgenommen wurde, war er als Konrektor und Bibliothekar in Halberstadt durch mehrere Beiträge in Mizlers *Neu eröffneter musicalischer Bibliothek* hervorgetreten. Kompositionen von Venzky sind bisher nicht bekannt geworden und hat es wohl auch nie gegeben. Überliefert ist nur, daß Venzky in seinen Barbyer Jugendjahren „in der Musik treu unterwiesen“ wurde und dort auch „den Anfang auf der Harfen, dem Claviere und der Flöte“ machte, aber des Studiums wegen und aus anderen Gründen „nicht weit auf diesen Instrumenten kam“².

Venzky war offenbar einer der „theoretischen Musikgelehrten“, die nach der Gesellschaftssatzung von 1738 „einen Platz bey uns finden, wenn sie gleich in der Ausübung nicht viel wissen, weil sie in den mathematischen Ausmessungen etwas erfinden können“³. Schon seit 1733 Mitglied der Deutschen Gesellschaft in Leipzig, erfüllte er überdies auch trefflich die Satzungsbestimmung, wonach die Mitglieder der musikalischen Societät „bey Verfertigung ihrer Schriften vor allem auf die Schreibart der Deutschen Gesellschaft zu Leipzig und Grundsätze der Wolfischen Weltweisheit deswegen sehen (sollten), weil jene vor anderen vernünftig, diese aber vor andern in der Musik nützlich sind“⁴. Die Musik war nur eines von etwa einem Dutzend Sachgebieten, auf denen sich Venzky im Lauf seines Lebens als teilweise sehr produktiver Schriftsteller betätigte. Gerber, der ihn und sogar auch seinen Vater Daniel („hat viele die Tonkunst betreffende Handschriften hinterlassen“) aufnahm, hebt hervor, daß Venzky sich „durch Schulreden und andere Bemühungen auf mancherley Weise um die Musik verdient zu machen gesucht“⁵ habe. Außerdem zeigt Gerber — wie andere Biographen seiner Zeit — ein Bildnis Venzkys in Mizlers „Bibliothek“ an, das dort aber niemals erschienen ist⁶.

Im Zusammenhang mit eigenen genealogischen Forschungen hatte der Verfasser vor einiger Zeit das Glück, den Georg Venzky darstellenden Kupferstich aufzufinden, der zweifellos für das Organ der musikalischen Societät vorgesehen war. Es scheint nicht unangebracht, zusammen mit dem Bildnis nach S. 324 folgenden biographischen Abriss über den so vielseitig interessierten Theologen, Schulmann und Schriftsteller zu geben.

frische Kräfte zuführen, deren unverbrauchte Konstitution den Hörern innerliche Bereicherung, Erbauung und Freude garantiert. Eine Neuausgabe der Klaviersonaten von Christian Gottlob Saupé bereitet der Verfasser im VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, vor.

⁶⁴ Eckardt, a. a. O., S. 345.

¹ Mizlers „Bibliothek“, Band 3, S. 168.

² E. F. Neubauer, *Nachricht von den itztlebenden Theologen . . .*, Züllichau 1746, S. 953.

³ Mizlers „Bibliothek“, Band 1, S. 74 f.

⁴ Ebenda.

⁵ E. L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1792, S. 718.

⁶ Ähnlich verhält es sich mit einem Bildnis Telemanns, das bisher auch nicht aufgefunden werden konnte.

Georg Venzky (Vorfahrenname: Ventzke, als Student: Ventzkus, später auch: Ventzky, Venzcky, Vensky), geboren am 17. Dezember 1704 in Gommern bei Magdeburg; gestorben am 28. Februar 1757 in Prenzlau/Uckermark.

1. Familienverhältnisse

Vater: Daniel (1662–1705), Kantor und Rektor in Falkenburg/Pom., 1691 Magister und 1694 Adjunkt der phil. Fakultät Wittenberg, 1696 Superintendent in Gommern; Sohn des Georg Ventzke (1630–1694), Pastor in Güntershagen bei Falkenburg/Pom.

Mutter: Anna Elisabeth (?–1743), Tochter des Joh. Georg Weller, Bürgermeister und Acciseinnehmer in Möckern.

Verheiratet seit 1731 mit Ilsabe Dorothea (?–1757), Tochter des Carl August von Bülau, Pastor in Rostock.

Kinder: eine Tochter und drei Söhne, die alle im Kindes- und Jugendalter verstarben.

2. Ausbildung und Tätigkeiten

Nachdem Venzky bei seinem Großvater Weller in Möckern und später unter seinem Stiefvater, dem Pastor Grube in Kuhlhausen bei Havelberg, den ersten Unterricht bekommen hatte, besuchte er 1716 die Schule in Burg und zog 1718 nach Barby, wo sein Onkel Ernst Bogislav⁷ Rektor und Diakon war. 1720 trat er in das Waisenhaus der Franckeschen Stiftungen in Halle ein, wo er großes Interesse für alte Sprachen zeigte. Im April 1722 bezog er die Hallenser Universität, „woselbst er nicht nur die Theologie, sondern auch die Sprachen, Mathematick und Philologie fleißig trieb“⁸ und zwei Jahre lang Mitglied des theologischen Seminars war. Von 1725–1728 leistete Venzky bei mehreren adligen Familien in der Mark Brandenburg Informatorendienste und wurde 1728 Rektor und Conventual im Pädagogium des lutherischen Klosters Bergen bei Magdeburg. 1731 nahm Venzky die Stelle eines Subkonrektors an der Halberstädter Domschule an, wo er 1738 zum Konrektor und 1740 zum Dombibliothekar avancierte. 1742, als ihm auch mehrere Predigerstellen angetragen wurden, entschloß er sich, die Position eines Konrektors „mit Adjunktion zum Rektor“ in Prenzlau anzunehmen, wo er bis an sein Lebensende tätig war. Venzky wurde im April 1749 Rektor und reichte im Herbst des gleichen Jahres bei der Theologischen Fakultät der Kopenhagener Universität auf deren Einladung hin eine Dissertation ein, die ihm den Grad eines Doktors der Theologie erbrachte⁹. Als Pädagoge suchte Venzky seit 1746, die „Realien“ verstärkt in den Unterricht einzuführen und trat auf diesem Gebiet mit mehreren Schriften an die Öffentlichkeit. Obwohl er sich zu seiner Zeit nur schwer mit seinen Neuerungen im Lehrplan durchsetzen konnte, wurde er doch in späteren pädagogik-geschichtlichen Werken zu den Wegbereitern der Realschule gezählt.

Venzky wurde Mitglied folgender gelehrter Gesellschaften:

1733 Deutsche Gesellschaft in Leipzig (unter Gottsched)

1739 Prüfende Gesellschaft in Halle

⁷ Die sächsischen Orgelbauer Carl Rud. Aug. und Ernst. Chr. Gotth. Venzky waren Enkel des Pfarrers Ernst Bogisl. Venzky. Wegen der ersteren siehe Georg Kinsky, *Das Stammbuch eines sächsischen Instrumentenbauers aus dem Ende des 18. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, Jg. 1932/33, S. 366 ff.

⁸ Nach Zedlers *Universal-Lexikon*, Band 46, Leipzig und Halle 1746, S. 1787.

⁹ Aus Anlaß der 300-Jahrfeier des Oldenburgischen Hauses wurden drei Dänen und zwei Deutsche eingeladen, eine Dissertation vorzulegen, darunter Georg Venzky. Venzkys Dissertation *Hanc de Caelis, quorum S. Scriptura meminit* liegt gedruckt vor.

Für hilfreiche Informationen danke ich Herrn Alfred Hinrichs in Prenzlau, Herrn Bibliotheksdirektor Torben Nielsen in Kopenhagen und Herrn P. Krause von der Musikbibliothek der Stadt Leipzig.

- 1740 Lateinische Gesellschaft in Halle
- 1741 Philologische Gesellschaft in Schulpforta
- 1743 Societät der musikalischen Wissenschaften in Leipzig
- 1745 Gelehrte Gesellschaft in Halberstadt
- 1751 Königliche Deutsche Gesellschaft in Greifswald
und schließlich
- 1751 Ehrenmitglied der Königlischen Gesellschaft in Königsberg/Pr.

3. Literarische Arbeiten Venzkys

Im Rahmen dieses Überblicks können die Arbeiten Venzkys im einzelnen weder aufgezählt noch gewürdigt werden. Der Verfasser hat bisher fast 200 Titel ermittelt. Es handelt sich um eigene, selbständig erschienene Bücher und Schriften, Übersetzungen, selbständige Schulschriften und zahlreiche Beiträge in Sammelwerken, die sich — nach Venzkys eigener Einteilung — auf folgende Sachgebiete beziehen:

1. zur Gottesgelehrtheit
2. zur biblischen Philologie und Auslegungskunst
3. zur Naturlehre
4. zur Historie
5. zur Kritik und Deutschen Sprache
6. zur Deutschen Poesie
7. zur Lateinischen und Griechischen Sprache
8. zur Gelehrsamkeit überhaupt, oder zur Litteratur
9. zu Schul-Sachen
10. zur Musik
11. zu Politischen Sachen
12. „Litteraria varia“.

In Mizlers „Bibliothek“ findet man folgende Themen von Venzky:

1. Wie die gefiederten Musikanten oder Vögel GOTT verherrlichen.
(Band 2, Seite 88—96)
2. Kleine Schulrede, worin man die von GOTT bestimmte Harmonie in der Musik bewundert.
(Band 2, Seite 62—72)
3. Ge. Venzky Schreiben an M. Mizler von einem Jubelfeste der Musikverständigen, wegen der Figuralmusik.
(Band 2, Seite 169—173)
4. Eine Schulrede über „Die Vorurtheile wider die Tonkunst“.
(Band 3, Seite 369—372)
5. Auszug aus Rollins Abhandlung von der Musik.
(Band 3, Seite 636—665)
6. Gedanken von den Noten oder Tonzeichen der alten Hebräer.
(Band 3, Seite 666—673)
7. Von der Musik und den musikalischen Instrumenten der Alten, sonderlich der Hebräer.
(Band 3, Seite 674—684)
8. D. Georg Venzky stellt GOTT als den Urheber und obersten Beförderer der Musik . . vor.
(Band 3, Seite 768—775)

4. Literatur und Quellen über Venzky

- a) Zedler, J. H.: *Großes vollständiges Universal-Lexikon . . .*, 46. Band. Leipzig und Halle 1746.

- b) Neubauer, E. F.: *Nachricht von den itztlebenden . . . Theologen in und um Deutschland . . .*, 2. Teil, Züllichau 1746.
- c) Gerber, E. L.: *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler . . .*, 2. Teil, Leipzig 1792.
- d) Hirsching, F. C. G.: *Historisch-litterarisches Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen, welche in dem achtzehnten Jahrhundert gelebt haben . . .*, 15. Band, Leipzig 1812.
- e) Meusel, J. G.: *Lexikon der vom Jahre 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller*. Band 14, Leipzig 1815.
- f) Raumer, C. v.: *Geschichte der Pädagogik*. Zweiter Teil. 7. Auflage, Gütersloh 1909.
- g) Arnoldt, R.: *Geschichte des Gymnasiums Prenzlau 1543—1893*, Prenzlau 1893.
- h) Meyer, Günter: *Materialien zur Uckermarkischen Biobibliographie*. 1958 (maschsch., unveröff.).
- i) Materialsammlung des Verfassers über Georg Venzky und die pommerschen Pfarrer- und Lehrergeschlechter (Ven(t)zke (-ki, -ky).
- k) 16 Briefe von Georg Venzky (1732—1739) an Gottsched in UB Leipzig, Gottsched-Nachlaß.

Zu Christoph Wolffs „Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs“*

VON ALFRED DÜRR, GÖTTINGEN

Mit einer methodisch gut durchdachten und stilistisch ausgefeilten Arbeit bringt der Autor Klarheit in ein Gebiet, über das bisher nur verschwommene Vorstellungen geherrscht haben: die Anwendung des mit dem Namen Palestrinas verbundenen Stils der klassischen Vokalpolyphonie durch Bach. Der Verfasser klärt zunächst den Begriff des stile antico, grenzt die Werke Bachs ein, auf die er anwendbar ist, und untersucht die Voraussetzungen für sein Auftreten im Schaffen Bachs. Den Hauptteil der Arbeit nimmt die stilkritische Beschreibung nach Taktordnung, Zeitmaß und Taktaufassung, rhythmisch-melodischer und harmonischer Gestaltung, Form und Struktur der polyphonen Anlage sowie der Klanggestalt des stile antico bei Bach ein, danach werden die gewonnenen Erkenntnisse im Rahmen des Bachschen Gesamtwerks und endlich chronologisch als Erscheinungsform des Bachschen Spätstils gewürdigt. Exkurse und Tabellen stellen vielfältige Beziehungen her und bringen reiches, oft erstmals vorgelegtes Material zu den angeschnittenen Problemen.

Der unvoreingenommene Leser ist zunächst erstaunt über die geringe Zahl der Sätze Bachs, denen Wolff die Zugehörigkeit zum stile antico konzidiert: Insgesamt sind es zehn, davon allein fünf aus Klavierübung III (BWV 669—671, 686 und 552/2, Teil 1, von denen überdies die drei Sätze des Kyrie-Liedes einen geschlossenen Komplex bilden), ferner das zweite Kyrie, das Credo und das Confitetur der *h*-moll-Messe, die *E*-dur-Fuge des II. Wohltemperierten Klaviers und jene kurze Credo-Intonation aus der *F*-dur-Messe von Bassani, auf die Georg von Dadelsen in der Fellerer-Festschrift erstmals hingewiesen hat. Ihnen steht eine erheblich größere Gruppe ähnlicher Stücke gegenüber, für die Wolff den Begriff „*Allabreve-Satz*“ prägt; diese haben eine beträchtliche Zahl von Eigenschaften mit den Stile-antico-Sätzen gemeinsam, entsprechen den an einen solchen Satz zu stellenden Anforderungen aber doch nicht in allen Punkten. Zeitlich liegen die Allabreve-Sätze vielfach früher als die erst von 1733 an, hauptsächlich aber seit 1738 nachweisbaren Stile-antico-Sätze; dennoch meint Wolff, daß hier „*keine entwicklungsgeschichtlichen, sondern wesensmäßige*

* Christoph Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*. Studien zu Bachs Spätwerk. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1968. VIII, 227 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. VI.)



GE. VENZKY

S.S.Th. Doct. Gymnas. Primiss. Rect.
*Membrum Societ. regiae. Regiononti
honorarium et Gryphasio Lipsi et musicatum
veritatum ordinarium.*

J. Pinxit.

Anmerkungen zur Kupferstich-Wiedergabe:

Die Vorlage zu dem Stich („v. L. pinxit“) stammt wahrscheinlich von einem Angehörigen der Berliner Malerfamilie von Lisiewsky. Nach den aufgenommenen Titeln Venzkys dürfte das Bildnis um 1751/1752 entstanden sein. Originalgröße des Stiches: 86 x 140 mm.

Unterschiede vorliegen“ (S. 119), da beide Satzweisen im II. Wohltemperierten Klavier nebeneinander auftreten. Allein, man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die Übergänge in Wahrheit fließend sind und daß die Frage der Zuordnung zum *stile antico* eine Angelegenheit der Definition ist. Denn wenn man schon dem Bachschen Personalstil das Zugeständnis macht, daß seine *Stile-antico*-Sätze stärker als die anderer Komponisten mit Chromatik durchsetzt sind (S. 60), warum läßt man ihm dann nicht auch noch weitere Eigenheiten der *Allabreve*-Sätze als personalstilistische Modifikationen des *stile antico* durchgehen? Wäre Bach durch irgendein Mißgeschick vor 1733 gestorben, so wären wir wahrscheinlich bereit, auch die erhaltenen *Allabreve*-Sätze als Zeugnisse seines Bemühens um den *stile antico* anzusehen. Selbst nach 1733 machen die *Allabreve*-Sätze noch eine Entwicklung durch, die sie näher an den *stile antico* heranführt (S. 126), und wenn man z. B. das *Ricercar a 6* des *Musikalischen Opfers* — nach Wolff als *Allabreve*-Satz nicht dem *stile antico* zugehörig — auf die Kriterien hin untersucht, die beide Satzgruppen voneinander unterscheiden (vgl. S. 122—129), so bleibt in der Tat außer der teils harmonisch, teils chromatisch orientierten Themenstruktur (und für sie ist Friedrich II. verantwortlich!) kaum etwas übrig, das den Satz vom *stile antico* trennt. Da wir nun jedoch aus Bachs Feder auch Zeugnisse besitzen, die dem Ideal klassischer Vokalpolyphonie noch besser entsprechen, erscheint Wolffs Unterscheidung gerechtfertigt.

Es wäre ungerecht, wollte man bei der Anerkennung, die Wolffs Arbeit im allgemeinen verdient, den Zweifeln im einzelnen besondere Bedeutung beimessen, die bei der Lektüre kommen können und die nicht zu unterdrücken nun einmal Aufgabe eines Rezensenten ist.

Einer dieser Zweifel betrifft die Sicherheit, mit der Bachs Kurzmessen für den Leipziger Gottesdienst in Anspruch genommen werden (S. 34). Die Frage scheint in Wahrheit noch unentschieden. Die Zahl der erhaltenen Messen Bachs ist gering, und das Argument, daß von Schelle und Kuhnau noch weniger Messen erhalten sind (S. 33), läßt sich nur im Verhältnis zur Überlieferung des Gesamtschaffens werten: Die Nachwelt war nun einmal an der Erhaltung der Werke Bachs stärker interessiert als bei Schelle oder Kuhnau; überdies wirkt es wenig glaubhaft, daß die „*Tradition von St. Thomae*“ (von ihr handelt das Kapitel) die Aufführung selbstkomponierter Messen vorsah, wenn seine Amtsvorgänger noch weniger Messen schrieben als Bach selbst. Auch das Argument, die Messen enthielten zwar viele Parodien, aber doch nicht mehr als die Oratorien und viele Kantaten, ist nicht stichhaltig, da Oratorien und Kirchenkantaten ihre Parodievorlagen überwiegend aus Gelegenheitskompositionen bezogen, deren Aufgabe mit ihrem einmaligen Erklingen erledigt war (vgl. BWV 30a, 134a, 173a, 213, 214, 215, 249a u.v.a.), die Messen dagegen aus stets wiederverwendbaren Kirchenkantaten. Sollten wirklich beide Versionen in Leipzig künftig in gewissen Abständen immer wieder nebeneinander erklingen sein? Endlich ist auch die Frage der Aufführungsdauer einer Bachschen Kurzmesse neben einer Bachschen Kantate im selben Gottesdienst nicht belanglos. Oder bedingte die Aufführung einer längeren Figuralmesse etwa den Wegfall der Kantate? Hier ist doch wohl noch nicht alles geklärt. Unverständlich bleibt auch Wolffs Satz: „*Mit dem Komponieren von ‚Messen und was dazu gehört‘ . . . ergab sich für Bach ganz konkret der Anlaß bzw. die Gelegenheit, sich mit dem stile antico kompositorisch auseinanderzusetzen*“ (S. 34). Offenbar hat Bach diese Gelegenheit nicht wahrgenommen; enthält doch keine seiner Kurzmessen BWV 233—236 und keines seiner *Sanctus* einen Satz im *stile antico*!

Vorsicht scheint mir auch überall da geboten, wo Sachverhalte nicht aus der Musik selbst, sondern aus ihrer Aufzeichnung abgeleitet werden. Das beginnt bei der Taktvorzeichnung: Bach legt in der Unterscheidung zwischen c- und ϕ -Taktzeichen eine auffallende Unbekümmtheit an den Tag, desgleichen in der Anwendung von ganzen Taktstrichen oder kurzen Unterteilungsstrichen, und angesichts dieser Inkonsequenz Bachs und der noch größeren

seiner Kopisten entstehen doch Zweifel, ob jede Abweichung von der zu erwartenden Notierung (deren Unterschiede Wolff überzeugend darlegt) stets als wohldurchdacht (z. B. die Pausenzählung in der Palestrina-Messe, S. 50 f.) bzw. als nicht von Bach verschuldeter Druckfehler (z. B. das Taktzeichen der *Es-dur-Fuge*, S. 43) oder nicht vielmehr als Lässigkeit zu deuten sind. Andererseits fragt man sich, ob die Verdoppelung der Notenwerte in Sätzen wie BWV 40/1 bei der Parodierung in der Messe 233 wirklich nur „visuelle Bedeutung“ hat und das als Beleg dafür gelten darf, „welche Bedeutung Bach oft dem bloßen Notenbild zumißt“ (S. 134). Hat diese Schreibung nicht vielleicht doch den Zweck, auch eine abweichende, weniger stark und weniger differenziert akzentuierende musikalische Wiedergabe anzustreben? Hier scheint mir dem Schriftbild etwas zuviel und dem musikalischen Klang etwas zuwenig Wert beigelegt worden zu sein.

Beide Probleme weisen, so unbedeutend sie zunächst sind, auf ein größeres hin, die oft behauptete und auch von Wolff entschieden betonte Bedeutung des autographen Schriftbildes über seinen rein musikalischen Inhalt hinaus für das Verständnis Bachschen Geistes (z. B. S. 53, 114 f.). Gewiß, niemand wird sie leugnen; doch über das Außmaß und ihre Konsequenzen — Wolff fordert z. B. für die Neuausgabe in einigen Fällen möglichst originalgetreue Einsparung von Pausen- und Colla-parte-Systemen — wird man unterschiedlicher Meinung sein dürfen. Gerade die Systemaufteilung ist bei Bach oft ökonomisch bedingt, und wenn er z. B. zwei Sätze untereinander fortlaufend notiert oder in der jeweils untersten Akkolade mehrere Stimmen auf ein System zusammenfaßt oder gar Tabulaturenschrift zu Hilfe nimmt, dann sagt das allenfalls über seine Sparsamkeit, schwerlich aber über den Geist des Kunstwerks etwas aus. Solche Erscheinungen sind daher, so typisch sie für das Bachsche Schriftbild sein mögen, für die Werkinterpretation und damit auch für die Editionspraxis irrelevant. Ebenso irrelevant ist es für die Editionspraxis, daß Bach das „*Grattias*“ der *h*-moll-Messe mit wachsender Systemzahl (6 bis 15), dessen Parodiesatz, das „*Dona nobis pacem*“ aber durchgehend mit allen Systemen niederschreibt. Grund ist im ersten Falle Raumersparnis, im zweiten aber die Einsicht, daß die ohnedies vorhandene Papierlage für diesen Schlußsatz noch zu vollstimmiger Aufzeichnung reichte, so daß mit einer Kürzung nichts eingespart worden wäre. Ist es in solchen und ähnlichen Fällen wirklich sinnvoll, in der Neuausgabe zwar nicht Bachs Papierlagen, wohl aber seine Akkoladenordnung getreu zu übernehmen? Und wer bietet die Gewähr dafür, daß ähnliche Einsparungen wie im „*Grattias*“ an anderer Stelle aus künstlerischer Absicht und nicht gleichfalls aus Raumersparnis vorgenommen wurden? Oder wer weiß das unerwartete Aussehen beider Chöre in „*Der aber die Herzen forscht*“ aus BWV 226 als unaufgebbares Wesensmerkmal Bachschen Geistes zu begründen?

Andererseits scheint mir z. B. Bachs geschwungene Balkenschreibung wirklich in sinnfälliger Weise die Dynamik barocken Figurenwerks widerzuspiegeln. Wäre es nicht Aufgabe einer auf Konservierung des Schriftbildes abzielenden Neuausgabe, gerade solche Charakteristika zu bewahren?

Nun liegt allerdings die Aufgabe einer kritischen Edition nach Ansicht des Referenten grundsätzlich auf anderem Gebiet als in einer Art Fortsetzung der Faksimileausgabe mit anderen Mitteln (vgl. dazu die Ausführungen in *Musik und Kirche*, Jg. 38, 1968, S. 233 bis 237); demgegenüber sollte die Information des Benutzers über alles die Musik betreffende unbedingt den Vorrang haben. Aber freilich, hier sind die Auffassungen unterschiedlich.

Unbewiesen scheint mir auch weiterhin die Behauptung Wolffs von der Ausführung der meisten *Stile-antico*-Sätze (*Credo* und *Confiteor* der *h*-moll-Messe sowie der *Credo*-Intonation zu Bassanis Messe) durch „unbegleiteten, nur continuogestützten Chorklang“ (S. 110). Dies kann zutreffen; aber bekanntlich sind bei Bach in derartigen Sätzen die mitgehenden Instrumente oft nicht in der Partitur vermerkt, sondern nur aus dem Stimmen-

material erkennbar, und zu den genannten Sätzen sind die Originalstimmen durchweg verloren. Erhalten sind sie nur zu einem einzigen Stile-antico-Chor, dem zweiten *Kyrie* der *h*-moll-Messe und dieser hat Instrumentenverstärkung! Nicht klarer, sondern eher noch mißlicher wird die Situation, wenn man die vergleichsweise herangezogenen A-cappella-Sätze (S. 108 f.) betrachtet. Hier findet man (nach Wolff):

Gruppe a, reiner Chorklang, instrumentale Continuostütze:

5 Sätze, davon 2 Frühwerke durch Stimmen belegt (BWV 4/5, 71/3), die übrigen 3 nicht; Gruppe b, continuogestützter Chor mit Colla-parte-Instrumenten:

7 Sätze, davon 6 durch Stimmen oder deren Abkömmlinge belegt, 1 durch Partitur mit Colla-parte-Vermerk.

Demnach sind A-cappella-Sätze ohne Colla-parte-Verstärkung nach ca. 1708 bei Bach nicht mehr mit Sicherheit zu belegen; und es scheint daher recht gewagt, wenn Wolff in den nachfolgenden Ausführungen den reinen Chorklang für die Stile-antico-Sätze nicht nur als erwiesen betrachtet, sondern sogar als charakteristisch bezeichnet (vgl. z. B. S. 151).

Auch an anderer Stelle wird die Beweiskraft der Argumente durch die geringe Zahl verfügbarer Belege beeinträchtigt. So hält Wolff die „*Einheit von textlicher und musikalischer Deklamation*“ für ein Charakteristikum der Stile-antico-Sätze (S. 124), das dadurch bewiesen werde, daß diese von Bach niemals parodiert oder musikalisch umgearbeitet werden — vorhanden sind deren vier! Anders die Allabreve-Sätze, — Wolff zählt deren elf verschiedene auf. Sie werden „zur Parodie herangezogen, wenn auch höchst selten. Damit haben wir ein weiteres Argument für unsere These, daß die Stile-antico-Kompositionen von den übrigen Allabreve-Sätzen stilistisch zu trennen sind“ (S. 125). Wenn nun von vier Sätzen keiner, von elf Sätzen dagegen einer (allerdings doppelt) parodiert wird, so kann man darin beim besten Willen kein überwältigendes Argument für die wesensmäßigen Unterschiede beider Gruppen erkennen.

Am schwersten wird es dem Referenten, den Darlegungen zur chronologischen Einordnung zu folgen. Zu Beginn des Kapitels wird ausgeführt, daß diplomatische Quellenkritik und textkritische Arbeit bei Datierungsfragen den methodischen Vorrang vor der Stilkritik genießen; man dürfe „den zweiten Schritt nicht vor dem ersten tun“ (S. 143). Trotzdem wird anschließend eine ganze Reihe bereits feststehender Daten (BWV 2, 38, 121, 232¹, Klavierübung III) stilkritisch „bestätigt“ (statt die stilistische Entwicklung an den ermittelten Daten abzulesen); andererseits wird die E-dur-Fuge BWV 878/2 — nach Breckoff — höchst ungeschützt auf 1738/39 datiert, weil das Wasserzeichen der Abschrift Anna Magdalena Bachs für diese beiden Jahre belegt ist — jedoch nicht aus Bachs Originalhandschriften! Ist es aber ohnedies nicht möglich, nach 1735 entstandene Handschriften Bachscher Werke allein auf Grund ihrer Wasserzeichen zu datieren (BJ 1957, S. 56), so sind Daten aus Fremddokumenten ganz besonders ungeeignet zur exakten Festlegung auf einen Zweijahreszeitraum. Von Dadelsen formuliert daher vorsichtiger „um 1742“ (Tübinger Bach-Studien 3/4, S. 110), womit natürlich, wie auch bei Breckoff, nur die Entstehung der Abschrift gemeint ist.

Diese recht vage Differenz von etwa drei oder vier Jahren wäre für sich allein nicht von Bedeutung, würde mit ihrer Hilfe nicht im Folgenden eine sehr viel schwererwiegende Neudatierung vorgenommen, nämlich der beiden Stile-antico-Sätze aus dem Symbolum Nicenum der *h*-moll-Messe in die erste Hälfte der 1740er Jahre statt bisher (seit von Dadelsen) in die letzten Lebensjahre Bachs. Wir können uns hier nicht mit allen Einzelargumenten Wolffs auseinandersetzen, müssen die Datierung aber doch schon darum anzweifeln, weil uns eine entscheidende Prämisse ungläubwürdig scheint, nämlich die angenommene Konzentration der Stile-antico-Sätze (außer dem *Kyrie* BWV 232, dessen Entstehung 1733 nicht wegzudiskutieren ist) ausschließlich „um 1740“ (S. 149): „Die Stilgestalt des 6stimmigen *Ricercars* aus dem *Musikalischen Opfer* und der *Kontrapunkte*

1 bis 4 aus der Kunst der Fuge setzt . . . die abgeschlossene Entwicklung des *stile antico* voraus“ (S. 150). Gemeint ist aber nicht nur eine abgeschlossene, sondern eine abgebrochene Entwicklung: Was beim II. Wohltemperierten Klavier als Beleg für die wesensmäßige Verschiedenheit des *Stile-antico*- und des *Allabreve*-Satzes galt, nämlich das Nebeneinanderauftreten beider, soll für Bachs letzte Lebensjahre undenkbar sein: Bachs Spätstil, für den u. a. der *Stile-antico*-Satz typisch war, soll im letzten Jahrzehnt einem Spätstil gewichen sein, in dem für den *stile antico* kein Raum mehr war! Sollte nicht allein schon die stilistische Vielfalt innerhalb des Musikalischen Opfers vor derartigen Spekulationen warnen?

Auch der Versuch, die entwickelte These mit quellenkritischen Argumenten zu unterbauen, überzeugt nicht. Was für den letzten Satz der Kunst der Fuge in einer Fußnote en passant behauptet wird, nämlich eine fast korrekturlose erste Niederschrift (S. 126, Anm. 6), soll beim *Credo* plötzlich undenkbar sein: Nach Wolff geht es auf eine verlorene Erstschrift zurück (entgegen Smend, Krit. Bericht NBA II/1, S. 150); dabei übersieht Wolff jedoch, daß das *Confiteor* so offensichtlich Erstschrift ist (vgl. bereits die Themenform!), daß sich mit dem Schriftbild des *Credo* (auch wir möchten die Möglichkeit der Niederschrift nach einer Entwurfsskizze nicht ausschließen) keinesfalls auch die Entstehungsgeschichte des *Confiteor* mitentscheiden läßt. Was endlich Bachs Spätschrift betrifft, so wird sich auch hier — wie im Falle des Wasserzeichens zu BWV 878 — kein festes Jahr angeben lassen, und auch „*Georg von Dadelsens genauere Datierung (1748/49)*“ gegen die Wolff polemisiert, ist bei näherem Hinsehen mit einem grundsätzlichen Vorbehalt (a. a. O., S. 113) gegeben. Trotzdem läßt sich die (nicht umkehrbare) Entwicklung der Bachschen Handschrift in seinem letzten Lebensjahrzehnt klar genug verfolgen und selbst dann hinreichend beschreiben, wenn man das Autograph des Ricercar a 6 aus dem Musikalischen Opfer als „*keinesfalls auf ein bestimmtes Jahr festzulegen*“ bezeichnet (S. 153): Der terminus a quo 1747 reicht völlig aus, um jeden Einsichtigen angesichts der unmittelbaren Verwandtschaft mit den Schriftzügen des *Symbolum Nicenum*, dessen späte Niederschrift erkennen zu lassen, ebenso wie ein Vergleich mit der Partitur der Bauernkantate (1742) seine Niederschrift selbst in ihrem weiteren zeitlichen Umkreis ausschließt. Wolffs Versuch, ein Aufhören der *Stile-antico*-Komposition Bachs in der ersten Hälfte der 1740er Jahre zu belegen, muß daher als fehlgeschlagen gelten.

Gerade die zwingende Beweisführung in den zentralen Kapiteln und die dementsprechend reichhaltigen Ergebnisse haben uns veranlaßt, Fragliches kritischer zu beleuchten, als es sich in einer schwachen Arbeit gelohnt hätte. Darum soll hier noch einmal betont werden, daß die vorliegenden Untersuchungen in der Bachforschung zu den wichtigsten Neuerkenntnissen der letzten Jahrzehnte gehören und daß wir uns nichts Besseres wünschen können, als daß recht bald weitere Stiluntersuchungen dieser Art folgen mögen.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Wintersemester 1970/71

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. Kirchmeyer: Musikgeschichte seit 1945 (2) — Wagner in Dresden (2).

Basel. Prof. Dr. H. Oesch: Grundseminar: „Ars perfecta“ und Manierismus in der Musik des 16. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. E. Lichtenhahn) (2) — Übungen zur Musik nach dem Zweiten Weltkrieg (2) — Ethnomusikologie: Die Schichtung der Musikulturen in Südostasien (im Rahmen der Arbeitsgemeinschaft für Musikethnologie) (2) — Kolloquium über Arbeiten der Teilnehmer (gem. mit P. D. Dr. W. Arlt und Prof. Dr. E. Lichtenhahn) (14täglich 2).

Dozent Dr. W. Arlt: Haupt-S: Personal- und Zeitstil im hohen und späten Mittelalter (2) — Paläographie der Musik: Mensurale Aufzeichnungsweisen des 14. und frühen 15. Jahrhunderts (mit Übungen) (3) — Kolloquium über Arbeiten der Teilnehmer (gem. mit Prof. Dr. H. Oesch und Prof. Dr. E. Lichtenhahn) (14täglich 2).

Lektor Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Instrument und Instrumentalmusik in den Anschauungen des 19. Jahrhunderts (2).

Lektor N. N.: Historische Satzlehre: Grundformen des Satzes im 14. und 15. Jahrhundert (2).

Berlin. Freie Universität. Prof. Dr. R. Stephan: Beurlaubt.

Prof. Dr. A. Forchert: Schuberts Kammermusik (2) — Haupt-S: Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. K. Reinhard: Vokale Volksmusik in der Türkei (mit Colloquium) (2) — Haupt-S: Formen islamischer Kultmusik (2) — Pros: Vergleichende Betrachtung außer-europäischer Tonsysteme (2).

Dr. R. Brinkmann: Colloquium: Eisler (2).

Dr. Döhl: Ü: Analyse (2) — Neue Musik (Instrumentation und Notation) (2) — Kontrapunkt I (1) — Harmonielehre I (1) — Kontrapunkt II (1) — Harmonielehre II (1).

Dr. T. Kneif: Pros: Die Opern von Claudio Monteverdi (2).

Oberassistentin Dr. A. Liebe: Ü: Übungen zum deutschen Lied des 19. Jahrhunderts (2).

Dr. J.-P. Reiche: Musik und Musikinstrumente südamerikanischer Indianer (mit Colloquium) (2) — Ü: Instrumentenkunde II (2).

Berlin. Humboldt-Universität. Nicht gemeldet.

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. C. Dahlhaus: Richard Wagner (2) — S: Musikalische Tonsysteme (gem. mit Prof. Dr. F. Bose) (2) — Pros: Analysen Neuer Musik (2).

Prof. Dr. F. Bose: Musik- und Musikgeschichte Ostasiens (2).

Tutor H. Kolter: Ü: Außenseiter der Neuen Musik (Analyse und Interpretation) (2).

Tutor E. Fladt: Ü: Notation und Komposition seit 1300 (2).

Tutor G. Eberle: Ü: Lektüre Mittelalterlicher Musiktraktate II (2).

Frau Dr. S. Schutte: Ü: Der Fortschrittsgedanke in der Musik (2).

Lehrbeauftragter Dr. Th.-M. Langner: S: Probleme der Operndramaturgie (2).

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

Bern. Prof. Dr. A. Geering: Musik zur Zeit der Frühklassik (2) — Das begleitete Sololied im 18. Jahrhundert (1) — S: Die frühklassische Sinfonie (2) — Notation: Anfänge der Mensuralnotation (1) — CM: Chr. W. Gluck: Orfeo (1).

Prof. S. Veress: Die Streichquartette Béla Bartóks (1) — S: Übungen in der spät-klassischen und romantischen Harmonik (1) — S: Systematik in der Volksliedkunde (1) — Pros: Grundfragen der Musikethnologie (1) — Grundfragen der Formenlehre (1) — Kontrapunkt (1).

Lektor G. Aeschbacher: Propädeutischer Kurs I (3) — Propädeutischer Kurs II (2).

Bochum. Prof. Dr. R. G ü n t h e r (als Gast): Die Musik Japans (3) — Haupt-S: Methoden der Ethnomusikologie (2).

Prof. Dr. H. B e c k e r : Doktorandenkolloquium — Öff. Schallplattenabende mit Einführungen (2) (14täglich).

Dr. K. R ö n n a u : Pros: Die musikalischen Gattungen um 1700 (2).

Dr. G. A l l r o g g e n : Ü: Puccinis „La Bohème“ (2).

H. F r e d e r i c h s : Ü: Harmonielehre (1) — Gehörbildung (2).

Bonn. Prof. Dr. G. M a s s e n k e i l : Beurlaubt.

Prof. Dr. M. V o g e l : Tonsysteme fremder Völker (1) — Ü: Colloquium zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft (2) — Ü: Ü zu Bachs Wohltemperiertem Klavier (2) — Pros: Einführung in die systematische Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. S. K r o s s : Geschichte der Sinfonie (2) — Haupt-S: Theorie und Technik der Durchführung (2) — Ü: Methodologisches Colloquium zu Neuerscheinungen des Fachs (2).

Prof. H. S c h r o e d e r : Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt II (1).

Akad. Musikdirektor Dr. E. P l a t e n : Formenanalyse. Ausgewählte Werke der neuen Musik (1) — Musiktheoretisches Praktikum (1) — CM (für Hörer aller Fakultäten): Chor, Orchester, Kammermusik (je 3).

Lehrbeauftragt. Dr. M. M a r x - W e b e r : Ü: Einführung in den gregorianischen Choral (2).

Braunschweig. *Technische Universität.* Dozent Dr. K. L e n z e n : Die Geschichte der Klaviermusik (einschl. der Cembalo- und Clavichordmusik) (1. Teil) (1) — S: Analyse einzelner charakteristischer Klavierwerke (1) — CM instr. (Universitätsorchester) (2).

Clausthal. *Technische Universität.* Prof. Dr. W. B o e t t i c h e r : Die Entwicklung des Streichquartetts im Zeitalter der Klassik (2).

Darmstadt. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. L. H o f f m a n n - E r b r e c h t : Form und Gehalt im klassischen Kunstwerk (2).

Prof. Dr. K. M a r g u e r r e : CM instr. (2) — CM voc. (2).

Erlangen. Prof. Dr. M. R u h n k e : Geschichte des Musiklebens (2) — S: Übungen zur Edition von Musik des 18. Jahrhunderts (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Doktorandenseminar (gem. mit Prof. Dr. F. K r a u t w u r s t) (2).

Prof. Dr. F. K r a u t w u r s t : Beethovens Missa Solemnis (1) — S: Anton Webern (2) — Musikdidaktische Arbeitsgemeinschaft (2).

Lektor Dr. K.-J. S a c h s : Repetitorium: Musikgeschichte von Pythagoras bis Perotinus (2) — Notationskunde: Tabulaturen (2) — Harmonielehre I (2) — Gehörbildung (2) — Partitur- und Generalbaßspiel (2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. L. F i n s c h e r : Beethoven (2) — Pros: Einführung in die wissenschaftliche Interpretation musikalischer Kunstwerke (gem. mit Dr. K. H o r t s c h a n s k y) (2) — Ober-S: Methodenprobleme der Musikwissenschaft (gem. mit Dozent Dr. H. H u c k e) (2).

Prof. Dr. L. H o f f m a n n - E r b r e c h t : Form und Gehalt im klassischen Kunstwerk (2) — S: Formprobleme in der Instrumentalmusik Haydns und Mozarts (2).

Dozent Dr. H. H u c k e : Entwurf einer Sozialgeschichte des Chores (1) — Ober-S: Methodenprobleme der Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. L. F i n s c h e r) (2).

Akademischer Oberrat P. C a h n : Ü: Geschichte der Orchesterpartitur (1) — Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt I (2) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

Gem.-Veranst.: Exkursion: Quellenarbeit in hessischen Bibliotheken (ganztägig n. V.).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. E g g e b r e c h t : Die mehrstimmige Musik des Mittelalters I (2) — Mozart, die „klassischen“ Prinzipien seiner Musik (1) — Ober-S: Musik-

theorie vom Ende des 11. bis Anfang des 12. Jahrhunderts (2) — S: Übungen zur Technik musikwissenschaftlichen Arbeitens (2) — Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. R. Dammann: Das Klavierwerk Johann Sebastian Bachs (2) — S: Johann Sebastian Bachs Orgelmusik (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. L. U. Abraham: Chorwesen und Chorliteratur im 19. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. P. Andraschke: Pros: Mensuralnotation (15. Jahrhundert) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Bude: Pros: Arnold Schönbergs Harmonielehre (2) — Kurs: Harmonielehre III (1) — Kurs: Kontrapunkt I (1) — Kurs: Partiturspiel (1).

N. N.: Pros: Quellen und Literatur zur Musikgeschichte (2).

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. F. Tagliavini: Les origines de l'art polyphonique (2) — Pros: Harmonie et Contrepoint (1) — S: Die Klaviersonate der Romantik (1) — Ü: Ausführungspraxis im 18. Jahrhundert (2).

Dr. J. Stenzl: Einführung in die Notationskunde: Lautentabulaturen (1) — Einführung in die Musikgeschichte: Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit bis zum „Codex Calixtinus“ (1) — Gregorianischer Arbeitskreis: Edition des Theodul-Reimoffiziums „Illustris Civitas“ (n. V.).

N. N.: CM: Beispiele früher Mehrstimmigkeit (1).

Göttingen. Prof. Dr. H. Husmann: Die Epochen der Musikgeschichte (2) — S: Stilkritische Übungen zu den Werken Josquins des Près (3).

Prof. Dr. W. Boetticher: Geschichte der Oper II: Mozart, Beethoven und die Romantik (4) — Ü: Übungen zum Klavierwerk Fr. Chopins (2).

Dr. R. Gerlach: Ü: Formprobleme im frühen deutschen Solo-Lied (2).

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

Graz. Prof. Dr. O. Wessely: Die Messe bei den Niederländern (3) — Paläographie der Musik VII (2) — S (2) — Dissertanten-S (1).

Prof. Dr. W. Wünsch: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft (2) — Transkriptionsübungen balkanlawischer Feldaufnahmen (1).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Raschl: Musikbibliographie III (1) — Einführung in die musikalische Analyse I (2).

Greifswald. Nicht gemeldet.

Halle. Nicht gemeldet.

Hamburg. Prof. Dr. C. Floros: Musikalische Stilkunde (2) — S: Stilfragen der Wiener Klassik (2) — Doktorandenkolloquium (n. V.).

Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Methoden der Musikwissenschaft (1) — Modelle der Musiktheorie (2).

Dr. W. Dömling: Pros: Programmmusik und Symphonische Dichtung im 19. Jahrhundert (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Aufführungsversuche zur Musik des Trecento (2).

Dozent Dr. A. Holschneider: Doktorandenkolloquium: Zum Forschungsstand der historischen Musikwissenschaft (2).

Dr. E. Maron: Praktikum: Studientechnik für Anfänger (2).

N. N.: Einführung in die Musikpsychologie (2).

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

Prof. Dr. J. Kuckertz: Die Musik Nord-Indiens (2) — Ü: Pros: Tāla-Metrum und Trommelspiel in der indischen Musik (2).

Prof. Dr. R. Günther: Die Musik Japans (2) — Pros: Volksmusik-Kunstmusik (gem. mit Prof. Dr. Niemöller) (2).

Prof. Dr. Fricke: Das musikalische Hören: Sekundäre Klangerscheinungen und Stereowahrnehmung (2) — Ü: Aufnahmetechnisches Praktikum (2).

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

Dr. Heike: Musik und Sprache (1).

Lektor Prof. W. Hammerschlag: Kontrapunkt I (1) — Generalbaßspiel (1).

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

Lektor F. Radermacher: Harmonielehre I, Diatonik (1) — Partiturspiel: Chorpartituren in verschiedenen Schlüsseln, transponierende Instrumente (1).

Univ.-Musikdirektor Dr. H. Drux: CM voc. (2) — CM instr. (3) — Madrigalchor (1) — Kammerorchester des CM (2) — Kammermusikzirkel für Bläser (2) — Kammermusikzirkel für Streicher (2) — Vocalensembles und Chorübung (4) — Orchestervorschule (2 n. V.) — Offene Abende des Collegium musicum (1).

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

Leipzig. Nicht gemeldet.

Mainz. Prof. Dr. H. Federhofer: Beurlaubt.

Prof. Dr. E. Laaff: Barock und Klassik (2) — CM (Madrigalchor) (2) — CM (Großer Chor) (2) — CM (Orchester) (2).

Dozent Dr. H. Unverricht: Geschichte der Instrumentalmusik bis zur Bachzeit (2) — Haupt-S: Die Quartette Ludwig van Beethovens (2) — S: Historische Einführung, Beschreibung und Analyse ausgewählter Meisterwerke der Musikgeschichte bis 1700 (2).

Prälater Prof. Dr. A. Gottron: Besprechung von Arbeiten aus der mittelrheinischen Musikgeschichte (1).

Prof. Dr. A. Wellek: Musikpsychologie (2).

Dr. W. Riedel: Pros: Die Sinfonie im frühen 19. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. R. Walter: Harmonielehre I (1) — Kontrapunkt I (1) — Die kontrapunktischen Formen II (Motette und Messe in der altklass. Polyphonie) (1) — Ü im Partiturspiel (Lesen alter Schlüssel) (1).

Im Rahmen der Theologischen Fakultät: Msgr. Prof. Dr. G. P. Köllner: Elementarlehre, Neumenkunde und Modalität im Gregorianischen Choral (m. Ü.) (1) — Formenlehre: Das antiphonale Romanum. Seine Gesangsweise (m. Ü.) (1) — Palestrina und Lasso, die „Fürsten der Kirchenmusik“. — Vom deutschen Glockenwesen nach dem 2. Weltkrieg, neuzeitlicher Orgelbau (1).

Marburg. Akad. Oberrat Dr. H. Heussner: Grundzüge der abendländischen Musikgeschichte bis zur frühen Mehrstimmigkeit (1) — Ober-S: Antonio Vivaldi und Johann Sebastian Bach (2) — Unter-S: Paläographie der einstimmigen und frühen mehrstimmigen Musik (2).

München. Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Beethovens Klavierkonzerte (2) — Haupt-S: Zur einstimmigen Musik (2) — Pros.: (1.—4. Semester) (mit Dr. R. Schlötterer) (2) — Kolloquium für Doktoranden (1) (14täglich) — Instrumentales Ensemble (2).

Dozent Dr. St. Kunze: Richard Wagner (2) — Ü: Wagners Opern von den „Feen“ bis zu „Lohengrin“ (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Ü: Typen der mittelalterlichen Neumenschrift (2) (14täglich).

Lehrbeauftragt. Dr. H. S c h m i d : Ü: Einführung in die Musiktheorie des Mittelalters (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. J. E p p e l s h e i m : Ü: Holzblasinstrumente in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. B o c k h o l d t : Ü: Der musikalische Impressionismus (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. W a e l t n e r : Ü: Instrumentale Werke der Wiener Schule um 1910 (Schönberg, Webern) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. T r a i m e r : Ü: Besprechung einzelner musikalischer Werke aus dem Münchner Konzert- und Opernspielplan (für Hörer aller Fakultäten) (2) — Generalbaß I (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. S c h l ö t t e r e r : Musikalisches Praktikum: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit mit Aufführungsversuchen: St. Martial-Organa (2) und n. V. — Vokales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. K. H a s e l h o r s t : a) Weltliche Musik von Machaut bis Josquin (für Solosänger und Instrumente); b) Lehrkurs für historische Streichinstrumente (2) und n. V.

Münster. Prof. Dr. W. F. K o r t e : Beethovens Instrumentalmusik (2) — Kolloquium zur Vorlesung (2) — Strukturwissenschaftliches Kolloquium für Fortgeschrittene (2).

Prof. Dr. M. E. B r o c k h o f f : Die europäische Oper des Barock (2) — Haupt-S: Ü zur Vorlesung (2) — Ober-S: Doktoranden-Kolloquium (2).

Wiss. Rat und Prof. Dr. R. R e u t e r : Die Orgel auf der iberischen Halbinsel (1) — Ü: Quellen zum iberischen Orgelbau (2) — Ü: Bestimmungsübungen (2) — Kolloquium: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2) — Harmonielehre I (2) — Praktische Ü zum Generalbaßspiel (1) — CM instr. (2) — CM voc. (2) — Das Musikkolleg. Offene Kammermusikabende mit Einführung (vierzehntäglich 2).

Akad. Oberrätin Dr. U. G ö t z e : Ü: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen I (2) — Ü: Epochen der Musikgeschichte (2) — Strukturwissenschaftliches Kolloquium für Fortgeschrittene (2) (gemeinsam mit Prof. Dr. W. F. K o r t e) — Strukturwissenschaftliches Praktikum für Doktoranden (ganztäglich).

Wiss. Assistent Dr. M. W i t t e : Ü: Notationskunde: Modalnotation (2) — Unter-S: Ü zum Text-Musik-Verhältnis (2).

Regensburg. Prof. Dr. H. B e c k : Musikgeschichte in Spätmittelalter und Frührenaissance (2) — Haupt-S: Ausgewählte Probleme aus dem Gebiet der Musikästhetik (2) — Aufführungspraktikum I (Chor): Musik des 13./14. Jh. (1) — Aufführungspraktikum II (Kammerorchester) (2).

Dozent Dr. F. H o e r b u r g e r : Afrikanische Musik (mit Kolloquium) (1) — Praktikum: Transkription außereuropäischer Musik (1).

Dr. M. L a n d w e h r v o n P r a g e n a u : Die Notationen vom 10.—13. Jh. (Choral- und Modalnotation) (1).

Dr. A. S c h a r n a g l : Die Meßkomposition im 14. und 15. Jahrhundert (2).

Rostock. Nicht gemeldet.

Saarbrücken. Prof. Dr. W. W i o r a : Vortragsreihe: Beethovens Klaviersonaten (mit Prof. A. S e l l i e r) (2) — Haupt-S: Bach-Probleme (mit Prof. Dr. W. B r a u n) (2) — Ober-S: Besprechung laufender Arbeiten (2) — Übungen über Josquin des Prez (2).

Prof. Dr. W. B r a u n : Musik und Gesellschaft im Zeitalter Beethovens (1) — Haupt-S: Bach-Probleme (mit Prof. Dr. W. W i o r a) (2).

Prof. Dr. E. A p f e l : Rhythmische, melodische und klangliche Modelle in der komponierten Mehrstimmigkeit (2) — Pros I: Zur Einführung in die ältere Musikgeschichte (2).

Univ. Musikdirektor Dozent Dr. W. M ü l l e r - B l a t t a u : Musik in Frankreich (1) — S: Chanson und Lied (1) — Ü: Ü zur Aufführungspraxis mit historischen Instrumenten

(2) — CM: Chor, Orchester, Kammerchor, Kammerorchester der Universität (je 3) — Unterweisung für Streicher und Bläser (13).

Salzburg. Prof. Dr. G. Croll: Christoph Willibald Gluck (2) — Privattissimum (2) — Kolloquium über ausgewählte Themen der Musikgeschichte Salzburgs (zusammen mit Hofrat Prof. Dr. B. P a u m g a r t n e r) (2) — Doktorandenkolloquium (2) — CM voc. (2).

Lehrbeauftragt. R. A n g e r m ü l l e r M. A.: Pros: Die Wiener Klassik. Stand und Aufgaben der musikwissenschaftlichen Forschung (2).

Lehrbeauftragt. N. N.: Übung zur Harmonielehre und Kontrapunkt: Palestrina, Fux, Rameau (2).

Stuttgart. (*Technische Hochschule.*) Lehrbeauftragt. Dozent Dr. A. F e i l: Franz Schubert (2) — Ü: Besprechung ausgewählter Werke (1850—1950) (1).

Tübingen. N. N.: Vorlesung (3) — Übung (2).

Prof. Dr. B. M e i e r: Lektüre ausgewählter musiktheoretischer Texte (2) — Einführung in den gregorianischen Choral (2) — Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt I (1).

Dozent Dr. U. S i e g e l e: Vorlesung (2) — Übung (2).

Dozent Dr. A. F e i l: Die Musik von 1800 bis 1950 (2) — Arbeitsgemeinschaft: Gegenwartsfragen der Musikwissenschaft (2) — Kolloquium: Besprechung von Arbeiten der Teilnehmer (2) — Kammermusikensemble (2).

Dr. W. F i s c h e r: Allgemeine Musiklehre (2) — Gehörbildung (1) — CM: Chor (3) — Kammerorchester (3) — Bläserensemble (2).

Stud. Ass. H. N o r d m e y e r: CM: Orchester (3).

Prof. Dr. K. M. K o m m a: Musik der Romantik außerhalb Deutschlands (1) — Die Ursprünge der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts (2).

Wien. Prof. Dr. Dr. h. c. mult. E. S c h e n k: Musikgeschichte Österreichs (2) — Pros: (2) (gem. mit Univ.-Doz. Dr. R. Flotzinger) — Haupt-S: (2).

Prof. Dr. W. G r a f: Vergleichende Musikwissenschaft I (Systematische Grundlagen) (2) — Die Musik der außereuropäischen Hochkulturen I (2) — Musikethnologisches Seminar (2) — Musikethnologisches Konversatorium (2) — Ausgewählte Kapitel aus der systematischen und ethnologischen Musikforschung (2).

Prof. Dr. L. N o w a k: Form und Stil im gregorianischen Choral (2).

Univ.-Doz. Prof. Dr. F. Z a g i b a: P. I. Tschaikowskij (2).

Univ.-Doz. Dr. R. F l o t z i n g e r: Musik des 20. Jahrhunderts III (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. G r a s b e r g e r: Musikbibliographie I (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. S c h n ü r l: Paläographie der Musik I (2) — Paläographie der Musik II (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. K n a u s: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik I (4).

Lehrbeauftragt. Dipl.-Ing. Dr. K. S c h ü g e r l: Übungen zu den modernen klanganalytischen Untersuchungsmethoden der Musikwissenschaft (2).

Lektor F. S c h l e i f f e l d e r: Harmonielehre I (4) — Kontrapunkt I (4).

Lektor K. L e r p e r g e r: Harmonielehre III (2) — Kontrapunkt III (1) — Formenlehre I (1).

Würzburg. Prof. Dr. W. O s t h o f f: Beethovens Instrumentalkonzerte (2) — Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit (9.—12. Jahrh.) (1) — S: Oswald von Wolkenstein (2) (gem. mit Prof. Dr. R u h) — Ü: Kompositionen Oswalds von Wolkenstein und ihre Vorlagen (1) — Doktoranden-Colloquium (2) (14täglich).

Dr. M. J u s t : Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2) — Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts (1) — Akademisches Orchester (2).

Dozent Dr. H. H u c k e : Ü: Einführung in die Gregorianik (2).

Zürich. Prof. Dr. K. v. F i s c h e r : Die italienische, französische und spanische Musik des 16. Jahrhunderts (1) — Béla Bartók (1) — S: Übungen zur Musik des 16. Jahrhunderts (2) — S: Das Lied im 19. Jahrhundert (2) — Seminar für Doktoranden: Die französische Lyrik des Mittelalters (1) (gem. mit Prof. Dr. M. R. J u n g).

Prof. Dr. H. C o n r a d i n : Musikpsychologie: Der Ausdruck in der Musik (1).

Dr. E. R. J a c o b i : Pros: Generalbaßlehre (2).

Dr. M. L ü t o l f : Pros: Lektüre ausgewählter Traktate des Mittelalters und der Renaissance (1).

Dr. R. M e y l a n : Pros: Mensuralnotation 15./16. Jahrhundert für Anfänger (2) — Collegium Musicum (1).

B. B i l l e t e r : Partiturspiel (1).

H. U. L e h m a n n : Harmonielehre I, nur für immatrikulierte Studierende (2) — Harmonielehre III, nur für immatrikulierte Studierende (2) — Kontrapunkt II, nur für immatrikulierte Studierende (1).

Zürich. *Eidgenössische Technische Hochschule.* Abt. für Geistes- und Sozialwissenschaften. Lehrbeauftragt. Dr. H.-R. D ü r r e n m a t t : Barocke und klassische Stilelemente im Werk J. Haydns (1) — Zwei späte Mozart-Opern (Interpretations-Untersuchungen) (1) — S: Gemeinsam mit dem Seminar für angewandte Mathematik (Prof. Dr. P. H e n r i c i) und Dr. A. B r i n e r : Ratio und Intuition in der Musik (2).

DISSERTATIONEN

Siegfried Schmalzriedt: Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabriellis. Studien zu ihren Madrigalen. Diss. phil. Tübingen 1969.

Heinrich Schütz hat zusammen mit Christoph Clemsee, Johann Grabbe, Hans Nielsen und Mogens Pedersen in Venedig bei Giovanni Gabrieli Kompositionsunterricht erhalten. Ihre neu erworbenen Kenntnisse haben sie mit der Drucklegung von Madrigalbüchern ausgewiesen. Ein Vergleich dieser „Gesellenstücke“ mit sämtlichen Madrigalen Gabriellis eröffnet einen Einblick in den Unterricht dieses bedeutenden Lehrmeisters der Venezianischen Schule. Die Absicht der Dissertation ist, Kategorien der grundlegenden Satzlehre, so wie sie Gabrieli seinen Schülern vermittelt haben mag — in der terminologischen Tradition Italiens — zu rekonstruieren. Dabei konzentriert sich der Verfasser auf die Wahl der Texte, der Tonarten, der Bewegungsarten und der Melodiebildung.

Das erste Kapitel vertritt die These, daß gemäß der Nachahmungsästhetik der Zeit um 1600 die Wahl des Textes als erste Stufe der Komposition anzusehen sei. Die Poetik des literarischen Madrigals steht ursprünglich in unmittelbarem Zusammenhang mit den Ausdrucksmöglichkeiten des musikalischen Madrigals, so daß die enge dialektische Wechselbeziehung zwischen Text und Musik nicht zugunsten eines einseitigen Prinzips der „Beeinflussung“ aufgelöst werden kann. Dem Komponisten, der vor der praktischen Aufgabe stand, sich aus der großen Zahl der Madrigalanthologien die geeigneten Texte auszuwählen, lag es fern, dabei literarische Gesichtspunkte walten zu lassen. Die Kriterien seiner Auswahl waren musikalische: sie können benannt werden und waren somit lehrbar. Bei diesen Untersuchungen konnte eine große Anzahl von Textvorlagen identifiziert werden; sie sind im Anhang der Dissertation in ihrer originalen metrischen Gestalt veröffentlicht.

Stellt man sich die Komposition als eine Folge in sich verbundener Arbeitsgänge vor, so ist die Wahl der Tonarten ihre nächste Stufe. Diese ist unmittelbar von der Textwahl abhängig und kann in Regeln gebracht werden. Dazu gehört eine gründliche Kenntnis der Ausdrucksmöglichkeiten der Kirchentonarten. Giovanni Gabriellis *Intonazioni d'organo* (1593) dienen als Quelle für seine Tonartenanschauung, wobei ein besonderes Licht auf seine Differenzierung in die authentische und plagale Variante und auf die Möglichkeit der Transposition der Kirchentonarten fällt. Die einmal gewählte Tonart reguliert die Disposition der Stimmen im Satz; die Lage des Quinto als Verdoppelung des Canto oder Tenore wird je nach Tonart verschieden gehandhabt. Dabei wird das Problem der Hoch- und Tiefschlüsselungen erörtert: der Verfasser vertritt eine These, die sich von den bisherigen Auffassungen unterscheidet; sie versucht, die Entstehung der Chivetten aus pragmatischen Gründen zu erklären. Weiter zeigt sich, daß bestimmte Tonarten fast durchgängig mit derselben Schlüsselkombination notiert werden, was für eine Zeit, in der die authentische Variante einer Tonart nur noch schwer von ihrer plagalen zu unterscheiden ist, zur Bestimmung von Tonarten beitragen kann. Mit der einmal gewählten Tonart liegen die Kadenzstufen fest, die durch ihren Grad der Beziehung zum Grundton und durch ihre Häufigkeit den jeweiligen Textgehalt der Zäsur ausdrücken, an der sie stehen.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit den Bewegungsarten. Dabei werden die komplexen Beziehungen von *tempo perfetto maggiore* und *tempo perfetto minore* untereinander sowie die der Proportionen und deren textausdeutende Komponenten ausführlich diskutiert. Es wird dann der Versuch unternommen, die Möglichkeiten der Deklamationsrhythmik in drei Genera zu gliedern und deren Elemente zu bestimmen.

Das vierte und letzte Kapitel handelt von der Melodiebildung. Ausgehend von der Melodik des gesprochenen Satzes und den melodieformenden Tendenzen der einzelnen Tonarten werden schematische Melodieverläufe sowie charakteristische Schritte und Sprünge in

ihren wortausdeutenden Funktionen systematisch beschrieben und auf ihre Regularität hin untersucht.

Ein Anhang verzeichnet neben sämtlichen Texten der betrachteten Kompositionen eine Liste aller gedruckten Parallelkompositionen zum Opus primum von Heinrich Schütz. Ihr folgt ein Verzeichnis der poetischen, musikalischen und theoretischen Quellen sowie ein Register der Madrigale, Namen und musikalischen Termini technici.

Roland Würtz: Ignaz Fränzl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim. Diss. phil. Mainz 1969.

In der vorliegenden Arbeit wird ein anschauliches Bild des Violinvirtuosen, vorklassischen Komponisten und Lehrers Ignaz Fränzl gegeben. Die Familie Fränzl, die drei Generationen lang die Stellen kurpfälzischer Hofmusiker, Konzertmeister und später auch des Münchener Musikdirektors versah, zieht 1720 aus Innsbruck nach Mannheim. Ignaz wird als Sohn des Obertrompeters und Bratschisten Ferdinand Rudolph Fränzl am 4. Juni 1736 in Mannheim getauft. Der Hoforganist Ignaz Franz Joseph Ritschel fungiert als Taufzeuge. In dem von Johann Stamitz geprägten geigerischen Klima aufgewachsen, erscheint der Elfjährige bereits als „Accessist“ in der damals schon berühmten Kapelle Karl Theodors, 1750 wird er Erster Violinist, 1758 hören wir anlässlich eines Ballettes erstmals von einer Komposition Fränzls; zehn Jahre später wird er als Komponist und Violinist in den Pariser Concerts spirituels gefeiert, und weitere zehn Jahre später, nachdem er in den Rang eines Konzertmeisters aufgestiegen ist, wird er durch das Interesse und das ungeteilte Lob W. A. Mozarts geadelt. KV 315 f ist für Ignaz Fränzl geschrieben.

Nach Wegzug des Hofstaates Karl Theodors im Jahre 1778 nach München hält Fränzl seiner Heimatstadt die Treue, stellt fortan sein Virtuositentum und seinen Komponisten-ehrgeiz hintenan und wird erster musikalischer Oberleiter des neugegründeten Mannheimer Nationaltheaters. Gleichzeitig gründet er Concerts spirituels nach Pariser Vorbild, lange vor Reichardts Gründung derselben 1783 in Berlin. Ebenfalls 1778 faßt Fränzl alle Mannheimer Musiker, den verbliebenen Rest der Hofkapelle sowie Amateure, zu der noch heute existierenden und im Mittelpunkt des Mannheimer Musiklebens stehenden Einrichtung der Akademie-Konzerte zusammen. So gebührt ihm das Verdienst der Wiedererweckung des darniederliegenden Musiklebens der Stadt, nun allerdings auf bürgerlicher Grundlage. Er stirbt am 3. September 1811 als Großherzoglich Badischer Musikdirektor in Mannheim.

Seine virtuose Geigentechnik gab Fränzl einer großen Zahl von Schülern mit, u. a. F. W. Pixis und seinem Sohne Ferdinand, dem späteren Münchener Musikdirektor. Von Fränzls kompositorischem Schaffen, das — mit Ausnahme einer Messe — ausschließlich der Instrumentalmusik gewidmet ist, sind uns nur 23 Werke überliefert, weitere elf sind nicht mehr auffindbar oder nicht eindeutig ihm zuzuschreiben. In der Wahl der Tonart trägt Fränzl eine persönliche Note in das Bild der zweiten Generation der Mannheimer Schule. Zwar bevorzugt auch er wie alle anderen Mannheimer als Haupttonart D-dur, in den langsamen Sätzen jedoch die Mollparallele, während seine Zeitgenossen hier mit der Subdominante vorliebnehmen. Auch in den Modulationsteilen seiner Werke zielt Fränzl für Mannheim außergewöhnlich oft auf die Mollparallele der Haupttonart hin. Sonst steht er als Komponist seit den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts völlig im Rahmen des Mannheimer Stiles, den er um einige spezielle Merkmale bereichert hat. Seine Werke wurden vom Verfasser mit denen der Hauptvertreter der zweiten Mannheimer Generation — Chr. Cannabich, Joh. und Jos. Toeschi, F. X. Richter — verglichen.

Ein weiterer Abschnitt der Arbeit ist der Stellung des Komponisten in der zeitgenössischen Kritik gewidmet. Der Anhang bringt ein thematisches Verzeichnis der Werke Ignaz Fränzls sowie die Ergebnisse archivalischer Studien in einer Familientafel.

Die Arbeit wird in der Reihe „Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte“ erscheinen.

BESPRECHUNGEN

Joseph Schmidt-Görg und Hans Schmidt: Ludwig van Beethoven. Bonn—Hamburg—Braunschweig: Beethoven-Archiv, Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH, Georg Westermann Verlag (1969). 275 S.

Dieser großformatige Bild- und Textband wird als Parallelveröffentlichung zur Schallplattenaufnahme der Werke Beethovens vorgelegt, die von der DGG zum sogenannten Beethovenjahr 1970 herausgebracht wird. Während für die Texte und die Bildauswahl des vorliegenden Bandes das Beethoven-Archiv verantwortlich ist, zeichnet als Hersteller der Georg Westermann Verlag, und das Copyright liegt bei der DGG. Das Interesse dieses Industrieunternehmens an einer solchen Veröffentlichung hat den Vorteil eingebracht, daß der opulent ausgestattete und hervorragend schön gedruckte Band zu einem erstaunlich niedrigen Preis auf den Markt gebracht werden konnte. Die Fülle der sehr geschickt ausgewählten, zugleich ein sehr breites thematisches Feld berücksichtigenden Abbildungen — rund 280, davon mehr als 170 mehrfarbig — und die Reproduktionsqualität sind außerordentlich. Als Repräsentationsgeschenk ist das Werk geradezu ideal, was wiederum dem Absatz zugute kommen wird, so daß am Ende des Beethovenjahres alle Beteiligten auf ihre Kosten gekommen sein werden.

Die Mitwirkung der Industrie hat dem Unternehmen jedoch nicht nur Vorteile gebracht. Ein kleiner, aber möglicherweise symptomatischer Nachteil ist die Tatsache, daß die Diskographie am Schluß des Bandes nicht das ist, was man unter diesem Titel gemeinhin sucht, sondern ein Verzeichnis der Beethoven-Aufnahmen der DGG — aber ohne daß der Name der Firma erscheint. Offene Werbung wäre, für meinen Geschmack, ehrlicher gewesen, wenn man sich schon nicht zu dem entschließen konnte, was dem Benutzer wirklich hätte nützen können: eine kritische Diskographie.

Schwerer als dieses Detail wiegt die Tatsache, daß der Band unter den gegebenen Umständen fast zwangsläufig den Charakter eines Erbauungsbuches annehmen mußte, und daß die vorgegebene Gliederung nach Werkgattungen (parallel zur Schallplattenaufnahme) ihn in die Nähe eines laufenden

Kommentars, eines Ersatzes also für Plattentexte brachte, zumal das Korrelat solcher Gliederung, eine Darstellung der personalstilistischen Entwicklung Beethovens, fehlt. Herausgeber und Mitarbeiter haben diese Gefahren offenkundig gesehen und versucht, der schlechten Popularität dadurch auszuweichen, daß sie Interpretationen fast ganz vermieden, dafür aber eine Fülle von Dokumenten zitiert und sich im übrigen zumeist auf die Darstellung der biographischen Umstände und die Beschreibung der Entstehung, Uraufführung und Resonanz der Werke bei den Zeitgenossen beschränkt haben. Mit der Konsequenz der dokumentarischen Biographien Otto Erich Deutschs gehandhabt, hätte diese Methode ein faszinierendes Buch hervorbringen können, das für das breitere Publikum ebenso lebendig und anschaulich wie für die Fachwelt anregend gewesen wäre. Tatsächlich ist die Zusammenstellung zahlreicher und ausführlicher Zitate aus Briefen, Erinnerungen, zeitgenössischen Kritiken und anderen Dokumenten, zusammen mit dem Bildmaterial, überaus anregend und aufschlußreich. Die Konsequenz aber, die für eine dokumentarische Biographie notwendig gewesen wäre, fehlt.

Der Bruch liegt dort, wo nun doch wieder Urteile über die besprochenen Werke eingeführt werden, jetzt aber in Zitaten aus dem späteren 19. und aus dem 20. Jahrhundert, von Berlioz und Wagner bis zu Edwin Fischer, natürlich alle „*per festeggiare il sovrano di un grand' uomo*“ und kommentar- und kritiklos wiedergegeben, so daß sie in ihrer Umgebung aus Zitaten zeitgenössischer Quellen ihrerseits als Dokumente wirken. Dem fachlich nicht vorgebildeten Benutzer, dem „*großen Kreis der Beethoven-Verehrer*“ (Vorwort) wird damit suggeriert, etwa Wagners pathetische Gemeinplätze über die Eroica, Schumanns Äußerungen über die 4. Symphonie („*Eine griechisch schlanke Maid zwischen zwei Nordlandriesen*“) oder Lenz' albernes Epigramm über die 5. Symphonie („*Eine Schicksalstragödie für Weltbühnen*“) als gesicherte Erkenntnis zu nehmen oder wenigstens sich an solcher Blütenlese zu erbauen. Sinnvoller wäre es gewesen, entweder (im Sinne der dokumentarischen

Biographie) auf Wertungen und Charakterisierungen ganz zu verzichten oder aber den „heroischen“ Charakter der Eroica und dessen ideengeschichtlichen Hintergrund oder das Verhältnis der späten Bagatellen zu den letzten Klaviersonaten oder die Esoterik der letzten Streichquartette wenigstens andeutend zu beschreiben — was ja auch für ein breites Publikum möglich und gerade für ein breites Publikum nützlich sein würde.

Die Problematik der Konzeption wird aber noch dadurch kompliziert, daß auch abgesehen von diesem Bruch die einzelnen Beiträge in der Anlage und auch in der Qualität recht unterschiedlich sind und daß deren Verfasser nicht nur belanglose Urteile wie die oben genannten zitieren, sondern ihrerseits stilkritische und ästhetische Urteile von unterschiedlicher Quantität und Qualität beisteuern.

Der Hauptteil der Beiträge stammt, wie recht und billig, von Joseph Schmidt-Görg. Seine einleitende Beethoven-Biographie ist ein knapper, aber alles wesentliche umfassender und reich dokumentierter, methodisch und sachlich unproblematischer Lebensbericht. Das Symphonie-Kapitel leidet dagegen deutlich unter dem dargestellten methodischen Bruch, und der Abschnitt über die Messen enthält zwar eine sehr interessante und anregende Erörterung über die deutschen Texte zur C-dur-Messe, bleibt aber in der Interpretation der *Missa solemnis* für meine Begriffe zu konventionell. Der Abschnitt über *Fidelio* bringt über die Dokumentation hinaus auch stilgeschichtliche Untersuchungen, im Gegensatz zu den meisten anderen Kapiteln des Bandes. Die abschließende Darstellung von Beethovens „*Lebensweise und Charakter*“ scheint mir, trotz wiederum ausgezeichneter und reicher Dokumentation, zu vordergründig und in ihrer Tendenz zur Harmonisierung der überlieferten Charakterzüge unter dem „*sein ganzes Leben hindurch sich gleich bleibenden sittlichen Willen*“ problematisch zu sein — aber das ist ein Feld, auf dem sich unendlich streiten ließe.

Alle übrigen Kapitel stammen von jüngeren Mitarbeitern des Beethoven-Archivs. Was Werner Cz es la über die Konzerte schreibt, ist im Dokumentarischen sehr wertvoll, in allem, was darüber hinaus zielt, eine arge Enttäuschung. „*Während die beiden ersten Klavierkonzerte einer frühen Stilperiode zuzurechnen sind, . . . handhabt Beet-*

hoven in seinem dritten Klavierkonzert . . . die Kompositionsmittel bereits souveräner“ (S. 59); „*Die beiden letzten Klavierkonzerte bilden die Glanzstücke in dieser Gattung. Sie sind gekennzeichnet durch eine hohe Meisterschaft in der Behandlung der kompositorischen Mittel*“ (S. 64); „*Selbst die Werke, denen gegenüber sich das Publikum anfangs reserviert verhielt . . . gehören mittlerweile zum ständigen Repertoire der Konzertveranstaltungen. Der musikalischen Verantwortung des Interpreten bleibt es nun überlassen, inwieweit sie in unserer Zeit noch das Publikum ansprechen*“ (folgt ein Zitat von Edwin Fischer) (S. 65); solche Aussagen nutzen niemandem, am wenigsten dem „*großen Kreis der Beethoven-Verehrer*“, dem gegenüber die Musikwissenschaft die Pflicht hätte, Klischeevorstellungen zu zerstören statt zu zementieren.

Besser — auch stilistisch — ist das Kapitel über die Kammermusik mit Bläsern (Hans-Werner Kühn); die Zusammenstellung eines sehr reichen Materials zu einer meist vernachlässigten Gattung ist verdienstvoll. Der Abschnitt über die Streichquartette und das Streichquintett (Norbert Stich) ist in der Dokumentation ebenfalls gut, aber nicht frei von Ungeschicklichkeiten („*Mehr als alle anderen entstand das Quartett f-moll op. 95 aus einem inneren Impuls Beethovens heraus*“, S. 97). Für die Verwendung russischer Melodien in op. 59 gibt es andere und bessere Quellen und Gewährsleute als Lenz (S. 97).

Weit stärker stilgeschichtlich und analytisch orientiert ist der Beitrag von Emil Plate n über die Streichtrios, in dem Entstehungsgeschichte, zeitgenössische Kritik, Erfolgsgeschichte und gattungsgeschichtlich orientierte Stilkritik so verbunden sind, wie es im ganzen Buch hätte der Fall sein können. Friedhelm Kl u g m a n n s Behandlung der Klaviertrios und Klavierquartette beschränkt sich dagegen wieder fast ganz auf Werkgeschichte und zeitgenössische Urteile, dies aber auf zuverlässige Weise.

Fast die einzige Stelle des ganzen Werkes, an der Ansätze zu einer Kritik traditioneller Beethoven-Bilder und zu einer kritischen Geschmacksgeschichte anhand zitierter Urteile sichtbar werden, findet sich am Schluß der Untersuchung von Sieghard B r a n d e n b u r g über die Violin- und Cellosonaten (S. 153—154). Es ist eine der interessan-

testen Stellen des Bandes; sie verdiente es, ausgebaut zu werden, etwa im Sinne des ideengeschichtlichen Ansatzes von Schrades *Beethoven in France*.

Hans Schmidt's Bericht über die Klavierwerke beschränkt sich — konsequenter als die meisten anderen Beiträge und methodisch um so weniger anfechtbar — auf Entstehungsgeschichte und zeitgenössische Urteile; besonderes Gewicht erhält dieses Kapitel außerdem durch die extensive Berücksichtigung der Skizzen Beethovens. Einen amüsanten Beitrag zur Psychologie des Druckfehlers liefert S. 169, wo es heißt: „Diese Simrockausgabe erschien mit der herrlichen Verdrehung ‚Editou tres correcte‘ . . .“ — während das Faksimile S. 170 zeigt, daß es „Editiou“ heißt. Die Beiträge von Hubert Daschner (*Musik für die Bühne*) und Shin Augustinus Kojima (*Lieder und andere Vokalwerke*) sind wiederum ausgezeichnet dokumentiert, stilkritisch und ästhetisch aber recht vordergründig. Abgeschlossen wird der Band durch Register, einen Stellennachweis der Zitate und ein Literaturverzeichnis, das aus der unübersehbaren Beethovenliteratur offenbar die tatsächlich verwendeten Werke aufzählt. Auch hier wäre eine kritische Bibliographie nützlicher gewesen — wer, wenn nicht das Beethoven-Archiv, wäre berufen gewesen, sie, zusammen mit den Grundzügen eines neuen Beethovenbildes, zum Beethovenjahr vorzulegen?

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Fritz Zobeley: Ludwig van Beethoven in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1965. 181 S., 76 Abb.

Der Zusatz „in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“ und der Reihentitel „ro-ro-bildmonographien“ lassen vermuten, es handle sich bei diesem Buch um eine Bild- und Dokumenten-Anthologie. So wurde auch Wilhelm Virneisel dazu verleitet, diesen Band in seinem *Beethoven-Schrifttum 1962—1966* (Beethoven-Jahrbuch 1965/68, Bonn 1969, S. 342) unter der Rubrik IV.4: Schriftliche und mündliche Äußerungen Beethovens. Konversationshefte, Notierungen, Aussprüche u. dgl., einzuordnen. Tatsächlich ist dieses Buch aber weder eine Lebensdarstellung in Selbstzeugnissen noch eine Bildmonographie, sondern eine prägnante, brillant geschriebene kleine Beethovenbiographie, der zahlreiche

Bilder und Notenbeispiele (nahezu 40) beigegeben sind.

Zobeley erweist sich nicht nur als solider Kenner seines Stoffes, er versteht auch den Leser durch die Art seiner Darstellung zu fesseln und liefert somit ein überzeugendes Beispiel dafür, daß sich wissenschaftlicher Ernst und Popularität nicht im Wege stehen müssen. Ohne seinen Text mit schwerfälligen Anmerkungen zu panzern, verrät der Autor auf jeder Seite, daß er die Quellen und Sekundärliteratur gründlich studiert hat. Minuziös zeichnet Zobeley das Leben des großen Wiener Klassikers nach und findet doch immer wieder Gelegenheit, sei es auch nur in kleinen Randbemerkungen, die Kompositionen einzubeziehen und mit treffenden Urteilen zu begleiten, die durch gut gewählte und z. T. wenig bekannte Notenzitate auch aus Beethovens Umwelt gestützt werden. Durch Einflechten von Briefzitate und Marginalien aus den Konversationsheften sucht der Autor, den Untertitel „Selbstzeugnisse“ zu rechtfertigen. So entsteht ein objektives Bild des Künstlers und des Menschen Beethoven, fernab von jeder billigen Herostratik. Daß dabei auch die Schattenseiten in Beethovens Charakter nicht umgangen werden, und daß auch das Privateste behutsam angedeutet wird, zeugt von der Sachlichkeit des Verfassers, für die auch die kluge Auswertung und Beurteilung von Scherings problematischen Deutungsversuchen spricht. Ein wenig knapp geraten ist das Schlußkapitel (S. 155 ff.), so daß hier Verallgemeinerungen unterlaufen, die den unkundigen Leser zu falschen Schlußfolgerungen verleiten können. Das schmälert aber keineswegs den ausgezeichneten Gesamteindruck der vorliegenden Arbeit. Dem Buch sind eine Zeittafel, Aussprüche bedeutender Persönlichkeiten, ein Werkeverzeichnis, eine gut ausgewählte Bibliographie und ein Namenregister beigegeben. In der Bibliographie vermißt man unter c) *Skizzen* (S. 171) die Editionen von Mikulicz und Fišman. Das Skizzenbuch zur Pastoral-Symphonie wurde von Dagmar Weise und nicht von Joachim von Hecker ediert.

Bedauerlich ist, daß sich der Verlag zu keinem aufgelockerterem Satz und keiner besseren Papierqualität entschließen konnte. Die Reproduktion der gut ausgewählten, teils wenig bekannten oder unbekannteren Bilder hätte dadurch qualitativ nur gewinnen können.

Heinz Becker, Bochum

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.

Kein zu Ehren eines großen Komponisten gefeiertes Gedenkjahr wurde wohl bislang derart massiv vermittelt durch Massenmedien vorbereitet und mit Skepsis oder auch Widerspruch begonnen wie das 1970 Beethoven gewidmete. Dieses in Aufsätzen, Vorträgen oder Rundfunksendungen zum Ausdruck gebrachte Unbehagen an einer 365 Tage währenden Ehrung eines im Musikleben ohnedies dauerhaft und weltweit Gefeierten vermögen auch die zahlreichen, zu diesem Jahre erschienenen Bücher über Beethoven bei denen zu erwecken, die von der hektischen Geschäftigkeit zum „Beethoven-Jahr“ abgestoßen worden sind. Diese Leser fragen besonders eindringlich nach der aktuellen Notwendigkeit, den ohnehin reich beschickten Büchermarkt in nun besonders dichter Folge mit weiteren Biographien, Monographien und Bildbänden über diesen bereits ausgiebig beschriebenen Meister anzufüllen. Die Frage nach dem die Wissenschaft fördernden Ertrag ist auch dann zu stellen, wenn (wie im vorliegenden Buche) die Autoren selbst auf den ersten Seiten einschränkend vermerken darauf aufmerksam machen zu sollen, daß sie ihre Publikation vornehmlich an den „ordinary intelligent music-lover“ adressieren möchten, „rather than to professionals“. Letztere werden sich indessen durch solche Hinweise nicht davon abhalten lassen, kritisch zu prüfen, inwieweit der Stand der Forschung auch in dieser „Neuerscheinung auf dem Büchermarkt“ reflektiert worden ist und welche unaufgedeckten Aspekte es erschließt. Dieses Bemühen wird vornehmlich dann nicht abzuwenden sein, wenn ein so schwieriges Thema wie „the last decade“ in Beethovens Leben und Werk auf 483 Seiten abgehandelt wird.

Der als Musikkritiker und Autor einiger Bücher (*French Music*, *Gluck*) bekannte Martin Cooper verfaßte diese Würdigung des späten Beethoven aus der Sicht eines Engländers, der seit seiner Studienzeit bei Egon Wellesz zwar mit der Geschichte und den Lokalitäten Wiens sehr gut vertraut ist, der aber vor allem bei der Darstellung der politischen, sozialen und religiösen Verhältnisse in der Donaumetropole zwischen 1817

und 1827 manchen Gesichtspunkt von einer Position außerhalb des Kontinents her zu erörtern vermag. Dies ist als eine Bereicherung dankbar zu verzeichnen. Cooper trägt auf 119 Seiten aber auch nochmals alle nennenswerten Fakten aus Beethovens Leben und über die ihn begleitende Mitwelt vor, weil er sich von der Annahme leiten ließ, daß Beethovens „*personality dominates and informs all his music*“ (S. 437), und zwar „*in a way that is absolutely unique*“. Wenngleich manche Abschnitte etwa über die Wirksamkeit von Zacharias Werner, Clemens Maria Hofbauer oder Johann Michael Sailer im damaligen Wien sowie über deren besondere Bedeutung für Beethoven recht treffend informieren und Cooper dabei nicht der Versuchung einer einseitig-unkritischen „Helden-Verehrung“ unterliegt, referiert der „*Part One*“ dennoch allzuviel bereits hinreichend Bekanntes. Deswegen reizt dieses Buch den Kenner der Quellen nur in ausgewählten Abschnitten zum intensiven Studium. Diese Einschränkung ist auch angebracht bei „*Part Two*“, in dem nacheinander die Violoncello-Sonaten, die Klavier-sonaten, die *Missa solennis*, die IX. Sinfonie und die späten Streichquartette beschrieben werden. Insbesondere in diesem Hauptteil macht sich der auf S. VIII eingestandene Mangel bemerkbar, daß Cooper nämlich allzuviel von der neueren „*Beethoven literature (has) in fact neglected*“. Die in der Deskription nicht stets ausreichend detaillierten und als interpretierende häufig unzulänglichen Analysen hätten gewiß an Gehalt und Informationswert gewinnen können, wenn diese z. B. zu op. 120 etwa die Ermittlungen von Jürgen Uhde in dessen Reclam-Band *Beethovens Klaviermusik* (I, 1968, S. 503 ff.) berücksichtigen würden, oder wenn zu op. 126 mit demselben Autor eine Auseinandersetzung über dessen Einsichten in die schwer entzifferbaren Werkintentionen geboten würde (ebd. S. 175 ff.). Während Cooper beispielsweise zu op. 126, Nr. 4 und 5 auf S. 219 lediglich in vier Sätzen Auskunft zu geben weiß, hilft Uhde auch dem „*music-lover*“ tiefer auslotend und im Detail minutiöser zergliedernd die besonderen Satzprobleme zu erfassen. Th. W. Adornos Essay über den *Spätstil Beethovens* und besonders dessen Verstehen der *Missa Solemnis* als ein „*Verfremdetes Hauptwerk*“ (in: *Moments Musicaux*, 1964) werden

ebensowenig hier zur Kenntnis genommen oder kritisch geprüft wie etwa das komplexe Problem des 4. Satzes der IX. Symphonie, mit dem Beethoven immerhin auch das auskomponierte Gelingen oder Scheitern einer Gattungsidee verknüpfte. Betreffs op. 131 ist die Forschung durch die *Untersuchungen an den Skizzen* von Joachim v. Hecker (Diss. Freiburg 1956) in beachtenswerter Weise so sehr gefördert worden, daß davon auch die Interpretation der Werk- und Satzstrukturen dieses verbal stets nur unzureichend vermittelbaren Werkes profitieren könnte. Cooper „*has neglected*“ diese und andere Spezialstudien der letzten Jahre und verläßt sich statt dessen auf seine eigenen, nicht ohne die angebrachte Skepsis publizierten Einsichten, die er (S. VI) ausgibt als „*arising from an attitude to music that belongs to another age*“. Allerdings ist daneben für den Beethoven-Forscher nicht nur das Faksimile eines Briefes vom Oktober 1816 betrachtenswert oder die im Appendix A mitgeteilte Abhandlung von E. Larkin über *Beethoven's Medical History* (dazu siehe ergänzend auch D. Kerner, *Krankheiten großer Musiker*, 1963, S. 55 ff.), sondern vornehmlich auch der abschließende Versuch einer Kennzeichnung der „*characteristics of the late style*“. Hier ergeben sich etwa betreffs des „*rhetorical element*“ oder der Funktion des Trillers Ansatzpunkte für weiterführende Überlegungen.

Walter Salmen, Kiel

Ludwig van Beethovens Konversationshefte. Band 4. Hefte 38—48. Hrsg. im Auftrag der Deutschen Staatsbibliothek Berlin von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre unter Mitwirkung von Ignaz Weimann. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1968. 398 S., 16 Taf.

Auch mit der Herausgabe seiner Konversationshefte soll Beethoven zu seinem 200. Geburtstag gehuldigt werden. Als Voreiter der für das Gedenkjahr 1970 geplanten drei Bände erschien zunächst Band 4 mit elf Gesprächsheften aus der Zeit von August bis Mitte Dezember 1823. Als nächstes soll der zeitlich hieran anschließende Band 5 mit bisher ebenfalls unveröffentlichten Heften herauskommen. Dann aber will man mit Band 1 auf die Ausgabe von Schünemann (1941 bis 1943) zurückgreifen und diese erst revidieren bevor die weiteren unveröffentlichten Hefte erscheinen. Es fragt sich, ob man wirk-

lich „*den Bedürfnissen der Beethoven-Forschung am besten geredet*“ wird, wenn vor der Edition noch unveröffentlichter Hefte, auf die man natürlich besonders neugierig ist, erst nochmals die bereits erhältlichen Texte vorgelegt werden. Selbst die für das Vorwort von Band 1 in Aussicht gestellte „*ausführliche Würdigung der Bedeutung aller Konversationshefte*“ und einige editions-technische Verbesserungen der Schünemann-Ausgabe dämpfen m. E. die Ungeduld nicht, mit der die noch unveröffentlichten Texte erwartet werden. Es hat ohnehin schon lang genug gedauert, bis die Erschließung dieser einzigartigen Quellen einsetzte. Sie standen unter einem unglücklichen Stern, schon durch die Tatsache, daß der ursprüngliche Bestand von ca. 400 Heften von Anton Schindler, dem Famulus und Biographen Beethovens, großenteils vernichtet worden ist, vermutlich weil er das Andenken des Meisters — und auch sich selbst — durch allzu freimütige Äußerungen kompromittiert sah. Außer den 137 Heften, die Schindler 1846 an die Preussische Staatsbibliothek verkaufte, sind heute nur noch wenige andere Konversationshefte und Blätter bekannt. Der Zeitraum der Eintragungen erstreckt sich vom Jahre 1818 bis zu Beethovens Tod 1827. Es sind jedoch schon ab 1814/15 einige Aufzeichnungen überliefert. Zwei Gesamtausgaben blieben bisher unvollendet. Der erste Versuch von Walther Nohl, 1923/24, zeitigte nur einen Band. Die zweite Gesamtausgabe, die Georg Schünemann im Auftrag der Preussischen Staatsbibliothek herausgab, erschien 1941 bis 1943 mit drei Bänden. Eine Auswahl der Aufzeichnungen gab J.-G. Prod'Homme 1946 auf französisch heraus. Luigi Magnani benutzte die Konversationshefte zu einer umfangreichen Studie in italienischer Sprache (1962). Selbstverständlich wurden Zitate aus den Konversationsheften immer wieder in der Beethoven-Literatur herangezogen. Schünemanns Ausgabe mußte wegen der Kriegsverhältnisse abgebrochen werden. Die Originale wurden ausgelagert und kamen erst nach Kriegsende in die Berliner Staatsbibliothek zurück. Von dort wurden sie unter recht abenteuerlichen Umständen nach Westdeutschland gebracht und schließlich nach mehreren Jahren der Eigentümerin 1957 wohlbehalten zurückgegeben. Im Herbst 1963 begannen im Auftrag der Deutschen Staatsbibliothek der Direktor der Musikabteilung und Frau Grita Herre mit der

Herausgabe des vorliegenden Bandes, der 1968, also genau ein Vierteljahrhundert nach Schönemanns letztem Band, erschien.

Ein Vergleich der beiden Editionen zeigt in der Anlage manche Übereinstimmungen. Rein äußerlich wirkt die alte Ausgabe in Format und Aufmachung opulenter. Der neuen Ausgabe kommt zugute, daß die Editions-methoden überprüft wurden. Es ist z. B. sicher ein Vorteil, daß die Anmerkungen zum Inhalt der Gespräche nicht mehr mit den editionstechnischen Bemerkungen untermischt als Fußnoten erscheinen.

Für die Datierung der Hefte und die Benennung der Schreiber hat Schindler durch zahlreiche Eintragungen schon nützliche Vorarbeit geleistet, doch bleibt auch hier noch viel zu tun. Die Zählung der Hefte von S. Dehn und Walther Nohl hat Schönemann revidiert. Seine neue chronologische Zählweise wird von den jetzigen Herausgebern benutzt.

Über Bedeutung und Inhalt der Gesprächshefte bestehen trotz der Tatsache, daß noch nicht alle Bücher veröffentlicht sind, doch schon einigermaßen zutreffende Vorstellungen bei Musikfreunden und -historikern. Die schmalen, handlichen Bändchen waren in Beethovens Taubheit nichts weiter als ein alltäglicher, praktischer Behelf zur Verständigung mit der Umwelt. Sie bieten heute die einzigartige Gelegenheit, Einblick in den vielseitigen Themenkreis der Gespräche Beethovens zu erhalten. Wenn auch gewöhnlich nur die eine Seite der Unterhaltung, nämlich die Äußerung der Besucher aufgezeichnet ist, lassen sich Beethovens Fragen oder Antworten doch einigermaßen rekonstruieren. Mit besonderer Aufmerksamkeit dürften seine eigenen Eintragungen aufgesucht werden: Monologe, zahlreiche Notizen und Aufrechnungen, aber auch Gesprächsteile, die nicht für fremde Ohren bestimmt waren und oft besonders originell sind. Es werden durchaus nicht immer anspruchsvolle Themen erörtert, vielmehr nehmen die alltäglichen Angelegenheiten einen breiten Raum ein, und das Erhabene findet sich in nächster Nachbarschaft zum Banalen: Moral- und Religionsphilosophie, Logik und Naturphilosophie werden ebenso ernsthaft besprochen wie Wohnungsangelegenheiten, Speisezetteln, Kleidung, Hauspersonal und Theaterskandale. Politik, neue Bücher, Austern, Weine, Kölnisch Wasser, Luftheizung und Klavier-

stimmen — kurzum, das vielfältige Leben spiegelt sich in mannigfachen Facetten wider.

Exkurse über Musik sind im vorliegenden Bande nicht zu zahlreich. Immerhin erregen die Äußerungen über Opern, vornehmlich über Webers *Euryanthe* und *Freischiütz*, über die Wirkung des *Fidelio* u. a. besonderes Interesse. Über Beethovens Schaffenspläne und Schaffensweise ist nur wenig Aufschluß zu erhalten. Erwähnt werden u. a. die Oper *Melusine*, die „BACH-Ouvertüre“ und das Oratorium *Sieg des Kreuzes*. Zur 9. Sinfonie, der Hauptarbeit dieses Jahres, erscheinen ein paar Skizzenzeilen. Wesentlich ausführlicher wird die *Missa solennis* behandelt, und zwar wie sie einträglich durch Subskriptionen u. a. abzusetzen sei.

Die Zeitgeschichte, das kulturgeschichtliche Kolorit als Hintergrund zu Beethovens Biographie, ließe sich auch aus anderen Quellen darstellen, die Konversationshefte geben aber die spezifische Auswahl, die für Beethovens Kreis und Lebensumstände von Bedeutung war. Die Gesprächspartner treten lebensvoller hervor, als Bildnisse sie zeigen könnten. Es offenbaren sich Charakter- und Wesenszüge, Bildung, Temperament, ihre Haltung gegenüber Beethoven. Im vorliegenden Band sind Schindler, der Neffe Karl, Graf Moritz Lichnowsky, Ignaz Schuppanzigh, der Berliner Konzertmeister Karl Wilhelm Henning, Moscheles und der Bruder Johann die markantesten Gesprächsteilnehmer.

Im Vorwort Köhlers wird bereits deutlich, was in den Anmerkungen und im Inhaltsverzeichnis kraß auffällt, daß nämlich „westliche“ Literatur weitestgehend ignoriert wurde. Wenigstens das Verzeichnis von Kinsky-Halm wurde angeführt. Dort hätte Köhler die genauen Angaben darüber gefunden, wie lange Beethoven an seiner *Missa solennis* komponiert hat, wenn er schon die Originalarbeiten nicht heranziehen wollte. Damit wäre verhindert worden, daß man gleich im ersten Abschnitt dieses Vorworts stutzig wird. Auch zur Geschichte der Vormundschaft Beethovens über seinen Neffen Karl wären Ergebnisse zu finden gewesen, die über Thayer hinausgehen. Immerhin kommt es den Tatsachen näher, daß der Neffe nicht, wie sonst üblich, als haltloser Bösewicht dargestellt wird.

Die Editionsprinzipien, die natürlich auf den Erfahrungen anderer wissenschaftlicher Ausgaben fußen und für die

Konversationshefte modifiziert wurden, sind im allgemeinen ein gut brauchbares Instrument. Bei Punkt 6 könnte man unterschiedlicher Auffassung sein, was die Einzelbuchstaben angeht. Punkt 15 ist jedoch unzulässig, denn wenn es nun einmal Beethovens und gelegentlich auch anderer Schreiber Eigenart ist, „j“ statt „y“ zu verwenden, warum sollte man dies nicht in der Übertragung beibehalten, die ansonsten buchstabengetreu sein will? Sinnentstellungen sind doch nicht zu befürchten. Über zahlreiche Umständlichkeiten in den Fußnoten muß man sich immer wieder wundern. Weshalb eigentlich bediente man sich nicht wenigstens bei häufig wiederkehrenden Anmerkungen (z. B. zu Schreibstoff, Überschreibungen etc.) der Sigla, wie sie sich bei anderen philologischen Editionen, u. a. Beethovenscher Manuskripte bewährt haben? Heißt es wirklich zuviel verlangt, daß alle Stellen, die sich ernsthaft mit der Edition von Beethoventexten befassen, (es sind nicht eben viele) ihre Erfahrungen und Ansichten austauschen und nach möglichst gleichen Editionsprinzipien arbeiten sollten?

Um sich ein Bild von der Zuverlässigkeit der Übertragung zu machen, hat Rezensentin als Stichprobe die 52 Blätter des zuerst abgedruckten Heftes 38 Wort für Wort anhand von Fotokopien verglichen. Der Gesamteindruck ist vertrauenerweckend. Einige Unsicherheiten, Flüchtigkeiten und Inkonsistenzen bleiben naturgemäß offen. So ist nicht klar zu erkennen, nach welchem System Abkürzungen aufgelöst werden oder nicht, oder wann flüchtig geschriebene Wortendungen ergänzt bzw. nicht ergänzt werden. Für letztere Frage könnte man Dutzende von Fällen anführen. Über Groß- und Kleinschreibungen wird man häufig unterschiedlicher Auffassung sein, weshalb aber z. B. beim ersten Wort auf Blatt 30v sowie ebenda beim ersten Wort der untersten Zeile Klein- statt Großschreibung gewählt wurde, ist nicht recht einzusehen. Das gleiche gilt für Blatt 37r, 2. Zeile („das“ statt „Das“), oder Blatt 45r „darauf“. Es fragt sich auch, weshalb Schindlers spätere Eintragungen in lateinischer Schrift nicht auch kursiv wiedergegeben werden.

Überschreibungen werden auch gelegentlich vernachlässigt und erhalten keine Fußnote, z. B. Blatt 31r, 2. Zeile „Die“. Blatt 31v „C“ hingegen hat eine Fußnote. Bei Blatt 40v „Werthen“ ist der erste Buchstabe

überschrieben. Auch das Wort, das in Fußnote 38 erwähnt wird, ist überschrieben. Desgleichen Beethovens Eintragung „Fell-eis.“ [en] Blatt 49v oder auf Blatt 50r das „h“ in „nicht“ etc.

Stoßseufzer wie „Gesprächsabsatz schwer lesbar“ erübrigen sich dort, wo die Übertragung mit nicht allzuvielen Fragezeichen gelungen ist. Fußnote 14 wird überflüssig, wenn, wie sonst bei der Übertragung üblich, durchstrichene Stellen mit spitzen Klammern im Haupttext bleiben. Die Liste solcher kleineren Mängel ließe sich beträchtlich vermehren, doch wird ersichtlich, daß hier erfreulicherweise keine schwerwiegenden Fehler gemacht wurden und mit viel lesetechnischem Geschick eine ernsthafte Übertragungsarbeit geleistet worden ist.

Auch in den 734 Anmerkungen steckt viel verdienstvolle Mühe, die freilich den Aufwand nicht immer lohnt. So dankbar man es begrüßt, daß Wiener Quellen ausgiebig benutzt und Austriazismen und lokale Einzelheiten erläutert werden, so verwundert fragt man sich oft, auf welchen Leserkreis die Erläuterungen eigentlich zugeschnitten sind. Offenbar richten sie sich an Leute, die froh sind, einige Daten zu Hannibal, Ulysses, Caesar, Homer, Epikuräern, Cynikern etc. etc. zu erhalten. Dieselben Leute müssen sich aber wieder verloren vorkommen, wenn eine Parodie auf Vergils *Aeneis* als unkommentierter Kommentar dargeboten, oder ein lateinisches Zitat nirgendwo übersetzt wird. Die Gestalten der Sage und Vergangenheit werden häufig lebendiger gemacht, als für Beethoven bedeutsame Leute aus seiner allernächsten Umgebung. Erzherzog Rudolf, die Familie Lichnowsky (Graf Moritz Lichnowsky erscheint wenigstens in den Abbildungen), Haslinger u. a. kommen entschieden zu kurz gegenüber den gewiß ehrenwerten Köchinnen und Dienstmägden, die von Beethovens Kopisten geheiratet wurden. Der Kopist Rampel wird allein mit fünf Druckzeilen Quellenangaben beehrt, und es ist auch kein Mangel an Aufzählungen sämtlicher Kopistenkinder, möglichst mit Geburtsdaten. Salieri und Spontini ergeht es etwas besser als Rossini, von dem man bloß Geburts- und Todesjahr erfährt. „Ein Herr von Niebuhr“ war durchaus nicht so einseitig, als daß man Informationen über ihn nur aus dem Hof- und Staats-Schematismus des österreichischen Kaisertums beziehen dürfte. Verschwendischer Aufwand

wird mit Wohnungsangaben, alten und neuen Hausnummern der unwichtigsten Leute getrieben, und selbst bei Caroline Unger ist man heute nicht sehr neugierig, wo sie gewohnt hat. Man könnte ja noch Verständnis aufbringen für diese Art wissenschaftlicher Akribie, wenn nicht in den allermeisten Fällen der mit sämtlichen gerade erreichbaren Details vollgestopfte Apparat gar keinen Bezug zu den Erwähnungen in den Konversationsheften hätte. Die zahlreichen Trivialitäten aus alltäglichen Gesprächen, die in den Konversationsheften aus Pietät und der Vollständigkeit halber abgedruckt werden, brauchen nicht in diesen Anmerkungen fortgesetzt zu werden, wo sie vollends ihren Sinn einbüßen. (Einige beiläufig bemerkte Druckfehler siehe in Anmerkungen 239, 361, 396, 478.)

Wie bereits in den bisherigen Teilen des Buches, so wird auch in den Anmerkungen die nahezu völlige Vernachlässigung außerwienischer westlicher Quellen und neuerer Veröffentlichungen spürbar. (So wenig Rezensionen die Kategorien der politischen Geographie schätzt, so wenig ist zu übersehen, welche Bedeutung die Herausgeber vorliegenden Bandes ihr beimessen.) Der *Literaturnachweis* zeigt diesen Mangel am augenfälligsten. Ein unerfahrener Leser muß den Eindruck gewinnen, daß die Beethovenforschung seit Jahrzehnten stillsteht und fast ausschließlich den Wienern und den Leipziger Verlagen vorbehalten blieb. Auch daß es ein Beethoven-Jahrbuch gibt, zu dem ja de facto internationale und natürlich „östliche“ Autoren ihre Beiträge liefern, bleibt unerwähnt. Ganze vier Titel aus den Jahren nach 1930 sind westlich der Elbe erschienen, hierunter zählt MGG.

Mit 16 *Abbildungen* von Textseiten, Personen und Örtlichkeiten erhält man eine willkommene Illustration zu den Gesprächen. Übrigens gehört die Abbildung 15 nicht wie angegeben zu Heft 47, Blatt 31r, sondern zu Blatt 38r des gleichen Heftes. Für die Wiedergabe von Schriftseiten scheint das bei Schünemann gewählte Lichtdruckverfahren zwar vorteilhafter und wertvoller, doch kann man sich auch mit dem vorliegenden Rasterdruck zufriedengeben.

Der Wert dieser Gesamtausgabe von Beethovens Konversationsheften liegt in erster Linie in der Quellenschließung. Die Hauptaufgabe, die Vorlage eines möglichst zuverlässigen Textes wurde in diesem Bande

erfüllt. So wenig ihre Bedeutung für die Beethoven-Biographie überschätzt werden sollte, wird doch die Auswertung, die Herstellung der Beziehungen zu Beethovens Briefen und anderen Dokumenten das Bild Beethovens in seiner Umwelt zweifellos bereichern. Dagmar v. Busch-Weise, Bonn

Joseph Kerman: *The Beethoven Quartets*. London: Oxford University Press 1967. 386 S., 1 Abb.

Die Streichquartette Beethovens, die heute nicht mehr als Produkte eines „*Geisteskranken*“ (Cäcilia IX, 1828) abgeurteilt werden, sondern allgemeine Wertschätzung erfahren, sind in letzter Zeit zu einem bevorzugten Gegenstand musikwissenschaftlicher Erörterungen geworden. Während des Sommersemesters 1967 wurden allein an drei deutschsprachigen Universitäten Oberseminare über diese schwer begreifbaren Kompositionen abgehalten. Offensichtlich ist man nicht mehr mit Robert Schumann der Meinung: „*Auslegung und Erklärung durch Worte scheitern hier*“, denn auch im Druck mehren sich die Interpretationsversuche. Der hier aus der Feder des an der University of California lehrenden Joseph Kerman vorliegende Versuch unternimmt es, sämtliche 16 Quartette zu beschreiben und geschichtlich einzuordnen. Der Betrachtungsgegenstand wird werkimmanent vor allem auf Satzprobleme hin untersucht. Der gewählte „*point of view*“ ist somit „*partial*“, was sich an etlichen Stellen als unzureichend erweist, denn selbst so esoterische Kunstwerke wie diese haben sowohl eine autonome als auch eine gesellschaftlich relevante Existenz. Beide Seiten sind zu befragen, wenn eine sachlich zureichende verbale Interpretation zustande kommen soll, zumal wenn es sich um so vielschichtig angelegte Werke wie op. 59 oder op. 132 handelt. Da nicht sämtliche Seiten möglicher Werkbetrachtung angesprochen werden, bleibt das gewichtige Thema der Streichquartette Beethovens trotz des beträchtlichen Umfangs dieses Buches für viele weitere Untersuchungen offen.

Die Publikation ist in drei Bücher gegliedert. Im ersten und kürzesten Abschnitt wird beschrieben, wie sich Beethoven seit 1792 bemühte, in Wien Fuß zu fassen, und wie er nach den Vorbildern Haydns und Mozarts die Quartette op. 18 konzipierte. Kerman ordnet die Quartette in die Chronologie des Gesamtwerks ein und bestimmt deren ent-

wicklungsgeschichtlichen Standort aus dem Umkreis der im gleichen Zeitraum entstandenen symphonischen oder kammermusikalischen Werke. Dieses Verfahren bestimmt vor allem Book II, worin op. 59, op. 74 und op. 95 unter dem Hauptgesichtspunkt „after the Eroica“ interpretiert werden. Im dritten und längsten Buch, in dem op. 127–135 gewürdigt werden, dominieren die Stichworte „Dissociation and Integration“.

Dem Leser werden damit gewiß manche neue Einsichten in das Verfahren thematischer Entwicklungen oder harmonischer Prozesse vermittelt, daneben aber wird auch des öfteren allzu Bekanntes lediglich referierend wiederholt. Z. B. findet der Sachkundige S. 4 ff. nichts Neues zu Leben und Werk, auch hätte S. 269 ff. zum Problem des Vorkommens von Fugen im Spätwerk manche Druckseite eingespart werden können, wenn etwa auf die Zusammenstellung von F. Deutsch in den Studien zur Musikwissenschaft, 14, 1927, S. 75 ff. verwiesen worden wäre. So wenig wie diese Abhandlung vom Verfasser zu Rate gezogen wurde, so sehr vermißt man eine kritische Auseinandersetzung mit derart inhaltsreichen Spezialstudien wie z. B. der Freiburger Dissertation von J. von Hecker, *Untersuchungen an den Skizzen zum Streichquartett cis-moll op. 131* (1956), der Hamburger Dissertation von C.-H. Mann, *Formale Probleme in den späten Werken Beethovens* (1955) oder auch mit dem Aufsatz von Th. W. Adorno, *Spätstil Beethovens* (in: *Moments musicaux*, 1964).

Der Stand der Forschung wird somit nur teilweise berücksichtigt, was die Art der Analyse und die daraus gewonnenen Ergebnisse merklich beeinträchtigt. Während doch bereits Friedrich Nietzsche zu Recht feststellte, daß insbesondere die letzten Quartette Beethovens „jede Anschaulichkeit, überhaupt das gesamte Reich der empirischen Realität völlig beschämen“, wird hier zuweilen eine „the feeling“ einbeziehende Hermeneutik versucht, die am Gegenstand vorbeiführt. Wozu soll z. B. die umschreibende Bemerkung betreffs der *Overtura* in op. 133 dienlich sein: „This section hurls all the thematic versions at the listener's head like a handful of rocks“ (S. 227) oder, „C is winding up like a crossbar about to shoots at the stars“ (S. 284) u. a. Andererseits werden Eindrücke gewonnen und Sachverhalte beschrieben ohne interpretiert zu

werden. Z. B. möchte man wissen, warum in op. 133 das Stück in Gefahr zu sein scheint „of cracking under the tension of its own rhythmic fury“ (S. 283), warum „last movements had always strained and sometimes eluded Beethoven's imagination“ (S. 302), oder warum op. 135 „Something dispassionate, even désengagé“ (S. 358) ist, warum die Dissonanz streckenweise kein Korrelat mehr zur Konsonanz zu sein scheint, die Reprise nicht gelingt, auch die Durchführung im ersten Satz dieses Werkes eine mißlungene Möglichkeit andeutet, Kadenz keine Dämme bilden und das *poco adagio* alles vermeintlich Gelungene kurz vor dem Schluß widerruft. Das ließe sich ebenso sinnvoll beantworten wie etwa die Frage, aus welchem notwendigen Grunde in op. 59 russische Volkslieder als „*thèmes*“ einbezogen wurden (siehe dazu vom Rezensenten in Fs. W. Wiora, 1967, S. 397 ff.) oder welche Intention Beethoven nötigte, op. 130 zwar nicht mit seiner Objektivierung einer „*Art of Fugue*“ (W. Kirkendale), jedoch mit einer ihm eigentümlichen „Kunst der Finalfuge“ zu beschließen. Kerman sieht zwar in der Großen Fuge einen Extremfall der Komposition, mehr „*sonata action*“ verwirklicht als das Prinzip des Fugierens, indessen dürfte es doch wohl zur Idee dieses Werkes gehören, in der Funktion des Finalsatzes eine Synthese der äußersten Möglichkeiten zu stiften in Form eines Kraftaktes und der Häufung aller verfügbaren Mittel einschließlich des sonatenhaften Durchführens sowie des Prinzips der variierenden Umformung. Für Beethoven ergab sich das Problem: wie kann (erzwungene) Einheit aus den in vorangesetzten Sätzen durchgespielten Kontrasten heraus erreicht werden, wie kann sowohl die freie wie auch die strenge Fuge mit allen Kunstfertigkeiten des Kontrapunktes anhand eines gebrochenen Materials (T. 30 ff.) ineingefügt werden, wie kann das Sonatenhafte in eine Finalfuge integriert werden. Wie wenig Beethoven dies gelang, zeigt das Scheitern im Ansatz in den Mittelteilen, dem das Entsagen folgt.

Noch in vielen weiteren Hinsichten wirft dieses Buch eine Menge von Fragen auf, es vermittelt daneben aber auch Antworten und persönliche Wertungen (vor allem betreffs op. 18, der langsamen Sätze u. a.). Deswegen wird die von eingehender Sachkenntnis zeugende Arbeit gewiß künftig bei der weiteren Erforschung der Werke Beet-

hovens von achtenswerter Bedeutung sein, eingedenk des Ausspruchs von Robert Schumann, daß es sich bei diesen dem Interpretieren äußerster Schwierigkeiten bietenden Kompositionen um Schätze handelt, „an denen die Welt noch jahrelang zu heben“ haben wird.

Walter Salmen, Kiel

Ekkehard Kreft: Die späten Quartette Beethovens. Substanz und Substanzverarbeitung. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1969. 279 S. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 74.)

Der Gegenstand dieser als Dissertation entstandenen Arbeit ist wahrscheinlich der anspruchsvollste und schwierigste der Musikwissenschaft überhaupt — nicht umsonst ist die Literatur über Beethovens späte Streichquartette fast uferlos, aber weitgehend unergiebig. Der Verfasser zeigt nicht nur dadurch Mut, daß er sich an diesen Gegenstand überhaupt heranwagt; er hat überdies den Mut, die bisherigen Forschungen von vornherein auszuklammern, sich eine tabula rasa zu schaffen, auf der er sein Studienobjekt unbehelligt vom Stande der Forschung ausbreiten kann: „Die zahlreichen Arbeiten, die sich mit den späten Quartetten Beethovens beschäftigen, konnte ich nicht in die Arbeit einbeziehen, da mein Gesichtspunkt der Substanzverarbeitung dort nicht in meinem Sinne berücksichtigt wird“ (S. 8). Mag die unfreiwillige Komik dieses Satzes auch eher auf die ungeschickte Formulierung als auf den Gedankengang zurückzuführen sein, den er ausdrücken soll, so stellen sich bei fortschreitender Lektüre — einer Lektüre, die durch die fast parodistische Trockenheit des Stils, in dem Kreft schreibt, nicht gerade erleichtert wird — doch einige Zweifel an der Relevanz nicht nur der Methode, sondern des Wissenschaftsbegriffs ein, der hier wenigstens implicite exponiert wird.

Das Ziel, das sich der Verfasser setzt, ist eine Untersuchung der „kompositionstechnischen Gestaltungselemente“ der Werke; der Weg, der zum Ziel führen soll, ist die „detaillierte Betrachtung der motivischen, formalen und harmonischen Konzeption“ (beide Zitate S. 7). Vorausgesetzt aber wird ein Begriff von musikalischer Form, der Weg wie Ziel von vornherein verstellt: „Es war nicht meine Absicht, die Bezeichnungen der Satztypen wie Scherzo, Menuett, Sonatenhauptsatz oder die formalen Zusammenhänge, wie sie als Exposition, Durchführung,

Reprise und Coda im Sonatenhauptsatz auftreten, zu diskutieren. Ich habe die formalen Einheiten vielmehr als gegeben vorausgesetzt. Es war daher mein Bestreben, die Substanz in den vorliegenden Sätzen zu analysieren und ihre Verarbeitung und Bedeutung für die Funktion der Satzteile zu erkennen“ (S. 7). Der Begriff der Substanz aber, der so verheißungsvoll schon im Untertitel der Arbeit erscheint, wird nicht weiter definiert, und erst auf S. 227 erfährt man zwar immer noch nicht, was Substanz ist, aber doch wenigstens, wie sie sich „darstellt“: „Die Substanz eines musikalischen Ablaufes stellt sich in Motiven dar, die, wenn sie in einem mehrtaktigen Zusammenhang zu einer geschlossenen Einheit zusammengefaßt werden, ein Thema bilden“. Auf diesem Reflexionsniveau sollte man sich freilich nicht mit musikalischen Kunstwerken und schon gar nicht mit den späten Quartetten Beethovens auseinandersetzen. Und es sollte heute eigentlich auch nicht mehr möglich sein, auf diesem Reflexionsniveau eine Dissertation zu schreiben.

Die Befürchtungen, die durch diese grundsätzlichen Äußerungen des Verfassers geweckt worden sind, werden durch das Detail der Arbeit nicht nur bestätigt, sondern übertroffen. Mehr als 200 Seiten sind gefüllt mit einer minuziösen Beschreibung dessen, was als Vordergrund des Notenbildes jedem Absolventen eines Analyse-Proseminars ohnehin offen vor Augen und Ohren liegt, und getreu dem Formbegriff des Verfassers erscheint Beethoven als ein Komponist, der sich Formschemata (das ominöse Wort in seiner schrecklichsten Bedeutung genommen) vornimmt, um sie möglichst abwechslungsreich auszufüllen. Es ist, als ob Schering, Halm, Schenker, Ratz, Adorno, Blume nie gearbeitet und geschrieben hätten. Es wird beschrieben, „was der Fall ist“. Die wenigen Stellen, die über Beschreibung hinausgehen, sind nicht erfreulicher; so heißt es zum vierten Satz des op. 130: „Der Charakter eines ‚Deutschen Tanzes‘ (Alla danza tedesca) ist durch die einfache harmonische Anlage und die homophone Satzart gewahrt“ (S. 71). Das sprachliche Niveau entspricht dem gedanklichen: „Somit entsteht in Bezug auf die motivische Abhängigkeit der Komplexe voneinander eine paritätische Anlage, die, zunächst von der Ausgangsform sich entfernend, dann wieder zu ihr zurückkehrt“

(S. 27). Der trockene Feststellungsmodus der Sätze spiegelt die dürre Faktizität der Aussagen getreulich. Sprachliche Ungeschicklichkeiten würde man bei einiger Relevanz der Aussagen in Kauf nehmen, aber gerade Relevanz haben Krefts Aussagen nicht: seine Detailbeschreibungen sind offenkundig „richtig“, aber ebenso offenkundig belanglos. Erkenntnis läßt sich aus ihnen nicht gewinnen. Und schließlich paßt es zum Gesamtbild, daß der Arbeit ein Literaturverzeichnis angehängt ist (obwohl doch die Literatur nicht einbezogen wurde), das von Fehlern und Ungenauigkeiten wimmelt, das völlig belanglose Aufsätze und Bücher wahllos neben wichtige und wertvolle stellt und das in einer „systematischen Übersicht“ kulminiert, die Zensuren verteilt und zu den „bedeutenden Biographien“ die Arbeiten von Thomas-San-Galli, Ernest, d'Indy und Rolland zählt. Hier kann nur noch Deutlichkeit helfen: diese Dissertation ist nicht nur ärgerlich, sie ist überflüssig, und sie ist sinnlos. Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Ludwig van Beethoven: Klaviersonate As-dur, opus 110. Faksimile nach dem Autograph herausgegeben von Karl Michael Komma (58 S. Faksimile, IV S. Titelei und Nachwort).

Karl Michael Komma: Die Klaviersonate As-dur opus 110 von Ludwig van Beethoven. Beiheft zur Faksimile-Ausgabe 76. Stuttgart: Ichthys Verlag (1967).

Nachdem bereits 1922 eine schöne Faksimile-Ausgabe des Autographs der Sonate op. 111 erschienen ist, vor einigen Jahren die Handschrift der Sonate op. 109 (mit einer sehr knappen Einleitung von Oswald Jonas) in vorbildlicher Reproduktion folgen konnte, legt Karl Michael Komma nun eine schöne Ausgabe des einzig vollständigen Autographs der Sonate op. 110 vor, so daß jetzt die letzten drei Sonaten Beethovens nicht nur in der überaus gründlich kommentierten Ausgabe von Heinrich Schenker, sondern auch in den originalen Niederschriften publiziert vorliegen.

Das erste Kapitel des Beihefts, *Geschichte und Gestalt der Handschrift*, bietet zunächst verwunderte, aber nicht unbegründete Bemerkungen über den Stand der Beethoven-Forschung — „was Nottebohm begann und Schenker mit intuitiver Gabe fortsetzte, ist im ganzen Umfange erst noch zu leisten“ —, dann S. 6—12 Skizzen vornehmlich zum

ersten Satz aus den Skizzenbüchern Artaria 197 und 201 in Berlin-Dahlem (Nr. 12 und 14 in H. Schmidts Aufstellung, Beethoven-Jahrbuch 1965/68, S. 20f.) mit ausreichenden Anmerkungen, schließlich eine knappe Beschreibung der Handschrift. Ihr Inhalt wird vornehmlich durch ein Verzeichnis erschlossen, in welchem dem Leser in übersichtlicher Form mitgeteilt wird, was auf einer jeden Seite steht. Dieses Verzeichnis (S. 13—14) ist für die Benutzung der Ausgabe von großer Wichtigkeit. Darum seien einige Versehen korrigiert und einige Ergänzungen nachgetragen:

I. Satz

Ms. S. 13 = T. 99—106 (zwischen T. 103 und 104 zwei Takte gestrichen).

S. 14 = T. 107—111; erster Entwurf für den Satzschluß T. 112 ff.

S. 15 = zweiter und dritter Entwurf für den Satzschluß (T. 114 f., T. 115 f.); Endfassung T. 112—116.

II. Satz

Ms. S. 20 = Entwurf zu T. 61—74.

S. 23 = T. 61—72, Entwurf zu T. 69—72.

III. Satz

Ms. S. 49/50 = erste Schlußfassung T. 204 ff. S. 51 = T. 204—213.

Ms. S. 58 = T. 95—97, Entwurf T. 98—100, Endfassung.

T. 98—100, Fortsetzung von S. 55 f

Das also vervollkommnete Verzeichnis ist für den, der die letzte Phase der Entstehung von op. 110 nachvollziehen möchte, etwas unpraktisch. Da ich der Überzeugung bin, daß die Bedeutung dieser Ausgabe vornehmlich darin liegt, solche Studien bequem zu ermöglichen, habe ich, um diesem Mangel abzuwehren, hier ein zweites Verzeichnis zusammengestellt, das es erlaubt, den Zusammenhang der Entstehungsgeschichte zu erkennen und jede einzelne Stelle leicht auffindig zu machen (vor allem, wenn man es zusammen mit dem anderen Verzeichnis benutzt).

I. Satz

Takt 1—98 = Ms. S. 2—12.

Takt 99—103 = Ms. S. 13, Akk. 1. 2.

gestrichene Takte

103a. b. = Ms. S. 13, Akk. 2.

Takt 104—106 = Ms. S. 13, Akk. 3. 4.

Takt 107—111 = Ms. S. 14, Akk. 1—3.

3 Entwürfe¹

Takt 112—116 = Ms. S. 14, Akk. 4 — S. 15,

Akk. 1.

Takt 112—116 = Ms. S. 15, Akk. 2. 3.

II. Satz

Takt 1—60 = Ms. S. 17—19.

Entwurf

Takt 61—74 = Ms. S. 20².

Takt 62—68 = Ms. S. 23, Akk. 1. 2.

Entwurf

Takt 69—72 = Ms. S. 24, Akk. 1.

Takt 69—72 = Ms. S. 23, Akk. 3.

Takt 73—84 = Ms. S. 24, Akk. 2—4.

Takt 88—91 = Ms. S. 25, Akk. 1.

Entwurf

Takt 92—97 = Ms. S. 25, Akk. 2—4.

Takt 92—Schluß = Ms. S. 26.

III. Satz

Takt 1—26 = Ms. S. 29—32.

Takt 27—78 = Ms. S. 33—36, Akk. 1. 2³.

Entwürfe

Takt 79—81 (82) = Ms. S. 36, Akk. 3. 4.

Takt 79—86 = Ms. S. 37, Akk. 1—3.

1. Entwurf

Takt 87—115 = Ms. S. 37, Akk. 3. 4. —
S. 41, Akk. 1.

2. Entwurf

Takt 87—109 = Ms. S. 52.

Takt 87—94 = Ms. S. 55, Akk. 1. 2.

3. Entwurf

Takt 95—100 = Ms. S. 55, Akk. 3. 4.

Takt 95—97 = Ms. S. 58, Akk. 2.

4. Entwurf

Takt 98—100 = Ms. S. 58, Akk. 2. 3.

Takt 98—100 = Ms. S. 58, Akk. 3. 4.

Takt 101—114 = Ms. S. 56—57, Akk. 1.

Entwurf

Takt 115 = Ms. S. 57, Akk. 1.

Takt 118 = Ms. S. 57, Akk. 2.

Takt 116—156 = Ms. S. 41—44.

Entwürfe

Takt 157—180 = Ms. S. 53—54.

Takt 157—203 = Ms. S. 45—49, Akk. 3.

1. Fassung

Takt 204—Schluß = Ms. S. 49, Akk. 3 —
S. 50.

Takt 204—Schluß = Ms. S. 51.

Im 2. Kapitel bietet Komma einen genauen Vergleich des autographen Notentextes mit dem „Urtext“. „Seite für Seite wird in der Reihenfolge der Handschrift die gedruckte Gestalt des Urtextes (nach der von B. A. Wallner besorgten Ausgabe . . .) mitgeteilt. Dabei sind alle herausgeberischen Zutaten . . . fortgelassen, offensichtliche Änderungen und Irrtümer korrigiert und einzeln vermerkt. . . . Alle vom Komponisten durchgestrichenen Fassungen von Takten und Taktgruppen werden neben dem Urtext oder inmitten seines Verlaufs in kleinerer Schrift . . . wiedergegeben. Verschiedene kleine Korrekturen sind nur in den jeweiligen Anmerkungen vermerkt“ (S. 17). Selbstverständlich wird es immer Meinungsverschiedenheiten darüber geben, wo noch eine relevante Lesart vorliegt oder eine bloße Korrektur. Autograph fol. 6' (= S. 12, Beih. S. 26) hätte sich wohl eine Rekonstruktion der Lesart ante correcturam gelohnt. Auch über einzelne Töne wäre noch zu rechten. Autograph S. 54 (= Beih. S. 57), II. Akk., 1. Takt, 9. Sechzehntel: eindeutig ges' ohne Vorzeichen. Überhaupt empfiehlt es sich, bei den hier erstmalig publizierten Frühfassungen stets das Faksimile selbst zu konsultieren und das Beiheft als Lesehilfe aufzufassen, die den Überblick und die Analyse erleichtert. An einigen schwierig deutbaren Stellen hat Komma auf die Wiedergabe einfach verzichtet, z. B. Autograph S. 53 und 54 (= Beih. S. 56 und 57): 53, II, 3, Unterstimme, 4 beide Stimmen; 54, III, 2, unteres System. Das ist durchaus legitim. — Zu Vergleichszwecken in den reichen Anmerkungen hat Komma außer der alten Gesamtausgabe und der Ausgabe Wallners nur die Schenkersche Erläuterungsausgabe von 1914 herangezogen. Wenn es auch einleuchtend ist, daß der Herausgeber „an einen kritischen Vergleich mehrerer oder gar aller Ausgaben“ — wohl ein Druckfehler für: Ausgaben — nicht hat denken können, so bleibt doch der Verzicht auf den Vergleich der jüngeren Ausgabe Schenkers (in der Bandausgabe), die manche bedeutungsvolle Verbesserung des Notentextes gegenüber

1 1. Entwurf für den Satzschluß (Ms. S. 14, Akk. 4) dreitaktig, entsprechend den T. 112, 113, 115; 2. Entwurf (Ms. S. 15, Akk. 1) zweitaktig, entsprechend T. 114, 115, ersetzt die letzten Takte des 1. Entwurfs, der gestrichen worden war; 3. Entwurf (Ms. S. 15, Akk. 1), entsprechend T. 115, 116, ersetzt den (gestrichenen) letzten Takt des 2. Entwurfs. Endfassung dieser Entwürfe: T. 112, 113 (1. Entwurf), 114 (2. Entwurf), 115, 116 (3. Entwurf). Erst als Beethoven sich entschlossen hatte, auch noch den T. 112 zu verändern, hat er den ganzen Schlußabschnitt durchgestrichen und noch einmal geschrieben.

2 Zu T. 61—75 des 2. Satzes druckt Komma noch eine frühere Skizze aus dem Skizzenbuch Art. 201 — Nr. 14 in H. Schmidts Aufstellung (l. c.) — ab.

3 Zu T. 27—40 des 3. Satzes (Fugenanfang) noch eine Skizze aus dem Skizzenbuch Art. 197 — Nr. 12 in H. Schmidts Aufstellung.

der Erläuterungsausgabe bietet, bedauerlich. Auch die neuerliche Revision der Schenker'schen Ausgabe durch Ratz — wohl die verlässlichste derzeit im Handel erhältliche Ausgabe — hätte Beachtung verdient.

Insgesamt bedeutet das, was Komma im Beiheft bietet nicht weniger als den Versuch, einen neuen Editionstypus zu inaugrieren. Er steht zwischen diplomatischem Abdruck (des Manuskripts) und kritischer Ausgabe. Für Untersuchungen des letzten Stadiums der Entstehungsgeschichte des Werkes ist eine solche Ausgabe ein ideales Hilfsmittel.

Das letzte Kapitel des Beiheftes bietet Untersuchungen zu *Thematik und Form*. Komma knüpft hier an die von ihm selbst als grundlegend bezeichneten Erläuterungen Schenkers an, bietet aber doch in vielen Details Neues, vor allem über die Inversionsfuge. Die Ergebnisse seiner Analyse faßt er in einige Thesen zusammen, in deren Zentrum die Einsicht vom Zusammenhang der musikalischen Gedanken des ganzen Werkes und die veränderte Bedeutung der „zwei Prinzipie“ für das Spätwerk Beethovens steht (S. 68). Ergänzt wird dieses Kapitel durch Tabellen: einige bieten die wichtigsten musikalischen Gedanken der Sonate z. T. zur Veranschaulichung der Themenverwandtschaft, einige, ebenfalls um Vergleiche leicht durchführbar zu machen, Parallelen aus anderen Werken Beethovens und aus Werken älterer Meister, vor allem J. S. Bachs.

Durch ihr wertvolles Beiheft ist die Faksimileausgabe geeignet, sowohl bibliophile Bedürfnisse als auch wissenschaftliche (und musikerzieherische) zu befriedigen. Der Verlag hat das Werk würdig ausgestattet. (Er hätte nur auf die Verwendung von häßlichen Heftklammern verzichten und in alter Weise Fadenheftung durchführen lassen sollen.) Rudolf Stephan, Berlin

Erwin Ratz: Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens. 2. Auflage. (Wien): Universal Edition (1968). 291 S.

Die erste Auflage dieses Buches ist in der „Musikforschung“ 5, 1952, S. 298—300 von Paul Mies ebenso ausführlich wie positiv besprochen worden. Wenig bleibt danach zu sagen — in den fast zwanzig Jahren, die seitdem vergangen sind, hat sich die Arbeit

von Ratz nicht nur behauptet, sondern ist zu einem Standardwerk geworden. Immer noch ist ihr methodischer Ansatz von den meisten seitherigen Bemühungen um Formenlehre kaum eingeholt, geschweige denn überholt worden, und immer noch sind ihre didaktische Klarheit, Sorgfalt und Besonnenheit mustergültig.

Eine gerade auf diesem Gebiet ungewöhnliche Freiheit von Dogmatik und Schemadenken und — als bewußt in Kauf genommene Begrenzung — die Konzentration auf die Werkimmanenz haben das Buch vor dem Veralten geschützt. Es ist daher verständlich und vertretbar, daß die vorliegende zweite Auflage den Text der ersten unverändert nachdruckt (was nebenbei auch dem Ladenpreis gut bekommen ist), daran aber fast 40 Seiten Ergänzungen und Berichtigungen anschließt. Der Hauptakzent dieses Anhangs liegt auf einer Reihe neuer Analysen von Klaviersonatensätzen (besonders eindringlich zum 1. Satz der *Appassionata*) und von Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, diese in Anlehnung an den Aufsatz des Verfassers *Über die Bedeutung der funktionellen Formenlehre für die Erkenntnis des Wohltemperierten Klaviers* (Mf 21, 1968, S. 17—29). Angesichts der unverminderten Intensität und Subtilität dieser Analysen kann man nur hoffen, daß der Verfasser manche Themen, deren Behandlung im Rahmen des Buches durch die didaktische Zielsetzung eingegrenzt ist, noch ausführlicher abhandeln wird — so etwa die Beethoven-Bagatellen op. 126, deren unbegreiflicher Vernachlässigung durch Wissenschaft und Praxis abzuwehren der Verfasser sicherlich der Berufene wäre.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Warren Kirkendale: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik. Mit einem Nachwort von Jens Peter Larsen. Tutzing: Hans Schneider 1966. 379 S., 13 Taf.

Kirkendales Buch gehört zu den nicht eben häufigen Arbeiten, bei denen eine Rezension — zumal eine so unangemessen verspätete wie die vorliegende — fast überflüssig erscheint: längst ist es zum Standardwerk geworden, das sein Thema im ersten Anlauf umfassend, ja, man ist fast versucht zu sagen: für diese Generation abschließend behandelt hat. Die Leistung, die hinter diesem nirgends *expressis verbis* in der Arbeit

erhobenen, aber um so eindrucksvoller eingelösten Anspruch steht, ist doppelt erstaunlich angesichts der Tatsache, daß Kirkendales Thema praktisch Neuland war. Fuge und Fugato in der Instrumentalmusik zwischen Bach und den allbekanntesten Einzelleistungen der Klassik waren nach Quantität, Qualität und historischem Stellenwert bisher nahezu unbekannt, mit Anspruch auf historiographische Verbindlichkeit nie untersucht worden. Den einzigen Weg, auf dem die Ausfüllung eines solchen Vakuums zu erreichen war, boten extensive und intensive Quellenforschung und, auf sie aufbauend, strikt historische Darstellung des gesicherten Materials. Kirkendale ist diesen Weg mit einer Gründlichkeit und Umsicht gegangen, die seine Untersuchung zu einem Muster musikhistorischer Arbeit machen. Daß diese Untersuchung sich auf Kammermusik beschränkt, Klavier- und Orchestermusik also nur am Rande einbezieht, ist eine zwar theoretisch bedauerliche und aus der Sache nur unvollkommen zu begründende, aber praktisch einsichtige Begrenzung — die Begrenzung auf das arbeitstechnisch überhaupt Mögliche.

Methode der Untersuchung und Modus der Darstellung sind konsequent aus dem Gegenstand gewonnen. Der erste Teil der Arbeit (Rokoko) gibt zunächst ein Werk- und Quellenverzeichnis, das in seiner Vollständigkeit und Genauigkeit (bei geradezu beängstigender Materialmenge) mustergültig ist. Kleinigkeiten werden, wie bei solchen Verzeichnissen unvermeidlich, von Zeit zu Zeit zu ergänzen sein; so unter Boccherini, von dem nur die Quartettfuge aus op. 1 Nr. 2 genannt ist, die Finalfugen zweier Streichtrios und der Streichquintette op. 13 Nr. 4 und op. 29 Nr. 2 (Nr. 80, 81, 280 und 314 des Boccherini-Werkverzeichnisses von Gérard). Ein erstes wesentliches Ergebnis der Arbeit läßt Kirkendale Verzeichnis rein statistisch bereits erkennen: der Schwerpunkt der Fugenkomposition in der Kammermusik zwischen Barock und Klassik lag in Wien, genauer in der Wiener Hofkirchen- und Hofkammermusik.

Dem Verzeichnis folgt eine Untersuchung über die Komponisten nach Ruhm und Verbreitung ihrer Werke, Anteil der Fuge an ihrem Schaffen, Traditions- und Schulzusammenhängen, mit einem höchst aufschlußreichen „pädagogischen Stammbaum“; wieder zeigt sich dabei die besondere Rolle Wiens und des österreichischen Kaiserhauses.

Die enge Bindung der Komponisten nicht nur an die allgemeine Fugentradition, sondern auch in Schulzusammenhängen, darüber hinaus die Formalisierung von Traditionen zu Lehrgebäuden — im Falle der Fuge gefördert durch deren ohnehin besonders starke Tendenz zur Formalisierung der Gestaltungselemente — wird in diesem Kapitel besonders anschaulich. Die naheliegende Vermutung, daß aus dieser Situation heraus Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko weniger als individuelle denn als sehr stark typusgebundene Erscheinungen ins Bild treten, wird durch die Analyse der Werke bestätigt. Konsequenter wird diese Analyse daher typologisch dargestellt: nach Aufführungsort und Besetzung, Werktypen, Formtypen und Thementypen.

Beschreibung und Ordnung des Materials sind überzeugend und in der souveränen Disposition eines ungeheuren Quellenbestandes imponierend. Die Analysen sind — wie auch im zweiten Teil der Arbeit — bei aller Exaktheit sehr behutsam, deutlich besorgt, nichts zu sagen, was nicht exakt nachweisbar und belegbar ist und ebenso besorgt, das ja nicht durchweg sehr ergiebige musikalische Material nicht durch Überinterpretation zu strapazieren. Manchmal möchte man diese Vorsicht bei allen Vorteilen an Durchsichtigkeit und Kontrollierbarkeit, die sie einbringt, fast bedauern — so etwa, wenn die Beschreibung individueller Ausdruckscharaktere betont zurückhaltend bleibt oder wenn die möglichen sozialgeschichtlichen Implikationen der Tendenz der Rokokofuge zu Simplizität und Hörbarkeit aller kontrapunktischen Vorgänge (S. 121) ausgeklammert bleiben. Der Rigorismus der historischen Methode ist verständlich — kein Zufall, daß Kirkendale seine Anschauung am grundsätzlichsten und schärfsten gerade im Beethoven-Kapitel exponiert (S. 241 ff.) —, aber eben weil der Verfasser sein historisches und analytisches Handwerkszeug so subtil handhabt, könnte man sich vorstellen, daß gerade er von diesen soliden Fundamenten aus zu weiterreichenden Fragestellungen hätte vorstoßen können. Freilich ist die sehr bewußte und disziplinierte Bescheidung, wie sie hier geübt wird, besser als überbordende Spekulation.

Gibt der erste Teil der Arbeit eine durchgeführte Typologie der kammermusikalischen Fuge im Rokoko, so hebt der zweite, ebenso konsequent, die individuellen Leistun-

gen der Klassiker von diesem Hintergrund ab, Fuge und Fugato also als Form- und Ausdruckselemente in Einzelsätzen und zyklischen Werken Haydns, Mozarts und Beethovens, in der je individuellen, einmaligen Formulierung des Werkes. Wie die Fugierung als „Mittel zur Individualisierung“ (S. 192) eine entscheidend neue Funktion erhält, wird an den Leistungen Haydns und vor allem Mozarts einleuchtend und wiederum mit außerordentlichem analytischem Scharfsinn demonstriert. Abschluß (und für meine Begriffe auch Höhepunkt) der Arbeit ist schließlich ein umfangreiches Beethoven-Kapitel, zentral in ihm eine Analyse der Großen Fuge, deren wesentliche Ergebnisse Kirkendale bereits in einem Artikel (*Acta Musicologica* 35, 1963) dargestellt hatte und die schlagend nachweist, wie eng und detailliert Beethovens Werk mit der Fugenlehre Albrechtsbergers verknüpft ist.

Anhänge und ein vorbildliches Register schließen das Buch ab, das vom Verleger splendid gedruckt und ausgestattet ist und das zu allem Überfluß sein musikalisch ja nicht durchweg packendes Thema so „lesbar“ darstellt, daß die Lektüre geradezu spannend ist. Negativ aufgefallen sind mir eigentlich nur zwei Kleinigkeiten: einmal ist zu erwähnen, daß die (unsystematische) Fugenlehre Johann Friedrich Daubes bereits im *Musikalischen Dilettanten* 1773, S. 215 bis 253 entwickelt ist, wo als Schlußbeispiel eine Fuge erscheint, „welche nicht die strengen Regeln der Alten, sondern die Freyheit der Neuen enthält“ (wodurch sich die Bewertung Daubes — der eine gründliche Untersuchung verdient hätte — etwas verschiebt); zweitens ist bei der Behandlung der Wiener Bachpflege zu berücksichtigen, daß von Emanuel Aloys Förster 48 Streichquartett-Bearbeitungen von Bach-Fugen überliefert sind (allerdings liegt einerseits Förster schon fast außerhalb des zeitlichen Rahmens der Arbeit und ist andererseits noch ungeklärt, wann und wo Förster diese Bearbeitungen geschrieben hat). Daß die Bedeutung dieser hervorragenden, ja glänzenden Arbeit durch solche Details nicht berührt wird, bedarf kaum der Erwähnung.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Ludwig van Beethoven / Wolfgang Schneiderhan: Kadenzen zum Violinkonzert op. 61. Übertragen nach Beethovens Originalkadenzen zur Klavierfassung

des Konzerts. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1968. 27 S.

Das Violinkonzert von Beethoven ist von einer eigenartigen Problematik umschattet. In der Entstehung war es keineswegs die „Sinfonie mit Solovioline“, zu der es Joachims interpretatorisches Priestertum und sein Publikum später gemacht haben, es war vielmehr eine Gelegenheitskomposition für ein Benefizkonzert des Geigers Franz Clement, die rasch niedergeschrieben und gerade noch im letzten Augenblick fertig wurde, so daß der Solist sie halb vom Blatt spielen mußte. Dieser hat für den zweiten Teil des Programms angekündigt:

„3. Wird Herr Clement auf der Violine phantasieren und auch eine Sonate auf einer einzigen Saite mit umgekehrter Violin spielen.“

Es ist nicht bekannt, daß Beethoven dagegen protestiert habe oder etwa darüber enttäuscht gewesen sei.

Den Antrag Muzio Clementis zur Bearbeitung des Werks für Klavier und Orchester „avec des notes additionnelles“ hat er anscheinend ohne Skrupel angenommen und ihn sehr gewissenhaft und mit vielen kleinen kompositorischen Verbesserungen ausgeführt. Daß der Komponist für diese Arbeit fast in der gesamten Beethoven-Literatur schlechte Zensuren erhalten hat, geht einerseits auf die „moralische Unmöglichkeit“ einer solchen Bearbeitung zurück, andererseits wohl darauf, daß kaum jemand dieses Klavierkonzert wirklich gehört hat. Es ist nämlich ein ausgezeichnetes Stück, das nur dann etwas an Reiz verliert, wenn man gewaltsam ständig an das Original denkt. Beethoven hat offensichtlich sehr viel davon gehalten, weil er es Julie von Breuning gewidmet hat, der Gattin seines Jugendfreundes Stephan von Breuning. Schließlich hat der Meister der Klavierfassung noch dadurch ein spezielles Gewicht verliehen, daß er sie mit Kadenzen ausgestattet. Die zum ersten Satz ist aus mehreren Gründen besonders interessant: sie ist formal vierteilig entwickelt mit der Tonartenfolge D—A—F(d)—D und der zweite Teil ist ein Geschwindmarsch à la *Fidelio* (*Marchia, Più vivace*) für Klavier und Pauke, für den auch der tüfteligste Analytiker wohl kaum eine motivische Beziehung zum Satz herstellen kann. Welch Glück, daß dieses „unorganische Einschießel“ von Beethoven selbst stammt!

Aus der Klavierfassung Kadenz für das Originalwerk zu gewinnen, mußte Geiger unbedingt reizen und vor Jahren ist Jaroslav Suchy mit einem solchen Versuch vor die Öffentlichkeit getreten. Für eine solche Umarbeitung gibt es mehrere Möglichkeiten: 1. eine möglichst notengetreue Übertragung; 2. Änderungen, die sich aus der Eigenart der Instrumente ergeben; 3. eine Art Neukomposition auf Grundlage der musikalischen Substanz der Vorlage. In den nunmehr von Wolfgang Schneiderhan vorgelegten Kadenz ist in sehr geschickter Weise je nach Notwendigkeit zwischen den drei Möglichkeiten gewechselt. So sind zwei Kadenz und zwei „Eingänge“ von schöner geigerischer Faktur entstanden, die man sicherlich oft im Konzertsaal hören wird.

Kritische Überlegungen setzen an den Stellen ein, an denen der große Geiger dadurch in die Beethovensche Musik eingegriffen hat, daß er durch die Herausnahme von Wiederholungen — im Marschteil wie in Ein- und Halbtaktgruppen — den Ablauf gestrafft hat. Erst nach oftmaligem öffentlichem Spiel konnte er sich dazu entschließen und im Vorwort sagt er: „*Ich habe um jede Note gerungen, die ich Beethoven stehlen mußte; es hat mich dabei aber der Gedanke beruhigt, daß ich auch mit der Vereinfachung dem Geiste Beethovens diene*“. Man glaubt Schneiderhan gerne, auch wenn man den Eindruck hat, daß z. B. durch die Verkürzung der 16 Takte der Klavierkadenz (T. 19–35) auf neun Takte der Violinkadenz die Symmetrie im harmonischen Ablauf etwas gestört wird. Die ursprüngliche Absicht, Beethovensche Originalmusik als Kadenz zum Violinkonzert zu gewinnen, wird dadurch stellenweise wieder aufgegeben. Dieselbe kritische Haltung hat Schneiderhan übrigens auch gegenüber einer Joachimkadenz eingenommen, von der er sich eine verkürzte eigene Fassung herstellt hat.

Der Verlag hat, wie das bei Henle nicht anders zu erwarten war, die Klavierkadenz mit publiziert und damit eine bequeme Vergleichsmöglichkeit gegeben.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag überreicht von Kollegen, Mitarbeitern und Schülern. In Verbindung mit Wilhelm Stauder herausgegeben von Ursula Aarburg (f) und Peter

Cahn. Tutzing: Hans Schneider 1969. 264 S., 8 Taf. (mit 12 Abb.) und zahlreichen Notenbeispielen (Frankfurter musikhistorische Studien.)

Das Kennzeichen dieser sympathischen Festschrift besteht vor allem darin, daß die Verfasser zum größten Teil dem direkten Schüler- und Mitarbeiterkreis des Gewürdigten angehören. Auf diese Weise bleibt der äußere Umfang des Werkes in maßvollen Grenzen, im Gegensatz zu so manchen anderen Festschriften der letzten Jahre — die für Walther Vetter soeben erschienene Gedenkschrift umfaßt 472 Foliosseiten, die Festschrift für Higinio Anglés 1958/1961 besteht sogar aus zwei Bänden mit 1054 Seiten. Bereits zu seinem 65. Geburtstag erhielt Helmuth Osthoff, langjähriger Ordinarius der Musikwissenschaft an der Universität Frankfurt a. M., eine ähnlich der neuen angelegte kleinere Festschrift (im Jahre 1961). Die neue Festgabe läßt ganz besonders das akademische Wirken des Jubilars bei seinen Schülern erkennen, die er „zu einer sauberen, unbestechlichen Wissenschaftsarbeit“ hinführte, wie Ursula Aarburg in ihrem Vorwort sagte (sie verstarb leider im Jahre 1967).

Der zeitliche Umfang der 14 veröffentlichten wissenschaftlichen Aufsätze reicht von der *Kultmusik der neuassyrischen Zeit* (Henrike Hartmann) bis zu *Strawinskys Pulcinella* und dessen musikalischen Vorlagen (Helmut Hucke). Hartmann versucht, aus alten Ritualtexten Rückschlüsse auf die Musik der zeitlich vorangehenden Musik der Sumerer zu ziehen (über die sie 1960 in Frankfurt a. M. ihre Dissertation geschrieben hat). Huckes Beitrag ist vielleicht der aktuellste und amüsanteste, er weist nach, daß Strawinsky in seiner 1919 entstandenen *Pulcinella*-Suite irrtümlich den Namen Pergolesi auf sein Titelblatt setzte, da mehr als die Hälfte der 19 Nummern über nicht von Pergolesi, sondern wahrscheinlich von Domenico Gallo stammende Instrumentalthemen und Zitate geschrieben wurde. Von ihm sind nämlich die unter Pergolesi Namen veröffentlichten Trio-Sonaten, denen Strawinsky einen großen Teil der Stücke entnahm. Nur neun seiner Nummern stammen aus Opern Pergolesis, aus *Lo Frate innamorato* und *Flaminio*. Strawinsky irrte sich auch, als er von „Bruchstücken“ und „Manuskripten“ Pergolesis schrieb, die von ihm verwendeten Werke

sind alle vollständig erhalten und waren z. T. bereits früher gedruckt. Der Genialität von Strawinskys *Pulcinella*-Musik tut diese Kritik gewiß keinen Abbruch, sie zeigt jedoch, wie vorsichtig man bei theoretischen Äußerungen der Komponisten sein muß, selbst wenn sie — Strawinsky heißen.

Über die Kostenrechnungen anlässlich der Oper *Chi soffre, sperì* (Rom 1637) berichtet Paul Kast. Bild-Darstellungen des Esels mit dem Saitenspiel im Mittelalter bilden das Thema von Wilhelm Stauder. Ursula Aarburg untersucht den mittelalterlichen G-Modus im Quartrahmen und seine weltweite Verbreitung und Erweiterung. An die Niederländerstudien Helmuth Ostoffs anknüpfend analysiert Winfried Kirsch einen lateinischen Motettentext in neun verschiedenen Kompositionen des 16. Jahrhunderts, wobei trotz ähnlicher Motive eine gewisse individuelle Verschiedenheit derselben festzustellen ist — vielleicht sollte man solche Untersuchungen auch auf weniger Komponisten, dagegen auf mehrere ihrer Werke ausdehnen, um dem Individualstil der Komponisten des 16. Jahrhunderts näher zu kommen. Ich darf dafür auf mein Buch *Die Musik der alten Niederländer (15. und 16. Jahrhundert)*, Leipzig 1956 verweisen, das offenbar weitgehend unbekannt geblieben zu sein scheint. Eine gut fundierte Beschreibung einer bisher unbekanntem Sammlung von 24 Motetten des 16. Jahrhunderts aus Venedig (Biblioteca Capitolare in Verona Sign. Ms. V/218) mit einem Incipit-Katalog der Unica wird von Norbert Böker-Heil geliefert.

In neuere Zeiten führt die Darstellung der Geschichte der Cavatine bis zu Mozart durch Wolfgang Osthoff, den Sohn des Jubilars. In diesem Beitrag wäre eine Erwähnung des *Cavatine*-Artikels in MGG von Willi Kahl nachzutragen. Daß die Instrumentation wesentlich für das Verständnis der Harmonik ist, weist Peter Cahn in seinem Beitrag über *Funktion der Hörner und Trompeten im klassischen Orchestersatz* nach. Besonders ergeben liegende Bläserstimmen häufig dissonante Klänge, welche man früher oft verbessern zu müssen glaubte. Dies gilt für die Symphonien von Mozart, Haydn und Beethoven, aus denen der Verfasser zahlreiche Beispiele mitteilt. Er spricht von „zentralen Klangadisen“, die auch in höherer Lage, nicht nur in den Bässen auftauchen. Nur wenn man diese erkennt, wird

man vor manchen Mißdeutungen derartiger Stellen oder gar vor Uminstrumentierungen bewahrt bleiben, wie sie z. B. Richard Wagner an Beethovens Blechbläsersatz vornahm.

Die Festschrift enthält noch einige weitere Beiträge, auf die hier nur kurz verwiesen sei: Clytus Gottwald schrieb über *Humanisten-Stammbücher als musikalische Quellen*, Ute Zingler *Über die Rolle zusätzlicher Noten im Basso continuo bei Violoncellsonaten*, Wolfgang Matthäus über *Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland . . . im Zeitalter Haydns* und Albert Fleury über Probleme in Pfitzners *Palestrina*. Eine erweiterte Bibliographie der Arbeiten Helmuth Ostoffs bildet den Abschluß.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Dansk aarbog for musikforskning 1966–67. Hrsg. von Nils Schjørring und Søren Sørensen. Kopenhagen: Dansk selskab for musikforskning 1968. 187 S.

Die Themen des neuen dänischen Jahrbuchs reichen vom griechischen Aulos bis zur Musik Anton Weberns und zeugen von der Aktivität der dänischen Musikwissenschaft; neu ist ein Rezensionsteil, der offenbar vor allem Veröffentlichungen dänischer Autoren anzeigen soll.

Poul Rovsing Olson beschreibt einen Doppelaulos, den das dänische Nationalmuseum 1961 angekauft hat. Der Autor glaubt, das aus Schafsknochen angefertigte Instrument in das fünfte vorchristliche Jahrhundert datieren zu können, und bittet um weitere Hinweise von Spezialisten. — *Akkordton oder Durchgangston?* heißt die in dänisch geschriebene „musikpsychologische“ Studie von Povl Hamburger, die sich — von Takt 4/5 in Beethovens op. 31,3 ausgehend — mit dem verkürzten Dominant-Nonenakkord mit kleiner None beschäftigt. — Bodil Ellerup Nielsen bringt in ihrem Beitrag über *Les grands oratorios bibliques de Marc-Antoine Charpentier* über H. W. Hitchcock hinaus (vgl. *Musical Quarterly* 41, 1955) weitere Untersuchungen zu Rezi-tativ, Aria, Chorsatz, Instrumentation und Affektensprache der Oratorien des Carissimi-Schülers.

Forschungen und Thesen Friedrich Wilhelm Riedels und solche des Rezensenten nimmt Friedhelm Krummacker zum Anlaß seiner Differenzierung von *Orgel- und Vokalmusik im Oeuvre norddeutscher*

Organisten um Buxtehude. Er vertritt zu Recht die Auffassung, keineswegs dürfe bei der Bewertung der Vokalmusik der norddeutschen Meister ihre Orgelmusik „als sekundär“ qualifiziert werden. Da Krummacher ein hervorragender Kenner der Materie ist, lassen auch einzelne scharfe Urteile u. a. über den Rezensenten den Verdacht der Parteilichkeit gewiß nicht aufkommen. — Peter R y o m nimmt in seiner Studie *La comparaison entre les versions différentes d'un concerto d'Antonio Vivaldi transcrit par J. S. Bach* einen interessanten Vergleich zwischen Originalhandschriften von Vivaldis op. VII, 11 und Bachs Übertragung (BWV 594) vor. Er weist schlüssig nach, daß letzterer auch das in der Druckvorlage fehlende Rezitativ des 2. Satzes von Vivaldi übernommen, nicht aber selbst komponiert hat.

Über **Friedrich Carl Lemming, Musikmeister in Kapstadt (1805—1817)** berichtet Jan B o u w s, über **Zentraltonprinzipien bei Anton Webern** Hennig N i e l s o n: „Es handelt sich darum, daß ein bestimmter Ton, oder ein Komplex von Tönen auf irgendeine Weise eine Sonderstellung im Formverlauf einnehmen, z. B. dadurch, daß sie an wichtigen Stellen wiederkehrend auftreten.“ — Den Abschluß des Bandes bildet ein Bericht über die fünfte nordische Musikforschertagung, die im August 1966 in Arhus stattfand; die Abstracts einiger Referate sind mit abgedruckt.

Martin Geck, München

Mozart-Jahrbuch 1967 des Zentralinstituts für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1968. 404 S.

Der umfangreiche Band enthält in der Mehrzahl Referate, welche bei der 14. Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung im August 1967 gehalten wurden. Beiträge zur Biographie fehlen diesmal. Die Arbeiten gelten dem Werk, Werkgeschichte und Stilkritik stehen im Vordergrund. Dazu kommen Beiträge zur Überlieferung, Ausführungspraxis und Mozart-Pflege.

Anna Amalie A b e r t, *Beiträge zur Motivik von Mozarts Spätopern*, geht thematischen Verwandtschaften in *Così fan tutte*, *Zauberflöte* und *Titus* nach. Die Verfasserin findet melodische Reminiszenzen aus *Don Giovanni* im *Titus*. Die Hypothese

von T. Volek (Mozart-Jahrbuch 1959), *Titus* sei schon 1789 geplant gewesen, wird in einen neuen, stilkritischen Zusammenhang gerückt. — Ernst H e s s (†) behandelt *Die ursprüngliche Gestalt des Klarinettenkonzerts KV 622*. Ausgehend von den Untersuchungen von Dazeley (Music Review 1948) und Kratochvil/Kostohryz (masch. 1948, gekürzt in: Bericht über die Internationale Mozart-Konferenz Prag 1956) stellt Hess die Hypothese auf, die Solostimme des Klarinettenkonzerts wie auch die Klarinettenstimme des Quintetts KV 581 seien ursprünglich für Instrumente mit Basset-Register geschrieben: Anton Stadlers Instrumente erweitern den gewöhnlichen Umfang um eine kleine Terz nach unten mit allen Halbtönen. Die Hypothese bestätigt sich. In der bisher unbeachteten Rezension der Erstaussage vom Klarinettenkonzert (Allgemeine Musikalische Zeitung, IV, 1802) sind die gedruckten Stimmen mit dem damals noch vorhandenen, vollständigen handschriftlichen Originaltext verglichen worden. Die Rezension bildet jetzt die Grundlage für eine neue Untersuchung des Fragments KV⁶ 621 a. Es zeigt sich, daß dieser Partitur-Entwurf den originalen Anfang des Klarinettenkonzerts überliefert. — Karl-Heinz Köhler, *Mozarts Kompositionsweise — Beobachtungen am Figaro-Autograph*, erschließt ein neues Gebiet der Diplomatik für die Mozartforschung: die Tinten-Analyse. Die Untersuchung der Tintenqualitäten im 1. und 2. Akt des Figaro-Autographs der Deutschen Staatsbibliothek ergibt exakte Einblicke in den Kompositionsverlauf. — Hermann B e c k, *Harmonisch-melodische Modelle bei Mozart*, führt den „Cantus firmus“ der Jupiter-Sinfonie auf seine harmonische Grundlage zurück und entwirft eine Verwandtschaftslehre Mozartscher Themen aus dem Vergleich ihrer harmonischen Gestalt. — István K e c s k e m é t i, *Barockelemente in den langsamen Instrumentalsätzen Mozarts*, vergleicht melodische Einfälle bei Bach und Mozart. — Renate F e d e r h o f e r - K ö n i g s, *Mozarts „Lauretanische Litaneien“ KV 109 (74 e) und 195 (186 d)*, untersucht die Geschichte des liturgischen Textes, das Verhältnis des Textes zur formalen Anlage sowie die historische Abhängigkeit der Kompositionen Mozarts von der Salzburger Tradition, insbesondere von den Litaneien Leopolds. — Franz Giegling, *Zu den Rezitativen von Mozarts Oper*

„Titus“, versucht auf stilkritischem Weg den Autor der Secco-Rezitative zu bestimmen. Von der Überlieferung her läßt sich das Problem nicht lösen. Aber auch das stilkritische Ergebnis bleibt karg. Die Rezitative erweisen sich als typisch im Stil der Opera seria. Überzeugende Kriterien, die für oder gegen Süßmayr sprechen, werden nicht gefunden. — Gernot Gruber, *Das Autograph der „Zauberflöte“*. Eine stilkritische Interpretation des philologischen Befundes, gewinnt aus Mozarts eigenwilliger Interpunktion Kriterien für den dramatischen Ausdruck. — Daniel Heartz, *The Genesis of Mozart's „Idomeneo“*, berichtet über die äußeren Umstände der Komposition, bietet eine Geschichte und Analyse des Librettos und deutet den *Idomeneo* als Mozarts „Mannheimer Oper“. (Der Aufsatz ist ein zweites Mal erschienen in: *The Musical Quarterly* LV, 1969). — Oswald Jonas, *Improvisation in Mozarts Klavierwerken*, zeigt in behutsamer Analyse an den Beispielen der B-dur-Sonate KV 378, der d-moll-Fantasie KV 397 und der c-moll-Fantasie KV 475 wie Form und Satz von der Improvisation mitbestimmt werden. —

Stefan Kunze, *Die Arie KV 621 a von W. A. Mozart und Emilian Gottfried von Jacquin*, untersucht die Echtheit der Arie „*Io ti lascio, o cara, addio*“ (KV³ 621 a). Kunze hält Mozart allein für den Komponisten. Der Rezensent muß gestehen, daß ihn die Argumente von Kunze nicht überzeugen. Das Stück liegt zwar im Autograph vor. Aber ist der Einspruch von Constanze (Brief vom 25. V. 1799) nicht so schwerwiegend (in ihrem Exemplar war „der Text“ nicht von Mozart geschrieben), daß es richtiger wäre, das Stück als gemeinsame Arbeit von Jacquin und Mozart anzusehen, als es partout für Mozart allein in Anspruch zu nehmen? Im übrigen hat Constanze (Brief vom 31. V. 1800) nicht erklärt, die Noturni KV 436–439, 439 a seien Kompositionen Gottfried Jacquins (so Kunze S. 207), vielmehr lediglich geschrieben: „*Die Singstimmen* (sic), *die von Jacquin sind* . . .“. Diese Äußerung scheint zu meinen, daß Jacquin die Singstimmen entwarf, Mozart aber die Komposition ausgeführt hat, wodurch sich die Parallele zur Verfahrensweise in KV³ 621 a „*Io ti lascio*“ ergäbe. Im Gegensatz zu Kunze (S. 226) möchte Rez. annehmen, daß Constanze die „Arbeitspartitur“ (Singstimme von Jacquin, den

übrigen Satz von Mozart) besaß und daß das erhaltene Autograph eine Kopie Mozarts darstellt. — Besonderes Interesse verdient der kurze Aufsatz von Samuel Orlick, *A Canzonetta Fiorentina in Don Giovanni?* Der Verf. hat in einem Sammelband des 18. Jahrhunderts eine *Canzonetta fiorentina* (Melodie mit Baß) gefunden, die mit Mozarts „*Deh vieni all finestra*“ nach Text und Melodie übereinstimmt. Das Stück kann nicht aus *Don Giovanni* übernommen sein: der betreffende Band, geschrieben von dem italienischen Musiker Mazzanti (Burney erwähnt ihn in seinem *Tagebuch einer Musikalischen Reise*), liegt nicht nur früher als die erste Aufführung des *Don Giovanni* in Italien, sondern offenbar auch früher als die Komposition der Oper. — Dem unausschöpflichen Thema *Die Symbolik in der „Zauberflöte“* gibt der profunde Aufsatz von Jacques Chaille y eine neue Grundlage. — Gunter Reiss, *Formprobleme der „Musikalischen Komödie“ bei Mozart*, untersucht die Ambivalenz von Gesellschaftskritik und Komödienform im *Don Giovanni*, sodann die Zusammenhänge von „Sprache“, „Schweigen“ und „Lüge“ sowie die Symbolik von „Reise“ und „Weg“ in der *Zauberflöte*. Der Rez. vermißt, speziell für die Abschnitte über *Don Giovanni*, das Eingehen auf die Geschichte des Librettos und seine typologischen Wurzeln. Die Gefahr liegt nahe, die Tradition des Stoffes als Ideologie Mozarts zu verfälschen (S. 331, 1. Abschnitt).

Unter den Aufsätzen zur Überlieferungsgeschichte seien hervorgehoben: Walter Senn, *Das Vermächtnis der Brüder Mozart an „Dommusikverein und Mozarteum“ in Salzburg*. Senn gibt eine gesicherte, wenn auch notwendigerweise vorläufige Aufstellung jener Mozart-Manuskripte aus dem Besitz Wolfgang Mozarts jr., die 1844/45 nicht nach Salzburg gelangten, vielmehr von Frau J. Baroni-Cavalcabò zurückbehalten worden waren. (Hier wäre ergänzend die wichtige Studie von Hellmut Federhofer, *Mozartiana im Musikaliennachlaß von Ferdinand Bischoff*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1965/1966, heranzuziehen. Das Autograph des Finale zum Horn-Konzert D-dur KV 514, das ebenfalls zu diesem Bestand gehörte und sich heute in Leningrad befindet, beschreibt im vorliegenden Jahrbuch Dimitri Kolbin, *Ein wiedergefundenes Mozart-Autograph*.) In diesem Zusammenhang prüft Senn die

beiden Verzeichnisse von Aloys Fuchs (das in Salzburg verwahrte handschriftliche sowie das in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung gedruckte), in denen Fuchs als Beauftragter des Mozarteums das Legat W. A. Mozarts jr. beschrieben hat. Im zweiten Teil seines Artikels behandelt Senn die Salzburger Mozartiana aus dem Besitz Karl Mozarts. — Jan la Rue, *Mozart Listings in Some Rediscovered Sale-Catalogues Breslau 1787—1792*, berichtet über Verkaufskataloge der Firma Leuckart, Breslau — eine neue, wichtige Quelle zum Musikhandel des 18. Jahrhunderts. — Gerhard Croll, *Briefe zum Requiem*, untersucht sechs unbeachtete Briefe zur Geschichte des *Requiem*-Codex der Österreichischen-Nationalbibliothek: Korrespondenz zwischen Stadler, Mosel, Constanze bzw. Nissen. (Wie man hört, sind unterdessen weitere Briefe aufgetaucht; eine Dokumentation zur Geschichte des *Requiem* und zur Echtheitsdiskussion bereitet W. Plath vor.) — Marie Svobodá, *Das „Denkmal Wolfgang Amadeus Mozarts“ in der Prager Universitätsbibliothek*, bietet den Katalog der Mozartiana des Klementinums sowie die Geschichte dieser wertvollen, 1837 begründeten Mozart-Bibliothek. (Eine gesonderte Besprechung der tschechischen Originalversion des Beitrags ist in Vorbereitung.) — Richard Schaal, *Dokumente zur Wiener Musiksammlung von Joseph Fischhof*, berichtet über den Ankauf der Sammlung durch die Preußische Staatsbibliothek im Jahre 1859. Darf man hoffen, daß der Verf. auch die Entstehung der Sammlung zu rekonstruieren versucht? (Fischhof besaß u. a. einen großen Teil der Musikalien Gottfried van Swietens. Vgl. Kongreßbericht Kassel 1962, S. 174 ff.)

Zur *Musizierpraxis der Klavierkonzerte im 18. Jahrhundert* äußert sich Horst Heussner. Der Verf. zeigt, in welcher unterschiedlicher Weise das Soloinstrument am Tutti-Spiel beteiligt werden konnte und wie eng die Verbindungen sind vom Cembalo-Konzert mit Accompagnement zur Bearbeitung für Cembalo allein. — Eduard Melkus berichtet über die Ausführung der Stricharten in Mozarts Werken. Die Anweisungen Leopold Mozarts bilden die Grundlage für die praktische Erprobung. — Den Wechselbeziehungen von musikalischem Ausdruck und Artikulation ist Sol Babitz' weitausgreifende Studie *Modern Errors in*

Mozart Performance gewidmet, ein Vorabdruck seines angekündigten Buches *Technique as a Key to Style in 18th-Century Performance*. — Der informative Aufsatz von Christoph-Hellmut Mahling, *Mozart und die Orchesterpraxis seiner Zeit*, behandelt die Besetzung der Orchester, für welche Mozarts Kompositionen bestimmt waren. Man ist gespannt, was die Untersuchung der Aufführungsmaterialien ergibt. Am Rande sei bemerkt, daß eine Riesenbesetzung, wie die von Mozart in seinem Brief vom 11. IV. 1781 erwähnte, nicht verallgemeinert werden darf, vielmehr für die Konzerte der Tonkünstler-Sozietät gilt und aus den Statuten dieser Gesellschaft (nach denen jedes Mitglied zur Mitwirkung bei den Akademien verpflichtet war) einen besonderen, sozialen Hintergrund gewinnt.

Der Mozart-Auffassung und Mozart-Pflege am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts sind weitere Beiträge gewidmet. Albert Palm, *Mozart im Spiegel der Encyclopédie Méthodique*, untersucht das Mozart-Bild Momignys. — R. Aloys Mosser, *L'Apparition des Oeuvres de Mozart en Russie*, handelt von den ersten Aufführungen Mozartscher Werke in Rußland, berichtet von einer kurzen, 1795 bei J. D. Gerstenberg erschienenen Biographie und informiert über den frühen Petersburger Handel mit Mozartschen Kompositionen. — Karl Musiol, *Mozart und die polnischen Komponisten des XVIII. und der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*, untersucht den Einfluß Mozarts auf die polnische Musik dieses Zeitraums. — Jitka Snížková macht auf eine gekürzte und romantisch veränderte tschechische Übersetzung der Mozart-Biographie Nissens aus dem Jahre 1825 aufmerksam. — Tomislav Volek berichtet über *Die erste Aufführung der „Zauberflöte“ in tschechischer Sprache in Prag 1794*. — Otto Schneider, *Mozart-Bibliographie für das Jahr 1966* schließt den Band, der durch die Fülle der Aspekte und Ergebnisse zu den wichtigsten dieser Reihe gehört.

Andreas Holschneider, Hamburg

Music & Letters. Volume 50. Number 1. Edited by J. A. Westrup. London: Oxford University Press (1969). 218 S., 3 Taf. (50th Anniversary Issue).

Die seit 1959 von Sir Jack Allan Westrup herausgegebene Zeitschrift Music & Letters konnte 1969 auf ihr 50jähriges Jubiläum

zurückblicken — Anlaß genug, dieses Ereignis mit der Veröffentlichung eines umfangreichen Doppelheftes der Zeitschrift zu begehen, aber auch Anlaß, eine rückschauende Würdigung der Bedeutung der Zeitschrift für die internationale Musikwissenschaft zu geben. Der Titel der Zeitschrift bedeutete für ihren ersten Herausgeber Arthur Henry Fox Strangways ein Programm, das die Zeitschrift bis heute geprägt hat. Musik und Literatur sollen den Rahmen abstecken, in dem sich musikwissenschaftliche Akribie als das eine Extrem „schriftstellerischer“ Tätigkeit und jene spezifisch angelsächsische „tradition of intelligent critical writing about music and its association with poetry“ (S. 4) als die andere Seite entfalten, vermischen oder anregen können. Das Jubiläumshft legt wieder einmal ein gültiges Zeugnis davon ab.

Es spricht für die noble Haltung des derzeitigen Herausgebers, wenn er seine Zeitschrift angemessen, aber kurz kommentiert (*Editorial*, S. 2—5), den Gründer selbst mit seinem ersten Vorwort zu Wort kommen läßt (S. 6—8), woran sich eine lebensvolle Kurzbiographie des vor allem an indischer Musik und deutschem Lied interessierten Fox Strangways von Frank Howes anschließt (S. 9—14), dann aber zur Tagesordnung übergeht und zunächst denjenigen Jubilar des Jahres 1969 in einer Reihe von Beiträgen gewürdigt sehen möchte, der eine der schillerndsten Figuren des 19. Jahrhunderts gewesen sein dürfte — Hector Berlioz. Nicht zuletzt sein hundertjähriger Todestag († 8. März 1869) dürfte Anlaß oder willkommene Gelegenheit für die musikwissenschaftliche und verlegerische Aktivität um den Franzosen gewesen sein, die sich allenthalben beobachten läßt und die sich hier in den drei, entscheidende Aspekte behandelnden Aufsätzen von John Klein (*Berlioz's Personality*, S. 15—24), Hugh Macdonald (*Two Peculiarities of Berlioz's Notation*, S. 25—36) und Edward Lockspeiser (*The Berlioz-Strauss Treatise on Instrumentation*, S. 37—44) niederschlägt.

In weiteren 13 Beiträgen wird die historische Breite und die Vielfalt der Themen sichtbar, die stets zu den Vorzügen der Zeitschrift gehört haben. Der Bogen reicht von der Bestimmung bisher unbekannter Tenores der französischen Motettenkunst um 1200, an die sich Überlegungen zu Formproblemen anschließen (Gordon A. Anderson,

Newly Identified Tenor Chants in the Notre Dame Repertory, S. 158—171), bis zu Fragen der Aufführungspraxis und Gesangsästhetik, die spezielle Stimmgebungen wie der „Kontratenor“ Alfred Deller heute oder seine Urahnen und Purcell-Sänger John Freeman und Pate in *The Fairy Queen* nach sich ziehen (Olive Baldwin und Thelma Wilson, *Alfred Deller, John Freeman and Mr. Pate*, S. 103—110). Neben Arbeiten, die sich mit der einheimischen Musikgeschichte beschäftigen und dabei etwa mit Hilfe des neu aufgefundenen Librettos von 1713 die Umstände der Aufführung von Georg Friedrich Händels Oper *L. C. Silla* klären möchten (J. Merrill, *The Libretto of Handel's „Silla“*, S. 68—75), das Urteil der Musikwissenschaft über Henry Lawes korrigieren wollen (R. J. McGrady, *Henry Lawes and the Concept of „Just Note and Accent“*, S. 68—102), bei der Motette *Gaude Maria Virgo* einen seit längerer Zeit schwelenden Zuschreibungsstreit auf Kosten von Thomas Morley zugunsten von Peter Philips ausfechten (Lionel Pike, *„Gaude Maria virgo“: Morley or Philips?*, S. 127 bis 135) oder die englischen Bemühungen um ein Festspieltheater schildern (Percy Lovell, *The Proposed National Opera House at Glastonbury, 1913—1915*, S. 172 bis 179) — neben solchen Arbeiten stehen Aufsätze, die sich mit außerenglischer Musikgeschichte beschäftigen wie George Haugers Vergleich von Shakespeares und Verdis *Othello* („*Othello*“ and „*Otello*“, S. 76—85), wie Arnold Wittalls Bemerkungen zu Strawinskys Anti-Wagner-Haltung (*Stravinsky and Music Drama*, S. 63—67) oder wie Edward Gardens nicht sehr tiefeschürfende Gedanken zu *Classical and Romantic in Russian Music* (S. 153 bis 157).

Problematisch ist der Versuch von Frits Noske, *Social Tensions in „Le nozze di Figaro“* (S. 45—62) festzustellen, und zwar diese nicht nur am Sujet, was nicht neu wäre, sondern auch am Musikalischen zu demonstrieren. Dabei gewinnt man mitunter den Eindruck, daß Beobachtungen, die Hermann Abert und andere mit guter Einfühlungsgabe von typen- oder charakterpsychologischen Gesichtspunkten aus angestellt haben, nun mit dem zur Zeit häufig benutzten Wörtchen „sozial“ verbunden werden. Auch wird die grundsätzliche Frage nicht gestellt, was Abert in dem von Noske heran-

gezogenen Zitat unter „social“ („gesellschaftlich“, 5. Auflage, Bd. 2, S. 12, 7. Auflage, Bd. 2, S. 10) verstanden haben könnte und welche offensichtlich andere inhaltliche Bestimmung der Verf. dem Begriff gibt.

Schließlich sind noch zwei Beiträge zur Aufführungspraxis zu erwähnen. Michael Collins weist anhand von Theoretikerzitaten auf eine Tradition der „Überpunktierung“, d. h. der über den eigentlichen Wert hinausreichenden Beharrung auf punktierten Noten hin, die von Lully bis zu Haydn reichte (*A Reconsideration of French Overdotting*, S. 111–123) und Peter Williams handelt in einer Artikelserie über den *Basso Continuo on the Organ* (S. 136–157), die im folgenden Heft fortgesetzt werden soll.

Der Herausgeber des ersten Heftes der Zeitschrift, Fox Strangways sprach 1920 im Vorwort hinsichtlich musikalischer Zeitschriften überhaupt und vielleicht auch — im „understatement“ — seiner eigenen die Befürchtung aus, „that people get tired of in time“. Angesichts des Niveaus jedoch, das sich *Music & Letters* bis heute erhalten und mit diesem Jubiläumsheft erneut unter Beweis gestellt hat, muß man sagen: wir sind dieser Zeitschrift keineswegs müde.

Klaus Hortschansky, Frankfurt/M.

Nuova Rivista Musicale Italiana. Anno II. N. 5. Settembre/ottobre 1968. Rossini 1868–1968. Torino: Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana (1968). S. 813 bis 1056, 4 Taf.

Immer wieder einmal greifen Verleger und Herausgeber einer Zeitschrift auf die bewährte Praxis zurück, eine Nummer des laufenden Jahrgangs unter ein bestimmtes Thema zu stellen, wobei sich besonders Gedenktage von Komponisten als Anlaß anbieten. Nicht oft jedoch ist dabei ein so günstiges Ergebnis erzielt worden wie im Fall des vorliegenden Rossini-Sonderheftes. Mit dem also bedachten Maestro hat man einen Komponisten gewählt, von dem bei aller Beliebtheit in Italien und teilweise auch im Ausland die recht klischeeartige Vorstellung vorherrscht, er habe seine Musik ebenso leichtfertig geschrieben wie er gelebt habe; und dieses Bild nun möchte man mit diesem Sonderheft zurechtrücken bzw. dazu die entsprechenden Vorarbeiten liefern. Da man für das Vorhaben einige der besten Kenner der italienischen Oper der ersten

Hälfte des 19. Jahrhunderts im allgemeinen wie der Musik Rossinis im besonderen gewinnen konnte, die zudem auch über eine gründliche wissenschaftliche Schulung verfügen, muß der Versuch als gelungen bezeichnet werden. Bezeichnend für den Ernst der Autoren, mit dem sie sich dem Unternehmen zur Verfügung gestellt haben, ist die Tatsache, daß alle Hauptbeiträge von der Musik selbst ausgehen und das an die Person Rossinis geknüpfte anekdotische Rankenwerk vollständig beiseite lassen.

Friedrich Lippmann behandelt in einem umfangreichen Beitrag Stilprobleme und versucht hier, bestimmte Typen der Form, der Melodik, der Koloratur, der Rhythmik etc. herauszuarbeiten (*Per un'esegesi dello stile rossiniano*, S. 813 bis 856). Massimo Mila ist unter dem provokatorischen, aber sicherlich mißverständlichen Titel „*Il Turco in Italia*“, *manifesto di dolce vita* (S. 857–871) um eine Ehrenrettung der zwischen 1850 und 1950 kaum gespielten und weitgehend im Schatten der *Italiana in Algeri* stehenden Oper bemüht. Besonderes Interesse darf die Arbeit von Rodolfo Celletti beanspruchen, der der vielzitierten Reform des Gesangsstiles durch Rossini auf den Grund geht (*Origine e sviluppi della coloratura rossiniana*, S. 872 bis 919); er gelangt dabei zu der Hypothese, daß die unbestreitbar seit Rossini vorgenommene Fixierung aller Koloraturen (außer den Kadenzen) vom Maestro nicht an einem bestimmten Punkt — genannt wird dabei im allgemeinen die Oper *Elisabetta d'Inghilterra* — zum Unwillen mancher Sänger eingeführt wurde, sondern das Ergebnis eines Prozesses ist, der bereits bei den ersten Werken einsetzt. Ein letzter grundsätzlicher Beitrag von Fabio Biondi beschäftigt sich mit der in der Schubert-Forschung immer wieder angeschnittenen und dabei außerordentlich unterschiedlich behandelten Frage nach dem Einfluß Rossinis auf den Liedmeister (*Rossini e Schubert*, S. 920–935); von dem vielleicht nicht unberechtigten Vorwurf ausgehend, die außeritalienische Schubert-Forschung habe nur eine begrenzte, vor allem an den Opernbufe orientierte Kenntnis vom Schaffen Rossinis, entwirft der Verfasser eine Skizze der vielschichtigen Probleme, deren Lösung sich nicht im Nachweis von gemeinsamen oder ähnlichen Stilformeln erschöpfen kann, sondern einerseits das gesamte geistige, politische und musikalische ambiente des Wiens in den

ersten Dezennien des Jahrhunderts zu berücksichtigen hat, andererseits aber auch neben den Opere serie Rossinis die deutsch-italienischen Traditionen im Auge behalten sollte, die Schubert in Salieri kennenlernte. Den Abschluß dieses gelungenen Sonderheftes bilden eine Übersicht über die Autographe Rossinis (*Le fonti autografe delle opere teatrali di Rossini*, S. 936–960) sowie die Mitteilung unbekannter Quellen durch Remo Giazotto und Massimo Mila (S. 961–975).

Klaus Hortschansky, Frankfurt/M.

Erich Schenk: *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge*. Graz–Wien–Köln: Hermann Böhlaus Nachf. 1967 (1968). 168 S., 1 Taf. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Band 7.)

Der Wiener Ordinarius Erich Schenk, der 1962 mittels einer inhalts- und umfangreichen Festschrift zu seinem 60. Geburtstag von vielen Fachkollegen geehrt wurde, hat sich durch eine seltene Fülle von Publikationen hervorgetan. Manche der zahlreichen Reden und Aufsätze wurden in Zeitschriften oder Reihen veröffentlicht (wie z. B. den Mecklenburgischen Monatsheften oder den Kriegsvorträgen der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität Bonn), die derzeit als entlegen bzw. schwer zugänglich gelten müssen. Die vorliegende Auswahlammlung erleichtert den Zugang zu 16 Veröffentlichungen, deren Themenstellungen recht weit gespannt sind, die aber trotzdem vieles Verbindende kennzeichnet. Volkskundliche, musikhistorische wie auch allgemein „erkennnistheoretische Beiträge“ faßte der Autor zusammen, die insgesamt seinen Werdegang als akademischer Lehrer wie auch die Grundlagen seines wissenschaftlichen Reflektierens über den Gegenstand Musik zu repräsentieren vermögen. Wenn auf der einen Seite Themen aus der Musikgeschichte Mecklenburgs behandelt werden, dann weist dies darauf zurück, daß E. Schenk von 1929 bis 1940 in Rostock tätig gewesen ist, wenn andererseits in der Mehrzahl der Reden und Aufsätze Probleme der *Österreichischen Barockmusik* sowie der Klassik abgehandelt werden, so zeugt dies sowohl von der Liebe des Autors zu seinem „Vaterland Österreich“ als auch von der Vertrautheit mit dessen Hauptwirkungsstätte Wien. Sein das musikalische Erbe dieses außerordentlich reichen Landes bevorzugt würdigendes, histo-

risches Forschen kreist hauptsächlich um drei Fragenkomplexe. Schenk möchte „*die Funktion der Musik im Kultur- und Lebens-Ganzen*“ stärker berücksichtigt wissen, er sieht in der „*musikalischen Quellenerschließung*“ einen vorrangigen „*kulturpolitischen Auftrag*“, und er bemüht sich an Werken mehrerer Epochen um die Begründung sowie Verfeinerung einer „*Methode der Tonsymbolforschung*“, um damit präziser den Gehalt, die „*musikalischen Inhaltsqualitäten*“ verifizieren zu können. Bei all dem plädiert der Autor für ein „*voraussetzungsloses Arbeiten*“ und einen „*notwendigen zeitlichen Abstand von Ereignissen und Erscheinungen*“, so daß er die „*Tagesfragen*“ aus dem Aufgabenbereich der Musikwissenschaft ausschließt (siehe S. 27) und diese als eine historische Disziplin definiert, die zu erhalten und gegebenenfalls wiederzuerwecken hat, was an „*Kulturwerten*“ überkommen ist. Die vom Autor seit vielen Jahren betreuten Denkmäler der Tonkunst in Österreich stellt er als eine besonders wohlgelungene Leistung in Erfüllung dieser Grundforderung heraus. Der Aufgabe des Erschließens und Deutens kommt Schenk vornehmlich dadurch nach, daß er die „*Grundstrukturen und Sinngehalte von Tonsymbolen*“ vergleichend zu bestimmen sucht, wobei ihm insbesondere in Mozarts *Figaro* oder auch in Brahmsens *Wörthersee-Symphonie* (stets unter Rückbezug auf barocke Thementypen) bemerkenswerte hermeneutische Erhellungen gelingen. Andere Abhandlungen wie etwa *Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock* oder *Das Weltbild Joseph Haydns* zählen seit deren erstmaligem Erscheinen zu den häufig zitierten. Weniger geläufig war bislang dagegen ein Aufsatz über *Anton Saal, ein mecklenburgischer Schulmusiker des Vormärz*, dessen philanthropische Reformvorschläge im Umkreis von Nägeli, Zelter und Natorp Beachtung verdienen. Ergänzend zu den zwischen 1935 und 1959 verfaßten Aufsätzen sei darauf hingewiesen, daß das S. 64 ff. zum Vergleich mit Bachs *Musikalischem Opfer* herangezogene *Kunstabuch* von Johann Theile 1965 in der Reihe der Denkmäler Norddeutscher Musik erschienen ist. S. 73 ist zu berichtigen, daß Reichardts erste Zusammenfassung seiner Vertonungen von Gedichten Goethes 1794 in der Neuen Musikhandlung in Berlin unter dem Titel *Goethe's Lyrische Gedichte mit Musik* von J. F. R. erschienen ist. Zur Frage der Fest-

stellung landschaftlicher Eigentümlichkeiten im Volkslied Niederdeutschlands S. 153 ff. gestattet sich der Rezensent einen Hinweis auf seine Ausführungen in der *Geschichte der Musik in Westfalen* (Bd. 1, 1963, S. 27 ff.).
Walter Salmen, Kiel

Marta Walter: *Miszellen zur Musikgeschichte*. Im Auftrage der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft hrsg. von Hans Ehinger (†) und Hans Peter Schanzlin. Bern—Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1967). 140 S.

Dem Gedenken der vortrefflichen Mitarbeiterin Wilhelm Merians im Sekretariat der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, der Musikschriftstellerin und der Forscherin († 21. Dezember 1961 in ihrer Heimat Basel) ist dieser Band gewidmet. Von den beiden Männern, die ihn im Auftrage der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft herausgaben, ist der erste, Hans Ehinger, Musikredaktor der „Basler Nachrichten“ (Nachfolger Merians) 1966, tief betrauert von seinen Kollegen und Freunden, ebenfalls gestorben. So lag schließlich die Last der Herausgabe auf den Schultern von Hans P. Schanzlin, dem für die gute Auswahl und Bildausstattung besonderer Dank gesagt sei (wie auch seinem Helfer Dr. Zehntner). Die flüssig geschriebenen Aufsätze sind vor allem als Feuilletons in den „Basler Nachrichten“ erschienen. Sie zeichnen sich aus durch die prägnante Kürze, die doch alles Wesentliche zum Thema enthält. Die Themen selbst sind vielgestaltig. Die drei Folgen *Musikalische Seltenheiten der Universitätsbibliothek Basel* enthalten so viel Neues, daß ich mich hier auf die dankbare Würdigung der aufgewiesenen Beziehungen der schweizerischen Autographensammlung Louis Koch zu der an Dokumenten nicht minder reichen Musikabteilung der Universität beschränke. Da ist im übrigen zunächst eine kleine Studie über Händels persönliche Eintragungen in seine Manuskripte, die auch Händel-Experten Neues vermittelt. Besonders reizvoll sind die Schilderung der Wanderschaft eines Kuhreihens, die Geschichte eines unbekanntenen Klavierkonzertes von Viotti, die Biographie der großen Wilhelmine Schröder-Devrient. Wie aufschlußreich Verleger- und Verlagsgeschichte sein kann, zeigen die Studien über Mozarts Opern, über Mendelssohns Werke, über Robert Schumann, über Joseph Haydns Werke im Basler Musikleben 1760—1850

und über Mozarts Opern in der Hausmusik um 1800. Eine erstaunliche Besonderheit ist die Abhandlung über die Schriftgießerei Haas und den Notendruck, die uns ein ganz neues Gebiet erschließt. Mit welcher Bescheidenheit und behutsamer Gelehrtheit all diese Dinge von der Verfasserin zutage gefördert wurden, erweckt unsere aufrichtige Bewunderung, und wir bedauern nur eines: daß die reichen Bildbeigaben uns nicht ein Bild der Verfasserin vermitteln. Doch gibt das Buch als solches, so werden die Herausgeber mit Recht sagen, ein Bild ihres Wesens und ihrer Arbeit.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Caroline S. Fruchtman: *Checklist of Vocal Chamber Works by Benedetto Marcello*. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1967. 37 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 10.)

Auf dem 10. Kongreß der IGMW in Ljubljana hat Friedrich Blume im Eröffnungsvortrag die Bibliographie eines der „*allervordringlichsten Erfordernisse*“ für die historische Musikforschung genannt, die in den letzten Jahren in großem Umfang geleisteten Arbeiten anerkannt, zugleich aber bedauert, „*daß ihr Nutzen in Frage gestellt wird*“, weil sie „*so zersplittert und verstreut*“ geleistet werden. Bruno Nettl hat mit Erfolg versucht, einen Kristallisationspunkt für bibliographische Unternehmen in der Reihe „Detroit Studies in Music Bibliography“ zu schaffen, die seit 1961 auf zehn Nummern angewachsen ist.

Wenn Caroline S. Fruchtman es unternommen hat, ein bibliographisch so besonders verworrenes Gebiet zu durchforschen wie das der Kammerkantaten von B. Marcello, so verdient ihr Mut allein schon Bewunderung. Schmitz (*Geschichte der weltlichen Solokantate*, p. 174) hat 1914 großzügig geschätzt „*Alles in allem werden es reichlich ein halbes Hundert sein, die er hinterlassen hat*“; Engel (Artikel *Kantate MGG*) sagt „*Marcello hat größere dramatische Kantaten, darunter eine Lucrezia, eine Arianna abbandonata und eine Cassandra hinterlassen*“. Fruchtman weist nicht weniger als 391 Kantaten in 16 Bibliotheken nach, außerdem 43 „*unlocated works*“. Von den in den 16 belgischen, deutschen, englischen, italienischen und österreichischen Bibliotheken aufbewahrten Werken hat sie nur die der Biblioteca Palatina in Parma nicht

selbst einsehen können. Eine solche Arbeit war dringend erforderlich, wenn sie notwendigerweise auch vielleicht schon im Augenblick der Drucklegung ergänzungsbefürtigt war. Das Wissen um die Vorläufigkeit eines jeden derartigen Unternehmens darf aber kein Grund sein, es nicht durchzuführen. Musikleben wie Forschung können nicht warten, bis auch noch der letzte Bibliothekswinkel lochkartenmäßig erfaßt ist und der bibliographische Perfektionismus ausbrechen wird.

Im Literaturverzeichnis fehlt das *Thematische Verzeichnis über sämtliche Compositionen von Benedetto Marcello, zusammengestellt von Aloys Fuchs 1840* (Berlin, Staatsbibliothek, HB VII. kat. ms. 674). Wenn dieses auch nur 29 Psalmen enthält, so hätte es zur Überprüfung doch wohl herangezogen werden müssen.

Walter Kolneder, Karlsruhe

The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762—1787. Edited and with an Introduction and Indexes by Barry S. Brook. New York: Dover Publications, Inc. (1966). XXVII S., 888 Sp., S. [XXIX] — LXXXI.

Die von Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig 1762 bis 1787 herausgegebenen Incipit-Kataloge des Lagerbestandes an handschriftlichen und gedruckten Musikalien sind seit langem eine der wichtigsten bibliographischen Quellen für die Musikgeschichte der zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und wurden daher, wenn auch nur noch in wenigen vollständigen Exemplaren überliefert, von der Forschung immer wieder herangezogen. Sie enthalten auf 888 Seiten insgesamt die — nach Angabe des Hrsg. — stolze Zahl von rund 15 000 Incipits (S. VII, Nachprüfungen sollen nur 11 924 Incipits ergeben haben, s. JAMS, 21, 1968, S. 402), unter ihnen auch solche, zu denen bisher noch kein Manuskript hat aufgefunden werden können (z. B. Wilhelm Friedemann Bachs Sonaten für Flöte und Baß, Sp. 82).

Angesichts der großen Bedeutung der Kataloge auf der einen Seite und angesichts des Seltenheitswertes der wenigen vollständigen Exemplare auf der anderen Seite — der Hrsg. spricht von „eight or nine“, nennt selbst aber nur sieben (S. VIII) — bedarf ihre Faksimilierung kaum einer Rechtfertigung. Gerade in einer Zeit, in der der Bücher-

markt mit manchmal durchaus entbehrlichen Reprints überschwemmt wird, muß man den glücklichen Griff des Hrsg. dankbar begrüßen. Und noch in einem anderen Punkt gebührt der Ausgabe hohes Lob. An sie ist so viel Detailarbeit gewandt worden, daß die Kataloge nun nicht nur im Faksimile jederzeit greifbar, sondern auch bequem benutzbar sind. Es ist dies eine Eigenschaft, die den meisten Reprints und Faksimile-Ausgaben mangelt. Der Hrsg. hat sich die Mühe gemacht, in einer ausführlichen *Introduction* die Bedeutung der Kataloge zu umreißen (S. VII), einen kurzen Lebenslauf von Johann Gottlob Immanuel Breitkopf zu geben (S. VIII), das Verhältnis des Hauses Breitkopf zur Musik zu skizzieren (S. IX), die nichtthematischen Kataloge der Firma aufzuzählen (S. X), die Nacherinnerung des ersten Teiles (1762) ins Englische zu übersetzen (S. XIII) und zwei Gedanken über die Genauigkeit und Zuverlässigkeit der Kataloge zu machen (S. XIV) — bei dieser Gelegenheit wird ein *Corrigenda Supplement* für ca. 1970 angekündigt — und schließlich eine kurze Einführung in seine eigene Herausgebereigenschaft zu geben (S. XV). Die Seiten des Faksimiles der 22 Kataloge, die jeweils in sich paginiert sind, wurden zusätzlich von 1 bis 888 durchnummeriert, um mit geringem Aufwand durch die Register erschlossen werden zu können. (Da in der Faksimile-Ausgabe jeweils zwei Seiten des Originals auf einer Seite nebeneinander Platz gefunden haben, somit ein Querformat entstanden ist, muß man exakter statt von Seiten nun von Spalten sprechen). Den Abschluß der Ausgabe bilden ein Verzeichnis der Textanfänge (S. [XXIX] ff.) und ein in seiner Akribie kaum überbietbarer *General Index* (S. [XLIX] ff.), in dem nicht nur die Komponistenamen, sondern auch die Werktitel, Werkattungen und Werk- oder Satzüberschriften (wie Allegro, Andantino) erfaßt sind. Zu fragen bleibt lediglich, warum der Hrsg. nicht auch noch die oft genannten Druckorte in das Register aufgenommen hat.

Klaus Hortschansky, Frankfurt/M.

Internationale Wagner-Bibliographie 1961—1966. Herausgegeben von Herbert Barth. Bayreuth: Edition Musica (1968). 99 S., 1 Taf.

Zum dritten Male erscheint diese wichtige Bibliographie. Der erste Teil (1945—1955), der auch eine Wagner-Discographie, Auf-

führungsstatistiken und Hinweise auf Sammlungen enthielt, ist bereits vergriffen; der zweite (1961 erschienen) reicht von 1956 bis 1960 und enthält einen Anhang *Die Besetzung der Bayreuther Festspiele 1876 bis 1960*. Der dritte Teil, der uns zur Besprechung vorliegt, umfaßt die Zeit von 1961—1966 und darin wie bisher nicht nur die deutsche, sondern auch die englische und französische Wagner-Literatur. Daß nun auch eine Bibliographie für Wieland Wagner († 1966) angefügt wird, ist Zeichen einer neuen lebendigen Auseinandersetzung mit Wagners Werk in Bayreuth. Mit Recht verweist der verdiente Herausgeber zu Beginn seines Nachwortes aber auch auf den verheißungsvollen Neubeginn der Wagnerforschung. Zwar ist Westernhagens großes Wagner-Buch noch nicht erwöhnt, da es erst im Jahre 1968 erschienen ist, aber er versäumt nicht, zu Beginn des Nachwortes auf die entstehende historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke, auf die zu erwartende „mehr als 15bändige Sammlung sämtlicher Briefe“ und ein etwa achtbändiges Werk „über die nunmehr bald 100jährige Geschichte der Bayreuther Festspiele“ zu verweisen. Einen Vorgesmack gibt in der vorliegenden Bibliographie das Auswahl-Verzeichnis der literarischen Beiträge zu den Programmheften der Festspiele 1961—1965, unter deren Verfassern sich Schadewaldt, Adorno, Ruppel, Hans Mayer, Ernst Bloch, Melchinger (und viele andere) befinden — eine bemerkenswerte Dokumentation. Unter den in der Bibliographie genannten spezifisch musikwissenschaftlichen Werken verdient Walter Salmens Sammelband *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert* (Thyssen-Stiftung) u. a. wegen der Beiträge von Dahlhaus (*Wagners Begriff der dichterisch-musikalischen Periode*) und Vogel (*Nietzsches Wettkampf mit Wagner*) besonders hervorgehoben zu werden.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Albe Vidaković: Yury Krizanitch's *Asserta Musicalia* (1656) and his other musical works. Zagreb: Yugoslav Academy of Sciences and Arts 1967. 129 S.

Georgius Crisanius, kroatischer Philosoph und Schriftsteller, den Slawisten als Vorkämpfer des Pan-Slawismus ein Begriff, den Theologen der Ostkirche ein wichtiger Gewährsmann, in der musikwissenschaftlichen

Literatur bisher nicht beachtet (fehlt bisher in MGG, wird im Supplement nachgetragen), verdient als Verfasser musiktheoretischer Schriften unsere Aufmerksamkeit. Es lohnt sich, seinen Lebenslauf kurz zu überblicken: Ende 1617 in Obrh geboren, 1629 bis 1635 Schüler der Jesuiten in Agram, danach in Graz, wo er 1638 das Magisterium der Philosophie erwirbt; es folgt das Studium der Rechtswissenschaften und der Theologie in Bologna und 1640 der Eintritt in das griechische Seminar St. Athanasius in Rom, um vor allem die Geschichte der Ostkirche zu studieren. 1642 wird er zum Priester geweiht und zum Dr. phil. promoviert. Noch im selben Jahr kehrt er in seine Heimat zurück, bekleidet dort zunächst geistliche Ämter, führt aber anfort ein sehr bewegtes Leben: 1646/47 reist er über Wien, Warschau, Smolensk nach Moskau, 1651 nach Konstantinopel, 1652 nach Rom, 1659 nochmals nach Moskau, wird 1661 nach Sibirien verbannt, von wo er fünfzehn Jahre später mit einem reichen literarischen Werk zurückkehrt, nach einjährigem Aufenthalt in Moskau sich 1677 nach Wilna wendet, dort in den Dominikanerorden eintritt und sein letztes bedeutendes Werk, die *Geschichte Sibiriens*, verfaßt. 1683 finden wir ihn als Mitglied des Dominikaner-Konvents in Warschau; er schließt sich dort der Armee des Königs Sobieski an, mit der er zum Entsatz Wiens ausrückt — und im Kampf gegen die Türken fällt: ein tragisches Ende; bedenkt man, das Crisanius lebenslang mit den Waffen des Geistes für Freiheit und Frieden, für Versöhnung und Verständigung zwischen Ost und West eingetreten ist.

Mit seinen zahlreichen Schriften, vor allem aber in den *Asserta musicalia* von 1656 wies sich Crisanius als kenntnisreicher Musiktheoretiker aus, der zugleich das Musikleben seiner Zeit kritisch betrachtete. Von seiner Studienzeit bei den Jesuiten in Agram und vor allem in Graz her (im „Ferdinandeam“ kam der Musikpflege besondere Bedeutung zu; vgl. H. Federhofer, *Zur Musikpflege der Jesuiten in Graz*, in: *Aus Archiv und Chronik II*, 1949) kannte er nach eigenen Angaben die Arbeiten von Athanasius Kircher, Zarlino, Doni und Merseburger. Seine weiten Reisen benutzte er u. a. dazu, neben der adeligen und kirchlichen Musikpflege das volksmusikalische Leben zu beobachten und zu kommentieren. Aus Berichten wissen wir, daß Crisanius

1657 *Tabulae nove exhibentes musicam* erstellte, dreißig Figuren zum Verständnis der Musik. Im selben Jahr schrieb er *De modo facilitandi cantum ecclesiasticum*. Beide Schriften sind jedoch ebenso verschollen wie die im Jahr 1658 verfaßte Abhandlung *Novum instrumentum ad cantus mira facilitate componendos*. Im Hauptwerk *Crisanius', Razgovor ob vladateljstvu* (Gespräch über Staatsführung), geschrieben 1663–66 in Tobolsk/Sibirien, kommt die Aufgabe der Musik im Staatswesen, in der Gesellschaft und im privaten Bereich des Menschen zur Sprache; ein eigenes Kapitel, *De musica* überschrieben, handelt u. a. — erstmals in der Literatur — über Eigenart und Wert der slawischen, speziell der kroatischen und serbischen Volksmusik, über die Wichtigkeit mündlich-schriftloser Traditionen.

Die zwanzig „Behauptungen“ (asserta), 1656 bei Angelo Bernabò dal Verme in Rom gedruckt, vom Autor selbst als durchaus „neu“ bezeichnet und mit dem Hinweis versehen, daß er zu ihrer öffentlichen Verteidigung im akademischen Rahmen bereit sei, lassen Crisanus schon in § 1 als selbständigen Denker erkennen: „*Qvod Pythagoras traditur ex fabrorum malleis sonorum proportionones deprehendisse, ac definiuisse; fabula esse deprehenditur*“. Die Verbindung musiktheoretischer Gegebenheiten mit praktisch-musikalischen Erkenntnissen ist für die Assertionen weiter charakteristisch.

Crisanius zählt zwar nicht zu den überragenden Musikerpersönlichkeiten seines Jahrhunderts; seine Schriften sind jedoch „*not only interesting as the contributions of a lively, encyclopaedically educated man, who devoted his intellectual and physical powers to the great idea of motivating humanity towards an ever increasing political, economic and cultural progress, but also as expertly written and expounded tracts which in many of their 'assertions', proposals and conclusions really promoted and even anticipated the solutions which the later development of music corroborated as correct and far-seeing*“ (Vidaković, 109). — Es ist das hohe Verdienst von Albe Vidaković, dem 1964 verstorbenen jugoslawischen Musikforscher, Crisanus in die musikwissenschaftliche Literatur eingeführt zu haben.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

Marie Louise Martinez: Die Musik des frühen Trecento. Tutzing: Hans Schneider 1963. 144 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Bd. 9.)

Die vorliegende Arbeit wurde 1962 als Dissertation von der philosophischen Fakultät der Universität München angenommen. Wenn auch seither manch Neues gefunden und erarbeitet worden ist, bleibt der Wert dieser gründlichen Auseinandersetzung mit den Problemen der frühen Trecentomusik unbestritten. Vor allem ist es der Verfasserin gelungen, die Eigenart dieser Musik auf klare und überzeugende Weise herauszuarbeiten.

Als Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen benützt Martinez das spezifisch italienische Madrigal. In der frühesten Quelle, im Codex Rossi (Rs), dessen Musik aus dem zweiten Viertel des 14. Jh. stammt, überwiegt es zahlenmäßig deutlich und ist ausschließlich zweistimmig überliefert (12). Anhand der ersten fünf Stücke, die im Anhang I–V wiedergegeben sind, arbeitet die Verfasserin die wesentlichen textlichen und musikalischen Eigenschaften heraus. Dazu hätte man gerne erfahren, ob die Auswahl dieser fünf Madrigale aus bestimmten Gründen oder zufällig nach ihrer Stellung in der Handschrift erfolgt ist.

Im Abschnitt über den melodischen Verlauf der Oberstimme (18/9) tritt am deutlichsten die Tendenz der Autorin hervor, eine Eindeutigkeit der Darstellung zu erreichen, die zwar wünschenswert ist, aber häufig auf eine weitere Differenzierung verzichten muß und dadurch der Vielfalt der Erscheinungen nicht immer ganz gerecht werden kann. So sind zum Beispiel die Hauptmerkmale der Melodik durchaus richtig gesehen: „*. . . die Anfänge der Abschnitte . . . setzen in der oberen Stimme auf einem hohen Ton neu ein. . . Innerhalb des Abschnitts verläuft die melodische Bewegung . . . stufenweise, und zwar im allgemeinen von oben nach unten . . .*“ (18). Der zweite Satz ist wohl zu ausschließlich formuliert, da nämlich der Höhepunkt nach einem ersten Abstieg in der Regel auf der Paenultima des Abschnitts noch einmal angenähert, erreicht oder gar überschritten wird; so ist eine schrittweise Aufwärtsbewegung innerhalb der Abschnitte zwar untergeordnet, aber durchaus wesentlich vorhanden.

Der Hinweis auf solche und ähnliche Verallgemeinerungen soll weder die Richtigkeit

der Einzelbeobachtungen noch die Notwendigkeit einer klaren Darstellung bestreiten, sondern lediglich den schwierigen Schritt vom einen zum andern und dessen Konsequenzen vergegenwärtigen.

Das Hauptresultat des zweiten Teils (27) bildet die Charakterisierung der madrigalen Zweistimmigkeit. Im Gegensatz zur erweiterten Mehrstimmigkeit der Ballata, die auf nachträglicher Hinzufügung weiterer Stimmen beruht, ist dem Madrigal eine ursprüngliche Zweistimmigkeit eigen. Dabei ist, wie Kurt v. Fischer schon 1961 nachgewiesen hat (*Musical Quarterly* 1961), die Oberstimme die Hauptstimme, während der Tenor als Begleitung erscheint, aber — von Martinez besonders herausgearbeitet — von Anfang an dem zweistimmigen Satz konstitutiv zugehört. Keine der Stimmen bildet also den Ausgangspunkt zur Mehrstimmigkeit im Sinne eines *cantus prius factus*. Auffallend oft sind beim Konkordanzvergleich Abweichungen in Rhythmik, Melodik, Tonalität und Notierung zu beobachten. Es liegen anscheinend nicht zum voraus schriftlich fixierte Kompositionen vor, sondern Stücke, die, aus der Musizierpraxis heraus entstanden, erst nachträglich aufgezeichnet worden sind.

Die Dreistimmigkeit erscheint im frühen Trecento in Verbindung mit der Caccia (43), in der zwei kanonisch geführte Oberstimmen von einem Tenor begleitet werden. Die Verschiedenheit der Satzart in den einzelnen Caccien läßt darauf schließen, daß offenbar nicht wie in der gleichzeitigen französischen Musik ein bestimmtes konstruktives Prinzip gültig war.

Die Frage nach den tonalen Eigenschaften des Madrigals, die von der bisherigen Forschung schon auf verschiedenste Weise beantwortet worden ist, führt zur Auseinandersetzung mit Marchettus von Padua (55). Martinez beleuchtet nicht nur die Neuerungen der erhöhten Töne, die bei Marchettus zu Abweichungen gegenüber der herkömmlichen Musiktheorie führen, sondern geht auch der Wirkung dieser Lehre auf die spätere Theorie nach. Marchettus' erhöhte Töne finden sich in den Musikdenkmälern wieder; darüber hinaus sind in der Musik weder tonale Prinzipien feststellbar, noch lassen sich die einzelnen Stücke in das kirchentonartige System einordnen. Daß also vor allem „die linear-melodische Füh-

rung und nicht die vertikal-klangliche Grundlage“ für die Zweistimmigkeit des Trecento maßgebend ist (73), stimmt zweifellos; immerhin wäre auch hier auf die Ausnahmen hinzuweisen, um nur *Su la rivera* zu nennen (Rs, fol. 6), das eindeutig *f* als tonales Zentrum hat.

Während für die erhöhten Töne Marchettus' *Lucidarium* herangezogen wurde, bildet für die Notation sein *Pomerium* die wesentliche Quelle (75). Auch hier führt uns die Verfasserin von verschiedenen Seiten an das Problem heran; einmal über einen Vergleich mit den französischen Traktaten, wobei vor allem die Beziehung zu Franco detailliert dargestellt wird; dann mittels einer Gegenüberstellung von Theorie und Praxis, wobei die Frage nach dem zeitlichen Verhältnis der Divisiones untereinander in den Vordergrund rückt (96).

Ein kluger Vergleich der Madrigale mit den Balladen von Machaut (99) erlaubt es Martinez, das bisher Gesagte aus neuer Sicht noch einmal darzustellen und gleichzeitig zusammenzufassen.

Zum Schluß wirft die Verfasserin noch die Frage nach der Herkunft der Trecentomusik auf (117). Eine Übersicht über die wenigen, meist geistlichen Stücke, die uns aus der Zeit um 1300 in einigen spärlichen Quellen überliefert sind, fördert bei der ganzen Verschiedenheit der Handschriften und Notierungsweisen eine im wesentlichen stets gleiche zweistimmige Satzart zutage. Sowohl die geistliche wie auch die weltliche Mehrstimmigkeit des frühen Trecento gehen von der melodischen Führung der Einzelstimme und nicht von der grundsätzlichen Selbständigkeit der Stimmen aus (131). So werden „auch die zweistimmig überlieferten Stücke in ihrer Substanz von der Einstimmigkeit und nicht von der Mehrstimmigkeit . . . bestimmt“, und „die Wurzeln der neuen zweistimmigen Madrigalkunst sind . . . auf dem Boden der einstimmigen Tradition Italiens zu suchen“ (133).

Wie im einzelnen zu zeigen wäre, neigt die vorliegende Arbeit dazu, zugunsten einer eindeutigen und klaren Darstellung die Vielfalt der Erscheinungen etwas in den Hintergrund zu rücken. Die Vielschichtigkeit der Musik des frühen Trecento, die, als Mehrstimmigkeit erst im Entstehen begriffen, sich noch experimentierend der

verschiedensten Mittel bedient, ist zwar in jedem Kapitel spürbar und oft auch ausgesprochen, ohne aber den Eigenwert zu erhalten, der ihr meines Erachtens zukommen müßte. Jedoch macht gerade die Klarheit in Aufbau und Darstellung die Qualität aus, welche diese ausgezeichnete Arbeit nicht nur als Gesamtüberblick über das frühe Trecento, sondern auch als Grundlage zur Einarbeit in dieses Gebiet unentbehrlich werden läßt.

Andreas Wernli, Zürich

Andrej Rijavec: Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma (Musik in Slowenien in der protestantischen Ära). Ljubljana 1967: Slovenska Matica. 236 S. (Razprave in eseji. Bd. 12.)

Das vorliegende Buch, das ich nur nach dem englischen Resumée (S. 215–227) anzeigen kann, ist aus der 1964 von der philosophischen Fakultät der Universität Ljubljana angenommenen Dissertation des Verfassers hervorgegangen. Es bietet reiches Material zur Geschichte der reformatorischen Musikpflege in den südlichen Grenzgebieten des Habsburger Reiches. Zentren des slowenischen Protestantismus waren Ljubljana und Klagenfurt, sein Vorkämpfer der spätere Laibacher Superintendent Primož Trubar. Er ließ 1550 einen (auch Noten enthaltenden) Katedchismus in slowenischer Sprache erscheinen, den ersten slowenischen Buchdruck überhaupt. Seit 1567 folgte auf seine Initiative hin in zahlreichen Auflagen das Gesangbuch *Eni psalmi*, das neben reformatorischem auch älteres slowenisches Liedgut bewahrte und damit als wichtige Quelle für das vorreformatorische Lied in Slowenien zu gelten hat.

Die Lehre und Pflege der Figuralmusik konzentrierte sich auf die beiden Lateinschulen in Laibach und Klagenfurt. Einschlägige Kompendien (Faber) und Figuralmusik-Drucke (Walter, Rhau) waren bekannt. Als Kirchen standen die Hospitalkirche in Laibach und die Egidienkirche in Klagenfurt zur Verfügung. Der Adel suchte die Gottesdienste; das Repertoire war rom-feindlich und entsprechend konservativ. Als Kantor wirkte u. a. von 1588 bis 1592 Wolfgang Striccius in Laibach. Sechs Jahre später ging die Ära des Protestantismus zu Ende. Martin Geck, München

Christoph Petzsch: Das Lochamer-Liederbuch. Studien. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1967. X, 294 S., 2 Taf. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters. 19.)

Es ist dankbar zu begrüßen, daß der um die Erforschung des spätmittelalterlichen deutschen Liedes verdiente Münchener Germanist und Musikwissenschaftler im vorliegenden Bande 10 seiner in den Jahren 1963–66 an verstreuten Stellen publizierten Vorarbeiten zur bevorstehenden (gemeinsam mit W. Salmen betreuten) Neuausgabe des Lochamer-Liederbuchs in z. T. revidierter Gestalt zusammengefaßt hat und zugleich um sieben weitere, bislang unveröffentlichte Aufsätze ergänzen konnte. Obwohl die einzelnen Studien den unterschiedlichsten Spezialfragen gewidmet sind, stützen und befruchten sie sich gegenseitig, nicht nur in ihren Ergebnissen, sondern auch in ihren verschiedenartigen methodischen Zugriffen.

Sieben Arbeiten gelten Problemen der Handschrift, ihrer Schreiber sowie ihrer „inneren“ und „äußeren“ Geschichte; eine aus acht Aufsätzen bestehende zweite Gruppe beschäftigt sich mit Überlieferung, Alter, Herkunft, Struktur und Funktionen einzelner Lieder; zwei Archivistudien beschließen den Band, dem im übrigen eine knappe Auswahlbibliographie, zwei Tafeln und ein nützliches Liedregister beigegeben sind. Zahlreiche Querverweise in den reichhaltigen Anmerkungen verzahnen die Abhandlungen untereinander, deren jede sich durch Akribie, beispielhafte bibliographische Umsicht und minutiöse Erörterung aller für die jeweilige Fragestellung relevanten Details auszeichnet.

Der Ertrag des Sammelbandes ist beachtlich und bedeutet entschiedenen Gewinn für die musikwissenschaftliche wie germanistische Liedforschung. Bereits die handschriftkundliche Aufsatzgruppe überrascht mit einer Fülle an neuen Erkenntnissen und Beobachtungen, die bislang offene oder umstrittene Fragen zur Entstehung, Anlage, Bestimmung und Lebensform der Quelle, zu Person, Stand und Bildung ihrer Schreiber sowie ihrer Besitzer der endgültigen Klärung näherführen. Zwei der erstmals veröffentlichten Arbeiten ragen nicht nur wegen ihres Umfangs deutlich heraus: die dem *Anteil des Hauptschreibers und seiner Person* nach-

gehende Studie (S. 32–49) sowie die in methodisches Neuland vorstoßende Untersuchung der *Beischriften* (S. 69–111). Erstere enthält den bedeutungsvollen Nachweis, daß die Hauptschreiber des Liederbuchs und des *Fundamentum organisandi* (bisher Hand I und VII) miteinander identisch sind, womit nicht nur neues Licht auf die Zusammengehörigkeit und Vereinigung der beiden Hälften der Handschrift, auf die Tätigkeit des Rubrikators im Gesamtcodex, auf die je nach dem Gegenstand verschiedenartige Notationstechnik der Zeit u. a. fällt, sondern zugleich die vermutete Zugehörigkeit des Hauptschreibers zum Schülerkreis Konrad Paumanns ein Höchstmaß an Sicherheit gewinnt. Es gelingt Petzsch sogar, die Identität des Hauptschreibers mit dem als Hand IV (mit zwei auf 1460 datierten Nachträgen) in Erscheinung tretenden Frater Jodocus aus Windsheim wahrscheinlich zu machen, freilich ohne ihn urkundlich fassen zu können. Die Unsicherheitsfaktoren, die für manchen im Spiel bleiben mögen, wiegen allerdings gering gegenüber den Aufschlüssen, die durch umfassende Erörterung und einfühlsame Interpretation den bisher fast völlig unbeachtet gebliebenen, von knapper formelhafter Treueversicherung bis hin zum lateinischen Zitat reichenden Beischriften abzugewinnen sind. Ihr „privates“ Gepräge erlaubt gleichsam „biographische“ Rückschlüsse, unterstreicht jedenfalls den „intimen“ Charakter der Quelle. Die gattungsfremden Beifügungen liefern ferner Datierungshilfen wie auch Kriterien zur soziologischen Bestimmung des Hauptschreibers (: Angehöriger der Bildungsschicht). Sie erweisen sich als erkenntnisfördernd für Fragen der Verfasserschaft und tragen in Zusammenhang mit der um den Anlaß zur Sammlung und Aufzeichnung der Lieder sich drehenden Diskussion zur Kritik am eingebürgerten, den historischen Sachverhalt aber nur unzulänglich treffenden Klischee „Gesellschaftslied“ bei, wozu nun auch die weiterführenden Überlegungen des Verfassers (Euphoriion 61, 1967, S. 342–348) zu vergleichen sind.

Auf die übrigen Studien des ersten Teils kann hier nur noch knapp hingewiesen werden. Im Mittelpunkt des kurzen einführenden Beitrags steht der *Name des Liederbuchs* (S. 1–4). Weitere Nachforschungen gelten dem *Lederdeckel von 1582* (S. 5–12), des-

sen Nürnberger Provenienz erwiesen wird; der auch kultur- und wissenschaftshistorisch aufschlußreichen *Geschichte der Handschrift im 19. und 20. Jahrhundert* (S. 13–31); dem mit hohem Wahrscheinlichkeitsgrad als Minuskelligatur *bg* aufzufassenden, in mancherlei Hinsicht aber rätselhaft bleibenden *Monogramm* (S. 50–60); schließlich der mit Lied Nr. 15 verbundenen geheimschriftartigen *Widmung in hebräischen Lettern* (S. 61–68), deren Lautstand, wie überzeugend gezeigt wird, sich durchaus mit Nürnberger Entstehung des Liederbuchs vereinbaren läßt.

Der einzelnen Liedern zugewandte zweite Teil der Studien ist das eigentliche Zentrum des Bandes. Die in ihm zusammengefaßten monographischen Einzeldarstellungen tragen weit weniger als die des ersten (und auch dritten) Abschnitts Vorarbeiten-Charakter, sondern weisen durch ihr methodisches Muster, insbesondere durch das konsequente Mitbedenken und Einbeziehen allgemeiner Aspekte, über das Lochamer-Liederbuch hinaus, führen exemplarisch Wege und Möglichkeiten heutiger Liedforschung vor. Mit Nachdruck sei betont, daß sich hier eine Forschungsrichtung bewährt, der es um sachgerechte Zusammenschau literatur- wie musikwissenschaftlicher Gesichtspunkte geht. Wiewohl Petzschs Ansatz in der Regel auf der textlichen Seite, zumindest auf textbedingten Formfragen liegt, ist er doch nie in Gefahr, den komplexen Sachverhalt des Liedganzen aus dem Auge zu verlieren, und kommt zu gewichtigen Aussagen auch über die Melodien.

Wie die verschiedenartigen Probleme in jeweils adäquater Weise angegangen werden, läßt sich in diesem Rahmen nicht wiedergeben. Jedenfalls erweist sich das den Untersuchungen zugrunde gelegte Liedmaterial als geschickt ausgewählt und überaus ergiebig. Während es auf der einen Seite die grundsätzliche Offenheit des spätmittelalterlichen Liedes bezeugt, liefert es gleichzeitig auf der anderen eine breite Skala typischer Belege für das Umgehen mit Vorgegebenem, für schöpferisches Neuverwirklichen. So erklärt der von Petzsch aufgedeckte Tatbestand des *Weiterdichtens* an einer ursprünglich vierstrophigen Fassung einleuchtend die Mehrschichtigkeit des siebenstrophigen Liedes Nr. 1 (bisher Nr. 1 und 2; S. 113–123). Die Lieder Nr. 31 (S. 143 bis

177), 32 (S. 124–142) und 43 (S. 178–198), die in Zusammenhang mit ihren z. T. neu aufgefundenen Textparallelen betrachtet werden und deren Melodien bemerkenswerte Überlegungen zu Fragen der Textunterlegung, des Ansetzens instrumentaler Partien, zu Melodiebildung, Stil und Rhythmus hervorrufen, sind eindrucksvolle Beispiele für schöpferisches *Umformen*, an dem auch der Schreiber entscheidend beteiligt war. Die mehr mechanische Herleitung von Lied Nr. 13 aus Nr. 12 ergänzt das Bild typischer Verfahrensweisen um bislang wenig beachtete Nuancen und trägt so zur *Frage der Reduktionsformen* interessantes Material bei (S. 199–208). Den Reigen beschließen drei stärker für sich stehende Studien: ein Bericht über *Zwei frühe Kontrafakturen* (zu Nr. 8 und Nr. 16) mit Abdruck und erster Auswertung (S. 209–223), die inzwischen (AfMw 25, 1968, S. 19–29) wesentlich erweitert werden konnte; eine an die Aufzeichnung des Katalogliedes Nr. 42 anknüpfende Erörterung charakteristischer Tanzliedkriterien (*Rufe im Tanzlied* S. 224–233) sowie eine Arbeit zur internationalen Frühgeschichte des in Nr. 45 überlieferten, von betrogenem Ehemann, treuloser Ehefrau und ehebercherischem Geistlichen handelnden Liedtyps (*Ein „Schlager“ des ausgehenden Mittelalters* S. 234–246).

Die beiden den Schlußteil des Bandes bildenden Archivstudien, in denen sich Petzschs Liebe zum Detail noch einmal gründlich entfaltet, schlagen den Bogen zurück zu Problemen des einleitenden Abschnitts. Während es im Rahmen der der *Nürnberger Familie von Lochaim* gewidmeten Untersuchung (S. 247–276) gelingt, den Namengeber des Liederbuchs, Wolflein von Lochamer, endgültig zu identifizieren und seinen Besitzervermerk auf die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert zu datieren, bereichern die an die *Autorennamen im Anhang von Konrad Paumanns „Fundamentum organisandi“* geknüpften Nachforschungen (S. 277–289) unser Wissen vom Umkreis der Nürnberger Paumann-Schule und damit zugleich des Lochamer-Liederbuchs.

Nach alledem darf man der Neuausgabe gespannt entgegensehen. Schon jetzt aber kann es keinem Zweifel unterliegen, daß Petzschs Studien auch neben ihr unentbehrlich bleiben werden.

Helmuth Lomnitzer, Marburg

Christianus Joannes Maas: *Geschiedenis van het meerstemmig Magnificat tot omstreeks 1525*. Groningen: V. R. B. 1967. 208 S.

Mit der Geschichte des mehrstimmigen Magnificat von C. J. Maas hat die Musikwissenschaft eine bedeutsame Bereicherung erfahren. Denn, obwohl es schon seit Jahren eine Geschichte der Messe und eine Geschichte der Motette gab, mußte man eine geschichtliche Darstellung des mehrstimmigen Magnificat noch immer vermissen.

Da die Marienverehrung im Mittelalter einen großen Aufschwung erfuhr, liegt es ja nahe, daß die Komponisten das Magnificat, das ganz besonders der Lobgesang der Hl. Jungfrau ist, in zunehmendem Maße zu vertonen anfangen, und das heutzutage noch bekannte Repertoire ist denn auch außerordentlich umfangreich. Die nahezu gleichzeitig mit Maas' Buch erschienene Studie von W. Kirsch, *Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen*, stellt den Umfang des Repertoires deutlich ins Licht. Obwohl die Anzahl der Ausgaben mittelalterlicher Kirchenmusik in den letzten Jahren ständig zugenommen hat, hat Maas die meisten Magnificat-Kompositionen anhand von Mikrofilmen analysieren müssen, bevor er zu einer Synthese ihrer Geschichte gelangen konnte.

Während sich in vielen Werken bis um 1450 noch keine allgemeingültigen Strukturkennzeichen finden lassen, treten bestimmte Formprinzipien bei Dufay, Binchois und Dunstable nach und nach zutage. Die meisten Magnificat-Kompositionen enthalten nun sämtliche Verse, mit Ausnahme des ersten Verses, der gregorianisch intoniert wird; in dem Aufbau des Magnificat wird das Wiederholungsprinzip bedeutsam, und die Komponisten bemühen sich, deutliche Unterschiede in den Kompositionstechniken durchzuführen. Das Repertoire der Magnificat-Kompositionen aus der 2. Hälfte des 15. Jhs. und von dem Beginn des 16. Jhs. nimmt einen wichtigen Platz in Maas' Studie ein. Er behandelt u. a. Werke von Martini, Josquin, Agricola, Brumel, La Rue, Compère, Obrecht, Pipelare, Mouton, De Fevin, Prioris und von vielen anderen Komponisten aus Deutschland, Italien, Spanien, Portugal und England. Ein interessanter Paragraph ist jener, in welchem der Autor eine vernünftige Analyse von Josquins *Magnificat quarti toni* gibt. Maas

hatte diesem Werk schon früher einen Artikel gewidmet, und überzeugend dargelegt, daß die Komposition, die in den vier bekannten Quellen vier Komponisten zugeschrieben worden ist — Josquin, Agricola, Brumel, LaRue —, aufgrund der stilistischen Eigenschaften und aufgrund der Quellen selbst als ein Werk von Josquin zu betrachten ist. Zugleich hat er dargetan, daß das *Magnificat quarti toni* im Ms. 44 der Cappella Sistina nicht in seiner ursprünglichen Form überliefert worden ist. Mit diesem Paragraphen bricht aber auch der Leitfaden, an den sich der Autor beim Studium des Werdeganges des *Magnificat* gehalten hat, ab. In Maas' Geschichte des *Magnificat* sind nämlich die Komponisten derselben Generation in Einzelparagraphen behandelt worden; hier zeigt sich aber, daß die Komponisten Josquin, Agricola, Brumel und La Rue nur wegen des zufälligen Umstandes, daß ein und dieselbe Komposition im 16. Jh. drei dieser Komponisten zu Unrecht zugeschrieben worden ist, zusammen genommen worden sind, während Compères und Obrechts *Magnificat*-Vertonungen separat behandelt werden.

Eine Übersetzung dieser *Magnificat*-Geschichte in eine der Weltsprachen wäre dringend erwünscht, denn es steht fest, daß Maas ein Standardwerk geschrieben hat, das in der musikwissenschaftlichen Literatur eine Lakune ausfüllen wird und das für manche künftige Studie über mehrstimmige Musik bis um 1525 unentbehrlich sein wird.

Willem Elders, Utrecht

Lothar Hoffmann-Erbrecht:
Die Sinfonie. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG 1967. 144 S. (Das Musikwerk. 29.)

Mit dem Thema des Heftes 29 der Reihe „Das Musikwerk“ war der Verfasser vor die schwierige Aufgabe gestellt, die äußerst komplexe Gattung „Sinfonie“, soweit man lexikographische Beiträge ausnimmt, praktisch erstmals seit Karl Neffs *Geschichte der Sinfonie und Suite* (1921) wieder zusammenhängend zur Darstellung zu bringen. Die Darstellung ist freilich durch Umfang und Richtlinien für die einzelnen Hefte des Musikwerks von vornherein auf eine relativ knapp bemessene historische Einführung und die Beleuchtung der Gattung durch Dokumentation eingeschränkt, was die jeweils unmissbare Aufgabe sicher keineswegs erleichtert. Sinnvollerweise hat der Verfasser auch bei diesem Heft die für die größeren

zyklischen Gattungen schon mehrfach praktizierte Alternative gewählt, auf Kosten des reinen Notenteils kürzere Musikbeispiele in den Text selbst hereinzunehmen, wodurch sich unvermeidlicherweise der Schwerpunkt von der reinen, durch den Text lediglich erläuterten Dokumentation auf die geschriebene Darstellung, zu der die Notenbeispiele illustrativ hinzutreten, verlagert. Hierbei für die Auswahl der Beispiele den Schlüssel schlechthin zu finden, der den Zugang zu einer ebenso vollständigen wie scharfen Charakterisierung der Gattung Sinfonie und ihrer Geschichte öffnet, dürfte kaum möglich sein. Das Ergebnis wird also in jedem Fall ein Kompromiß sein. Der Verfasser hat sich dafür entschieden, generell illustrativ auf den Textteil bezogen, bei den Beispielen der geschichtlichen Einführung wie vor allem im Notenanhang vornehmlich Proben einiger Hauptmeister zu geben (Notenanhang: Sammartini, Johann Stamitz, Joseph Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Tschaiakowsky, Schönberg) und gleichzeitig vier unveröffentlichte Sinfonien bzw. Teile aus ihnen von Sammartini, Johann Stamitz und Joseph Haydn beizutragen.

Auf die Frühgeschichte der Begriffe „Symphonia“, „Sinfonia“ bzw. „Sinfonie“ geht der Verfasser verhältnismäßig kurz ein. Obwohl mit dem späteren Gattungsbegriff ohne ersichtlichen Zusammenhang, wird man hier auf die antike und mittelalterliche Fächerung des Begriffs in Richtung auf jeweils bestimmte Konsonanzen (seit dem 9. Jahrhundert speziell im Zusammenhang mit der Mehrstimmigkeit), auf Musikinstrumente und andere Bedeutungsgehalte verweisen müssen. Die Verschwisterung mit der instrumentalen Sphäre ist dabei kaum zu übersehen. Das 16. und frühe 17. Jahrhundert gebrauchten den Begriff, wenn auch ohne jede terminologische Konsequenz, in neuem Zusammenhang: als Titel für Sammlungen gängiger vokaler und instrumentaler Gattungen in mehr oder minder synonyme Bedeutung mit anderen Überschriften. Das dritte Stadium der Bedeutungsgeschichte verkörpert die Anwendung des Begriffs Sinfonie auf Instrumentalstück allgemein — wofür der Verfasser ein frühes Beispiel aus dem Apellkodex beisteuert — bzw. auf Instrumentalstück mit sich anbahnender Typisierung und Funktion. Eine selbständige instrumentale Gattung „Sinfonie“ hat sich indes aus diesen Ansätzen zunächst nicht gebildet. Der Be-

griff „Sinfonie“ lokalisiert sich lediglich zunehmend (aber nicht ausnahmslos) bei instrumentalen Werkbestandteilen einleitenden Charakters. Daß sich hier, vor allem in der Einleitung zur Oper, und zwar in deren italienischer Prägung, nach Formtypus und Stil die spätere Gattung Sinfonie konstituiert, steht wohl fest. Der selbständigen Gattung Sinfonie geht demnach speziell die Geschichte der italienischen Opernouvertüre bzw. -sinfonia, mit der sie noch längere Zeit identisch bzw. verschwimmt bleibt, unmittelbar voraus. In welchem Grad man A. Scarlatti als Schlüsselfigur am Anfang der Sinfonieggeschichte sehen kann, dürfte noch nicht voll entschieden sein. Abgesehen davon, daß die Dreisatzfolge schnell-langsam-schnell zum zyklischen Bestand des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts gehört, sie Scarlatti also lediglich in der Opernsinfonia anwendet, findet sich auch vor ihm die Tendenz, instrumentalen Einleitungen innerhalb und außerhalb der Oper eine zyklische Gestalt (vgl. schon Lorenzo Allegris einleitende „Symfonia“ zu seinem *Primo libro delle Musiche* 1618) und speziell die Umrisse der späteren Sinfonia zu geben (Sinfonien zu Johann Rosenmüllers *Sonate da Camera* 1667).

Für die in fließenden Übergängen verborgene Entstehung der Sinfonie bleibt weiter zu berücksichtigen, daß sie zwar in der barocken Opernsinfonie und einigen konzertanten Exemplaren derselben Zeit eine gewisse Vorgeschichte hat, als Gattung aber ein spezifisches Produkt des Stilwandels ist, demnach ihre typischen Merkmale erst nach ca. 1730, dem Zeitpunkt, den der Verfasser auch für die Loslösung der Sinfonia von der Oper ansetzt, annimmt. Ein charakteristischer Vertreter dieser Frühzeit ist zweifellos Giovanni Battista Sammartini, zu dessen Sinfonien der Verfasser anhand eingehender Analysen zahlreiche Details beisteuert. An dieser Stelle zeigt sich wohl am deutlichsten, wie wenig die Frühgeschichte der Sinfonie noch erforscht ist, fehlt es doch nicht nur an ausreichendem, gesichtetem Vergleichsmaterial, sondern auch an methodischen Ansätzen, welche geeignet sind, zwischen allgemeinen, alle Gattungen umgreifenden Stil Tendenzen und speziellen Gattungsmerkmalen der Sinfonie zu unterscheiden.

In der folgenden Darstellung gibt der Verfasser einen Überblick über die Entwicklung

der vorklassischen Sinfonie in Mannheim, Frankreich, Berlin, Wien sowie bei Johann Christian Bach. Joseph Haydn und Mozart werden ebenso als Vollender der vorklassischen Sinfonie wie in ihrer Eigenständigkeit gewürdigt, während Beethoven mit Recht außerhalb des Rahmens der sog. „Wiener Klassik“ an den Anfang des 19. Jahrhunderts gestellt wird. Man wird sogar Beethovens 1. Symphonie, deren Hauptthema doch nur sehr äußerliche Details mit Haydn gemein hat, trotz gewisser traditioneller Umrisse noch schärfer vom 18. Jahrhundert abtrennen dürfen. Durch das weitere 19. Jahrhundert führt der Verfasser den Leser beschreibend und sichtigend, wobei sich die Einteilung in „große Meister“ und „Kleinmeister und nationale Schulen“ nicht immer ganz zwanglos ergibt.

Eine detaillierte Aufstellung über den zahlenmäßig großen Anteil der Sinfonie im 20. Jahrhundert gibt der Verfasser im letzten Kapitel. Eine endgültige Bewertung ihrer Bedeutung im Rahmen der Neuen Musik dürfte dabei noch schwer möglich sein. Immerhin fällt auf, daß sie dort am reichsten vertreten ist, wo Geist und Stilmittel des 19. Jahrhunderts noch am stärksten in Aktion sind oder durch Rückbezug auf historische Typen eine neoklassizistische Wende erfolgt, während innerhalb der Wiener Schule, so in Weberns Symphonie op. 21, die äußersten Grenzbereiche der Gattung berührt werden und sie in den neuesten, an Webern anknüpfenden Stilrichtungen ganz versiegt.

Hoffmann-Erbrechts Geschichte der Sinfonie bietet zweifellos einen mit viel Detailkenntnissen verfaßten neuen Beitrag zur Erhellung des vielschichtigen Themas. Auf relativ engem Raum versteht es der Verfasser, nicht nur eine Fülle von Material auszubreiten, sondern auch ausführliche Einzelbesprechungen, Analysen, methodische Ansätze und sichtigende Bewertungen zu bieten, die den Leser in die schwierige Materie geschickt einführen und zur Diskussion auffordern.

Hermann Beck, Regensburg

Die Melodien der Jakobitischen Kirche. Transkribiert und hrsg. von Heinrich Husmann. Die Melodien des Wochenbreviers (Š h ī m t ā) gesungen von Qurilāos Ja'qub Kas G ö r g ö s, Metropolit von Damaskus. Wien—Köln—Graz: Hermann Böhlau Nachf. 1969. VI, 216 S., 1 Taf.

(Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse. Sitzungsberichte. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. 9.)

Die *Melodien* des chaldäischen Breviers Commune, nach den Traditionen Vorderasiens und der Malabarküste. Transkribiert und hrsg. von Heinrich Husmann. Roma: Pont. Institutum Orientalium Studiorum 1967. X, 204 S. (*Orientalia Christiana Analecta*. 178.)

Während von älteren gregorianischen und byzantinischen Melodien zahlreiche Aufzeichnungen vorliegen, bieten die liturgischen Bücher der syrischen Kirchen bis auf den heutigen Tag nur die Texte der Gesänge; die Melodien wurden stets mündlich tradiert. Diese Sachlage zwingt den Musikforscher, sich den rezenten mündlichen Traditionen zuzuwenden, praktisch also, das Repertoire gegenwärtig wirkender Sänger aufzunehmen und daran seine Untersuchungen durchzuführen. Unter diesem Aspekt hat Heinrich Husmann in den beiden genannten Bänden die gegenwärtig gebräuchlichen Melodien aus drei Traditionen der ostsyrischen Kirchen vorgelegt. Die Melodien wurden so angeordnet, wie sie im liturgischen Geschehen einander folgen.

Das Wochenbrevier der jakobitischen Kirche reicht von der Non des Sonntags bis zur Komplet für den nächsten Sonntag am Samstagabend, und jeder Tag besteht aus den Stunden Vesper und Komplet (am Vortage), Matutin, Laudes, Terz, Sext und Non. Dieser Wochengliederung folgt Husmann in seiner Arbeit *Die Melodien der jakobitischen Kirche* und gibt zudem die einzelnen Gebete einer jeden Stunde gemäß ihrer Reihenfolge an. Zu den Texten, die gesungen werden, teilt er alle Melodien mit und unterlegt ihnen meist die erste Textstrophe. Diese Melodien waren von Qurillāos Ja'qub Kas Görgös, seinerzeit Metropolit von Damaskus und inzwischen im St. Markus-Kloster in Jerusalem emeritiert, vorgetragen worden, während Bischof Dioäskāorāos Luqā ihn bei antiphonalem Gesang unterstützte. Das ganze Melodienkorpus entstammt einer einzigen Tradition, der des Bischöflichen Priesterseminars Mardin, in welchem Qurillāos Ja'qub Kas Görgös seine Ausbildung erhalten hatte. Damit besteht eine Parallele zu der Sammlung *Melodies liturgiques syriennes et chaldéennes* von Jeannin-Puyade (Paris und Beirut 1925–1928), die ja auch nur

eine Tradition, die des Klosters Charfu im Libanon wiedergibt. Singt man im Kloster Charfu die Melodien heute schon nicht mehr in der gleichen Weise wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, so bleiben die Änderungen oder Weiterentwicklungen hier doch im Stil der Ortstradition (vgl. des Rezensenten Aufsatz *Die Melodietypen der westsyrischen liturgischen Gesänge*, in: *KmJb*. 1969, S. 61ff.). Zwischen dem westsyrischen Repertoire aus Charfu und dem jakobitischen Repertoire aus Mardin dagegen bestehen hinsichtlich der metrischen und linearen Gestaltung der Melodien relativ große Unterschiede, obwohl sich, wie Husmann im Vorwort vermerkt, der westsyrisch-unierte „antiochenische“ vom orthodoxen jakobitischen Ritus erst im 19. Jahrhundert abzweigte. Immerhin kennen beide Traditionen den Oktoechos, d. h., daß zu bestimmten Texten (etwa Qäle-, Hymnen-, Bā'ōātā-, Gebeten' u. a.) jeweils acht Melodien vorhanden sind, die nach einem bestimmten System abwechselnd vorgetragen werden. Diese acht Töne, deren Melodien sich durchweg im gleichen Tonraum bewegen und die gleichen Tonstufen benutzen, aber keine letztlich fixierten Finales haben, sind an bestimmten bevorzugten Wendungen oder Tongruppen im Zusammenhang mit einem bestimmten Reperkussionston voneinander zu unterscheiden. Auch hiermit stehen sie den westsyrischen Gesängen nahe, obwohl die Wendungen und Tongruppen selbst nur in einigen Fällen miteinander zu vergleichen sind.

Zu den einzelnen Gesangsstücken und ihren Texten gibt Husmann in einem Anhang zahlreiche Anmerkungen, und da das Vorwort andeutet, wie die Melodien angeordnet sind, kann hier auf eine allgemeine Einleitung verzichtet werden. Anders in der Arbeit *Die Melodien des chaldäischen Breviers Commune*. Schon einer zusammenfassenden Erklärung der Terminologie wegen wäre hier, wenigstens für den Nichtspezialisten auf dem Gebiete der syrischen Liturgie, eine Einleitung wünschenswert gewesen, doch mag der Leser deswegen auf den Artikel *Syrische (Assyrische) Kirchenmusik* von H. Husmann in *MGG* XIII, Sp. 1–10, zurückgreifen.

Die genannte Arbeit besteht aus zwei Teilen mit den Überschriften „*Die Melodien des Commune des chaldäischen Breviers des Vorderen Orients*“ und „*Die Melodien des Commune des malabarischen Breviers*“,

und jeder der Teile umfaßt die Melodien zu den als Ramšā, Leliā und Saprā bezeichneten Stundengebeten am Abend, in der Nacht und am Morgen. Die beiden Breviere sind insofern verschieden, als im Vorderorient die Stundengebete an allen Wochentagen gleich sind, während im malabarischen Ritus jeder Wochentag seine eigenen Stücke hat. Wie bei den jakobitischen Melodien, so ist auch hier das ganze Repertoire von jeweils einem Sänger — das vorderorientalische von dem chaldäischen Chorbischof P. Ephrem Bédé, das malabarische von P. Amos, Generalökonom des Ordens Carmelitorum Mariae Immaculatae (Ernakulam, Kerala) — vorge tragen worden. Im ganzen erscheinen die malabarischen Melodien als die einfachsten, während die vorderorientalischen, sich wie jene im Raum einer Quint oder Quart bewegend, mit vielen Ornamentfiguren versehen sind. Die beiden Traditionen aber weichen nicht nur voneinander, sondern mehr noch — soweit das Notenbild Auskunft erteilt — von der jakobitischen und der westsyrischen Tradition ab. Ferner kennen nur die beiden letzteren den Oktoechos, die beiden chaldäischen Traditionen dagegen nicht. Ob man aus alledem allerdings schließen kann, daß „die westsyrischen, noch mehr aber die ostsyrischen Melodien besonders alte Stadien des christlichen Kultgesanges repräsentieren“ (S. VI), läßt sich zunächst wohl kaum entscheiden; denn schon die oben angedeutete Wandelbarkeit der Melodien auch im Orient macht Rückschlüsse auf frühere Stadien der einzelnen Traditionen äußerst schwierig. Außerdem wird man die Musiktraditionen nicht ebenso auf eine einzige Quelle zurückführen können wie die Texttraditionen. Denn während für diese die biblischen Bücher Ursprung und Richtschnur sind, können jene aus sehr vielen, örtlich verschiedenen volks- oder kunstmusikalischen Quellen geschöpft haben. Daher zeigen einfache Gegenüberstellungen von Stücken aus den verschiedenen Musiktraditionen stets eher das Trennende der Orts- oder Landstraditionen als Gemeinsamkeiten des christlichen Kultgesanges. So z. B. teilt Husmann S. 80—82 die 4. Teš-bohtā (= Gloria) der vorderorientalischen Saprā (= Morgenstunde) der Sonntage vollständig mit, „um einen genauen Vergleich mit der Kompositionstechnik der gregorianischen Gloria-Melodien zu ermöglichen“ (vgl. Anm. zu Nr. 26—29 des 1. Teils,

S. 191). Ob der Autor hierbei an eine bestimmte Gloria-Messe gedacht hat, geht aus seiner Anmerkung nicht hervor. Zieht man die hinsichtlich der Kompositionstechnik wohl nächstliegende gregorianische Melodie, das Gloria der VII. Messe (LU. S. 36) heran, so zeigt sich bei dieser der ständige Drang, jedesmal aus der einen, für das ganze Stück grundlegenden Melodiefigur heraus zu neuen melodischen Wendungen zu gelangen, während in der Tešbohtā-Melodie eine einzige Melodiefigur immerfort — auch teilweise — wiederholt und hierbei geringfügig abgewandelt wird. Die tragenden Melodiefiguren der beiden Stücke aber sind voneinander verschieden.

Eine vergleichende Betrachtung aller Melodien und eine Gegenüberstellung gregorianischer, byzantinischer und hebräischer Gesänge würde wahrscheinlich in erster Linie die Eigenarten der einzelnen Traditionen deutlicher erkennen lassen. Die ostsyrischen Traditionen erst einmal bekannt zu machen und zur Möglichkeit solcher Vergleiche beizutragen, ist das Verdienst der beiden Publikationen von Heinrich Husmann.

Josef Kuckertz, Köln

Kirchenmusik im Spannungsfeld der Gegenwart. Eine Aufsatzreihe im Auftrag des Verbandes evangelischer Kirchenhöre und des Verbandes evangelischer Kirchenmusiker Deutschlands hrsg. von Walter Blankenburg, Friedrich Hofmann und Erich Hübner. Kassel usw.: Bärenreiter 1968. 150 S.

In einem einleitenden Aufsatz über *Historisierende Kirchenmusik?* verteidigt Walter Blankenburg das „ursprüngliche, schöpfungsmäßige Wesen der Musik“ gegen Vorstellungen der Avantgarde, nach denen die Kunst nicht heiter sein könne: „*Madrigal* sich die Kirchenmusik diesen Standpunkt zu eigen, dann bedeutet dies eine Bankrotterklärung der Musik aus dem Glauben; denn diese steht und fällt mit dem fröhlichen Gotteslob.“ — Christoph Albrecht warnt vor dem „Ideal der kranken Stimme“, das Spiritual und Schlager beherrsche, vor der Überforderung des Ohrs durch elektronische Klänge, vor Kirchenmusik, die bloßes Spiel oder nichts als Darstellung menschlichen Ringens ist, vor hektischer, karikierender Musik und solcher, „die deprimierend wirkt, die das Negative ausmalt“.

Johannes A e n g e n v o e r t wendet sich hinsichtlich neuer „geistlicher“ Lieder gegen „eine Gestimmtheit, die in Musik mit viel Krach und Getöse, mit schmissigen und flotten Rhythmen und in einem frisch-fröhlichen Singen zum Ausdruck kommt, durch nichts anderes legitimiert als durch lustbetonte Mühelosigkeit“. — Gerhard R ö d d i n g meint: „Die Musik sagt etwas, was verstanden werden will. Darum hat sie auch eine praktisch-pädagogische Aufgabe im Gottesdienst. Sie erzieht zu gesammeltem Hören.“ — Joachim W i d m a n n erläutert anhand der Beobachtung, daß man trotz des hohen Alters der Rad-Erfindung immer noch keine Autos mit eckigen Rädern baut: „Es hat sich manches im musikalischen Empfinden gegenüber früher geändert — aber es hat sich beileibe nicht alles geändert. So und nicht anders liegt die Wirklichkeit.“

„Eine Öffnung der Gottesdienstsprache für den Dialog mit der Gegenwart kann (nicht) bedeuten“, so meint Norbert M ü l l e r, daß die Kirche sich in ihrem Wortschatz auf „einen mittleren Sprachbereich, an dem alle Menschen teilhaben“, beschränkt. — „In den bevorstehenden Wandlungen und Veränderungen unserer Welt wird der Kernbestand unseres Kirchenliedgutes bleiben und überdauern“, prophezeit Erich S c h m i d t. — Otto B r o d d e formuliert: „Das volle Ja zum Erbe ist also nur möglich, wenn ihm das volle Ja zur Gegenwart gleichsam kontrapunktisch gegenübersteht.“ — „Wir brauchen das Experiment, aber es soll deutlich als solches gekennzeichnet sein“, ist die abschließende Meinung von Friedrich H o f m a n n.

Der Sammelband, in dem Eberhard S c h m i d t, Kurt K i r s c h n e r e i t und Gerd Heinz M o h r freilich uneingeschränkter für Neuerungen eintreten und in dem ferner Christhard M a h r e n h o l z Rückblicke und Ausblicke zum Evangelischen Kirchengesangbuch gibt, scheint mir repräsentativ für das Bewußtsein derzeit führender Theoretiker und Organisatoren der deutschen evangelischen Kirchenmusik zu sein.

Martin Geck, München

R o c h u s H a g e n : Jazz in der Kirche? Zur Erneuerung der Kirchenmusik. Stuttgart, Berlin, Köln und Mainz: W. Kohlhammer Verlag (1967). 148. S.

Der Verfasser plaudert in einem ersten Kapitel (7—42) über *Fünfzehn Jahre Diskus-*

sion um Jazz in der Kirche und gibt dabei einen guten Situationsbericht. Im zweiten, anspruchsvolleren Kapitel (43—73) untersucht er die *Kontinuität im Negro Spiritual und Jazz*; anhand von Kriterien der vergleichenden Musikwissenschaft wirft er einen Blick auf die Anfänge und die charakteristischen Merkmale „negerischen Singens“ und Musizierens und stellt ihnen gegenwärtige Arten des auf den Jazz sich berufenden Erweckungsliedes gegenüber. Seine Stellungnahme ist eindeutig: „In einem europäischen Gottesdienst wirken derartige Lieder störend. Sie stehen im Gegensatz zu unserer übrigen Tendenz nach einer möglichst spezifischen Aussage.“ Die religiöse Aussage des „deutschen Spirituals“ und dergleichen „kann lächerlich und banalisiert werden, da sie nicht mehr ein Mysterium in klar umrissenen Symbolen festlegt, sondern unklar und klischeehaft wirkt. Ein Klischee aber ist nicht Symbol, sondern eine Aussage ohne spezifische und allgemein verbindliche Wirkung, da ihm der Bezug zum Mysterium fehlt. Dieser Bezug wird durch die ‚altrehnwürdige‘ Überlieferung gewährleistet. Durch den Zug der Feierlichkeit in der Liturgie“ (73).

Dementsprechend geht der Verfasser im dritten Kapitel (74—115) auf *Die Spezifität in der europäischen Kirchenmusik* ein. Er interpretiert die Enzyklika *Musicae sacrae* von Pius XII., Diskussionen im protestantischen Bereich über den Verkündigungscharakter der Musik und das „Kriterium der Feierlichkeit“: „Die Feierlichkeit ist Stimmung und Haltung. Ihre speziell christliche Ausdrucksform können wir als ein beherrschtes und gemessenes Verweisen auf Gott bezeichnen“ (87). „Ästhetisches Empfinden“ ist erlaubt, sofern es in dieselbe Richtung geht wie das sakrale Erleben und nicht zu „ästhetischem Mißempfinden“ oder „allzu starkem Wohlgefallen“ sich ausweitet (99); Mißbehagen kann auch durch „überalterte“ Kirchenmusik hervorgerufen werden. „Liturgische Erneuerung muß da gefordert werden, wo das ästhetische Miß- oder Wohlbehagen das Sakralerleben zurückerdrängt oder aufhebt“ (103). Die „allzu starke Gliedertheit der Erlebnis-inhalte der Liturgie“ sind „aufzulösen zugunsten allgemeinerer und umfassenderer Erlebnis-inhalte“, da „das Heilige der Hochreligion nur einen bestimmten Grad an Gliedertheit“ verträgt (ebda.). Verfasser tritt — sofern ihn Rezensent richtig versteht — für

eine revidierte, gegebenenfalls auch deutsche Gregorianik und gegen die „Bet-Sing-Messe“ ein, da in letzterer die Aktionen des Priesters und des Volkes beziehungslos nebeneinander herlaufen würden. (Ein Lapsus ist ihm übrigens S. 106 passiert, wo er Psalm 123,2 nicht erkennt und zu einer altertümelnden Song-Strophe macht.)

Im Schlußkapitel (116–139) erörtert Hagen *Möglichkeiten der Erneuerung und Belebung der Kirchenmusik*. Er empfiehlt u. a. eine Betonung des antiphonalen Gesangs, eine Betonung des „Feierlichen der Liturgie“, Abwehr einer „intellektualisierenden Richtung“, dirigierten und „streng metrischen“ liturgischen Gemeindegesang, eine sinnvolle Orgelbegleitung und eine vernünftige, also nicht zu hohe Intonierung der Gemeinlieder.

Hagens Buch enthält manche treffende Feststellungen zu Grundsatz- und zu Detailfragen, leidet aber unter Oberflächlichkeit und einem empfindlichen Mangel an Denkschärfe und trägt deshalb zur Klärung theologischer, soziologischer und ästhetischer Positionen wenig bei.

Martin Geck, München

Martin Geck und Gert Hartmann: 38 Thesen gegen die neue Gottesdienstordnung der lutherischen und einiger unierter Kirchen in Deutschland. München: Chr. Kaiser Verlag (1968). 43 S. (Theologische Existenz heute. 146.)

Die Streitschrift bezeichnet jene *Agende für evangelisch-lutherische Kirchen und Gemeinden*, Band I („Agende I“), die bis 1954 „unter großem liturgiewissenschaftlichem Engagement erarbeitet“ und seither „unter noch größeren Mühen in den Gemeinden eingeführt worden ist“, kurzerhand als unbrauchbar; die Mängel der „Agende I“ seien „so schwerwiegend, daß ihre Ablösung nicht früh genug angestrebt werden“ könne. So unmißverständliche Formulierungen, die in der knappen Form von Thesen noch an Prägnanz und Durchschlagskraft gewinnen, müssen den Unmut der Liturgiewissenschaftler wie die dankbare Zustimmung der betroffenen Gemeinden hervorrufen, sehen doch jene ihre Arbeitsergebnisse hier, vor den Augen des Kirchenvolks, bewertet wie des Kaisers neue Kleider. Nicht Leichtfertigkeit führt dabei den Autoren die Feder, sondern ein radikal reformatorisches Liturgieverständnis, dem jede nur kultische Hand-

lung, jedes leere oder gar magische Ritual zuwider ist. Was Emanuel Linderholm 1920 im Vorwort zu seinem Evangeliar schrieb, scheint auch Geck und Hartmann bei ihren Bemühungen um eine durchschaubare, dem Gläubigen verständliche Liturgie zu leiten: „Die Gemeinden haben ein Recht darauf, unbehindert durch eine rötende Tradition“ am Gottesdienst teilzunehmen; die Kritik an „Agende I“ gipfelt denn auch in dem schwer zu widerlegenden Satze: „... solange man den Konfirmanden trotz guten Willens den Aufbau der Liturgie nicht erklärlich machen kann, solange selbst ein großer Teil der Gottesdienstgemeinde die Liturgie als dunkle oder unwesentliche Umrahmung der Predigt hinnimmt, ist eine Liturgie unbrauchbar.“ Unter diesem strengen Maßstabe wird „Agende I“ Abschnitt für Abschnitt besprochen und bewertet. Bei der Lektüre erweist sich, daß die Thesen nicht allein der praktischen Theologie dienlich sind, indem sie den Laien vor gewissen Zumutungen der Liturgiker in Schutz nehmen, sondern auch der Hochschuldidaktik; wie den Katechumenen, so bleiben in manchem musikwissenschaftlichen Proseminar auch den Studenten Sinn und Aufbau der Liturgie unverständlich. Dem Verständnis förderlich wäre die Erkenntnis, daß die mittelalterliche Messe und die ihr folgenden Gottesdienstordnungen gleich den karolingischen Perikopen „für uns bloß einen archäologischen Wert“ (E. Chr. Achelis) besitzen, daß sie eher herleitende als erklärende Darstellung gestatten. — Von direkt musikwissenschaftlichem Interesse schließlich sind die letzten sieben Thesen. In ihnen werden ebenso konzentriert wie anregend die Probleme abgehandelt, die sich aus der Übernahme lateinischer Melodien in den deutschen Gottesdienst ergeben. — Im *Anhang* präsentieren und begründen die Verfasser ein schon erprobtes eigenes Formular, das offensichtlich den Intentionen Linderholms folgt, diesem aber, im Gegensatz zu älteren Versuchen solcher Art (z. B. E. Hennekes 1927 in zweiter Auflage erschienenem *Andachtsbuch*), an Konsequenz überlegen zu sein scheint.

Lars Ulrich Abraham, Freiburg i. Br.

Christian Bunnars: Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

1966. 175 S. (Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung. Bd. 14.)

Im Mittelpunkt der Arbeit stehen die „Analysen“ dreier homiletischer Schriften: Theophil Großgebauers *Wächterstimme aus dem verwüsteten Zion* (1661), Hector Mithobius' Musikpredigten-Sammlung *Psalmodia Christiana* (1665) und Heinrich Müllers Liederbuch *Geistliche Seelenmusik* (1659). Öfters herangezogen werden ferner die Schriften zweier Gewährsmänner des Mithobius: Conrad Dannhauer und Conrad Dietrich. Dem Verfasser geht es darum, zwei einander polar zugeordnete „Frömmigkeitshaltungen“ des 17. Jahrhunderts, die man grob als orthodox und mystisch-pietistisch bezeichnen könnte, in ihren Auswirkungen auf das Verständnis von geistlicher Musik zu untersuchen; als Kirchenmusik bezeichnet er cum grano salis die „Kunstmusik des öffentlichen Gottesdienstes“, als „künstlerische Ausdrucksform“ der Seelenmusik „das geistliche Sololied des 17. Jahrhunderts für die häusliche Andacht wie zahlreiche Erscheinungen in der kirchlichen bzw. häuslichen Kunstmusik vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts“ (13).

Teil I der Arbeit ist *Kirchenmusik* überschrieben und erläutert deren theologische Begründung durch Dannhauer und Mithobius; Teil II schildert des Mithobius *Verteidigung der Kirchenmusik* vor allem gegen die Angriffe Großgebauers; Teil III endlich setzt sich mit dem Begriff der *Seelenmusik*, wie ihn Heinrich Müller geprägt hat, auseinander.

Luthers Wertschätzung der Musik ist auf die „*altprotestantischen*“ Dogmatiker des 17. Jahrhunderts nicht ohne Eindruck geblieben. Dannhauer etwa entfaltet gut lutherisch die doxologische Funktion der Musik: *laus dei* verwirklicht sich in ihr als *aestimatio cordis, confessio laudis* und *glorificatio realis*. Wichtig ist freilich der *opus*-Charakter der Kirchenmusik: sie muß Frucht tragen, d. h. die Erbauung der ganzen Gemeinde fördern. Hier hakt, ausdrücklich auf Dannhauer sich berufend, Theophil Großgebauer mit seiner Philippika gegen das unheilige Wesen der „*heutigen*“ Kirchenmusik ein: die welsche Manier, nach der sie nur allzu oft ausgeübt wird, ersetzt Andacht durch Spektakel, Gravität durch Geilheit, Textverständlichkeit durch Kehlertigkeit, Gemeindegesang durch eitle Kunststücke des

Organisten; daß Musiker besonders häufig durch einen losen Lebenswandel auffallen und allein deshalb die Gemeinde nicht wahrhaft zu erbauen vermögen, versteht sich dabei fast von selbst. — Über Großgebauers Angriff auf die Kirchenmusik berichtet Heinrich Scheidemann, der Hamburger Organist, anlässlich eines Besuches in Otterndorf seinem Schwager Mithobius, Pastor daselbst. Mithobius hält — Gepflogenheiten seiner Zeit entsprechend — eine Reihe von Streitpredigten gegen Großgebauer und für die Kirchenmusik, die 1665 in dem genannten Sammelband erscheinen. Der Tenor seiner Argumentation ist: Der Mißbrauch einer Sache spricht nicht gegen diese selbst. Die Kirchenmusik ist von Gott selbst eingesetzt, sie dient zum Lob Gottes und zur Erbauung des Menschen, sie ist ein wichtiges Element des Gottesdienstes. Die welsche Art freilich lehnt auch Mithobius ab: „*Das genus dramaticum oder die üppige, leichtfertige bunte und gar krause Weise im Singen und Spielen, mit all zu vielen und wunderlichen Coloraturen und seltsamen Läufen. . . ist von keinem ehrbaren Menschen jemals gelobet worden.*“ Bunnens betont den Gegensatz zwischen der gut lutherischen Anschauung von Dannhauer und Mithobius einerseits und den „*weitgehend fremdlutherischen*“, d. h. reformierten Auffassungen Großgebauers: „*Die starke Betonung der zuweilen mystisch-spiritualistischen gekennzeichneten Innerlichkeit bewirkt Ängstlichkeit gegenüber der naturhaft-künstlerischen Seite der Kirchenmusik. Eine Freude an der Schöpfungsgabe der Musik als solcher kommt nicht auf*“ (99). Diese Freude findet Bunnens freilich bei Heinrich Müller, der ansonsten in einer ähnlichen Tradition wie Großgebauer steht und dabei „*das gemeinlutherische Verständnis von Liedgesang mit einer mystisch bestimmten Andachts- und Gesangslehre überbaut*“ (117). „*Ohne daß die lutherische Lehre und die Autorität der Kirche aufgehoben würden, betont Müller . . . die subjektive Empirie des Glaubensbestandes und des Gottesverhältnisses, die Sehnsucht des Menschen nach einer innigen Verbindung mit Gott und das Glücksgefühl, das ein solch inneres Berührtwerden durch Gott mit sich bringt*“ (141).

Mit Zustimmung liest man Bunnens' Buch, das aus einer Rostocker theologischen Dissertation hervorgegangen ist, angesichts zahlreicher kluger Einzelbeobachtungen, mit

Skepsis angesichts seines zu engen konfessionalistischen Ansatzes. Eine frömmigkeitsgeschichtliche Untersuchung kann sich nicht damit begnügen, die Schriften von vier Gewährsmännern (Dannhauer, Mithobius, Großgebauer, Müller) solange über den Leisten eines allgemeinen Begriffs von Luthertum zu schlagen, bis zwei polare Begriffe — *Kirchen-* und *Seelenmusik* — vor uns stehen, die sich beide unter dem „*biblisches-lutherischen Gnadenbegriff*“ trefflich subsumieren lassen. Man wünschte sich eine stärkere Berücksichtigung des geschichtlichen Kontextes der Schriften, die dann in einem anderen, mehr spezifischen Licht erscheinen würden. Es ist eine Sache, in einer Dogmatik lutherische Anschauungen bloß mitzuschleppen, ohne sie noch überzeugend füllen zu können; eine andere, ein Pamphlet gegen den kirchlichen Schlendrian — die Musik inbegriffen — zu schreiben; eine dritte, einen Amtskollegen unqualifizierter Äußerungen über einen Gegenstand, von dem er nichts verstehe, zu zeihen; eine vierte, ein Erbauungsbuch zu veröffentlichen. Es hat kaum streitlustigere Köpfe gegeben als die protestantischen Theologen des 17. Jahrhunderts; man muß daher stets prüfen, ob scheinbar grundsätzliche Gegensätze bloß situationsbedingte Kontroversen sind. Man muß ferner die musikgeschichtliche Situation im Auge haben: Hat sich Großgebauer wirklich so viel weiter von Luthers Wertschätzung der Musik entfernt als Mithobius, wenn er gegen die „*welsche*“ Kirchenmusik seiner Zeit wettet? Luther hatte das Tenorlied sowie Messen und Motetten, denen meist ein liturgischer *cantus firmus* zugrunde lag, vor Augen und Ohren. Die Konzertmusik des 17. Jahrhunderts aber sah ganz anders aus, und auch Mithobius hat sie im Grunde mit großem Mißtrauen betrachtet.

Bunners bietet dem interessierten Leser eine Fülle von Anregungen und Neuerkenntnissen. — Man kann das von ihm behandelte Thema indessen auch unter einem anderen Aspekt sehen: Spätestens mit der Wende zum 17. Jahrhundert verschiebt sich innerhalb der protestantischen Kirchenmusik mehr und mehr der Akzent von ihrer gottesdienstlichen Funktion auf ihre künstlerische Autonomie. Das geschieht im Rahmen eines — auch von Luther selbst indirekt geförderten — geistes- und sozialgeschichtlichen Emanzipations-Prozesses, gegen den

sich sowohl die konservative lutherische Orthodoxie als auch die mystischen Spiritualisten und Pietisten stemmen. Beide fordern von der Musik Unterwerfung: die einen unter eingesetzte, „*gute*“ Ordnungen, die anderen unter das Ideal der Erbaulichkeit. Unterwirft sich die Musik, so ist sie ein nützliches Werkzeug der Frömmigkeit, unterwirft sie sich nicht, so ist sie vom Teufel. Es ist gewiß berechtigt, der einen Vorstellung den Begriff der *Kirchenmusik*, der anderen den der *Seelenmusik* zuzuordnen. Indessen sollte man weder glauben, damit zentrale Anschauungen Luthers namhaft gemacht zu haben, noch eine — gedankliche — Gleichzeitigkeit beider Vorstellungen postulieren. In Wahrheit nämlich liefert die Orthodoxie angesichts des konkreten musikalischen Bewußtseins ihrer Zeit, das auch Schützens eine *Geistliche Chormusik* nicht zu verändern vermag, Rückzugsgefechte, während die Spiritualisten und Pietisten in ihrer einseitigen Betonung des seelischen Prozesses ihrer Zeit vorausseilen. Beide Momente, von Luther in einer speziellen musikgeschichtlichen Situation genial und dogmatisch zusammengedacht, haben nachfolgende Musik-Theologen nicht wieder zusammengebracht; das hat nur ein Künstler vermocht: Bach.

Martin Geck, München

Christian Bunners: *Sehen, Singen, Preisen*. Zum Text und Kontext von G. Fr. Händels „*Deutschen Arien*“. Sonderdruck aus: *Kirche — Theologie — Frömmigkeit*. Festgabe für Gottfried Holtz zum 65. Geburtstag, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1965. Seite 55–64.

Die Texte der *Deutschen Arien* stammen von B. H. Brockes, dem Vertreter einer theologisch orientierten Frühaufklärung oder — wie W. Philipp sie in seinem grundlegenden Buch nennt — „*Physikotheologie*“. „*Händels Vertonungen führen . . . das aus, wozu der Dichter aufruft: vom Sehen der göttlichen Macht und Güte in der Natur zum Singen zu kommen, in welchem die Schöpfungsbestimmung des Menschen zu Vergnügen und Gotteslob sich besonders deutlich verwirklicht. Das musikalische Kunstschaffen versteht sich in diesem Zusammenhang als entspringend aus gottgegebenen Anlagen und Fähigkeiten, in deren Entfaltung dem aus der Schöpfung ergehenden doxologischen Anruf Erwidierung getan wird, indem vom Menschen eine eigene musikalisch-doxo-*

logische Wirklichkeit hervorgebracht wird.“ Handels Deutsche Arien sind nicht primär ein „Jubelruf über die Welt mit ihrer Schönheit, ein Triumphgesang der Diesseitigkeit“; „die Diesseitigkeit, der Optimismus, die Heiterkeit und Helle . . . dürften nur als Widerschein des transzendenten Herrlichkeitslichtes recht zu begreifen sein“ (63).

Martin Geck, München

Martin Vogel: Die Zukunft der Musik. Düsseldorf: Im Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1968. 231 S., 10 Abb. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 8.)

„Dieses Buch über die Zukunft der Musik beruht auf der Überzeugung, daß der von Arnold Schönberg eingeschlagene Weg mit eben jener geschichtlichen Notwendigkeit, die von den Vertretern der Neuen Musik stets in Anspruch genommen wird, in die Sackgasse führen mußte, daß es aber für jeden, der sich seine Entscheidungsfreiheit bewahrt hat, eine Alternative gibt“ (7). Diese Alternative liegt — und das nimmt nach den bisherigen Arbeiten des Autors nicht wunder — in der reinen Stimmung.

Martin Vogel versteht sich als ein „Pythagoreer unserer Zeit“. Sein Zorn gilt der „Verleugnung der elementaren Tonbeziehungen“ (201), seine Liebe „Ordnung, Maß und Harmonie“ (196). Es geht ihm „nicht nur um einen geistigen Überbau der Musik, sondern um eine komplette Weltanschauung“ (197). Zur Legitimation einer Übertragung dieser Weltanschauung auf das konkrete musikalische Geschehen der Gegenwart (und der Zukunft!) beruft sich Martin Vogel auf zwei Instanzen: auf die pythagoreische Lehre von der „mousikē“ und auf weitgehend anonyme Befunde der Tonpsychologie.

Die Lehre des Pythagoras und seiner Schule jedoch basiert nur mit Einschränkung auf einer Bewertung von Wahrnehmungsinhalten. Die Prägnanz einfachster, ganzzahliger Proportionen wurde weniger als sinnliches oder musikalisches Phänomen (im heutigen Sinne) gewertet, sondern als eine mathematische Gesetzmäßigkeit, welcher nach pythagoreischer Lehre alle Dinge der Erde und des Kosmos gehorchten. Die „Musiklehre“ war das Vehikel, an dem die Harmonie des Kosmos demonstriert wurde,

und zwar ohne Rücksicht auf die tatsächlich erklingende Musik.

Das andere Argument für eine Wiedereinführung der reinen Stimmung sieht Martin Vogel in der Forderung, daß „ästhetische Prinzipien eine natürliche Ursache haben“ müssen: Die reine Stimmung sei in der Natur des menschlichen Hörens verankert (18). Inwieweit dies — wie der Autor meint — durch zahlreiche Tests bewiesen ist (21), läßt sich an Hand des Buches nicht überprüfen, da hierzu jede Literaturangabe fehlt. Wie jedoch u. a. aus einer Untersuchung Wilfried Daenicks hervorgeht, besteht keineswegs eine eindeutige Zuordnung von optimalem Intervall-Eindruck und geradzahligem Schwingungsverhältnis. Selbst bei der Oktave stimmen nur 33 % der Angaben von Versuchspersonen mit dem Verhältnis 2 : 1 überein. Weniger exponierte Intervalle weisen weitaus größere Urteilsstreuungen auf (vgl. W. Daenicke, *Bewertung von Intervallbeobachtungen an Hand der Frequenzdistanz*, Diss. phil. Hamburg 1967). Ob diese „Abweichungen“ von der reinen Stimmung durch physiologisch bedingte Toleranzen des menschlichen Gehörs zu erklären sind oder ob sie in Form von Hörgewohnheiten im Sinne einer Adaptation an das temperierte System hervorgerufen werden, kann hier nicht diskutiert werden. Deutlich wird daraus jedoch, daß das Fundament der Lehre Martin Vogels nicht allzu stabil ist.

Dennoch empfiehlt es sich, einigen der Konsequenzen nachzugehen, welche sich aus einer Verwirklichung der reinen Stimmung im Sinne Martin Vogels für die Zukunft der Musik ergäben: Vogel wünscht eine Musik, die „für den Hörer schön und für den Fachmann interessant“ klingt (204). Sie soll auf keinen Fall „den Geist der Zeit, der nur zu oft ein Ungeist ist, widerspiegeln“, denn „kein Grieche hätte in unserer Lage eine KZ-Musik gefordert“ (192). Martin Vogel definiert die Musik als einen „Ordnungsfaktor“ und gibt beiläufig zu erkennen, daß „der gewerkschaftlichen Organisation der Orchestermusiker mit dieser (seiner) Definition (der Musik) eine Handhabe gegeben ist, die Freistellung ihrer Mitglieder von Aufführungen stark experimentellen Charakters zu erzwingen“ (194). Von „entarteter Musik“ spricht der Autor nicht! Für die Musikpflege im allgemeinen schlägt Martin Vogel die Konstruktion einiger

Musikinstrumente vor, auf denen sich die reine Stimmung verwirklichen ließe, wobei er allerdings gegen eine Verwendung der Blockflöte Bedenken hegt, da die „staats-erhaltende Kraft, die der Musik zweifellos innewohnt, sich an der Blockflötenmusik nicht zu erweisen vermag“ (134). Mehr Chancen gibt er einer Wiederbelebung der „Sackpfeife aus echtem Tierbalg“ — in reiner Stimmung (137). Um die Jugend zum Musizieren anzuregen und gleichzeitig die Stellung des Musiklehrers zu stärken, empfiehlt der Autor die Einführung von Bläserkorps, wobei es sinnvoll sei, „die jungen Bläser und Bläserinnen in kleidsame Uniformen zu stecken“ (213). Der Mäzen und Privatmann schließlich braucht nicht zurückzustehen, denn „die Reine Stimmung hat auch in wirtschaftlicher Hinsicht eine Zukunft“ (229).

Nicht für alle Leser wird dieses Buch das gleiche bedeuten. Für jene, die vorhaben, fortan in der reinen Stimmung zu musizieren, wird es mit seinen detaillierten Berechnungen und Beschreibungen von geeigneten Instrumenten eine wahre Fundgrube sein. Für den Musikwissenschaftler, der sich über Stimmungsfragen informieren will, bringt es kaum etwas Neues. Wer jedoch — dem Titel folgend — Erkenntnisse über die Zukunft der Musik erwartet, wird feststellen müssen, daß das weltanschauliche Konzept des Buches eine Bewußtseinsebene repräsentiert, die eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihm eigentlich ausschließt.

Ekkehard Jost, Berlin

Georges Gourdet: Les instruments à vent. Paris: Presses Universitaires de France 1967. 128 S., 47 Abb. (Que sais-je? 267.)

Die Reihe „Que sais-je?“ ist der heute im Verlag de Gruyter (Berlin) erscheinenden Sammlung Göschen vergleichbar. In kleinen Bänden, die teils spezielle, teils allgemeinere Themen behandeln, wird dem Leser „Le point des connaissances actuelles“ nahegebracht. Sowohl der interessierte Laie als auch der Fachmann kommen auf ihre Kosten.

Gourdet schreibt über ein verhältnismäßig eng umgrenztes Thema; seinen Gegenstand bilden im wesentlichen sogar nur die modernen europäischen Blasinstrumente, denn der Abriss *Historique général* und die den Besprechungen der einzelnen

Instrumente jeweils vorangeschickten *Aperçus historiques* präsentieren sich — wie die Bezeichnung „Aperçu“ bereits andeutet — als Zugaben. Da die historischen Überblicke insgesamt jedoch wohl ein Drittel des Büchleins einnehmen, und da zumindest vorläufig ein eigener Band über die älteren Blasinstrumente fehlt, hat auch der geschichtliche Teil einige Ansprüche zu erfüllen.

Er unterrichtet im ganzen über die wichtigsten Tatsachen, weist aber eine Reihe von Fehlern oder doch schiefen Darstellungen auf. Das hängt damit zusammen, daß Gourdet zwar auch neuere Literatur benutzt hat, jedoch nicht in repräsentativer Auswahl, und unter Vernachlässigung ausländischer Schriften. Auf den Abriss der Trompetengeschichte muß hier etwas näher eingegangen werden (S. 89 ff.): Die „Posaunen“ von Jericho waren Schofare und keine „*longues trompettes droites*“, ebenso wird man die römische *buccina* kaum als „*trompette recourbée*“ bezeichnen können (vgl. Günther Fleischhauer: *Buccina und Cornu*. Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle/Wittenberg 1960, S. 501). Die Windung der Trompete mit sich überschneidender Röhre ist nicht erst für das spätere 16., sondern bereits für das frühe 15. Jahrhundert belegt. Die Zugs trompete wurde weder erst im 16. Jahrhundert erfunden noch auch sogleich wieder aufgegeben. In der Frage des clarino kommt Gourdet zwar zu der zweifellos richtigen Ansicht, daß es sich um eine Trompete handele, meint aber, daß sie „*de petites dimensions*“ sei; in diesem Fall hätten jedoch die skalennmäßigen Trompetenpartien (die ja auf die Naturtöne angewiesen waren) noch höher liegen müssen, als sie es tatsächlich tun. Setzstücke zur Veränderung des Grundtones der Trompete gibt es nicht erst seit der Klassik. Das Stopfen soll nach Gourdet der Deutsche Haempel um 1760 als Hornist der Pariser Oper erfunden haben (gemeint ist offenbar der Dresdener Hornist Hampel), und der Schöpfer des Amorschall erscheint als Kaelbel statt als Kölbl. Erwähnt sei noch, daß unter den Abbildungen, die sonst die modernen Instrumente darstellen, ohne weitere Erläuterung die Wiedergabe einer heute wohl kaum noch gebräuchlichen Form der Boehm-Flöte erscheint. Nicht ganz auf dem heutigen Stand sind ferner die akustischen Erläuterungen, so wenn die alte Ansicht wiederholt wird, daß das Schallrohr

der Klarinette einer zylindrischen, gedackten Pfeife entspreche und aus diesem Grunde in die Duodezime überblase.

Der Wert des Bandes liegt in der Behandlung unserer Zeit; es werden nicht nur die Instrumente selbst besprochen, sondern auch die Spieltechnik, d. h. die musikalischen Möglichkeiten, über die die Bläser heute gebieten, und die sich ja keineswegs unmittelbar aus der Beschaffenheit des Instrumentes ergeben. Dabei kommt dem Buch die Zusammenarbeit Gourdet's mit Spielern der einzelnen Instrumente zugute, ferner ist er zumindest als Mitverfasser einer Saxophon-Schule selbst Praktiker. Neben der Verwendung der einzelnen Instrumente schildert er die Bedingungen ihres Zusammenwirkens, wenn auch natürlich nicht in der Ausführlichkeit einer Instrumentationslehre. Er gibt schließlich eine vom 16. Jahrhundert bis zu Stockhausen und Xenakis reichende Auswahl der Kompositionen für Blasinstrumente und für mit ihnen gebildete Ensembles; dabei sind allerdings die bibliographischen Angaben, ebenso wie in dem flüchtig zusammengestellten Literaturverzeichnis, dürftig. Dieter Krickeberg, Berlin

Heinrich Seifers: Systematik der Blasinstrumente. Eine Instrumentenlehre in Tabellenform. Frankfurt a. M.: Verlag Das Musikinstrument (1967). 21 S. (Das Musikinstrument. Heft 7.)

Tabellen haben den großen Vorzug, daß sich mit ihrer Hilfe schwierig zu überschauende Tatbestände oft auf engem Raum klar und übersichtlich darstellen lassen. Dieser Gedanke mag den Verfasser bewogen haben, auch für den Bereich der Instrumentenkunde, begrenzt auf die Gruppe der Blasinstrumente, einmal eine derartige Zusammenstellung vorzunehmen. Dabei geht es ihm darum, eine „Übersicht über alle vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart gebräuchlichen Blasinstrumente der abendländischen Kunst- und Volksmusik“ zu geben. „Letztere sind jedoch nur so weit berücksichtigt, als sie sich in den durch die Instrumente der Kunstmusik gegebenen Rahmen einfügen“.

Dieser keineswegs leichten Aufgabe versucht Seifers mit viel Überlegung und Geschick gerecht zu werden. Die von ihm angebotene Lösung ist eindrucksvoll, kann jedoch nicht in allen Teilen vollauf befriedigen. Tabellen haben nämlich häufig auch

den großen Nachteil, Vergrößerungen und Verallgemeinerungen förderlich zu sein, d. h. zu Einordnungen in feststehende Rubriken auch in solchen Fällen zu führen, in denen eine noch genauere Differenzierung möglich und notwendig erscheint. So findet sich beispielsweise unter der Rubrik „Sackpfeifen“ — ob diese Volksmusikinstrumente überhaupt noch in den oben genannten „Rahmen“ gehören, mag offen bleiben — die „Cornemuse, französisch“ mit der Angabe der Stimmlage f^1 , die „Schäferpfeife, deutsch“ mit der entsprechenden Angabe es^1 . Es ist aber unwahrscheinlich, daß es in Deutschland nur Dudelsackpfeifen in der Stimmlage es^1 gegeben haben soll. Entsprechendes gilt für Frankreich. Ebenso eng gefaßt ist die Bezeichnung der „Schwegelpfeife“ als „steirisch“. Derartige Zuordnungen sollten in ihrer Ausschließlichkeit — zumal die Forschungen auf dem Gebiet der Volkskunde noch keineswegs abgeschlossen sind — vermieden werden. In der Rubrik „Oboen“, und nicht nur in der dazugehörigen Anmerkung (S. 5, Nr. 18), wäre im Hinblick auf eine historische Einordnung auch die Oboe da caccia zu nennen gewesen. Überhaupt erschwert die Anordnung der Instrumente nach Stimmlagen ein Aufzeigen der historischen Entwicklung und Zusammenhänge einzelner Instrumente, so z. B. im Falle von Chalumeau und Klarinette, die hier beide als „Klarinetten“ bezeichnet nebeneinander stehen. Historisch ungenau ist auch die Angabe „Ventil-Hörner“ in der „Partitur“, zumal in der Verbindung mit der Angabe der Orchesterbesetzung „Klassisches Orchester“. (Ebenso gibt es in diesem Orchester auch noch zwei Hornstimmen, nicht nur vier!)

In der „Einführung“ hätte man sich eine genaue „Gebrauchsanweisung“ für die Tabelle gewünscht. Den Sinn der in eckigen Klammern gegebenen Zahlen im „Kommentar“ würde der Leser schneller verstehen, wenn dieser hinter die „Erfasste Literatur“ zu stehen gekommen wäre. Im Literaturverzeichnis fehlen Hinweise auf neuere Literatur, wie z. B. auf das 1965 erschienene Buch von Oskar Kroll, *Die Klarinette*. Auch eine für das hier behandelte Gebiet so wichtige Zeitschrift wie das *Galpin Society Journal* wird nicht erwähnt. Die auf S. 17/18 gegebene Übersicht über die „Benennungen“ der einzelnen Instrumente in

den verschiedenen Sprachen ist nützlich und sehr zu begrüßen.

Betrachtet man die jetzige Form der *Systematik der Blasinstrumente* als einen ersten Versuch, dessen Ergebnisse weiter durchdacht, differenziert und entsprechend verbessert werden sollen, so kann man sich darüber freuen. Sollte sie aber schon in ihrem jetzigen Stadium, wie Willy Schneider im „Vorwort“ schreibt, „für die Wissenschaftler und Dozenten . . . die Quelle schlechthin werden“, so wäre sowohl der Sache als auch den Benutzern kein guter Dienst erwiesen.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

A. Hyatt King: *Handel and His Autographs*. London: Published by the Trustees of the British Museum 1967. 51 S.

Das schmale Bändchen von 32 Textseiten und 19 Fotos musikalischer Belege (der erste gibt eine private Abschrift von Händels Testament vom 1. Juni 1790 wieder) ist von großem Wert für die Händelforschung. Der um sie hochverdiente Forscher gibt zunächst eine Geschichte der Händel-Autographe der Royal Music Library, die durch königliche Schenkung 1957 in den Besitz des British Museum übergingen, wo sie bisher (seit 1911) schon als Leihgabe aufbewahrt worden waren. Den wichtigsten Teil dieser RML bilden die handschriftlichen Partituren, deren seltsame Wege seit Händels Tod der Verfasser sodann beschreibt. Noch zu Lebzeiten der beiden (oder des letzten) Smith ist eine kleine Gruppe von sieben Bänden (wohl wegen ihres kleinen Formats) ausgesondert worden und in das Fitzwilliam-Museum gelangt. Man maß ihr wohl geringen Wert bei, bestand sie doch aus Skizzen und Fragmenten vollendeter und unvollendeter Werke. Nur einige wenige Bände der Kgl. Sammlung enthalten ähnliches Material. Von den Einzelheiten in des Verfassers aufschlußreicher Geschichte der Mss. sei nur noch erwähnt, daß der jüngere Smith bis zum Tode der Princess Dowager of Wales (1774) deren Musikbeauftragter war, und daß die Mss., welche Smith besaß, nicht lange nach seinem Tode (1795) in königlichen Besitz übergingen. Dem Vorgang des Bindens derselben (angeordnet durch Fr. Nicolay) mißt der Verfasser große Bedeutung bei. Später, bei der Abfassung seiner großen Musikgeschichte, benutzte Burney die gebundenen Materialien.

Schoelcher berichtet in seinem Händel-Buch über den Zustand der Sammlung (vgl. S. 12/13). 1856 gelang es ihm, eine Sammlung von 129 zeitgenössischen handschriftlichen Partituren von Händel, die von des Meisters Hand Ergänzungen enthielten, zu kaufen. Dieser Bestand, wahrscheinlich ein Teil des Besitzes des älteren Smith, kam schließlich durch Chrysanders Vermittlung in die Stadtbibliothek (heute Staats- und Universitäts-Bibliothek) Hamburg. Was sonst über Chrysanders Arbeit in London folgt, ist bekannt, ebenso Rockstro's Biographie, in deren Vorwort der Verfasser William G. Cousins dankt für die Möglichkeit der Durcharbeitung der Händel-Autographe in der Royal Library. Aber erst William Barclay Squire gelang es, den König zu bestimmen, die Bestände 1911 als Leihgabe dem British Museum zu übergeben, wo sie in dem Raum untergebracht wurden, in dem sie sich jetzt noch befinden. Der wichtige Katalog von Percy Robertson, Frucht jahrelanger Arbeit, erschien erst 1927. Und 1957 übergab Königin Elizabeth II. dem British Museum die RML als Staatseigentum. Die Sammlung umfaßt 97 Nummern, ist also die größte eines Großen der europäischen Musik an einer Stelle.

Hier setzte nun die Arbeit des Verfassers ein. Doch um sie zu schildern, reicht der Raum nicht, man muß im Grunde das ganze Büchlein von S. 17 bis S. 30 lesen und die Beispiele vergleichen. Durch die mühevoll Kleinarbeit des Verfassers erhalten wir bisher ungeahnte Einblicke in die Arbeitswerkstatt Händels und damit zugleich in seinen Schaffensrhythmus, der ein Teil seines innersten Wesens ist. Wir werden uns noch lange damit zu beschäftigen haben.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

J (a n) J (a n s z .) S t a r t e r : *Friesche Lust-Hof. Deel I — Teksten. Uitgegeven naar de eerste druk (1621) en van inleiding en aantekeningen voorzien door J. H. Brouwer. — De Melodieën bij Starters Friesche Lust-Hof. Uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Marie Veldhuyzen.* Zwolle: N. V. Uitgeverijmaatschappij W. E. J. Tjeenk Willink 1966 bis 1967. 289, 87 S. (Zwölve Drukken en Herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, ohne Bandzählung.)

Es ist erfreulich, daß in der Reihe von Neudrucken niederländischer Liedbücher aus dem 17. Jh. nun auch Starters berühmter *Friesche Lust-Hof* (1621) erschienen ist. Für die Musikwissenschaft hat vor allem der zweite Band, der 69 Liedmelodien enthält, großen Wert. Nur etwa ein Drittel dieser Melodien findet sich in Starters *Lust-Hof* aufgezeichnet; für die Gedichte, denen keine Melodie beigegeben ist, mußte man die Melodie der angedeuteten *Stemme* wählen. Marie Veldhuyzen hat sich bemüht, die auf diese Weise genannten Melodien möglichst vollständig herauszufinden. Es ist sicher ein Verdienst, daß ihre Bemühungen nicht ohne Erfolg geblieben sind: die erhebliche Anzahl der im II. Band des *Lust-Hof* herausgegebenen Melodien gewährt ja eine tiefere Einsicht in das im niederländischen Lied verwendete musikalische Material. Es stellt sich heraus, daß die Lieder des *Lust-Hof* einem recht internationalen Repertoire entstammen, und daß die niederländischen Lieder sogar in der Minderzahl sind. Besonders französische und englische, aber auch italienische und deutsche Melodien sind von Starter für seine Gedichte als *Stemme* verwendet worden. Marie Veldhuyzen hat die von ihr benutzten Quellen gewissenhaft angegeben. Nur wäre zu fragen, warum nicht einem einheitlichen System für die Taktstriche gefolgt worden ist, warum es in manchem Lied einen Taktwechsel gibt, wohingegen in anderen Liedern das Zeichen ϕ auch für ternäre Takte zu gelten hat. An einigen Stellen sind die Alterationszeichen diskutabel (etwa S. 20 und 64). Ist $\frac{3}{4}$ eine dreiteilige Taktart (vgl. S. 59)? Wenn auf S. 14 „*Engelsche*“ steht, erwartet man auf S. 16 nicht „*Italiaanse*“. Wir wollen aber keineswegs behaupten, daß die Ausgabe der Melodien aus Starters *Lust-Hof* eine unzureichende Akribie des Herausgebers aufweist. Es wurden von uns nur einige wenige Bemerkungen gemacht, die dem Lob, welches der Ausgabe gebührt, nicht im Wege stehen.

Willem Elders, Utrecht

Ausgewählte Stücke aus einer Angelica- und Gitarren-Tabulatur aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hrsg. von Hans Radke. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1967. XIII, 11 S., 9 Taf. (Musik alter Meister. 17.)

Die etwa 1670–1675 entstandene Tabulaturhandschrift französischer Provenienz,

aus der hier eine praktische Auswahlangabe vorliegt, wurde von Hellmut Federhofer 1965 erworben und jüngst in der Wiora-Festschrift beschrieben. Der Hrsg. folgt in seiner Einleitung zum Teil diesen Ausführungen, gibt aber darüber hinaus viele wichtige Aufschlüsse zu der leider nicht mehr vollständigen Quelle und zur Wiedergabe; besonders hervorzuheben ist die — soweit der Rezensent sieht, bisher vollständigste und fundierteste — Darstellung des Instrumentes Angelica und seiner Musik. Es handelt sich um ein anspruchsloses Liebhaberinstrument, das 16 oder 17 Saiten in diatonischer Stimmung umfaßt. Die linke Hand hat dadurch wenig zu greifen, doch vermindern sich auch die musikalischen Möglichkeiten, besonders das Ausweichen in andere Tonarten als C-dur oder a-moll. Das schmale Repertoire für das Instrument wird durch die Quelle vergrößert, doch weist Radke fünf Stücke als Konkordanzen zum rund zehn Jahre älteren Tabulaturbuch der Marguerite Monin (Paris Bibl. Nat., Vm⁷ 6212) nach.

Sowohl die Angelica- wie die Gitarrenstücke sind in moderne Gitarrennotation im oktavierten Violinschlüssel übertragen. Den Gitarrestücken legt Radke die Stimmung *A d g h e'* zugrunde, wobei „*die beiden Baßsaiten in der hohen Oktave verdoppelt sind*“. Durch diese Begleitsaiten in der Oberoktave mildern sich „*manche Merkwürdigkeiten des Satzes*“, die z. B. darin bestehen, daß öfters der Ton *b* bzw. *h* nicht auf dem 3. Chor (*g*) gegriffen wird, sondern daß dafür der (nach *B* bzw. *H* umgestimmte) leere Baßchor anzuschlagen ist. Außerdem treten infolge des Durchstreifens aller fünf Chöre manche Akkorde nicht „*in der erwarteten Grundlage*“ auf; G-dur- oder g-moll-Akkorde erscheinen stets in der Terzlage. Man könnte fragen, ob hier die von Mersenne angegebene Stimmung einen Ausweg böte: Darnach stünden der 4. und 5. Chor eine Oktave höher, so daß der 5. Chor einen Ton über dem 3. Chor liegt. Man würde damit zwar die genannten Ungereimtheiten vermeiden, aber andere dafür eintauschen, so daß die größere musikalische und historische Wahrscheinlichkeit doch für Radkes Lösung spricht. Die fünfchörige Gitarre des 17. Jahrhunderts muß naturgemäß den gleichzeitigen mit Bordunsaiten ausgestatteten Lauteninstrumenten unter-

legen sein, wenn ihr wie hier ein freistimmiges polyphones Solospiel abverlangt wird.

Der Versuch, „die in der *Tabulatur verborgene Stimmführung*“ in der Übertragung herauszuarbeiten, läßt sich natürlich an einzelnen Stellen immer kritisieren; notgedrungen gerät durch dieses gewissermaßen analytische Verfahren das Notenbild oft komplizierter, als es der anspruchslosen musikalischen Faktur angemessen wäre. Aber die Lösungen Radkes erscheinen stets wohlüberlegt und sinnvoll.

Die Stücke gehören den im 17. Jh. üblichen, mehr oder minder stilisierten Tanzformen (Allemande, Courante usw.) an, einige von ihnen sind in zwei fragmentarisch überlieferten Suiten zusammengefaßt. Hinzuweisen ist auf drei *Préludes* für Gitarre, von denen zwei ohne Wertzeichen notiert sind (die Übertragung benützt überwiegend Achtel, gliedert aber nach kurzen Tongruppen) und auf ein Menuett für Angelica. Kurt Dorf Müller, München

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Band 17. *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*. Vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm. Kassel—Basel—Paris—London—New York. Bärenreiter 1968. XXVII, 527 S.

Im Rahmen der NMA wird hier nach den Frühopern *Ascanio in Alba* und *Mitridate, Re di Ponto* eine Neuausgabe der Partitur des *Don Giovanni* vorgelegt. Trotz einer ganzen Reihe bereits vorhandener Partiturausgaben dieses Werkes machen sich etliche Korrekturen und Umstellungen erforderlich. Die Einzelheiten des einzigen, in der Pariser Nationalbibliothek befindlichen Autographs werden hier genau bezeichnet und drucktechnisch ausgezeichnet wiedergegeben. Da der Kritische Bericht zu diesem Band noch nicht erschienen ist, kann hier nur über die vorliegende Ausgabe und deren Vorbemerkungen berichtet werden. Das Wichtigste dieser Ausgabe ist die eindeutige Verweisung der von Mozart für die späteren Aufführungen in Wien gemachten Ergänzungen in den *Anhang*. Die Herausgeber sehen die erste Fassung, die Mozart für Prag 1787 schrieb, als die eigentliche Form des Werkes an, welche im Autograph erhalten ist. Die 1788 für Wien gemachten Änderungen und Zusätze sind als lokale

Bedingtheiten anzusehen, als Anpassungen an andere Sänger und an den Wiener Aufführungsstil (speziell einiger komischer Szenen). Damit fallen nicht nur die Ottavio-Arie „*Dalla sua pace*“ und einige komische Leporelloszenen fort, sondern auch die bekannte Elvira-Arie „*Mi tradi quell' alma ingrata*“ — die aber vollständig im *Anhang* wiedergegeben sind. Dabei wurde auch die von Christoph Bitter aufgefundene Kopie der den Wiener Aufführungen von 1788 zugrunde liegenden Partitur, also der sogenannten Wiener Fassung des *Don Giovanni* herangezogen. (Vgl. meine Besprechung des wichtigen und vieles Neue enthaltenden Buches von Bitter *Wandlungen in den Inszenierungsformen des Don Giovanni von 1787 bis 1928*, Regensburg 1961, in: *Die Musikforschung* XVII, 1964, S. 207 f.) Bitter konnte die Wiener Änderungen erstmals einwandfrei nachweisen, nachdem bereits Alfred Einstein anhand von Papier und Schrift des Autographs zu ähnlichen Ergebnissen gekommen war. Einstein hatte seine Erkenntnisse in seiner kleinen Partiturausgabe (Leipzig 1931, Eulenburg) mitgeteilt. Aber auch die beiden Partiturausgaben von Bernhard Gugler aus den Jahren 1869 und 1876 waren schon auf Grund des Autographs vorgenommen worden. In der alten Mozart-Gesamtausgabe war *Don Giovanni* durch Julius Rietz 1868 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlicht worden, er enthielt die Wiener Zusätze, ohne diese als solche zu kennzeichnen. Ein *Nachwort* zu dieser Ausgabe vom Jahre 1872 brachte ein umfassendes Fehlerverzeichnis der Guglerschen und Rietzschen Ausgaben, während die Ausgabe bei Peters 1876 noch die alten Fehler enthielt. Hierüber wird wohl der Kritische Bericht der NMA noch Nachweise bringen. Nach der von Einstein vorgenommenen Revision, die sich auch vor allem auf die originale Textinterpunktion Mozarts erstreckte, erfolgte eine erneute Revision des *Don Giovanni* durch Georg Schünemann im Jahre 1941, der versuchte, die Einstein-Ausgabe wegen ihres jüdischen Herausgebers abzuwerten, vor allem betraf dies die ältere deutsche Übersetzung von Franz Grandaur, welche in dem Klavierauszug von Hermann Levi seit 1896 starke Verbreitung gefunden hatte.

Die NMA veröffentlicht grundsätzlich nur die Originaltexte, in diesem Falle den italienischen, so daß die Übersetzungsschwierig-

keiten wegfallen. Das Autograph Mozarts wird ganz originalgetreu vorgelegt. Es befand sich früher im Besitz der Sängerin Pauline Viardot-Garcia in Baden-Baden, die es aus Verärgerung über den Einmarsch deutscher Truppen 1870 in Frankreich an die Pariser Nationalbibliothek verkaufte. 1967 veranstaltete François Lesure eine Faksimile-Ausgabe dieses Autographs, das jedoch viele schwer lesbare Stellen enthält, so daß die Ausgabe der NMA eine dankenswerte wertvolle Ergänzung darstellt. Diese neue Ausgabe wird für alle zukünftigen *Don Giovanni*-Aufführungen die Grundlage bilden müssen.

Aus der flüchtigen Schreibweise Mozarts ergeben sich auch manche Abweichungen der bisherigen und der vorliegenden Ausgabe, insbesondere was die Unterscheidungen der Vortragszeichen Punkt und Strich über den Noten betrifft. Da in der Praxis wohl kein so großer Unterschied zwischen beiden gemacht wurde, ist die Frage nicht sehr schwerwiegend.

Die NMA gibt die Instrumentalangaben genau dem Autograph entsprechend wieder, so die Verwendung des „Clarino“ in einigen Nummern — beispielsweise steht in Nr. 21 a jetzt richtig „Clarini“ statt früher „Corni“ —, welches in den meisten bisherigen Ausgaben durch „Trompete“ ersetzt wurde. Der Clarino-Klang ist jedoch viel weicher und gibt z. B. dem einleitenden Accompagnato-Rezitativ der Donna Anna-Arie „*Don Ottavio, son morta*“ einen ganz anderen Ausdruck als die bisher meist vorgezeichneten Trompeten. Dadurch wird auch der Charakter dieser Partie verändert, die nicht als heroische Hochdramatische, sondern als lyrische Mädchenfigur aufzufassen ist, wie Bitter bereits aus dramaturgischen Gründen nachgewiesen hat (S. 32). Für die im Autograph an einigen Stellen fehlenden Bläserstimmen mußten auf Grund abweichender Kopien gewisse Vereinheitlichungen vorgenommen und aufgrund aller verfügbaren Quellen auch neue Lesarten aufgenommen werden.

Um die NMA der Praxis nutzbar zu machen, sind die Rezitative nicht nur (durch Heinz Moehn) ausgesetzt worden, sondern die zahlreichen Vorhalte („*Appoggiature*“) wurden auch in einem zusätzlichen System in Noten ergänzt. Dies ist ein ganz entscheidendes Verdienst der Herausgeber, da der sinnvolle Textvortrag der Rezitative

(wie auch mancher Arienpartien) hiervon abhängt. Die Herausgeber hätten nur in ihrem Vorwort noch mit mehr Nachdruck auf die unbedingte Notwendigkeit solcher Ergänzungen hinweisen sollen, da die Praktiker sich selten die anderen beiden Bände der NMA beschaffen werden, in denen L. F. Tagliavini (*Ascanio in Alba*, NMA II, 5, Band 5) und Stefan Kunze (Arien. Band 1, NMA II, 7, Band 1) über diese Fragen eingehend berichtet haben. Für die Fermaten-Kadenz haben die Herausgeber ebenfalls praktische Beispiele notiert, die alle recht kurz ausgefallen sind; wie größere Auszierungen gemacht werden können, zeigen die Beispiele in dem erwähnten Arienband. Die Herausgeber begründen allerdings im Vorwort (S. XVI, rechte Spalte), warum sie bei der Frage der Fermaten-Kadenz vorsichtig vorgegangen sind, und daß sie sich an Mozarts eigener, sehr kurzer Auszierung in Nr. 10 a orientiert haben.

Vielleicht wäre es in den weiteren Opernbänden der NMA auch möglich, kurz auf die Fragen der Tempi einzugehen — Bitter hat für den *Don Giovanni* nachgewiesen, daß Mozart selbst nie so überhitzte Tempi angewendet hat, wie sie im 19. Jahrhundert üblich wurden. Ein „Presto“ des 18. Jahrhunderts war kein „Prestissimo“, wie ich kürzlich nachweisen konnte (*Das Tempo bei Telemann*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 1969, S. 41—46). Dies ist z. B. entscheidend für die „Champagner-Arie“ des Giovanni, welche von Mozart mit „Presto“ bezeichnet wurde.

Über die Striche im Schluß-Sextett des Wiener Manuskripts sind die Herausgeber zu anderen Schlußfolgerungen gekommen als Bitter, der diese der späteren Aufführung des *Don Giovanni* in Wien 1798 zuweisen wollte. Die Herausgeber glauben, den Nachweis erbracht zu haben, daß der Schluß von Mozart wie in der vorliegenden Fassung angelegt war. Zuletzt eine kritische Frage: Ist nun das Wiener Aufführungsmaterial (Stimmen) erhalten, oder nicht? Hierüber macht das Vorwort widersprüchliche Angaben (S. XIII und S. XV). Vielleicht kann der Kritische Bericht dies richtig stellen?*

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

* Wie der Schriftleitung der Musikforschung von der Editionsleitung der NMA auf Anfrage mitgeteilt wurde, handelt es sich bei den Angaben auf S. XV des Vorwortes um einen Druckfehler. Es muß dort (linke Spalte, B. 1, erste Zeile) nach „Stimmen“ eingefügt werden: „(letztere verschollen)“.

Giovanni Matteo Asola: *Missa Regina Coeli* a otto voci in due cori. Trascrizione di Siro Cisilino. XIII, (2), 76 S. (Collana di musiche Veneziane inedite o rare. 2.)

Joseffo Zarlino: *Nove madrigali* a cinque voci. Trattati da varie raccolte. XIV, (2), 120 S. (fünf Faks. von Titelblättern der Sammlungen, denen die edierten Werke entnommen sind, eingeschlossen) (Collana di musiche Veneziane inedite o rare. 3.)

Adriano Willaert e i suoi discendenti: *Nove madrigali* a cinque voci. A cura di G. Francesco Malipiero. XIII, (1), 52 S. (Collana di musiche Veneziane inedite o rare. 4.)

Alle drei Hefte Venezia—Roma: Istituto di Lettere Musica e Teatro della Fondazione Giorgio Cini 1963.

Von den drei vorliegenden Neuausgaben verdient die der zweichörigen Messe Asolas besondere Beachtung. Siro Cisilino hat ihr eine Einführung (5 S.) vorangestellt, in der durch exakte Quellennachweise gestützte wissenschaftliche Resultate mitgeteilt werden. Für einige Lebensdaten des Komponisten sind letzte dokumentarische Belege offenbar noch nicht zu erbringen (wie übrigens auch die 1960 in Amerika erschienene Dissertation von D. M. Fouse bestätigt).

Die stark epigonal wirkende Satzweise Asolas ist nicht zuletzt auf die überschwengliche Verehrung, die der Komponist dem Altmeister Palestrina entgegenbrachte, zurückzuführen. Cisilino kann sie durch ein Zitat aus einem Widmungsschreiben Asolas, das Palestrina noch zwei Jahre vor seinem Tode in Empfang nehmen konnte, überzeugend unterstreichen. Es heißt darin: „*Omnes . . . qui musicam profitentur, ad te, veluti aliquem huius scientiae oceanum, salutandi gratia et observantiae ergo accedunt; . . . ut communem et musicorum omnium parentem . . . Vale et nos in aere tuo esse non dedignere . . .*“

Die Übertragung hält sich an den 1588 von Riccardo Amadino in Venedig hergestellten Originaldruck. Die Messe setzt sich aus acht selbständigen und ohne thematische Bezüge nebeneinanderstehenden doppelchörigen Motetten zusammen; als gleichwertige Sätze finden sich neben den üblichen des *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* (die beiden letzteren mit gleichem *Hosanna*) und *Agnus Dei* das *Kyrie*, *Christe* und ein zweites *Kyrie*. Die Neuausgabe gibt

in klarem und übersichtlichem Druck das mehr von der Klangpracht zweier Chöre lebende als von hoher kontrapunktischer Kunst zeugende Werk wieder. Der Herausgeber hat Takt- anstelle von Mensurstrichen verwendet, die erforderlichen Akzidentien sorgfältig an den in Frage kommenden Stellen über die Noten gesetzt, sofern sie nicht schon vom Komponisten vorgesehen waren. Es bleibt ein wenig zu bedauern, daß der sonst so geschmackvollen und zuverlässigen Ausgabe durch das Fehlen von originalen Notations-Proben vor jeder Motette, durch die Nichtkenntlichmachung von Ligaturen und durch das Versäumnis eines Revisionsberichts, der über einige — wenn auch vermutlich nur wenige — Korrekturen gegenüber dem Original hätte Auskunft geben können, etwas von ihrem wissenschaftlichem Wert abgestrichen werden muß. Der Praxis wird die Ausgabe angenehme Dienste leisten, sofern zur Partitur auch Stimmen gedruckt sind. Hierüber ist aus der Ausgabe selbst nichts zu erfahren.

Daß der Herausgeber die original im Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel notierten Stimmen für beide Chöre so überträgt, daß in der heutigen Praxis der Cantus von Altstimmen, Alt und Tenor hingegen beide von Tenorstimmen gesungen werden müßten, ist insofern durchaus berechtigt, als der Cantus sich in der Lage einer normalen Chor-Altstimme bewegt, für die zweiten und dritten Stimmen aber die Notation im oktavierenden Violinschlüssel angebracht erscheint, da so allzuvielen Hilfslinien am besten vermieden werden können. Der früher obligatorischen Aufführung solcher Werke durch Knabenstimmen (eventuell falsettierende Männerstimmen), Tenöre und Bässe würde eine der heutigen Praxis entsprechende Aufführung im gemischten Chor mit Sopran- und Altstimmen nicht entgegenstehen, da auch die extrem tiefen Töne der zweiten Stimme in beiden Chören den Chor-Altistinnen immer noch zuzumuten sind. Der fehlende Hinweis auf diese Besetzungsmöglichkeit sei hiermit nachgeholt.

Die von einem ungenannten (!) Herausgeber aus verschiedenen Sammlungen ausgewählten fünfstimmigen Madrigale Zarlinos verdienen insofern Beachtung, als man in dem Komponisten den bedeutenden Theoretiker, nicht aber den praktischen Musiker zu sehen gewöhnt ist. Die einleitende Bemerkung der Neuausgabe „*Appunto dal*

disaccordo fra l'accademico e l'artista nasce l'interesse per i nove madrigali che oggi si ridanno in luce dall'Istituto di Lettere Musica e Teatro della Fondazione Giorgio Cini di Venezia e che per quattro secoli rimasero prigionieri delle Biblioteche“ hat also schon ihre Berechtigung. Den Madrigalen sind jeweils die Titelblätter der Sammlungen im Faksimile vorangestellt, denen sie entnommen sind. Es handelt sich um folgende venezianische Drucke: 1548 bei Hieronimo Scotto, 1562 bei Girolamo Scotto (1. und 2. Buch), um einen weiteren o. J. und ohne Druckerangabe und schließlich einen aus dem Jahre 1558, wiederum bei Girolamo Scotto. Weitere Hinweise auf die vom Herausgeber benutzten Quellen sind nicht vorhanden; die Entzifferung der reproduzierten Titelblätter ist in einigen Zeilen wegen der zwar erklärlichen, aber doch mangelhaften fotografischen Schärfe so gut wie nicht möglich (Vgl. das Blatt nach S. XIV!). Hier wäre eine zusätzliche Wiedergabe des Textes im Druck wünschenswert gewesen.

Wenn es schon eine mißliche Sache ist, einer fertiggedruckten Ausgabe vor ihrer Auslieferung eine Tabelle mit den Errata und entsprechenden Corrigenda beifügen zu müssen, so ist in diesem speziellen Fall zu rügen, daß in der für S. 56 angeführten Stelle zwar ein Erratum vorliegen mag, keinesfalls aber ein Corrigendum! Der Fehler würde, wie aus dem Satz eindeutig zu ersehen ist, dann im Erstdruck liegen. Auch bleibt zu fragen, ob das auf S. 58 korrigierte *a* nicht besser bereits auf die vierte Zählzeit des vorangehenden Taktes zu setzen wäre, da hier offensichtlich eine Kopfmotiv-Imitation beabsichtigt ist. Die verbesserte Stelle auf S. 98/1 vergißt den Bindebogen.

Die bereits bei der Besprechung des 2. Heftes angeführten Mängel sind auch in den beiden anderen Ausgaben anzutreffen. Ein Vorwort von insgesamt 17 Zeilen, inklusive Fußnoten, der begrüßenswerte, aber nicht unbedingt notwendige Abdruck der ja im Notenteil noch einmal wiedergegebenen Texte und der an und für sich übersichtliche und klare Druck reichen nicht hin, die Edition auf wissenschaftlichen Rang zu heben. Auch den interessierten Musikern wird die Ausgabe wenig Freude bereiten, schon allein deshalb, weil der Herausgeber es nicht für nötig gehalten hat, die zu Zarlino's Zeiten selbstverständlichen Akziden-

tien, gemäß der den Musikern der damaligen Zeit geläufigen Regeln, etwa der des Subsemitonium modi, über die in Frage kommenden Noten zu setzen. So fehlen im ersten Madrigal u. a. auf S. 6 in den Takten 3, 4 und 5 jeweils die Auflösungszeichen vor dem *b*, in T. 9 ein Kreuzchen vor dem *f*. Die Aufgabe der sachgemäßen und richtigen Akzidentiensetzung muß ein Herausgeber dem Sänger oder Chorleiter von heute schon abnehmen, wenn er die Praxis nicht überfordern oder Gefahr laufen will, daß der aus der vorliegenden Ausgabe Musizierende laufend falsche Töne singt.

Der gleiche Einwand muß gegen den vierten Band erhoben werden. Wenn auch der im Vorwort getroffenen Feststellung „*Non v'è dubbio, la scuola di Adriano Willaert ha dato risultati meravigliosi, oggi non apprezzati perchè la sinfonia corale non è più sentita in Italia ed ha contribuito alla sua decadenza la difficoltà d'intonare i modi antichi, a poco a poco caduti in disuso, e irrimediabilmente ostacolati dalla tirannide dell'intemperante sistema temperato*“ a limine zuzustimmen ist, so kann es dennoch nur als falsch und fehlerhaft bezeichnet werden, wenn, um einige Stellen aus dem ersten Madrigal anzuführen, wie folgt gesungen wird: S. 7 T. 3: im Alt *f* statt *fis*, S. 8 T. 4 im Tenor: *c* statt *cis*, S. 9 T. 6 im Sopran: *c* statt *cis* oder gar auf S. 13 im Alt des vorletzten Taktes *f* statt *fis*! Im Madrigal *L'alto splendor* von Ruffo muß der Cantus auf S. 18 im vorletzten Takt, der üblichen Kadenzformel entsprechend, natürlich *cis*, *h*, *cis* lauten, auch wenn vom Komponisten die Akzidentien als die durch eine feststehende und allen Zeitgenossen geläufige Formel bedingten garnicht erst geschrieben wurden. Um einmal bei diesem konkreten Beispiel zu bleiben: Die hier in der Neuausgabe stehengebliebene Tonfolge *c*, *b*, *c* ist harmonisch vollkommen sinnwidrig und hat mit irgendeinem „antiken Modus“ absolut nichts zu tun! Die genannten Unrichtigkeiten und ferner eine Reihe auf den ersten Blick ins Auge springender Druckfehler (z. B.: S. 1 T. 3 im Cantus: sicherlich *d* statt *c*, S. 5 T. 8 im Baß: *d* statt *e*, S. 8 vorletzter T. im Alt: *a* statt *g*. Das kleine *c* in der dritten Stimme S. 25 T. 1 dürfte eine Oktav zu tief, das *g'* in derselben Stimme im letzten Takt der gleichen Seite eine Oktav zu hoch gerutscht sein, wenn die Töne als solche überhaupt stim-

men; usw.), nicht zuletzt die Art der Notierung, die den Tenor oft überflüssigerweise in den Violinschlüssel schreibt, so daß man an vielen Stellen (vgl. S. 24 f.) die zu singenden Tonhöhen ohne ein Auszählen der Hilfslinien kaum ausmachen kann, lassen trotz des kenntnisreichen, wenn auch kurzen Vorworts so viel an wissenschaftlicher Akribie vermissen, daß ich raten würde, die Besprechung derartiger Ausgaben in Zukunft in der „Musikforschung“ abzulehnen, selbst wenn sie wie im vorliegenden Fall, von einem so verdienten Mann wie G. Francesco Malipiero bewerkstelligt worden sind.

Um der Rezensentenpflicht Genüge zu tun, seien hier noch die Autoren und Titel der venezianischen Erstdrucke entnommenen Madrigale mitgeteilt: Adriano Willaert: *Giunto m'ha amor — Nulla posso levar* (1559 bei Antonio Gardano); Vincenzo Ruffo: *L'alto splendor — Nel cui leggiadro seno* (1558 bei Antonio Gardano); Marcantonio Igegneri: *La verginella, Ardo si ma non l'amo* und *Ardi e gela* (1587 bei Angelo Gardano); Claudio Monteverdi: *Ardo si ma non l'amo* und *Ardi o gela* (1587 bei Angelo Gardano).
Herbert Drux, Köln

Baldassare Galuppi: *Passatempo al Cembalo*. Sonate. Trascrizione e revisione di Franco Piva. Venezia—Roma: Istituto per la collaborazione culturale (1964). X, (2), 56, (2) S. (Collana di musiche Veneziane inedite o rare. 6.)

In einer auch vom ästhetischen Standpunkt aus mustergültigen Ausgabe legt Franco Piva sechs Sonaten Galuppi vor, die unser Bild des Meisters wesentlich ergänzen und abrunden. Diese im Autograph erhaltenen Sonaten (Biblioteca dell'Istituto Musicale „Nicolò Paganini“, Genua) tragen auf dem Titelblatt das Datum 1781. Der Herausgeber versucht nachzuweisen, daß diese Sonaten für den Erbgroßherzog Paul und die Großherzogin Feodorowna von Rußland geschrieben sein können, wenn Galuppi wirklich nach 1760 nichts anderes mehr für Klavier geschrieben haben sollte. Erschwert wurden die Nachforschungen des Herausgebers dadurch, daß die Bibliotheken zu Leningrad keine Auskünfte erteilt haben.

Es handelt sich um Sonaten, die in ihrem Aufbau verblüffend an Johann Christian Bach, Karl Stamitz oder Ernst Eichner erinnern, also die typischen Merkmale des Londoner Stils

um 1780 aufweisen, der sich wesentlich von dem Stil der früheren Werke Galuppi unterscheidet, die Hoffmann-Erbrecht ausführlich beschrieben hat (*Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit*, Leipzig 1954, S. 91 f.).

Abgesehen von der dreisätzigen 1. Sonate, die mit einem verkappten Tempo di Minuetto schließt, weisen alle Sonaten zwei Sätze auf. Die Sonatenform dominiert absolut in ihrer vorklassischen Gestalt: Die Exposition ist voll ausgebildet, der Mittelteil (von einer echten Durchführung kann man noch nicht sprechen) setzt mit dem Hauptthema in der Dominante ein, überleitende Passagen führen zu einer meist verkürzten Reprise. Es gibt nur zwei Ausnahmen: Das erwähnte verkappte Tempo di Minuetto der 1. und die Schlußvariationen der letzten Sonate, die sich in Erfindung und Aufbau sehr eng an Händels sog. Grobschmied-Variationen anlehnen, wozu noch dieselbe Tonart E-dur tritt. Sonst finden sich noch viele Sequenzen im Händelschen Stile, z. B. im 1. Satz der dritten, der einzigen Moll-Sonate (c-moll). Man vergleiche damit den 2. Satz (Allegro) der G-dur-Suite (Nr. 8 im 2. Band der Suiten der Hallischen Händel-Ausgabe)! Hin und wieder erscheint ein Zwischen-Thema in Moll, z. B. im 2. Satz der 4. Sonate (D-dur). Spieltechnisch wird die Tradition Scarlattis (Überkreuzungen und Ablösung der Hände in komplementärem Rhythmus) gewahrt, der ja in London keineswegs unbekannt war.

Aus allen diesen genannten Gründen erhebt sich die Frage, ob der *Passatempo al Cembalo* nicht im Zusammenhang mit einem bisher unbekanntem, späteren Londoner Aufenthalt Galuppi steht. Ob das Werk mit den in Venedig für das russische Großherzogspaar komponierten Sonaten identisch ist, müßte unter diesem Gesichtspunkt noch einmal überprüft werden.

Die Qualität der Kompositionen ist sehr ungleich. Einzelne Sätze, wie der 1. Satz der 1. (in F-dur) oder der 1. Satz der 5. Sonate (in B-dur) könnten das oft so gleichförmige Repertoire der Klavierschüler bereichern. Andere Sätze ergehen sich jedoch über weite Strecken in leeren Triolen-Alberti-Bässen und Terzengeklingel. Ihre Neubelebung würde dem Komponisten wenig Ehre einbringen. Trotz dieser Einschränkungen verdient diese Edition großes Lob.

Roderich Fuhrmann, Bochum

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Sigrid Abel-Struth: Materialien zur Entwicklung der Musikpädagogik als Wissenschaft. Zum Stand der deutschen Musikpädagogik und seiner Vorgeschichte. Mainz: B. Schott's Söhne (1970). 165 S. (Musikpädagogik. Forschung und Lehre. Band 1.)

Lars Ulrich Abraham: Einführung in die Notenschrift. Köln: Musikverlag Hans Gerig (1969). 164 S. (Musik-Taschenbücher. Theoretica. 1.)

[Ludwig van] Beethoven: Leonore. Oper in drei Aufzügen. Partitur der Urfassung vom Jahre 1805. Hrsg. von Willy Hess. Erster und zweiter Halbband. Dramatische Werke Band 1 und 2. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1967). XII, 306 und 280, XXXV S. (Supplemente zur Gesamtausgabe. XI und XII.)

[Ludwig van] Beethoven: [Leonore-Vestas Feuer]. Hrsg. von Willy Hess. Dramatische Werke Band 3. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1970). VIII, 177, XL S. (Supplemente zur Gesamtausgabe. XIII.)

Paul Bekker: Gustav Mahlers Sinfonien. Tutzing: Hans Schneider 1969. 359 S. (Nachdruck der Ausgabe von 1921.)

A. Craig Bell: Chronological Catalogue of Handel's Works. Greenock: The Grain-Aig Press 1969. IX, 68 S.

Reinhold Brinkmann: Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1969. VIII, 140 S., 1 Taf. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. VII.)

Franz Gerhard Bullmann: Die Rheinischen Orgelbauer Kleine — Roetzel — Nohl. Leben und Werk einer Orgelbauerfamilie des 18. und 19. Jahrhunderts im rheinischen und südwestfälischen Raum. Giebing über Prien am Chiemsee: Musikverlag Emil Katzbichler 1969. VII, 171 S. (Schriften zur Musik. 6.)

Wolfgang Burde: Studien zu Mozarts Klavieronaten. Formungsprinzipien und Formtypen. Giebing über Prien am Chiemsee: Musikverlag Emil Katzbichler 1969. 97 S. (Schriften zur Musik. 1.)

Giacomo Carissimi: Six Solo Cantatas for high voice and keyboard. Edited by Gloria Rose. London—Mainz—New York: Faber Music Limited — B. Schott's Söhne — G. Schirmer Inc. (1969). 94 S.

Complete Gagaku Music in Western Notation. Hrsg. von Sukehiro Shiba. Band I: Gagaku Vocal Serie Score. Band II: Gagaku Orchestra Score. Tokyo: Kawai Gakufu Co., Ltd. 1968 und 1969. VII, 333 und VII, 338 S.

François Couperin: Pièces de clavecin. Troisième Livre. Édition par Kenneth Gilbert. Paris: Heugel & Cie (1969). XIII, 101 S. (Le Pupitre. 23.)

A. Dommel-Diény: L'analyse harmonique en exemples de J.-S. Bach à Debussy. Contribution à une recherche de l'interprétation. Fascicule No. 2: J.-S. Bach. Paris: Éditions Musicales Transatlantiques (1969). 120 S. (L'harmonie vivante. V.)

Wolfgang Dömling: Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut. Untersuchungen zum musikalischen Satz. Tutzing: Hans Schneider 1970. 95 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 16.)

Arnfried Edler: Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1970. 388 S., 5 Taf. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. XX.)

Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft. Hrsg. von Harald Heckmann. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1967. XVII, 237 S.

Alfredo Giovine: Ninna Nanne de Sanda Necole. Bari: 1968 (Auslieferung Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe). 34 S., 20 Taf. (Biblioteca dell'Archivio delle Tradizioni Popolari Baresi, ohne Bandzählung.)

Alfredo Giovine: Canti Popolari Patriottici Baresi (politici, sociali, di mestieri e generici). Bari: 1968 (Auslieferung Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe). 58 S., 12 Taf. (Biblioteca dell'Archivio delle Tradizioni Popolari Baresi, ohne Bandzählung.)

Renate Imig: Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann. Düsseldorf: Verlag der Ge-

sellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1970. 281 S. (Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 9.)

An Index of Gregorian Chant. Volume I: Alphabetical Index. Volume II: Thematic Index. Compiled by John R. Bryden and David G. Hughes. Cambridge—Massachusetts: Harvard University Press 1969. XX, 456 und X, 353 S.

Ewald Jammers: Schrift, Ordnung, Gestalt. Gesammelte Aufsätze zur Älteren Musikgeschichte. Bern und München: Francke Verlag (1969). 291 S., 11 Taf. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. 1.)

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1968. Dreizehnter Jahrgang (60. Jahrgang des Jahrbuches der Musikbibliothek Peters). Leipzig: Edition Peters 1969. 135 S.

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Für das Staatliche Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz und die Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients hrsg. von Fritz Bose. Band 4. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1968. 128 S., 2 Taf., 1 Schallplatte.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. Brednich. Vierzehnter Jahrgang. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1969. VIII, 196 S.

Vladimír Karbusický: Beethovenův list „An die unsterbliche Geliebte“ a jeho hudební dílo. Praha—Bratislava: Editio Supraphon 1969. 129 S. (incl. Zusammenfassung in deutscher und englischer Sprache.)

Leopold Koželuh: Tre Sinfonie. Hrsg. von Milan Pošťolka. Praha—Bratislava: Editio Supraphon 1969. XVIII, 113 S. (Partitur) (Musica Antiqua Bohemica. 72.)

Musik auf der Flucht vor sich selbst. Acht Aufsätze. Hrsg. von Ulrich Dibelius. München: Carl Hanser Verlag (1969). 152 S.

Musikgeschichte in Bildern. Band III: Musik des Mittelalters und der Renaissance. Lieferung 3: Joseph Smits van Waes-

berghe: Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1969). 214 S.

Zeitschrift für Musiktheorie. Hrsg. von Karl Michael Komma und Peter Rummenheller. 1. Jahrgang 1970. Heft 1. Stuttgart: Ichthys Verlag (1970). 48 S., 1 Schallplatte.

Walter Pass: Thematischer Katalog sämtlicher Werke Jacob Regnarts (ca. 1540 bis 1599). Wien—Köln—Graz: Hermann Böhlau Nachf. 1969. 244 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Tabulae Musicae Austriacae. V.)

Rudolf Quoika: Ein Orgelkolleg mit Albert Schweitzer. Als Manuskript gedruckt. Freising 1970. 47 S.

Victor Ravizza: Das instrumentale Ensemble von 1400—1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1970). 109 S., 8 Taf.

Renaissance-Muziek 1400—1600. Donum Natalicum René Bernard Lenaerts. Onder Redactie van Jozef Robijns. Met Medewerking van Willem Elders, Roelof Lagas ten Guido Persoons. Leuven: Katholieke Universiteit Seminarie voor Muziekwetenschap 1969. 322 S., 9 Taf. (Musicologica Lovaniensia. I.)

Erdmute Schwarmath: Musikalischer Bau und Sprachvertonung in Schuberts Liedern. Tutzing: Hans Schneider 1969. 198 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 17.)

Wilhelm Seidel: Die Lieder Ludwig Senfls. Bern und München: Francke Verlag (1969). 192 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. 2.)

Lincoln Spiess und Thomas Stanford: An Introduction to certain Mexican Musical Archives. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1969. 85, (84) S., 14 Taf. (Detroit Studies in Music Bibliography. 15.)

Die Stammbücher Beethovens und der Babette Koch. In Faksimile mit Einleitung und Erläuterungen hrsg. von Max Braubach. Bonn: Verlag des Beethovenhauses 1970. XXVIII, 159 S.

Thomas Stoltzer: Ausgewählte Werke. Zweiter Teil. Sämtliche Psalmotetten. Hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Frankfurt a. M.: C. F. Peters 1969. X, 182 S. (Das Erbe Deutscher Musik. Bd. 66.)

Bence Szabolcsi Septuagenario. Hrsg. von Denes Bartha. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter (1969). 531 S., 3 Taf.

Mitteilungen

Am 15. Mai 1970 ist Professor Dr. Hans Engel, Marburg/L., im 76. Lebensjahr verstorben. Die Musikforschung wird in Kürze einen Nachruf auf den Verstorbenen bringen.

Am 7. August 1970 feiert Professor Erich Doflein, Freiburg i. Br., seinen 70. Geburtstag.

Am 11. August 1970 feiert Professor D. Dr. Christhard Mahrenholz, Abt zu Amelungsborn, Hannover, seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Gerhard Nestler, Baden-Baden, feiert am 22. September 1970 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Paul Henry Lang, bisher Ordinarius an der Columbia University, New York, ist zum Datum seiner Emeritierung, 1. Juli 1970, mit der Verleihung der Würde eines Avalon Foundation Professor Emeritus in the Humanities ausgezeichnet worden.

Dr. Siegfried Kross, Privatdozent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bonn, wurde am 16. März 1970 zum apl. Professor ernannt.

Dr. Stefan Kunze, München, hat sich am 4. Juni 1970 an der Universität München für das Fach Musikwissenschaft habilitiert.

Dr. Wulf Arlt wurde auf den 1. Oktober 1970 zum Leiter der *Schola Cantorum Basiliensis* mit dem Auftrag einer Reorganisation dieses „Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik“ im Rahmen der Musik-Akademie der Stadt Basel gewählt.

Professor Dr. Robert Günther, Köln, hat für das WS 1970/71 die Vertretung des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum übernommen.

Professor Dr. Bernhard Meier, Tübingen, und Dr. Albert Dunning, Rom, haben im Februar 1970 im Rahmen einer Tagung des Istituto Storico Olandese, Rom, Referate zu dem Thema *Die Musik italienischer Hoffeste in der Renaissance* gehalten.

Die Universität Karlsruhe hat ein Seminar für Musikwissenschaft eingerichtet und Professor Dr. Walter Kolneder mit der Leitung beauftragt.

Am 1. September 1970 wird an der Fachhochschule für Musik in Lübeck und der Christian-Albrechts-Universität in Kiel ein gemeinsames Institut zur Ausbildung von Musikpädagogen an Gymnasien (Studienrats- und Gymnasialoberlehrerlaufbahn) eröffnet. Auskünfte erteilt das Sekretariat der Fachhochschule für Musik, 24 Lübeck, Jerusalemsberg 4.

In Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste und dem Deutschen Akademischen Austauschdienst finden zum ersten Mal vom 15. bis 25. September 1970 Arbeitstage für Musik in Berlin statt. Als Dozenten für die musikwissenschaftlichen Seminare konnten Professor Dr. Carl Dahlhaus, Berlin, Professor Dr. Erhard Karkoschka, Stuttgart, und Professor Dr. Rudolph Stephan, Berlin, gewonnen werden.

Die Schubertiana der Otto-Taussig-Stiftung in Malmö, Schweden, sind durch eine großzügige Stiftung in den Besitz der Universitätsbibliothek Lund übergegangen. Sie werden hier nach ihrer Inventarisierung als in sich geschlossene Sammlung von der Handschriftenabteilung der Bibliothek betreut. Im Zusammenhang mit der Übernahme wurde eine Schubertausstellung am 13. April eröffnet.

Herr Georg Duthaler, CH-4058 Basel, Kartausgasse 5, sucht für eine Arbeit die folgenden Ausgaben:

1. *Mardial*, Marche de Hambach. Schott (vor 1844). Das Heft ist bei Hofmeister, 3. Auflage, Bd. 2, auf Seite 311 zitiert. — Die Universitätsbibliothek Basel hat es er-

folgos gesucht und schreibt, es sei unauffindbar.

2. *Divertissement Militaire* Contenant Les Marches des Gardes Hollandoises et des Gardes Suisses. La Haye s. a. Das Heft ist zitiert bei R. van Yperen, *De Nederlandse Militaire Muziek*. Bussum 1966. Seite 104. Als Komponist ist Friedrich Schwindl angegeben. Van Yperen weiß nicht, wo sich das Heft befindet.

Herr Duthaler ist darüberhinaus an jeglicher Art von Schweizermarsch-Kompositionen interessiert.

Erwiderung

Die Besprechung meines Buches *The European Organ 1450—1850* (London, 1966, 2/1968) durch Rudolf Quoika in der „Musikforschung“ 1968, Seite 389—391, veranlaßt mich zu einer Erwiderung, die nicht auf jeden Punkt der Besprechung eingehen kann — die Reputation eines Rezensenten ist seine eigene Angelegenheit, nicht die meine —, aber wenigstens kurz das Problem der Orgelgeschichte und ihre Ziele erörtern soll. Jeder, der ein größeres Buch schreibt, trifft auf mehr Probleme als er je lösen kann, aber eins der größten Probleme ist es, die Technik der Monographie zu vermeiden, jenen Ansatz, der den Leser zu der Frage „Ja, und?“ drängt. Es scheint mir (als einem Autor und Rezensenten), daß viele Leute einfach nicht begreifen, was Bücher leisten können und was nicht.

Im Wesentlichen ist das Buch eine Erfindung des 15. Jahrhunderts, eine historische Erscheinung, die ihre speziellen Eigentümlichkeiten besitzt. Als ein Medium zur Übermittlung von Informationen ist es außerordentlich schlecht geeignet, und natürlich wurde es auch nicht zu diesem Zweck erfunden. Tabellen sind hier sehr viel nützlicher, andere katalogartige Ordnungssysteme sind es in noch höherem Maße, besonders bei Gegenständen mit komplizierten Details. Sobald man über Orgeln schreibt, ergeben sich einige unlösbare Probleme: die Spezifikation einer Orgel sagt dem „echten Orgelkenner“ (wie Agricola Johann Sebastian Bach nannte) fast nichts; die Kunst des guten Prosastils ist der Aufgabe der Faktenübermittlung geradezu feindlich, da beide Seiten eigene Gesetze haben; für keinen Zeitraum reicht unser Wissen wirklich aus,

um irgendjemandem irgendwelche kategorischen Urteile zu ermöglichen usw. Diese Probleme sind für organologische Arbeiten aller Art deshalb besonders wichtig, weil — abgesehen von allem anderen — diese Themen so häufig Liebhabern überlassen werden, d. h. bestenfalls Musikern (gelegentlich sind es leider nicht einmal Musiker), die auf anderen Gebieten arbeiten als auf demjenigen, über das sie schreiben.

Ein zweiter wesentlicher Punkt ist der, daß ein Buch nicht nur eine Art Kompromiß ist, sondern daß Autoren Menschen mit ihren eigenen Idiosynkrasien sind. Wer über Orgeln schreibt, hat die Pflicht, zuzugeben, daß seine Interpretation nicht mehr als eine Interpretation ist. „Orgellandschaften“: schon der Begriff ist eigentümlich begrenzt, denn er konnte nur aus einem Land kommen, das niemals vereint gewesen ist. Der Rezensent müßte einsehen, daß für einen Engländer auch eine Dreiteilung Deutschlands, sobald man über das Problem wirklich nachdenkt, fraglos offenkundig ist. Bestimmte Bereiche des Kontinents drängen sich für eine plausible Eingrenzung — innerhalb der Begrenzungen der Buchform — geradezu auf. Es ist beispielsweise klar, daß große Teile Frankreichs erst seit verhältnismäßig wenigen Generationen innerhalb der französischen Staatsgrenzen liegen, und es ist notwendig, den Wandel solcher geographischer und politischer Einheiten zu unterstreichen; dies sollte jedoch nicht die zentrale Tatsache verschleiern, daß Rouen und danach Paris die hauptsächlichsten Zentren waren, um die sich die Provinzen wie um die Achse eines Rades drehten. Kein deutscher Rezensent hat meinen Gedanken diskutiert, daß für die Orgelforschung eine Einteilung Deutschlands nach den früheren jesuitischen Provinzen besser sein würde als eine Einteilung nach Fürstentümern. Das Problem ist eben, was man in einem Buch leisten kann, im Gegensatz zu Tabellen, wobei Quoika zu glauben scheint, eben aus Tabellen bestehe ein Buch.

Der dritte Punkt ist, daß Autoren ihre Subjektivität nicht leugnen oder bemängeln, sondern offen zugeben sollten. Das bedeutet praktisch, das Maß zu bestimmen, in welchem man Meinungen zu einem bestimmten Thema äußern darf. Zum Beispiel ist es wichtig, so viele Orgeln wie möglich selbst zu spielen, wenn man über sie schreibt, aber es ist ebenso wichtig, die Grenzen dieser

Arbeitsweise zu erkennen. Die jüngsten Arbeiten zur Geschichte des Cembalos (z. T. noch unveröffentlicht) zeigen sehr deutlich, wie wenig man dem Klang eines Instrumentes trauen kann, wieviel vom Zustand des Holzes, der Besaitung, der Tonhöhe, dem Druckpunkt, dem Material der Springer abhängt. Wieviel mehr gilt dies für die Orgel! Entscheidend ist das Problem, selbst Erfahrungen zu sammeln, aber gleichzeitig deren Grenzen zu erkennen. Man kann zum Beispiel den heutigen Klang der Freiburger Domorgel subjektiv „beurteilen“ und dabei die französisierten Zungen und Aliquoten bemerken, aber mit einem entsprechenden Aufwand von „background work“ kann man sich einige Gewißheit darüber verschaffen, wie sie klingen und welche Musik auf ihr gespielt werden sollte. Durch bloßes Spielen der Orgel ist das freilich nicht zu erreichen, weil viel (zum Beispiel die Stimmung) sich geändert hat; aber man kann es ebenso wenig erreichen, ohne die Orgel zu spielen, denn „background work“ ist nutzlos ohne die persönliche Erfahrung. Für die feine Unterscheidung zwischen „beurteilen“ und „mit einiger Sicherheit urteilen“ ist eine Verbindung von Klangerfahrung und musikwissenschaftlicher Arbeit notwendig. In meinem Buch habe ich versucht, eben dies zu leisten, und wer meinen Ergebnissen widerspricht, sollte nachweisen, ob er eine bestimmte Orgel besser kennt als ich, und ob er den Hintergrund besser kennt. Natürlich ist beides sehr wohl möglich, aber solange der Beweis nicht angetreten wird, ist es ganz vermessen und nutzlos, abweichende Meinungen zu äußern.

Die vierte und letzte Pflicht eines Autors und zugleich die schwierigste ist es, einsichtig zwischen Wichtigem und Unwichtigem zu unterscheiden. Der bloße Historiker mag seine Pflicht darin sehen, Informationen ohne Interpretation zu liefern, aber das bedeutet, daß es für ihn vor allem anderen wichtig ist, Werturteile zu vermeiden. In diesem Sinne bin ich kein bloßer Historiker. Ich halte manche Orgelbauer für wichtiger als andere, manche Komponisten für besser als andere, manche Orgelbaubezirke für musikalisch reicher als andere. Ich kann zum Beispiel

mit jemandem, der Gabler und die Weingartner Orgel ernstnimmt und ihre spezifische Schwäche nicht sieht, nicht diskutieren. Ich betrachte außerdem Orgeln in Verbindung mit Musik auch unabhängig davon, ob beide historisch tatsächlich miteinander verbunden waren. Zum Beispiel scheinen mir Bachs Orgelwerke und Silbermanns Orgeln ganz natürlich zueinander zu gehören, trotz der überlieferten Einwände Bachs gegen einige Aspekte dieser Instrumente, weil der eine der beste Komponist und der andere der beste Orgelbauer derselben Zeit und derselben Gegend ist. Wahrscheinlich habe ich diese Art von Argumentation im Übereifer zuweit getrieben (übrigens ist dies kein Einwand, den Quoika erhebt), aber das braucht nicht die Tatsache zu entwerten, daß diese Orgeln dieser Musik essentiell angemessen sind. Man sollte das Wesentliche nicht durch das Ornament verdecken.

Ich glaube, daß die Orgelforschung der nächsten Jahre wahrscheinlich mehr und mehr sich auf größere und kleinere Monographien beschränken wird. In dieser Hinsicht mag mein Buch das letzte eines vergangenen Abschnittes der Orgelforschung sein und mag sich die Arbeit darauf konzentrieren, die Vielfalt der Orgeltypen und die Trennung der Orgelkulturen trotz aller gemeinsamer Unterströmungen und gegenseitiger Einflüsse zu demonstrieren. Noch sind große Gebiete weitgehend unbekannt — Italien südlich von Rom zum Beispiel —, und die geschäftige Erfindung von immer neuen „Orgellandschaften“ wird möglicherweise die Grundlinien der allgemeinen Orgelgeschichte überlagern. Sicherlich sollten wir erkennen, wie wenig wir wissen, wie unzuverlässig überlieferte Orgeln als Informationsquelle sind, wie wenig gute Orgeln überliefert sind. Aber wer immer den nächsten Versuch einer Orgelgeschichte Europas wagen will, wird vor eben denselben Problemen stehen, die ich aufgeführt habe, und er wird Kompromisse nicht vermeiden können. Aber was er vermeiden könnte, das wäre Provinzialität — vorausgesetzt, er ist Amerikaner oder Engländer.

Peter Williams

(Deutsche Übersetzung: Ludwig Finscher)