

## Hans Engel

† 15. Mai 1970

VON FRIEDRICH BLUME, SCHLÜCHTERN

Hans Engel hat uns plötzlich verlassen. Ein erfülltes Leben ist zu Ende gegangen. Wer ihn gut kannte, der wird ihn vermissen, wie er etwa auf Kongressen und Versammlungen mit der funkelnden Klinge seiner stets geschliffenen und geistvollen Dialektik zu fechten verstand, heftig im Angriff, blitzschnell in der Raschheit des Urteils, das doch stets von profunder Kenntnis und von menschlichem Verständnis diktiert war, interessiert für viele Gebiete des Geistes, liebenswürdig im Umgang mit Freunden, ritterlich im Kampf, tolerant aber nur, wenn der Gegner ebenbürtig schien. Man kann sich Hans Engel nicht als Leidenden, Kränkelnden vorstellen. Der Tod hat ihn gnädig auf einen Streich gefällt, noch aus der Fülle seiner Arbeiten heraus.

Wie bei den meisten deutschen Musikwissenschaftlern seiner Altersschicht, so hat auch bei Hans Engel die Politik tief in sein Leben eingegriffen. Sein Studium wurde durch den ersten Weltkrieg unterbrochen.

Fast vier Jahre (1915–1918) war er Soldat. Nach einem Zwischenspiel als Theaterkapellmeister in München (1922–1924) gelangte Engel endlich, 31 Jahre alt, zur Promotion in München (1925), der dann rasch die Habilitation an der Universität Greifswald (1926) folgte. Zehn Jahre Universitätsarbeit (1926–1935; 1932 ao. Professor) wurden teilweise schon von der sich anbahnenden Tyrannis überschattet. 1935 an die Universität Königsberg berufen, wo ihm außer der musikwissenschaftlichen Lehrtätigkeit auch die Leitung des Instituts für Kirchen- und Schulmusik oblag (ao. Professur 1940, ordentliche Professur 1944), wurde er unter den drohenden Anzeichen der Niederlage noch 1944 mit der Vertretung des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls in Breslau beauftragt. Von der anrollenden Flut vertrieben, führte Hans Engel das elende Dasein des politischen Flüchtlings, bis er vom Land Hessen mit der Wahrnehmung seines Faches an der Universität Marburg beauftragt wurde. Hier blieb er für den Rest seines Lebens, verhältnismäßig sehr spät erst die letzten Sprossen der akademischen Leiter erklimmend (1948 ao., 1961 o. Professor, 1963 Emeritus). Neben seiner akademischen Lehrtätigkeit und seinem unermüdlichen Forschungseifer hat sich Engel Verdienste erworben als Mitglied des Zentralinstituts für Mozartforschung in Salzburg (seit 1931) sowie als Mitherausgeber der Zeitschrift



„Die Musikforschung“ und Beiratsmitglied der Gesellschaft für Musikforschung (seit 1947).

Engel war ein Redner von hitzigem Temperament, sei es auf dem Katheder, sei es auf dem Forum wissenschaftlicher Veranstaltungen, ein durchgreifender Debattierer, der „bis aufs Messer“ anstrebte oder verteidigte, was ihm wahr und richtig erschien, auch wenn das jeweilige Ziel sich nicht mit dem Erreichbaren deckte, und das um so mehr, je mehr er sich isoliert vorkam. Niemals huldigte er bequemem Utopismus. Es war immer erfrischend und lehrreich, mit ihm zu diskutieren, auch dann (und gerade dann), wenn sich seine Anschauungen als nicht praktikabel erwiesen.

Was sich hinter alledem verbarg, war wohl eine Art von verkapptem Optimismus. Ihm entsprach es, daß der Stoffkreis von Engels wissenschaftlichen Arbeiten sehr weit gespannt war. Zwei Angelpunkte heben sich anfangs heraus, gewiß angeregt von seinem Lehrer Adolf Sandberger, das deutsche Instrumentalkonzert und das italienische Madrigal. Sie werden immer wieder von neuem angegangen, ohne daß deswegen andere Gebiete vernachlässigt würden. An Engels Dissertation *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts* (1928, 2. Aufl. in Vorbereitung) schließen, um nur an einige seiner zahlreichen Studien zu erinnern, Bücher wie *Deutschland und Italien* (Regensburg 1944), *Luca Marenzio* (Florenz 1956), *Franz Liszt* (Potsdam 1936), die Neubearbeitung des Bd. III von H. Kretzschmars *Führer durch den Konzertsaal* (Leipzig 1932). Auch Aufsätze und Abhandlungen bewegen sich oft auf den genannten Gebieten, zu denen als drittes bald Arbeiten über landschaftliche Themen treten; s. das ausführliche Verzeichnis der Arbeiten bis 1954, zusammengestellt von Engel selbst, in MGG III, Spalte 1345/46, des Gesamtschrifttums bis 1963 in *Festschrift für Hans Engel*, hrsg. von H. Heussner (einen Nachtrag bis 1970 verdanke ich der freundlichen Mitarbeit von H. Heussner). Die Zahl von Engels Arbeiten auf diesen Gebieten ist überwältigend. Allein an Beiträgen zu MGG hat er rd. 50 Artikel verfaßt, die meisten davon größeren Umfangs. Die Zahl der anderweit veröffentlichten Arbeiten, größer oder kleiner, mehr wissenschaftlichen oder mehr allgemeinverständlichen Charakters, beträgt etwa 150, die der Rezensionen etwa 200. Zu ihnen treten Ausgaben von Musik, Mitarbeit an Zeitschriften usw.

Sucht man nach dem „roten Faden“, der sich durch diese reiche Produktion zieht, so findet man, daß sich das Interesse für Liszt fast durch das ganze Lebenswerk erhält und sich später auf Wagner und gewisse Themen der Spätromantik erweitert hat und daß schon früh (etwa von 1930 an) spezielles Interesse für Bach und Mozart dazugetreten ist. Bemühungen um die Erforschung der lokalen Musikgeschichte erstrecken sich auf Engels jeweiligen Wohnort, auf Pommern, Ostpreußen oder Mitteldeutschland, so z. B. *Musik und Musikleben in Pommerns Vergangenheit* (1931); Paul Kugelmanns *Sieben teutsche Liedlein 1558* (1931); Johann Kugelmanns *Concentus novi 1540* (1937). Als letztes großes Arbeitsgebiet tritt, etwa seit 1949, die musikalische Soziologie hinzu, so mit *Musik der Zeiten und Völker* (Leipzig, 2. Aufl. 1968), *Musik und Gesellschaft* (Wunsiedel/Berlin 1960), aber gelegentlich auch schon früher: *Der Standort der Musiksoziologie* (in *Melos*, 1931) und anderen Schriften dieser Richtung.

Engels Schriften offenbaren einen ruhelosen, ständig suchenden und bis ins Alter hinein aufnahmefähigen Geist. Späte Arbeiten wie etwa *Probleme der Mozartforschung* (Mozart-Jahrbuch 1964), die Beiträge zur *Enciclopedia Storica III und IV* (1966), seine polemischen Artikel gegen Fausto Torrefranca (1935, 1939, 1941) oder, aus den letzten Jahren, seine Stellungnahme zu Leo Schrades *Représentation d'Edipo Tiranno* (Musikforschung 18, 1965) erweisen zusammen mit vielen anderen, daß dieser kritisch-scharfsinnige, rastlos tätige, polyhistorisch-enzyklopädische Geist bis in die letzten Jahre hinein voller Regsamkeit und kritischer Anteilnahme an der Entwicklung der deutschen Musikwissenschaft geblieben ist. Dabei sind es immer die großen Linien und die großen Geister der Musikgeschichte, die er zu fassen sucht. Das Detail interessierte Engel weniger, und nichts konnte seinen Spott und seine Angriffslust mehr reizen als Federfuchserie, der die Quelle mehr bedeutet als ihr Inhalt. Das Kunstwerk in der Geschichte und in seiner gegenwärtigen Nachwirkung verstehen zu lehren, das ist, worum Engel sich zeitlebens bemüht und wofür er alle seine Kraft eingesetzt hat. Deshalb wird er in seinem Werk weiterleben.

## Zur Textgestaltung von Robert Schumanns „Genovefa“

VON REINHOLD SIETZ, KÖLN

Zu den Opern, die trotz des Namens ihres Komponisten und ihres anerkannten Wertes nicht durchgedrungen sind, zählt neben der *Euryanthe*, dem *Barbier von Bagdad*, dem *Corregidor* und dem *Armen Heinrich* auch Schumanns *Genovefa*; selbst die Jubiläumsjahre 1956 und 1960 brachten keine Änderung. Hermann Abert hat festgestellt, daß des Meisters Interesse an der Oper erst seit 1837, dem Jahre der Hugenottenkritik, lebhafter wird. Den von Abert vorgelegten Briefstellen ließe sich vielleicht noch eine aus dem Jahre 1840, an Keferstein, hinzufügen (Br. 180),

---

### Literatur

Br. = R. Schumanns Briefe, NF. Leipzig <sup>2</sup>/1904.

Sign. = Signale für die musikalische Welt.

NZfM = Neue Zeitschrift für Musik.

Abert, Hermann: *Robert Schumanns Genovefa*, in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 11, 1910, S. 279/89.

Höffner, Johannes: *Aus Biedermeiertagen. Briefe R. Reinicks und seiner Freunde*, Bielefeld 1910.

Kroyer, Theodor: *Die circumpolare Oper*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 26, 1919, S. 16–33.

Litzmann, Berthold: *Clara Schumann*, 3 Bde., Leipzig 1902–1908.

Sietz, Reinhold: *R. Reinick und Ferd. Hiller. Dokumente einer Freundschaft*, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 36/37, 1963, S. 227/64.

Stübning, Adolf: *Fr. Hebbels Dramen als Opern*, Diss. phil. Rostock 1911.

Wasielewski, Josef v.: *Robert Schumann*, Dresden 1858.

Die bisher ungedruckten Briefe Robert von Clara Schumanns stammen aus der Düsseldorfer Landes- und Stadtbibliothek, der für ihr Entgegenkommen noch vielmals gedankt sei.

nämlich der Plan, für seine Promotionsschrift „einen Aufsatz über Shakespeares Verhältnis zur Musik, seine Aussprüche, seine Ansichten, die Art, wie er Musik in seinen Dramen anbringt, etc., ein äußerst reiches und schönes Thema“ zu verfassen. Alle Äußerungen Schumanns zeigen, daß es ihm um ein Libretto ging, das, vom üblichen deutschen Schema abweichend, vom Komponisten selbst gewählt werden müsse: „*Sie müssen selbst die erste Hand anlegen*“ (an Wettig, Br. 291). Man darf vermuten, daß Schumann, dessen literarische Interessen nie ruhten und dessen Ansprüche hoch waren, seit der Aufgabe seiner Zeitschrift 1844 sich noch eifriger dem Opernproblem zuwandte, und daß er wohl schon nach dem Erfolg seines Oratoriums *Das Paradies und die Peri* (4. Dez. 1843) nach einem sinnfälligeren Gegenstück ausschaute. Die Zahl der ins Auge gefaßten Themen ist sehr groß. Mögen die Quellen hier auch einander gelegentlich widersprechen (vgl. die wohl auf persönlicher Kenntnis beruhenden Titel in *Sign.* 1873, S. 881): Schumann suchte das Unverbrauchte, Aparte, literarisch schon Geprägte, menschlich Bewährte.

Wann er zu dem, ebenso wie er seit 1844 in Dresden lebenden, fünf Jahre älteren Malerdichter Robert Reinick in nähere Beziehung trat, ist nicht mehr genau festzustellen; es ist nicht ausgeschlossen, daß Ferdinand Hiller die Bekanntschaft vermittelt hat, da damals Hiller und Reinick ihre langwierigen Unterhaltungen und Unterhandlungen über das Textbuch der Oper *Konradin* begannen, die 1847 uraufgeführt wurde. Reinick, im Gegensatz zu dem mehr zurückgezogen lebenden Schumann ein Freundschafts- und Geselligkeitsmensch von hoher Kultur, der seine künstlerische Ausbildung Düsseldorf verdankte (1831–1838), als Zeichner bedeutender denn als Verfasser biedermeierlich beschränkter Gedichte, die gleichwohl Schumann selbst, Mendelssohn, Hiller und Marschner zur Vertonung reizten, hatte ebenso wenig Bühnenerfahrung wie Schumann. Vielleicht liegen ihre Beziehungen noch vor dem 9. Juni 1846, an dem Reinick an seinen „Herzensfreund“ Franz Kugler, der bei aller Teilnahme am Schaffen Reinicks dessen Gedichte „Konfekt“ nannte, u. a. schrieb:

Endlich hat der Komponist Robert Schumann mich wiederum zu einem Operntext engagiert, aber — wir hatten beide keinen Stoff. Schumann schlug Stoffe aus Moore, Byron und dergleichen vor; ich las manches zu dem Zweck durch, aber es war mir alles zu wenig körperlich, mit einem Wort keine dramatischen Stoffe. Darauf wünschte Schumann sehr, daß ich den Sturm von Shakespeare zur Oper umarbeitete. Es würde auch eine schöne Oper geben (Immermann hat ihn einmal für Mendelssohn als Oper bearbeitet, doch soll die Arbeit total unmusikalisch, daher unbrauchbar sein), da schlug mir Geibel *Tristan und Isolde* vor, und ich glaube, das kann eine prächtige Oper abgeben. Morgen gebe ich mich dran und will einen Plan entwerfen. — . . . Leider ist er jetzt Hypochonder im allerhöchsten Grad, will den Sommer ins Seebad und im nächsten Winter nach Wien. In vierzehn Tagen müssen wir mit dem Plan ins Reine kommen. — Schumann will erst nächsten Frühling ans Komponieren . . . (Höfner)

Wahrscheinlich bezieht sich diese Stelle auf einen kurz zuvor an einem „Freitag“ geschriebenen Brief Schumanns:

Sie thaten neulich eine Äußerung, die mir noch lange im Ohr nachgeklungen, daß Sie nämlich Lust zu einem neuen Operntext hätten. Schon längst wollte ich mit Ihnen deshalb sprechen. Wenn wir uns vereinigten, wie würde ich mich freuen!

Die „Glücksritter“ von Eichendorff ließ ich mir holen, stand aber wenig für mich darin. Zum Ernsteren zieht es mich allerdings mehr. Doch dachte ich erst an Till Eulenspiegel — habe überhaupt noch manche anderen Pläne. Wir müssen uns bald sprechen.

Morgen wollen wir auf einige Tage über Land, von wo wir Mittwoch zurück zu sein hoffen. Einstweilen bitte ich Sie freundlich meines Wunsches eingedenk zu sein.

Ihr

ergebener R. Schumann

Am 25. Juni heißt es:

Mein werther Freund,

Für's Erste drücke ich Ihnen nochmals herzlich die Hand für Ihr freundliches Entgegenkommen, Ihr Kommen nach Maxen, für alles überhaupt, was Sie in der Sache thaten. Sie liegt mir *sehr* am Herzen, sie gehört mit zu meinen Lebensaufgaben. Aber auch der Muth, das Vertrauen auf mehr Kraft muß erst wieder dasein, ehe ich an einen Anfang denken kann. Kommt alles zurück (und ich bin so jung und darf hoffen) so erinnere ich Sie später wieder an Ihr Versprechen, ja könnte ich, möchte ich Sie durch einen Eid daran binden. Für jetzt ich fühl's — muß ich von jeder größeren Arbeit, geschweige einer, die mir mein ganzes Innere aufrührt, ablassen.

Einstweilen stärken auch Sie sich, vergessen meiner nicht ganz, und möchten die Ueberzeugung mit in die Ferien nehmen, wie sehr ich Sie in der kurzen Zeit unserer Bekanntschaft lieb gewonnen und hochachten gelernt habe. Mit diesem aufrichtigen Geständniß bin ich für immer

Ihr

R. Schumann.

Von meiner Frau herzliche Grüße noch an Sie beide, sowie an die Ihrigen von mir insbesondere.

Als es zur Verständigung über das Thema Genovefa kam, wollte (wie C. Bank, ein persönlicher Bekannter Schumanns und Reinicks, in *Sign.* 1882, 133 mitteilt) Reinick auf „*verborgene Waldeinsamkeit, den Schmerzenseich und die Hirschkuh*“, also auf die Ingredienzen des Volksbuches, nicht verzichten. Da die sich genialisch gebärdende Dramatisierung des Malers Müller, trotz gelegentlicher opernhafter Einschläge, und erst recht das Machwerk Raupachs nicht in Frage kam, lag zunächst nur die umfangreiche Tragödie *Leben und Tod der heiligen Genovefa* von Tieck (1799) nahe, von der dieser noch 1828 behauptet, daß sie dem Widmungsträger Friedrich Schlegel „*unter meinen Schriften die liebste war und geblieben ist*“. Ob der Dichter, der 1841 Dresden mit Berlin vertauscht und sich von diesem wie allen anderen Jugendwerken längst gelöst hatte, zumal ihm größere Opern „*Seelenmüdigkeit*“ verursachten, ob Tieck von Schumanns Komposition und ihrem Schicksal erfahren oder Notiz genommen hat, ist fraglich. Er verbrachte seine letzten Jahre in fast lethargischer Ergebenheit: Höhepunkt aller Musik war für ihn Mozart, Beethoven lehnte er durchaus ab, nur Mendelssohns Sommer nachtstraummusik vermochte ihn etwas zu erwärmen. — Reinick fertigte zwei Entwürfe nach Tieck an, die Schumanns Einstellung zunächst entsprachen.

Daß Schumann bei eigenem Suchen auf Hebbel gestoßen war, belegen die folgenden Zeilen vom 2. April 1847:

Lesen Sie doch einmal die Hebbel'sche *Genoveva* — in der Behandlung vieles Widerwärtige — aber doch ein herrlicher Stoff für Musik und Bühne. Auch Ihnen müßte gerade dieses sehr zusagen.

Sonntag früh komme ich.

Ihr

Robert Schumann

Nach Litzmann (II, 165) brachte Schumann zwei Tage später Reinick Hebbels Dichtung: „*Das ist ein schöner Operntext, und haben sich beide gleich dafür entschieden.*“

Eine Woche später spricht man über Geschäftliches:

Lieber Freund,

9. April 1847

Es ist nur gut, daß Sie auch das Geschäftliche zur Sprache brachten; wir müssen darüber das Genaueste festsetzen. So viel freilich, wie Sie von H[iller] empfangen für den Konradin, kann ich nicht versprechen. Denn, dachte ich, war jener Text doch auch eine Original Arbeit, der unsrige [ist] eine bei weitem leichtere Aufgabe, die Ihnen gewiß viel weniger Zeit und Mühe kostet. Und da Sie mir nun von Ihren Verhältnissen sagten und Sie auf meine Discretion rechnen dürfen, so darf auch ich wohl auf die Ihrige. Viel baares Geld zu missen, wird auch mir schwer, gerade in der nahe bevorstehenden Zeit, wo wir eine Seebadreise und zu Michaelis wahrscheinlich einen Umzug vorhaben. So dachte ich denn so: Sie empfangen von mir, sobald der Text fertig, zehn Louisd'or, und sobald die Oper ihre erste Aufführung erlebt, desgleichen zehn Louisd'or; und sobald ich sie an einen Verleger verkauft, noch einmal zehn. Natürlich gehört Ihnen auch die Einnahme vom Textbuch. Die besten Hoffnungen hege ich übrigens zu unserm Werk, und erfüllen sie sich, so glauben Sie mir, daß ich Ihrer gewiß gedenken werde — *i n a l l e r Z u k u n f t*. Laßen Sie uns denn mit Vertrauen das Werk beginnen; es zieht mich mächtig an und ich kann kaum erwarten, anzufangen.

Die Skizze, wie ich sie mir jetzt gemacht, hat meiner Frau — unserer einzigen Vertrauten — sehr gut gefallen; ich bringe sie Sonntag mit, wenn Sie mir nicht etwa absagen lassen, was ich aber nicht glaube.

Herzlichen Gruß

Robert Schumann

Drei Tage danach, bestimmt als Zusammenfassung längerer gegenseitiger Erörterungen, macht Schumann einen entscheidenden Vorschlag:

Lieber Reinick,

Den 12ten April 1847

Gestern früh war ich schon auf dem Wege zu Ihnen, als Schnee und Regen so stark wurden, daß ich mit meinem Töchterchen wieder umkehren mußte. Was ich nun Ihnen gestern mündlich sagen wollte, thue ich heut schriftlich.

Unausgesetzt hab' ich mich nähnlich in den vorigen Tagen mit Tieck beschäftigt; ich fand von Neuem so viel Schönes, so Vieles, was wörtlich zu benutzen, daß ich den ersten Act förmlich auszuführen begann — mein alter poetischer Raptus packte mich, kurz ich kam ein großes Stück vorwärts. Dies hat mich nun auf den Gedanken gebracht, ob es doch nicht am besten wäre, wenn ich den Text mir selbst zusammenzustellen versuchte. Gelte ich als Bearbeiter des Textes, so wird mir, dem Musiker, eine Benutzung des Vorhandenen Niemand verargen; Sie aber, lieben Sie Ihren guten Namen, müßten Sich vor Reminiscenzen hüten, und darüber büßte ich als Componist doch wieder vieles ein, was zwei

Dichter so wirkungsvoll geschaffen. So fürchte ich aber, kommen wir, schon wie neulich, in unseren Ideen nicht zusammen; Sie bemühen Sich für mich, und ich kann mich wiederum von gewissen Lieblingsgedanken nicht trennen, die mir namentlich Hebbel in den Kopf gesetzt — und wir gelangen spät oder garnicht an's Ende. Und dann, soll ich offen sein, hat mich auch Ihre Aeüßerung, daß ich vielleicht ein halbes Jahr zur Beendigung brauchte, bedenklich gemacht. Mir ist's aber jetzt — homerisch zu reden — wie einem jungen Hengst vor der noch zugesperreten Rennbahn; kaum kann ich das Zeichen erwarten loszustürzen.

Vor meiner Seebadereise aber möchte ich jedenfalls noch etwas thun; nach ihr, wissen Sie, thut alles angestrengte Arbeiten nicht gut — und so müßt' ich ohne Text vielleicht bis October still sitzen, während ich, leg' ich selber Hand an, und bleibe gesund, doch eher damit zu Stande zu kommen hoffe.

Vielleicht geben Sie mir dies Alles zu — und das Eine betrübt mich nur, daß Sie Sich vielleicht auf die Arbeit gefreut und daß Sie mich für Ihren Freudenverderber ansehen. Wie weh mir dies thut, so dachte ich doch, besser ist es, ich sage Ihnen jetzt meine Gedanken, als später, wo Sie mir schon mehr Zeit und Kraft gewidmet.

Schreiben Sie mir ein Wort, lieber Reinick, ob Sie meinen Plan billigen und natürlich finden, und dann auch, daß Sie mir erlauben, daß ich Ihnen von Zeit zu Zeit Mittheilungen über den Fortgang der Arbeit mache, und mich gegen Sie vor wie nach wie gegen einen Befreundeten aussprechen darf.

In freundschaftlicher Begrüßung

Ihr ergebener

R. Schumann

(P. S.) Daß Sie auch Ihrerseits mein Geheimniß bewahren möchten, brauch' ich Ihnen wohl nicht zu sagen.

Am 14. Mai 1847 wendet sich der Meister, vielleicht ohne Wissen Reinicks, an Hebbel in Wien (Höffner, 158):

Nach dem Lesen Ihrer Genovefa (ich bin Musiker) beschäftigt mich wie die Dichtung selbst, so auch der Gedanke, welch herrlicher Stoff sie für die Musik sei. Je öfter ich Ihre Tragödie las, die ihresgleichen sucht — lassen Sie mich darüber nichts weiter sagen — je musikalisch lebendiger gestaltete sich die Poesie in mir. Endlich beriet ich mich mit einem hier lebenden poetisch begabten Mann (Robert Reinick), und von der außerordentlichen Schönheit der Dichtung ergriffen, ging er schnell auf meinen Wunsch ein, sie mir zu einem Operngedicht nach besten Kräften umbilden zu wollen.

Zwei Akte liegen jetzt vor mir, die beiden letzten erhalte ich in diesen Tagen. Aber so vielen guten Willen der Bearbeiter zeigte, so behagte mir doch das Wenigste; vor allem, es fehlt überall an Kraft, und der gewöhnliche Operntextstil ist mir nun einmal zuwider; ich weiß zu solchen Tiraden keine Musik zu machen und mag sie nicht.

Robert Schumann.

Die Antwort des Dichters ist auch für diesen charakteristisch: Es sei ihm bekannt, daß Schumanns Name in hoher Achtung stehe; er sei zur Mitarbeit gern bereit, er wisse, daß „*der Komponist durch seine selbständige Kunst gezwungen, einige Anforderungen an die Poesie*“ stelle (Stübing, 10). Am 28. Juni erfährt Hebbel, der um das Textbuch und Mittheilung etwaiger Sonderwünsche gebeten hatte, von Schumann u. a.: „*Die Vollendung des Textes verzögert sich etwas. Wir sind im letzten Akt auf Schwierigkeiten gestoßen, deren wir uns nicht versehen hatten. Nun wird das Buch schwerlich vor Ihrer Ankunft hier . . . ganz fertig. Am Ende ist es so noch*

besser; mündlich verständigt man sich doch schneller.“ An Hiller schrieb Schumann kurz darauf:

Mit dem Text zur Oper geht es langsam, aber doch vorwärts. Ein guter, freundlicher Mensch, unser Reinick, aber schrecklich sentimental. Und grade bei unserm Stoff hat er so ein außerordentlich kräftiges Vorbild in Hebbel (daß es die Genovefa, die wir gewählt, weißt Du wohl schon?) (Höffner, 158).

Das Treffen Schumann-Hebbel, in der Literatur mehrfach behandelt, verlief negativ. Schumann empfing den Dichter wie einen Fremden, fragte, womit er ihm dienen könne, und saß „nach kurzer, fast stummer Begrüßung“, ohne eine Viertelstunde lang auch nur ein Wort zu sprechen, dem Dichter abwartend gegenüber, so daß sich dieser sogleich empfahl, denn, wie er später schrieb, „Schumann war nicht bloß ein hartnäckiger, sondern auch ein unangenehmer Schweiger“. Gleichwohl schrieb Schumann noch am 23. Juli 1853 einen verehrungsvollen Brief (Br. 374) an Hebbel, der des Meisters frühes Ende beklagte, wenn ihm auch (19. Aug. 1856) „die versuchte Glorifikation des Wahnsinns“ mißfiel. Am 19. Dez. 1857 (an Kuh), ärgerte der Dichter sich über ein Buch, „worin die infamsten Dinge gegen mich selbst stehen“, und stimmte am 19. Mai 1858 einem Aufsatz zu, in dem Schumann und Hebbel als Gegensätze behandelt wurden.

Die Arbeit mit Reinick ging also weiter. Dieser berichtet am 15. Febr. 1848 u. a. über Schumanns Depressionen:

Schumann war in den letzten Tagen wieder in seinen alten Zustand, und zwar in einem hohen Grade zurückgefallen. Die arme Frau, die vor vier Wochen ihm ein Söhnchen geboren, hat sehr dabei leiden müssen. Wir, seine Freunde, taten alles mögliche, ihn wieder von seinem Sofa und von seiner Frau weg unter andere Gesichter zu bringen, und es ist uns auch endlich gelungen, wir haben aber fast grob gegen ihn werden müssen. Zu arbeiten wagt er noch nicht, da er glaubt, er hätte sich wieder zu sehr angestrengt (Sietz, 241).

Vielleicht wuchs auch Reinick die Arbeit über den Kopf, da er gleichzeitig an der Umformung von Hillers *Konradin* schaffte. Auch auf die *Genovefa* treffen wohl die klugen Worten zu, die Reinick wegen ihres Textes an Hiller richtete:

Ich dachte es mir im Anfange ganz leicht, die mangelnden Stellen gegen bessere zu vertauschen, aber ich übersah, daß ich es mit einem Gewebe zu tun hatte, das aus Fäden der verschiedensten Stoffe, musikalischer, dramatischer, szenischer, persönlicher, und Gott weiß was alles für welche, mühsam geschürzt war; sowie ich an einzelnen Fäden zupfte, verzerrten sich mehr oder weniger alle Fäden, wollt' ich sie gar herausziehen, so gab's Knoten, Schlingen, überall, bis das Ganze zuletzt ein verworrener, wüster Knäuel wurde (Sietz, 240).

Am 9. Mai berichtet Reinick an Hiller u. a.:

Schumann ist und bleibt der alte, er rührt sich nicht aus dem Nest, wer ihn genießen will, muß sich zu ihm verfügen, riskiert dabei freilich einen Monolog halten zu müssen. Trotz alle dem ist es eine gewisse stille Liebenswürdigkeit, die sich hinter all dem curiousen Wesen versteckt und mich zu ihm hinzieht. Wenn Schumann diese geheimnisvolle seelische Liebenswürdigkeit auch nicht hätte, wie wär' es möglich, daß eine so treffliche hochbegabte Frau so innig an ihn gekettet sein könnte, so ganz in ihm aufginge! und wie schön zeigt sich sein innerstes Wesen doch auch in seinen Werken! (Sietz, 245).

Zehn Tage später rafft sich der Meister zu einem geschäftlichen Schreiben auf:

19. Mai 48

Lieber Reinick,

Erst heute erhalte ich vom Schreiber die Copie, und leider nur die zwei ersten Acte. Im einzelnen Wortausdruck bedarf Vieles der Nachbesserung, sonst scheint mir Alles recht dramatisch und lebendig. Auf Ihre Hülfe bei später noch nachzutragenden einzelnen Stücken, wie dem Chor der Knechte, pp.pp., kann ich wohl rechnen.

Ist es Ihnen nun recht, daß ich Ihnen von meinem Verlegerhonorar einen Theil (zwanzig Louisd'or dacht' ich) abträte? Daß mir von Leipzig aus schon ein Verlagsanbieten gemacht ist, darf ich Ihnen wohl beiläufig erwähnen. — So wäre es mir am liebsten. Ob I h n e n, lieber Reinick, das sagen Sie mir offen, Ihrem ergebenen

R. Schumann

Aber nicht lange darauf kommt es zu einer Trennung, wenn wohl auch in gemessener Form. Reinick berichtet an Hiller u. a. am 11. Nov. 1848:

Schumanns habe ich lange nicht gesehen. Die Genovefa soll in Leipzig und hier angenommen sein, hier wird sie aber wohl, wie Gutzkow meiner Frau gesagt hat, vor dem März nicht erscheinen. Den Text habe ich allerdings für ihn 2mal durchgearbeitet. Nun hat er aber diesen Text, in den ich schon manche curiose Capricen nach seinem Willen aufnehmen mußte, so wunderbarlich verarbeitet, und oft höchst abenteuerlich zugestutzt, daß ich mein Kindlein nicht mehr als solches anerkennen kann und es öffentlich desavouiren muß. Ich kann meinen Namen, ohne ihn zu blamiren, nicht dazu hergeben, und bitte Sie dringend, wenn Sie mich in dieser Beziehung nennen hören, daß Sie möglichst es verbreiten: Der Text wäre von Schumann, nach Tieck, Hebbel und allenfalls nach einigen Versen von mir. Rietz, den ich in Leipzig sprach, war wenig vom Text erbaut. Manches hat Schumann gewiß musikalisch, oft auch poetisch zugestutzt, dann kommen wieder so tolle Dinge drin vor, daß man ganz stutzig wird. Nun! Sie kennen ja unsern genialen, eigensinnigen, wunderlichen Heiligen, mit all seinem Geist und allen seinen Schrullen. Besuchen läßt er sich gern, aber niemals erwidert er den Besuch. Ich bin höchst neugierig auf die Musik der Oper. Die Schumann wollte mir schon öfter daraus etwas vorspielen. Er will's aber nicht. Eh! che volete? Unter uns gesagt, die Arbeit, und für ihn, war eine Quälerei erster Art. Nur mein einmal gegebenes Wort, und die Freude, die ich Ihr damit bereitete, hielt mich dabei aufrecht. Aber einmal und nie wieder!!... (Sietz, 248).

Leider hat sich von Reinicks Text, wie von seinen Briefen an den Meister nichts erhalten. Die letztgenannten (in der Berliner Staatsbibliothek) sind seit dem Kriege verschollen, und Herr Dr. Fr. Schnapp, der das Ms. seiner Diss. (Münster 1922) nicht mehr besitzt, teilte dem Verfasser am 12. Nov. 1967 mit: „Übrigens lernte ich Anfang der 20er Jahre einen inzwischen gewiß längst verstorbenen Neffen Reinicks kennen, der noch viele Autographen und schöne Bilder Reinicks besaß; er wollte das alles billig hergeben, fand aber keinen Interessenten . . .“

Von nun an erfahren wir wenig über den Fortgang des Werks. Wasielewski (215) berichtet, Schumann habe „zwei verschiedene Entwürfe gemacht, in einem derselben war die Verbannung Genovefas, mit der Absicht, eine anderweitige Handlung einzuschieben, in ausgedehnter Weise behandelt. Hiervon sah Schumann indessen ab, und sein Wunsch, Verbannung und Rettung der Genovefa im vierten Akt unmittelbar aufeinander folgen zu lassen, blieb maßgebend“. — Am 19. Juni 1848 (Br. 283)

berichtet der Komponist an seinen Bruder, er arbeite fleißig an seinem Werk, von dem er sich „in der Zukunft einigen Gewinn verspreche“. Am 6. Aug. 1848 war die Oper abgeschlossen. Am 1. Nov. erfolgt eine Anfrage bei Rietz, ob er die Oper nun wolle oder nicht. Ein großes Lob erwarte er nicht, aber er erwarte, „daß der, in dessen Händen der Erfolg einer so mühevollen Arbeit zum großen Theile liegt, derselben jene künstlerische Theilnahme entgegenbringe, ohne die überhaupt nichts in der Kunst gedeihen kann. Mit anderen Worten: Tadel vertrag' ich, aber über die Adsel, mein Herr Musikdirector, lasse ich mir mein Werk nicht ansehen“ (Br. 292). Die Verhandlungen mit Frankfurt (Schindelmeißer) und Berlin (Dorn) führten zu keinem Ergebnis, auch Dresden lehnte ab; Reißiger soll sie „höchst langweilig“ genannt haben, was Schumann belustigte. So kam es, daß die Oper am 25. Juni 1850 in Leipzig unter Rietz uraufgeführt wurde, vorher hatte der Meister dem Dirigenten aus einer gewissen Unsicherheit heraus vorgeschlagen: „Wo die dramatische Wirkung durch zuviel Musik oder sonst wie aufgehalten wird, muß alles zum Opfer gebracht werden, und ich bin Ihnen dankbar, wo Sie mir dies andeuten“ (Br. 296). Die Aufführung nannte der Komponist „ziemlich mittelmäßig“.

Die Verbindung mit Reinick war freundschaftlich fortgesetzt worden. Nicht lange vor der Uraufführung schrieb Schumann am 19. Mai 1850 und dann einige Tage später:

Lieber Reinick,

Es kam mir vor einigen Tagen ein Antrag wegen des Verleges meiner Oper. Das Gebot ist kein übertrieben glänzendes; doch ist es immerhin ein angenehmes Gefühl, vor der ersten Aufführung sein Werk unter Dach und Fach zu wissen, und ich hätte Lust, darauf einzugehen, da ich ohnedies ein so gutes Zutrauen, wie mir die Verleger in jedem Falle bewiesen, nicht unerwidert lassen möchte. Aber ich kann es nur, wenn Sie selbst die Hand dazu bieten, d. h. ein Geringes von Ihren Ansprüchen an das Verlegerhonorar nachlassen.

Nach einem Billigkeitsgefühl, das auszusprechen Sie mir vergönnen, können Sie es auch getrost, ohne sich etwas zu vergeben. Sie wissen, ich habe nur einen sehr kleinen Theil Ihres Textes benutzen können, vielleicht 200 Zeilen, — aber ich konnte nicht anders, wollte ich den musikalisch-dramatischen Forderungen, die ich mir gestellt, einigermaßen genügen.

Bringen Sie dies alles in Anschlag, so reichen Sie vielleicht zu einem Vergleich gern die Hand, und schreiben nur mit ein paar Worten, wie weit Sie meinem Vorschlag Gehör zu schenken geneigt sind

Ihrem freundschaftlich ergebenen

R. Schumann

Lieber Reinick,

ohne Datum

Das mir vom Verleger offerirte Honorar beträgt 100 Louisd'or. Ich biete Ihnen davon 15 Louisd'or an, und sei die Sache, wenn Sie es anders nach Recht und Billigkeit repartirt finden, damit abgeschlossen.

Wegen einiger zu schwer(?) aufgefaßter Stellen meines vorigen Briefes hoffe ich, mich gelegentlich mit Ihnen zu verständigen.

Ihr ergebener

Robert Schumann.

Die näheren Bestimmungen wegen des Verlegerhonorars, die ich Ihnen eben mittheilte, natürlich unter uns.

R. S.

5. Juni 1850

Lieber Reinick,

Die letzte Aufführung wird in den Tagen vom 17ten bis 19ten sein. Kommen Sie doch dazu! Alles, was ich bis jetzt in der Sache erfahren, hat mir große Freude gemacht. Wünschen Sie, so schreibe ich Ihnen später den Tag noch g e n a u ; jedenfalls besuchen Sie uns doch auf Ihrer Durchreise durch Leipzig. In Bad Rehme treffen Sie übrigens die sehr liebenswürdige Gattin und Tochter unseres Wirthes Hn. Preußer, die es gewiß freuen würde, Ihre Bekanntschaft zu machen.

Sie und Ihre Frau herzlich grüßend

R. Schumann

Über die Aufführung berichtet Clara Schumann am 29. Juni 1850:

Lieber Herr Reinick, nur zwei Worte! Die Oper ist nun zweimal gegeben worden, und mit immer gesteigertem Beifall; ich weiß, es freut Sie, dies zu hören, daher melde ich es Ihnen. Mein Mann wurde mit großem Enthusiasmus empfangen, gerufen etc. Die beiden Vorstellungen hat er selbst geleitet, Morgen aber will er sich einmal von weitem anhören! — Die Besetzung war sehr gut, nur ist hier die äußere Ausstattung natürlich nicht so, wie in einer Residenz. Die Rolle der Margarethe wurde sehr vortrefflich dargestellt, überhaupt gaben sich Alle die größte Mühe.

Wie oft bedaure ich, daß Sie nicht hier sein konnten, auch Hübner und Bendemann waren uns nicht treu! So geht's immer im Leben, auf die man am Festesten rechnete, die fehlen, wenn's darauf und daran kommt! —

Ich will Ihnen und Ihrer lieben Frau recht von Herzen guten Erfolg des Bades wünschen. Robert fügt meinen Grüßen die seinen bei, und hofft mit mir, Sie noch zu sehen, ehe wir von Dresden fortgehen.

Gedenken Sie zuweilen freundlich Ihrer ergebenen

Clara Schumann

Daß alle Musikfreunde auf das Werk, das, wie auch Schumann erkannte, nicht saisongünstig herauskam, gespannt waren, konnte man bei einem Meister, dem bisher in anderen Zweigen seiner Kunst bereits Vollendetes und Neuartiges gelungen war, erwarten. Was die Kritik anbelangt, so galt sie begreiflicherweise mehr der Musik, aber auch der Text wurde durchaus ernst- und wichtiggenommen, nur E. Krüger, der in seiner Besprechung (*NZfM* 34, 1856, 129 ff.) „das leidige Textbuch“ beiseite schiebt, da es „*doch der wahren Oper entbehrlich*“ sei, macht eine Ausnahme. Dieses Textbuch (das einen ziemlich primitiven und undeutlichen Eindruck macht, da es die Stimmgattungen nicht angibt und Regieanweisungen nicht mitteilt) mußte auf den unbefangenen Zeitgenossen eher herkömmlich wirken: Die vier Akte haben etwa gleichen Umfang, die üblichen Opernformen fehlen keineswegs, die Handlung nimmt einen verständlichen Verlauf, höchstens der Deus-ex-machina-Schluß konnte an abgenutzte Schemata erinnern. Der Anteil Tiecks und Hebbels am Libretto hat Stübing (11 ff.) mustergültig festgestellt; die Mitarbeit Reinicks hat Schumann mit etwa 200 Versen richtig eingeschätzt; wer seine Gedichte kennt, wird ihn in den opernhaften Reimereien ohne Mühe wiedererkennen.

Daß Schumann zuerst mit Reinick verhandelte, der seine Unzulänglichkeit gerade damals in den Verzögerungen und Mißverständnissen wegen Hillers *Konradin*

bewies, dürfte sich aus der räumlichen Nähe und aus der anpassungsfähigen Natur des klugen und gewandten Reinick erklären — der übrigens nicht ganz ohne dramaturgisches Verständnis war, da ihm der *Lohengrin* Wagners, gegenüber der fast einmütigen Ablehnung seiner Kollegen, besonders gefiel. Vielleicht ist es keine allzu kühne Vermutung, daß der katholisierende Legendenton Tiecks beiden, als überzeugten Protestanten, irgendwie unbequem und antiquiert erschien; so kommt es wohl auch, daß der Bischof Hidulfus, aller sakralen Attribute entbehrend, erst nach längerem Zögern Schumanns am Finale beteiligt wurde. (Hier weichen Textbuch S. 45 und der Klavierauszug S. 170 voneinander ab.) Aber Tieck bot hier ein Werk, das, wenn auch 50 Jahre alt und mehr ein Lesedrama bzw. dramatisches Gedicht, für den herkömmlichen Musiker aussichtsreiche Anknüpfungspunkte erkennen ließ. Aus diesem Riesenwerk hätte eine geschickte Hand, womöglich auch die Reinicks, eine wertvolle Auswahl treffen können angesichts der schon fast fertig vorgezeichneten Lieder, Duette, Jagdszenen und den für das Rezitativ geeigneten Prosastellen; und das alles gehüllt in das Gewand einer poetisch verzauberten, reim- und assonanzenreichen Diktion. Wenn auch Goethe sich für das Ganze wenig interessierte, Schiller (an Körner, 5. Jan. 1801) ihm Kraft und Tiefe absprach und Hebbel und Heine daran viel auszusetzen fanden, der Dichter selbst erklärte noch später: „Das Gedicht ist ganz aus dem Gemüt gekommen“, ja, er glaubte sogar (1799) einen „Gegenschlag gegen die Ideen der französischen Revolution“ geführt zu haben. So ist es nicht erstaunlich, daß nur ein gewisser Louis Huth (1810—1859) 1838 in Neustrelitz und 1846 in Potsdam eine vieraktige romantische Oper *Genovefa* „nach Tiecks *Genovefa*“ herausbrachte, die aber ebensowenig Erfolg hatte wie der *Golo* („frei nach Tieck“) von B. Scholz 1875.

Eigentlich mußte Schumann die Tatsache stutzig machen, daß Hebbels Tragödie (abgeschlossen am 27. Aug. 1841, als Buch erschienen 1843) noch auf keiner Bühne gespielt worden war. Die Schwächen dieses, an Geschlossenheit und tragischer Schlagkraft der *Judith* nicht ganz ebenbürtigen Trauerspiels hat Hebbel, als Dingelstedt sie 1858 in Weimar aufführte, deutlich erkannt, er nannte das Werk, zumal es viele Züge eigenen tragischen Liebeserlebnisses trägt, „fast ein Monodram“, in dem, wie nicht nur er bemerkte, *Golo* die Hauptfigur ist, von der man aber nicht behaupten kann, daß er in der Oper allzu monoman hervortritt. Die Bezeichnung Monodram ist insofern etwas übertrieben, als viel buntes Treiben, besonders in den Nebenszenen, vorgeführt wird, von dem der Dichter in der Vorrede sagt, es sei nötig, weil die Handlung „zwischen Tat und Begebenheit in der Mitte schwebt und schweben muß“ — wenn diese Nebenszenen auch für die Oper fortfallen mußten. Daß es dem Dichter auf dieses bewegte Leben nicht so sehr ankam, daß er die Möglichkeit eingestand, das Unlösbare in der tragischen Verwicklung aufzulösen, daß er vielmehr (Tagebuch vom 26. Okt. 1840) „die Individuen als nichtig überspringend, die Fragen immer unmittelbar an die Gottheit anknüpfte“ — das konnte Schumann nicht wissen; aber der metaphysische, manchmal erkältende Hauch, der das Ganze überstreicht, ja es durchdringt, er mußte Schumann, der schon die Faust- und Manfredmusik in sich fühlte, fesseln. Auffallen mußte ihm aber die bis zu Grabbescher Rodomontade gesteigerte, kasuistische Intellektualität *Golos* und die nicht gerade vokalreiche, harte Sprache des Dichters — der gleichwohl einer der

großen deutschen Lyriker wurde (Hebbel hat selbst einmal gesagt, er böte Edelsteine, wo andere Blumen streuten). Schumann war einer der ersten Verehrer und gründlichen Leser Hebbels, so komponierte er später sein gewaltiges *Nachtlied* und die Musik zum *Haideknaben*. Auch in der *Genovefa* war die innere Erschütterung der künstlerischen und persönlichen Atmosphäre durch die revolutionäre Expansion der 1848er Jahre lebendig, schreibt doch Hebbel im Vorwort, er hoffe, „daß auch dieses Drama der Zeit, wie ich sie in Bedürfnis, Richtung und Bewegung auffasse, ein künstlerisches Opfer dargebracht“ habe. Vielleicht hat E. Krüger doch das Richtige geahnt, als er in der erwähnten Kritik schreibt, Schumann habe es nicht verstanden, „sich den dunklen Zeitgewalten zu entziehen, weil er leidenschaftlich in sie verhaftet ist, er ist durch die sittlichen Kämpfe der drei letzten Jahre . . . zu einem verschlagenen Weltschmerz“ gelangt.

Es ist nicht zu leugnen, daß bei Hebbel Abstruses, für die damalige Gewöhnung Abstoßendes, ja Peinliches zu finden ist, dem aber Schumann oft aus dem Wege ging, so bei dem Vorschlag, Drago möge sich in Genovefas Schlafzimmer verstecken, die im Libretto in vorüberrauschender stichomythischer Folge abgetan wird, gegenüber Hebbels etwas schwerfälliger Begründung — wie der Komponist vorwiegend in den erregten Kurzdialogen viel von jenem übernommen hat. Die Hexenszene, die der Dichter nachmals aus seinem dialektisch pantragischen Lebensgefühl heraus grundsätzlich ablehnte, obwohl sie an makabrer Dämonie nahe bei Shakespeare steht, hat der Komponist sehr geschickt (in den Chören wohl mit Reinicks Hilfe) für seine Zwecke umgestaltet, so daß Abert sagen konnte, „dies Nachtstück ist eines der bedeutendsten Stücke der Oper“. Zu bedauern ist, daß Schumann sich die unheimlich ironische, vibrierende Anfangsszene zum fünften Akt entgehen ließ, sie ist ein würdiges Gegenstück zu der Macdonald-Devereux-Szene im letzten Akt von *Wallensteins Tod*. Er tat es, wie er sagte, aus Gründen der Ökonomie. Noch mehr Züge zeigen, daß Schumann keineswegs unkritisch, teilweise geradezu schöpferisch mit seinen Vorlagen verfuhr. So wird im Libretto das bei Tieck (S. 150) aus einer längeren zornigen Rede Genovefas „*Fleuch, feiger Bastard*“: ein einfaches, lapidares „*Zurück, ehrloser Bastard*“, was Golo weit tiefer trifft als bei Tieck, der ihm eine Jammertirade zuerteilt. — Von den sparsam eingestreuten Liedern bei Tieck hat Schumann nichts benutzt, dafür ist die Übernahme der eigenen Komposition des Duetts „*Wenn ich ein Vöglein wär*“ mit ihrer subjektiven Doppeldeutigkeit und Golos Aus-der-Rolle-fallen ein in seiner ironischen Volkstümlichkeit genialer Zug, noch der Kranke in Endenich erinnerte Clara am 10. Oktober 1854 daran (Br. 400). Dagegen ist nicht begreifbar, warum das großartige Chanson „*Ein Weib*“ aus Heines *Neuen Gedichten* („*Sie hatten sich beide herzlich lieb*“) rhythmisch und sprachlich entstellt und um zwei Verse gekürzt wird, obwohl diese Wahl in geschickter Umformung sinn- und eindrucksvoll ist.

Noch eins: Die *Genovefa* ist neben dem *Gyges* Hebbels psychologisch, ja psychoanalytisch tiefstes Drama. Daß er seiner Zeit — der er unheimlich war, sogar Grillparzer nennt ihn „*einen Vulkan, der unter dem Eise brütet*“ — weit voraus war, bestätigt noch Strindberg. Schumann, der Hebbel richtig verstand, mochte gerade diese Tragödie mit ihren schwer zu entschleiernenden, hintergründig verschlungenen Andeutungen, Sophismen und Paradoxen als die geeignete Unterlage

für die Ausgestaltung einer neuartigen Ausdruckswelt empfinden. Gewiß ahnten die Kritiker das nicht; so ein Libretto mit vier Verfassern (daß Reinick seinen Namen zurückgezogen hatte, wird man in Leipzig wohl gewußt haben) mußte verdächtig erscheinen, Tiecks dramatische Periode war längst abgeschlossen und Hebbel war ein sehr umstrittener Dichter. Zudem war dieses Libretto eines der vorerst nicht zahlreichen Zeugnisse für eine „Veroperung“ in Deutschland, der in Italien Verdi und in Frankreich Rossini vorangegangen waren.

Schumann stand in der Zeit der Komposition in näherer Beziehung zu Wagner. Wenn auch diese nie eine, wie Pfitzner wollte, „Sternenfreundschaft“ gewesen ist, so hat doch Wagner einen nicht geringen Anteil an der textlichen Gestaltung. Er bot Schumann seine Hilfe an, er machte ihm die Partitur seines *Lohengrin* zugänglich, worauf Schumann seinen gleichnamigen Plan fallen ließ, lud ihn zu sich ein, erregte aber Unwillen, als er ihm Änderungen für den „*unglücklichen*“ dritten Akt vorschlug, weil so etwas die besten Effekte verderbe. Schumann scheint jedoch Wagners Persönlichkeit sehr imponiert zu haben. Bestimmt hatte er nicht im Sinn, mit seiner *Genovefa*, die zwei Monate vor dem *Lohengrin* aufgeführt wurde, Wagner Konkurrenz zu machen oder ihm ein Beispiel vorzuführen. (Vgl. Stübing, 27 f.)

Zur historischen Stellung der Oper hat Kroyer Grundlegendes gesagt. Obwohl Wagners Ideen in der Luft lagen, war Schumann der erste bedeutende Komponist, der ein Werk zur Diskussion stellte, das mit diesen Ideen auf seine Weise Ernst machte. Kroyer hat erkannt, daß auch Schumann in seiner Einstellung zur „*Geschichte und Romantik*“ (besser gesagt, zu historisch realistischen und märchenhaft legendären Stoffen) schwankt. Sind die *Undine* oder der *Rienzi* noch ziemlich eindeutige Vertreter der genannten zwei Richtungen, und ist der *Holländer* als „*Schiffermärchen*“ beinahe zeitlos: Im *Tannhäuser* wird die geschichtliche Kulisse durch Wolfram und Elisabeth schon deutlicher, zumal viele den Sängerkrieg auf der Wartburg damals für historisch verbürgt hielten; im *Lohengrin* heißt es: „*Erste Hälfte des 10. Jahrhunderts*“, auch sonstige historische Bezüge fehlen keineswegs. Tieck wird dagegen trotz Abdurrahaman und Karl Martell vor allem durch die Idee der christlichen Legende geleitet und bestimmt, bis hinein in die billige dekorative Symbolik, die den Tod von den Engeln verjagt werden läßt. Bei Hebbel ist es schon etwas anders, er will ein, wenn auch durch die Tatsachen nicht allzu scharf gebundenes Bild der Kreuzzüge geben (das soll wohl auch die Bemerkung im Personenverzeichnis „*Zeit, die poetische*“ besagen). Gleichwohl ist nicht zu leugnen, daß der Geist der Tragödie in seinem Wikingertrotz mehr heidnisch als christlich anmutet. Es sei gestattet, in diesem Zusammenhang an einen Brief Hillers vom 23. Juli 1848 an eine Freundin zu erinnern (in Frankfurter Zeitung vom 23. Juli 1896), in dem er kurz vor der Beendigung der *Genovefa* schreibt, er freue sich, daß die Schumanns „*auch ein wenig nach außen zu leben und zu wirken*“ scheinen. Dann, „*Ihre Theorie des Märtyrerthums in Bezug auf die treffliche Frau ist mir nicht ganz klar geworden. Einestheils glaube ich, daß es für den Gläubigen ziemlich gleichgiltig ist, ob das, was seine Seele erfüllt, von Anderen für Wahn oder Wahrheit gehalten wird, denn für ihn ist's Wahrheit. Dann aber halte ich, und sehr Viele sind meiner Meinung, Schumann für ein sehr großes Talent*“. Übrigens stellen alle Frauengestalten Wagners, Hebbels und Schumanns, also Senta, Elisabeth, Elsa,

Judith, Genovefa und die Heldin von *Frauenliebe und -leben* ein Ideal vor, das den jungdeutschen Forderungen nach der Emanzipation des Weibes, wie sie z. B. in diesem Kreise Gutzkow vertrat, durchaus entgegengesetzt ist. Wenn Schumann in einem Brief an Brendel von 1849 (Br. 306) schreibt, seine Musik wolle „von den Schmerzen und Freuden, die die Zeit bewegen, erzählen“, seine Kunst wurzele „stark in der Gegenwart“, so wird begreiflich, daß er in Hebbel, der 1844 schon die *Maria Magdalena* gedichtet hatte, den Besten und Nächsten gefunden zu haben glaubte; die Mitwelt herauszufordern, war aber kaum Schumanns Absicht.

Was die Kritik anbelangt, so kann nur das Bezeichnendste mitgeteilt werden. Schumann selbst hatte „die feste und auch ausgesprochene Überzeugung“ (Sign. 1882, 133), alles an seinem Text sei dramatisch, er wehrte sich gegen den Verdacht, er habe „die alte sentimentale Genovefa“ aufleben lassen; „ich glaube, es ist ein Stück Lebensgeschichte, wie es jede dramatische Dichtung sein soll“ (Br. 314). „Trotz aller Bemühungen kann auch ich in ihr die sogenannten ‚Mängel‘ nicht entdecken“ (7. April 1851 an W. Bargiel, der den vierhändigen Klavierauszug gemacht hatte). Trotz dieser hohen Meinung hat der Meister keine Oper mehr ernsthaft versucht. Dafür traten weiter ausgeführte Schauspielmusiken (*Faust*, *Manfred*) und Melodramen ein; der mit Pohl geplante *Luther* sollte ein Oratorium werden (Br. 335 ff.), „nach diesem und ähnlichem wohl auch eine heitere Oper“.

Von den bei der Aufführung Anwesenden oder mit ihr Verbundenen waren Liszt, der die Musik hochschätzte und die Oper in Weimar herausbrachte, Hebbel, Hiller (der in einem Brief an Reinick vom 8. Juni 1850, ungedruckt, das Werk als „in jeder Hinsicht für complet verfehlt“ ansah), Fr. Wieck, alle der Meinung, daß es besser gewesen wäre, wenn sich der Komponist an das Volksbuch gehalten hätte. Liszt drückte das so aus: „Ce sujet devait être traité légendairement avec ce je ne sais quoi de tendre et d'exquis propre aux imaginations catholiques.“ Wie Meyerbeer und Gade, die auch anwesend waren, darüber dachten, ist nicht bekannt. Spohr war dagegen begeistert. Hanslick (*Die moderne Oper*, Berlin 1875, 256 ff.), der zum Text nichts Neues zu sagen weiß, benutzt die Gelegenheit, den Stand der damaligen deutschen Oper weitschweifig zu schildern. Ergebnis: „Der Grund, warum Schumanns Genovefa nicht lebensfähig ist, reicht weit über die Persönlichkeit des großen Meisters hinaus und wurzelt in der eigentümlichen Natur der Deutschen und ihrer Musikanlagen.“ Den anerkennenden Stimmen gesellten sich später Peter Cornelius, Hermann Levi, unter den neueren Hans Pfitzner zu. Wagner, der 1875 die *Genovefa* „mit peinlichen Empfindungen“ hörte, erkannte aufs Neue, daß er „Schumann von keinem Nutzen hatte werden können“.

Von maßgebenden aktuellen Musikzeitschriften stehen die beiden Leipziger Organe voran. Die Sign. (1850, 265) stoßen sich an gewissen Stellen des Librettos, die „ganz gegen altdeutsche Art und Sitte, und zwar bisweilen so unzeit und unschön behandelt werden, daß das ethische Moment eine etwas sehr zweifelhafte Färbung bekommt“. Auch an der psychologischen Gestaltung Golos, Dragos und des Grafen wird manches getadelt. — Das meiste Interesse mußte die von Schumann gegründete NZfM haben, deren Redakteur Brendel Schumann freundschaftlich gegenüberstand. In Bd. 33, S. 1 ff., wo begreiflicherweise das Hauptgewicht auf der Musik liegt, wird der Gang der Handlung gelobt, ebenso die geschmackvolle Sprache. Auch Brendel

kommt manches „*barbarisch*“ vor und die Geisterszene scheint ihm zu diesen mittelalterlichen Personen nicht zu passen. Als „*zurückstoßend*“ wird empfunden, „*daß der betrunkene Pöbel sich zum Richter über die Keuschheit seiner Herrin aufwirft*“. Gewiß sei gegen mittelalterliche Stoffe an sich nichts einzuwenden, aber diese Genovefa erzeuge nur Mitleid, Golo und Margaretha seien abscheuliche Charaktere und Siegfried „*ein Dummkopf von Ehemann*“. Derartiges vermöge uns nicht mehr zu packen, „*die wir die Freiheit Alle wollen, die wir empört sind über slavische Zustände*“. Brendel hat erkannt, daß der heutigen „*Oper ein richtiger Mittelpunkt*“ fehlt, „*man tappt umher*“, nur Wagner sei auf dem richtigen Wege. Gleichwohl sei hier ein bedeutender Schritt vorwärts getan worden, was schon daraus hervorgehe, daß die Meinung des Publikums zum ersten Male geteilt sei. Das bedeute „*Bürgerschaft einer besseren Zukunft*“. Zu dieser Kritik sagte Schumann zu Brendel (NZfM 47, 1857, 131): „*Könnte ich mich überzeugen, daß Sie Recht haben, so würde ich die Oper ins Feuer werfen*.“ Viel schärfer ging E. Krüger bei der Besprechung des Klavierauszugs (NZfM 34, 129 ff.) mit dem Komponisten ins Gericht. Gewiß sei es in der gegenwärtigen Situation verständlich, wenn sich die Komponisten ihre Texte selbst schrieben, es brauche dabei ja nicht „*Wagnersches Gerassel*“ herauszukommen; er geht soweit, Schumanns wie Meyerbeers „*nichtswürdiges Gewäsche*“ als „*ein Zeichen der Zeit*“ zu brandmarken, „*die nicht freudig singen kann*“. Auf derartig beleidigende Angriffe brach der Meister den Verkehr mit Krüger, der sich bisher für ihn eingesetzt hatte, ab. — Bischoff in der Rheinischen Musikzeitung 1, S. 12 ff. ist empört über die Schlafzimmerszene, nennt die Beschwörung ein „*Puppentheater*“, ärgert sich über den Herauswurf des echten Rezitativs, da die Oper sonst reine Instrumentalmusik mit begleitenden Vokalstimmen würde, das Libretto ist für ihn „*ein klapperndes Gerippe aus einem blühenden Leibe*“ und warnt vor den Lobpreisungen voreiliger Schumannianer. — Der durchaus fachkundige Anonymus der Grenzboten (9, 1850, 526 ff.) hält Schumann für noch nicht berufen, „*diesen Augiasstall (der deutschen Oper) auszumisten*“. Die selbständigen Chöre, „*Hauptmoment der modernen ernsten Oper*“, seien zu kurz gekommen, und das Werk sei angesichts des „*Übermasses des Guten*“ mit seinen wenigen Ruhepunkten ermüdend.

Die Zeitungen, soweit noch erreichbar, nahmen wenig Notiz von der Oper. Die Kölnische Zeitung, die Frankfurter Allgemeine Zeitung und die (Augsburger) Allgemeine Zeitung begnügen sich mit einer kurzen Notiz. Nur der Anonymus der (Leipziger) Illustrierten Zeitung vom 13. Juli 1850 ist ausführlich und wohlwollend. Es findet sich sogar ein Notenbeispiel, ein Bild des Komponisten und die Abbildung von zwei Figurinen. Die Oper sei in Leipzig am besten aufgehoben, wo seit der Aufführung von *Paradies und Peri* ein „*musikalisches Publikum*“ bereitstand. Zum mindesten könne die Musik wegen ihres Tiefsinns einen Platz im Konzert beanspruchen. Ein bedeutender Musiker habe gemeint, „*jeder Act dieser Oper sei ein ununterbrochenes Finale*“, wahrscheinlich mit Bezug auf die (keineswegs abgelehnte) „*durchgehende Ariosoform*“. Aus Leipzig direkt stammt die folgende Kritik aus dem Leipziger Tageblatt vom 27. Juni 1850, Nr. 178:

„*Zu der ersten Vorstellung der ‚Genoveva‘ von Dr. Schumann hatten sich die Verehrer und Freunde des genialen Meisters zahlreich in den Räumen des Theaters eingefunden.*“

Man sah dort neben den musikalischen Cirkeln mehrere berühmte Gäste aus Berlin, Dresden und anderen Städten. Dr. Schumann wurde beim Beginn der Oper lebhaft empfangen und am Schlusse derselben zugleich mit den Hauptdarstellern wiederholt gerufen, nachdem schon jedem einzelnen Aufzug des vieractigen Werkes reichlicher Beifall gezollt worden war. So viel über den thatsächlichen Erfolg der Vorstellung. Zu einer ins Werk selbst eingehenden Kritik hält sich der Referent nach nur einmaligem Anhören nicht befähigt. Schumanns Musik will, um in ihren Schönheiten gewürdigt werden zu können, öfter gehört sein, und ohne Zweifel hat derjenige Theil des Publikums, welcher sich gern durch Knall- und Coulliseneffecte erschüttern läßt, heute das Theater nicht ganz befriedigt verlassen. Denn in dieser ‚Genoveva‘ sind alle rasch zündenden und ans Gehör der größeren Massen elektrisch anschlagenden Hebel mit einer fast bewundernswerth zu nennenden Consequenz verschmählt. Schumann will nur durch den inneren Gehalt seiner Composition wirken und hat den musikalisch gebildeten Zuhörern gegenüber seine Absicht, vollkommen erreicht. Seine ‚Genoveva‘ ist eine ebenso tief und warm empfundene, als originell ausgeführte Meisterschöpfung, und dennoch zweifelt der Referent, ob sie, trotz dieser sie den hervorragendsten Erscheinungen der Neuzeit würdig anreihenden Hauptvzüge, je im eigentlichen Sinne des Worts populär werden könne. Jedenfalls wird sie sich nur sehr langsam Boden brechen. Bei Bühnenschöpfungen entscheiden weniger der nur dem ganz geübten Kunstkennner schon auf den ersten Blick klar werdende höhere Werth und Gehalt, als vielmehr jene Pointen in der Handlung und in den Gefühlssituationen, welche sich als die natürliche und nothwendige Folge einer wirklich dramatischen und zugleich theatralischen Anlage gestalten. Dies Letztere aber ist es gerade, was, nach den Eindrücken der ersten Vorstellung zu urtheilen, der Schumannschen Oper fehlt. Wir haben ein Tonstück vor uns, dessen einzelne Nummern, im Concertsaale vorgetragen, ohne Zweifel von bedeutender Wirkung sein müssen; in ihrer Gesamtheit von den Brethern herab gehört, können sie nicht so eigentlich mit sich fortreißen, und den Zuhörer in steigender Begeisterung warm halten. Man hört allerliebste, charakteristische Musik und ärgert sich dabei fast über sich selbst, daß man dennoch von Act zu Act das Interesse an ihr sinken sieht, weil im Charakteristischen der Situation die theatralisch-dramatische Färbung mangelt. Mit Freuden wird der Referent dieses Urtheil später zurücknehmen, im Falle die wiederholten Aufführungen der Genoveva die Eindrücke des ersten Abends verwischen, und es thäte ihm sehr leid, wenn ein Werk mit so großen Vorzügen sich nicht auf die Dauer auf dem Repertoire zu erhalten und den Weg durch die Breterwelt zu finden wüßte. — Von den Darstellern nennen wir mit rühmlichster Anerkennung die Damen Fräulein Mayer (Genoveva) und Frau Günther-Bachmann (Margaretha), und die Herren Widemann (Golo), Salomon (Drago) und Brassin (Siegfried). Die Nebenrollen waren besetzt durch Hrn. Wilcke (Bischof Hidulfus), Hrn. Stürmer (Balthasar), Hrn. Meißner (Caspar), Fräul. Zeimer II (Angela) und Herrn Steps (Conrad).

A. B.“

Während die Düsseldorfer Zeitung am 30. Juni nur die Tatsache der Aufführung mittheilt, melden sich am 14. Juli 1850 im Düsseldorfer Journal, also kurz vor Schumanns Übersiedelung nach dieser Stadt (im September), schon gegnerische Stimmen. „Robert Schumanns ‚Genovefa‘ brachte einen ganzen Congress von Musikern zuwege.“ Nach Ausfällen gegen die „neuromantische Sekte“ und des Komponisten Pseudogenialität wird die Ouvertüre gelobt, der oratorisch-symphonische Charakter der Musik gerügt. Für Konzert- und Kammermusik reiche Schumanns Talent aus, aber „in der Oper fordern wir Momente, wo sich das lyrisch Vereinzelte zur großen dramatischen Schlagkraft zusammenfaßt. Solche Schlagkraft verräth die Oper Geno-

*vefa nirgends. Daß Arie und Rezitativ sich in einander auflösen, vermehrt nur noch die trübe Monotonie dieses angeblichen neuen Opernstyls“.*

Endlich sei ein Brief Felix Mendelssohns wiedergegeben, dessen Kenntnis ich einem Hinweis des Herrn Dr. Elvers verdanke. Mendelssohn erwog in jener Zeit ebenfalls die Komposition einer „Genovefa“ und korrespondierte deswegen mit Ch. Birch-Pfeiffer. Auch er wollte an dem Märchen, „*das so lebendig im Volke lebt*“, nichts umgemodelt wissen, „*selbst auf Kosten der schönsten Bühneneffecte*“. Trotz eifriger Diskussionen kam es zu keinem Ergebnis (E. Polko, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig 1868, S. 139). Das nun folgende Schreiben steht, wie in Deutschland wohl kaum bekannt sein dürfte, in der englischen Übersetzung von Karl Mendelssohns *Goethe und Mendelssohn* (London 1872), und ist, nur noch in der Übersetzung erreichbar, an den Dichter Adolf Böttger (1815 bis 1870) gerichtet. Die hier erwähnte Oper ist die *Genovefa* von L. Huth.

Berlin 10. Dez. 1841

Hochgeehrter Herr.

Thank you sincerely for your kind letter, which I answer with all the frankness that an object of such great and immediate moment so emphatically demands, provided that it leads us to the end in view, and not away from it. I have frequently thought over the subject of the Legend of St. Genoveva, which you propose, but have always been deterred from it by a certain passiveness in the character or at least in the action of the chief personage. By which I mean that our interest in Genoveva arises more from what she does, or from any dramatic business or action on her part. For her rejection of the importunities of her friend really formes only the starting point of the story, and is certainly not its chief motive, which lies in the suffering she undergoes; and therein I find—what shall I say?—something weak and passive, and in my judgement quite unfit for the material for an opera. I believe that this accounts for the non-success of several attempts to treat the subject. An Opera of that name was given here a short time since, and was not well received; chiefly, as I am informed, on account of the uniform elegiac character of the material. But perhaps you would treat the situations so as to give a different cast to all this? In that case I beg you to give me a general outline of the way in which you would conceive the course of the business. But I can hardly believe that even under the liveliest treatment any really active life could be thrown into the principal personage, or a really original and characteristic development given to the subordinate personages in the piece.

Waiting a reply at your convenience, and with great esteem

I am, yours faithfully

Felix Mendelssohn Bartholdy.

## Zur Kritik des ästhetischen Urteils

Über Liszts „Prometheus“

VON CARL DAHLHAUS, BERLIN

### I

Wer unbefangen sagen sollte, was er von einem ästhetischen Urteil über Musik des 19. Jahrhunderts erwarte, würde vermutlich antworten: begründete Unterscheidung der Werke, die aus der Zeit ihrer Entstehung herausragen, vom Schutt der Überlieferung. Die Begriffe aber, die dazu dienen, die Erwartung zu umschreiben, Begriffe wie musikalisches Kunstwerk und Herausragen aus der Entstehungszeit, bilden weniger eine feste, unproblematische Voraussetzung, als daß sie zu den Gegenständen der Reflexion gehören müßten: Sie stecken das Thema nicht nur ab, sondern sind selbst das Thema. Als Fundamentalkategorien, über die man nicht zu reden braucht, weil sie selbstverständlich sind, erscheinen sie uns nur, solange wir in der Tradition des 19. Jahrhunderts — die eine Tradition nicht nur von Werken, sondern auch von Begriffen zu deren Deutung ist — noch befangen sind, statt ihr distanziert, als Betrachter, gegenüberzustehen.

Die Distanzierung aber, die noch vor wenigen Jahrzehnten schwierig und fast unmöglich gewesen zu sein scheint, fällt heute leicht: ein Zeichen dafür, daß das 19. Jahrhundert — in einem nicht nur chronologischen Sinne — historisch geworden ist. Einerseits zeigt sich der geschichtliche Ursprung und die begrenzte historische Reichweite der ästhetischen Fundamentalkategorien, deren übergeschichtlicher Charakter Schein ist. Andererseits ist durch die neueste — die serielle und postserielle — Musik die Geltung der ästhetischen Überlieferung zwar nicht aufgehoben — dazu fehlt der Avantgarde die Macht über das allgemeine Bewußtsein —, wohl aber gefährdet.

Die rigoroseste Interpretation der neuesten Musik, eine Interpretation, die am nachdrücklichsten von Karlheinz Stockhausen formuliert wurde, schließt eine Negation fast sämtlicher ästhetischer Vorstellungen ein, die uns das 19. Jahrhundert hinterlassen hat. Nach dem antiästhetischen Dogma der Avantgarde — das mit der Bedeutung der von ihr hervorgebrachten Werke nicht übereinzustimmen braucht — ist ein musikalisches Gebilde kein in sich abgeschlossenes Werk, das für sich Bestand und Sinn hat, sondern stellt nichts anderes als ein Teilmoment einer kompositorischen Entwicklung dar, in der — nach Analogie eines Erkenntnisprozesses — die einzelnen Stufen, die man erreicht, nur dazu da sind, überschritten zu werden. Hat aber ein Werk, das kein Werk im Sinne des 19. Jahrhunderts mehr ist, weniger den Charakter eines Resultats, das festgehalten werden kann, als den einer Wegstation, so kann ein Urteil, das ihm gerecht werden soll, kein ästhetisches, sondern muß ein historisches sein: eine Bestimmung der Position im Prozeß. Das Komponieren ist denn auch denen, die sich zur Avantgarde zählen, primär als Vollzug von Musikgeschichte, nicht als Hervorbringung von Werken bewußt; und manche Komponisten scheuen nicht davor zurück, zu Historikern ihrer selbst zu werden: Worum sie sich bemühen, ist Anteil an der Geschichte. Für sie ist ein musika-

liches Gebilde Ausdruck der Gegenwart als eines flüchtigen Augenblicks der historischen Entwicklung; es bewährt sich nicht dadurch, daß es die Zeit seiner Entstehung überdauert, sondern erfüllt gerade umgekehrt seine Funktion am adäquatesten, wenn es den jeweils aktuellen Zustand der Musik ausprägt und bewußt macht, ohne in einer Zukunft, der man ihre eigene Musik gönnt, noch relevant und von Interesse zu sein, es sei denn als geschichtliches Dokument. Im Extrem erinnern die Vorstellungen, die hinter dem Komponieren stehen, eher an Kategorien des geschichtlichen, politischen Handelns als an die des Herstellens von Gebilden oder Werken. Die *Poiesis*, aristotelisch gesprochen, wird durch Praxis ersetzt.

Daß die Antiästhetik der Avantgarde, die zugleich ein Affekt und eine Theorie ist, mit der kompositorischen Praxis eng zusammenhängt und fast als deren Teilmoment erscheint, hindert andererseits nicht, daß sie auch ein Publikum erreicht und beeinflusst, das der neuesten Musik, der Aleatorik und der Klangkomposition, befremdet, mißtrauisch oder sogar feindselig gegenübersteht. Von den theoretischen Konzeptionen der Neuen Musik geht manchmal eine nachdrücklichere Wirkung aus als von den Werken, auf die sie sich beziehen.

Ist es demnach keineswegs ausgeschlossen, daß sich antiästhetische Tendenzen — die Bezeichnung impliziert kein Urteil — auch außerhalb des engeren Zirkels der Avantgarde ausbreiten und zu einer Destruktion von musikalischen Grundbegriffen des 19. Jahrhunderts führen, ist also, pointiert ausgedrückt, ein Ende des Zeitalters der Ästhetik, als das man in der Musikgeschichte das 18. und 19. Jahrhundert charakterisieren kann, abzusehen oder mindestens vorstellbar, so zeigt sich andererseits, daß der emphatische Begriff des musikalischen Kunstwerks und die Herrschaft des ästhetischen Urteils in der Musik kaum älter als zwei Jahrhunderte sind, also nicht so tief wurzeln, als daß sie nicht rasch absterben könnten. Die ästhetische Tradition des 19. Jahrhunderts ist gefährdet und kann, sofern man sie nicht preisgeben will, nicht als Selbstverständlichkeit, über die man nicht nachzudenken braucht, sondern nur aus historischem Bewußtsein heraus bewahrt werden. Um aber genauer zu erkennen, was die Kategorien, die für das 19. Jahrhundert charakteristisch sind, bedeuten und implizieren, ist es nicht überflüssig, sie von den Vorstellungen abzuheben, die ihnen vorausgingen.

Die Idee des isolierten, individuellen und in sich geschlossenen Werkes ist erst spät, in der Renaissance, von der Dichtung und bildenden Kunst auf die Musik, der sie ursprünglich fremd war, übertragen worden. Und sie blieb im 16. und 17. Jahrhundert auf verstreute Andeutungen beschränkt; im allgemeinen Bewußtsein setzte sie sich erst im 18. Jahrhundert allmählich durch. Die Widerstände, denen sie begegnete, sind durchaus begreiflich. Daß Musik nicht nur ein tönender Vorgang, ein flüchtiges Ereignis, sondern ein Gebilde mit plastischer, überschaubarer Form ist und daß die musikalische Schrift nicht — wie eine Tanzschrift — als bloße Gedächtnisstütze für die Ausführenden fungiert, sondern — analog der Sprachschrift — eine Daseinsform des Werkes darstellt — mit einem Wort: das Verständnis von Musik als Inbegriff von Werken und Texten, wie es sich im 18. Jahrhundert herausbildete, ist nichts weniger als selbstverständlich und eher erstaunlich. Fast scheint es, als sei die ältere Vorstellungsweise, die in der Trivialmusik ohnehin die herrschende blieb, die näherliegende, so daß eine Preisgabe des Werkbegriffs

als Grundkategorie des musikalischen Hörens nicht überraschend wäre. Die „*Momentform*“, eine Entdeckung Stockhausens, erscheint als die moderne Ausprägung eines an den Augenblick gebundenen Musikmachens und -hörens, das archaisch ist.

Als in sich geschlossenes Gebilde aber, das eine Form ausprägt, statt ein bloßer Komplex tönender Momente zu sein, nimmt das musikalische Werk individuellen Charakter an. Und der Gedanke, daß es primär als Individuum — dessen besondere, unwiederholbare Merkmale die entscheidenden sind — und nicht als Exemplar einer Gattung zu verstehen und zu beurteilen sei, ist eines der tragenden Prinzipien der Ästhetik des 19. Jahrhunderts.

Als individuelles Gebilde, auf Grund der Originalität, die seine ästhetische Substanz ist, überdauert ein Werk die Zeit seiner Entstehung und manchmal sogar das Leben der Gattung, aus der es hervorgegangen ist. Dagegen war es in der älteren, funktionalen Musik, also bis ins frühe 18. Jahrhundert, gerade nicht das einzelne, herausragende Werk, sondern die Gattung, die tradiert wurde und von der die Kontinuität der musikalischen Entwicklung abhing. Dem Historismus des 19. und 20. Jahrhunderts, der individuelle Werke aus der Vergangenheit in die Gegenwart herüberzieht, steht ein Traditionsgefühl gegenüber, das Gattungsnormen bewahrt, aber nicht einzelne Werke, es sei denn als pädagogische Muster. Man komponierte, um der Forderung des Tages zu genügen — rasch und dennoch ohne Nachlässigkeit —, und konnte es tun, weil die Gattungstradition einen festen Rückhalt gab. Das Komponieren war in einer Zeit, in der es den Charakter einer notierten Improvisation noch nicht ganz abgestreift hatte, an Modelle und Formeln gebunden, wie sie die Gattungstradition bereithielt, eine Tradition, von der die einzelnen Werke zugleich eingeschränkt und getragen wurden. Die Gattung war ihrerseits durch die Funktion geprägt, die von der Musik erfüllt wurde und ihr das Daseinsrecht gab.

Einem Werk, das primär Exemplar einer Gattung ist, würde ein ästhetisches Urteil, das den Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts voraussetzt, nicht gerecht werden. Sofern eine Gattung dadurch bestimmt ist, daß sie eine Funktion oder einen Zweck erfüllt, muß sich das Urteil über einzelne Werke auf deren Angemessenheit oder Unangemessenheit richten; und sofern sie eine Tradition von Normen und Modellen darstellt, ist es die Satztechnik, die der Kritik zugänglich ist. Der Urteilstypus, der die geschichtliche Vorform des ästhetischen bildete, war also ein funktional-satztechnischer. Als Marco Scacchi, Hofkapellmeister in Warschau, um die Mitte des 17. Jahrhunderts einige Motetten des Danziger Organisten Paul Siefert einer polemisch gestimmten Kritik unterwarf, bestanden die Mängel, die er in den Stücken entdeckte, in nichts anderem als Abweichungen von den satztechnischen Normen der Gattung. Von ästhetischen Merkmalen ist nicht die Rede.

Umgekehrt wurden durch das ästhetische Urteil, das sich im 18. Jahrhundert als herrschender Typus musikalischer Kritik allmählich durchsetzte, die funktional-satztechnischen Momente in den Hintergrund gedrängt. Eine Funktion zu erfüllen, wurde zum Merkmal der niederen Musik, die man als trivial verachtete. Und satztechnische Integrität wurde zwar vorausgesetzt, galt aber nicht als entscheidend: Sie genügte nicht, um ein Stück Musik zu einem Kunstwerk im emphatischen Sinne

des Wortes zu machen. (Daß Gounods *Ave Maria* makellos komponiert ist, hindert seine Verächter nicht, von Kitsch zu sprechen.)

Ging das funktional-satztechnische Urteil von der Kategorie des Angemessenen aus, so kreist das ästhetische um die Idee des Schönen. Daß sie heute verschlissen und fast zu einer Chiffre für musikalischen Kitsch heruntergekommen ist, macht es allerdings schwierig, die Funktion zu verstehen, die sie in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts erfüllte. Auffällig ist, wie vage und umfassend der Begriff des Schönen gebraucht wurde. Man sprach nicht nur von „charakteristischer“ Schönheit, als wäre nicht das Charakteristische eher vom Schönen kategorial unterschieden, sondern versuchte sogar, das Häßliche in die dialektische Konstruktion des Schönen hineinzuziehen: als Teilmoment, das zwar aufgehoben wird, aber unvermeidlich ist, wenn das Schöne, wie es in der *Ästhetik des Häßlichen* von Rosenkranz heißt, „die Erscheinung der Idee in ihrer Totalität“ umfassen soll. Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß die Kategorie des Schönen, weit über klassizistische Vorstellungen hinaus, in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts ungefähr die Funktion erfüllte, die heute dem Begriff „Kunstcharakter“ zufällt. Das Problem, an dem sich die Ästhetik des Schönen abmühte, ist also keineswegs so veraltet und irrelevant, wie es denen erscheint, die bei dem Wort „schön“ an nichts anderes als Kitsch zu denken vermögen.

Die Entscheidung, ob ein musikalisches Werk Kunst ist oder nicht, war das wesentliche Moment, gleichsam die Substanz des ästhetischen Urteils. Demgegenüber zeichnet sich heute, wie erwähnt, eine Tendenz ab, das ästhetische Urteil durch ein historisches zu ersetzen, das die Stellung eines musikalischen Gebildes im Entwicklungsprozeß des Komponierens zu bestimmen versucht. Aktualität wird zur zentralen Kategorie. Andererseits kommt das technische Moment der Musik wieder zu Ehren, wenn auch nicht, wie in der Zeit vor der Epoche der Ästhetik, als Norm und Tradition, sondern als Erfindung und Neuheit. Das Originalitätsprinzip des 19. Jahrhunderts wirkt gewissermaßen nach, allerdings als Prinzip der Technik und der Methode, nicht des Ausdrucks. Expressivität, sofern sie sich überhaupt hervorwagt, tendiert eher zum Kollektiven als zum Individuellen. Die Korrelation von Kunstcharakter und Ausdruck des Individuums, wie sie für das 19. Jahrhundert charakteristisch war — Schumann sprach, um sie in ein einziges Wort zu fassen, vom „Poetischen“ in der Musik —, ist zerbrochen.

## II

Das ästhetische Urteil im skizzierten, historisch geprägten Sinne ist dadurch, daß es in der Musik der letzten Jahre suspendiert wurde, als eine Instanz kenntlich geworden, deren Reichweite begrenzt ist und, wie der flüchtige Rekurs in die Geschichte der musikalischen Kritik zeigte, kaum zwei Jahrhunderte umfaßt. Und es wäre, wie erwähnt, nicht überraschend, wenn der Zweifel am ästhetischen Urteil und dem, was es impliziert, auch auf ein Publikum übergriffe, das zur kompositorischen Praxis der Avantgarde ängstliche Distanz hält. Zu fragen wäre also, was es für das ästhetische Urteil besagt, daß es einerseits an die Musik, welche die Gegenwart repräsentiert, nicht heranreicht, und daß andererseits das musikalische Denken des 19. Jahrhunderts, in dem es sich herausbildete, zu einem Stück

Geschichte, einem Gegenstand historischen Bewußtseins geworden ist, und zwar dadurch, daß die grundlegenden Kategorien unter dem Einfluß der Neuen Musik den Schein von Selbstverständlichkeit eingeübt haben, der ihnen anhaftete, solange sie gleichsam blind tradiert wurden.

Es mag naheliegen, im Hinblick auf die musikalische Überlieferung des 19. Jahrhunderts am ästhetischen Urteil und den Voraussetzungen, die es einschließt, also am Vorrang der Entscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst, am Originalitätsbegriff und an der Idee des Musikalisch-Poetischen unbeirrt festzuhalten. Denn da es sich um Kategorien des 19. Jahrhunderts handelt, wird die Musik an Kriterien gemessen, unter deren Herrschaft sie entstanden ist. Sogar das Prinzip, daß man über eine Zeit und ihre Werke nicht von außen, sondern nur auf Grund der Begriffe, die sie selbst hervorgebracht hat, urteilen dürfe, stammt aus dem 19. Jahrhundert, das eine Epoche des Historismus gewesen ist: Das historische Bewußtsein ergreift die Zeit, von der es entdeckt oder erfunden wurde.

Ist demnach die Suspendierung des ästhetischen Urteils in der neuesten Musik eines der Momente, durch die das 19. Jahrhundert, in seinen Voraussetzungen fragwürdig geworden, zu einem Stück Vergangenheit wurde, so scheint es andererseits, als führe die Konsequenz der Distanzierung, die Betrachtung des Jahrhunderts mit historischem Bewußtsein, gerade umgekehrt zu einer Restauration des ästhetischen Urteils, sofern von Werken des 19. Jahrhunderts die Rede ist.

Der Einfluß der musikalischen Gegenwart auf die Rezeption vergangener Werke, sowohl auf deren Auswahl als auch auf die Art, in der sie verstanden und gehört werden, ist jedoch niemals auszuschließen; fraglich ist nur, ob es gelingt, ihn bewußt zu machen und in Begriffe zu fassen.

Kritik im Sinne einer Reflexion über das Verhältnis der musikalischen Vergangenheit zur Gegenwart ist allerdings nur am Einzelfall sinnvoll möglich. Und der Versuch, die abstrakten Erörterungen ins musikalisch Konkrete, wenn auch nicht geradezu Handgreifliche zu übersetzen, soll von einem Problem ausgehen, bei dem niemand leugnet, daß es eines ist: von der Frage nach der Beziehung zwischen dem ästhetischen Rang und der geschichtlichen Bedeutung der symphonischen Dichtungen von Liszt.

### III

Die symphonische Dichtung *Prometheus*, 1850 komponiert und 1855 umgearbeitet, ist nach dem Sonatensatzschema disponiert. Doch fehlt den harmonischen Einzelereignissen der feste Halt der gewohnten tonalen Ordnung. Der Anfang ist tonal vage und wird auch durch das, was folgt, nicht näher bestimmt. Ein Hauptmotiv, gebildet aus den Tönen *e*, *h* und *c* erscheint über dem Akkordfundament *f-a-h-e*. Die intendierte, zu Anfang noch nicht kenntliche Haupttonart ist *a*-moll. Doch wird weder die Septime *e* nach *d* aufgelöst, so daß ein Akkord entstünde, *f-a-h-d*, der als Subdominante mit charakteristischer Dissonanz auf *a*-moll zu beziehen wäre, noch folgt dem hypothetischen oder fiktiven Subdominantakkord, wie es nach den Regeln der tonalen Harmonik zu erwarten wäre, der Dominantakkord. Die Dissonanz ist „emanzipiert“, dem Auflösungszwang entzogen, und sie bleibt ohne tonalen Kontext.

Das Hauptmotiv kehrt auf dem Höhepunkt der Exposition (T. 82) in verwandelter Gestalt wieder, und die Art der Veränderung zeigt den modernen, antizipatorischen Charakter der Lisztschen Variantentechnik. Die Tonfolge des Motivs, *e-h-c*, wird festgehalten, der Rhythmus dagegen ausgetauscht; aber auch einer der Rhythmen des Anfangsmotivs kehrt wieder: er wird übertragen auf die Fortsetzung der Töne, mit denen er ursprünglich verbunden war. Die Einzelmomente des Motivs, Tonfolge und Rhythmus, sind also ähnlich unabhängig voneinander wie siebzig Jahre später in der Reihentechnik; sie werden voneinander getrennt und auf die beiden Hälften des Themas, zu dem das Motiv erweitert ist, verteilt.

Tonal wird die zweite Gestalt des Themas in der Schwebel gehalten zwischen den Akkorden C-dur und e-moll, die sich zum Septakkord *c-e-g-h* ergänzen. Der Septakkord ist ein Ausschnitt aus dem Akkordfundament des Anfangsmotivs, der sechstönigen Terzenschichtung *f-a-c-e-g-h*, die als verborgene Grundstruktur des Werkes erscheint. Daß ihr fundierende Bedeutung zukommt, läßt sich auch indirekt, durch eine Interpretation der Gesamtform, zeigen. Das Schema des *Prometheus* ist, in groben Umrissen, das eines Sonatensatzes mit Exposition, Durchführungsteil und Reprise. Doch ersetzt Liszt den Durchführungsteil durch eine Fuge. Und der Formgedanke, Fuge und Sonatensatz zu verschränken, ist nur dann sinnvoll, wenn das Fugenthema als Variante auf eines der Sonatenthemen bezogen werden kann. Das einzige gemeinsame Merkmal aber, das die Sonatenthemen mit dem Fugenthema verbindet, ist die abstrakte Terzenstruktur: Die Kette von fünf Terzen, die harmonische Grundlage des Hauptthemas, wird im Fugenthema zu einer Tonfolge auseinandergelegt. Außer dem Verfahren, Rhythmus und Tonfolge eines Motivs voneinander zu trennen, ist also im *Prometheus* noch ein zweites Moment der Reihentechnik vorgebildet: die Verwandlung von Zusammenklängen in Tonfolgen und umgekehrt, die Gleichsetzung des Simultanen und des Sukzessiven.

Die diatonische Terzenschichtung, die Zusammensetzung von abwechselnd großen und kleinen Terzen, ist jedoch nicht das einzige harmonische Schema, auf das sich, noch unterhalb der Themen und Motive und als deren Voraussetzung, die Ordnung des Tonmaterials in Liszts *Prometheus* zurückführen läßt. Die Grundlage des zweiten und dritten Themas, einer Andante- und einer Allegrophrase (T. 27 und T. 48), bildet, gleichsam als chromatisches Gegenstück, der verminderte Septakkord, die Schichtung ausschließlich kleiner Terzen. Die Themen sind kaum etwas anderes als Verkleidungen des Akkords und können als verschiedene Formulierungen des gleichen Gedankens begriffen werden. Um aber die Methode zu verstehen, nach der Liszt die Motivansätze im Andante- und Allegrothema entwickelt, muß man sich die Doppelbeziehung vergegenwärtigen, die zwischen dem verminderten Septakkord und der zwölftönigen chromatischen Skala besteht: Erstens ergänzen sich drei verschiedene verminderte Septakkorde zur Zwölftönigkeit; zweitens kann ein vermindertes Septakkord in Dominantfunktion in vier Mollakkorde aufgelöst werden, die zusammen mit dem Septakkord die chromatische Skala ergeben. Beide Schemata werden von Liszt — der auch im *Prometheus*, nicht anders als im *Faust*, die zwölftönige Skala harmonisch auszukonstruieren versucht — in unmittelbarem Zusammenhang miteinander exponiert. Einerseits wird der verminderte Septakkord *h-d-f-as* im Andantethema auf *es-moll* und *c-moll*, im Allegrothema auf *a-moll*

und *fis-moll*, die ergänzenden Molltonarten, bezogen. Andererseits wird der Nachsatz des Allegrothemas (T. 54) mit den komplementären verminderten Septakkorden, *fis-a-c-dis* und *cis-e-g-b*, bestritten.

Die traditionelle Beziehung zwischen Tonika- und Dominantakkorden ist dabei ins Gegenteil verkehrt: Die Dominantfunktion des verminderten Septakkords ist gleichsam erstarrt, ohne aufgehoben zu sein. Denn der verminderte Septakkord erscheint nicht als bloße Vermittlung, als Kitt zwischen entlegenen Tonarten, die dann durch Kadenzen fixiert werden, sondern als Zentrum des Akkordzusammenhangs, um das sich die Tonarten, auf die er bezogen wird, wie Trabanten versammeln. Das Primäre, die Tonart, wird zum Sekundären und das Sekundäre, der verminderte Septakkord, zum Primären. Das aber bedeutet nichts Geringeres, als daß Liszt aus dem Zerfall der tonalen Harmonik, den er antizipierte, konstruktive Konsequenzen gezogen hat. Daß im verminderten Septakkord, wie in den „vagierenden“ Akkorden insgesamt, eine auflösende Tendenz steckt, ist unverkennbar: Er erscheint als zwar banales, aber wirksames Mittel, um den Gang der Harmonik unvermutet in eine Richtung zu lenken, in der man das Gefühl des Zusammenhangs mit dem Ausgangspunkt verliert. Liszt aber verwandelt, in paradoxer Umkehrung, das auflösende Moment in ein befestigendes, zusammenhangbildendes, indem er den tonal vieldeutigen verminderten Septakkord ins Zentrum der Akkordbeziehungen rückt und ihn als das immer Gleiche im Wechsel der Tonarten festhält. Eine ähnliche Funktion erfüllt der Akkord, Jahrzehnte später, bei Bartók.

Wer einwenden wollte, daß alles, was über Liszts *Prometheus* gesagt wurde, bloße Konstruktion sei, dem Werk von außen, von den Kategorien der Gegenwart her aufgezwungen, wäre im Recht, wenn die Einzelmomente verstreute Fakten in verschiedenen Werken wären. Aber sie bilden einen Zusammenhang, der es verbietet, von Zufällen zu sprechen. Die Beobachtung, daß Dissonanzen unaufgelöst bleiben, und zwar als charakteristische Töne des Hauptmotivs; daß nicht die Themen und Motive das letzte, nicht weiter zurückzuverfolgende Material darstellen, sondern eine abstrakte Terzenstruktur; daß Sukzessives und Simultanes, Tonfolge und Akkord, einander gleichgesetzt werden; daß Motive in ihre Einzelmomente, Tonfolge und Rhythmus, auseinandergelegt werden; daß der harmonische Zusammenhang von einem dissonierenden Klangzentrum, dem verminderten Septakkord gestiftet wird — Beobachtungen also, die als vereinzelte noch dem Zufall zugeschrieben werden könnten, bezeugen durch ihr Zusammentreffen, daß es gerade die heute verachtete „neudeutsche“ Musik war, in der sich die ersten, vagen Umrisse der musikalischen Moderne abzeichneten. Nicht erst in den späten Klavierkompositionen, sondern bereits in den symphonischen Dichtungen erweist sich Liszt als ein Genie der Antizipation.

#### IV

Und doch: Der ästhetische Zweifel an Liszts symphonischen Dichtungen, der Argwohn, sie seien von Rissen und Brüchen durchzogen, ist durch die Demonstration kompositionstechnischer Funde, in denen sich mitten im 19. Jahrhundert das 20. abzeichnet, nicht zu beschwichtigen. Es wäre eine Übertreibung aus apologetischem Überschwang, dem eingewurzelten Vorurteil, Liszts Musik sei literarisch aus formaler Schwäche, einfach die These entgegenzusetzen, sie sei in Wahrheit, um in der

Sprache der Avantgarde zu reden, strukturell. Charakteristisch ist vielmehr, daß sie in sich in Extreme zerspalten ist. Zwischen der abstrakten Logik der Experimente mit dem Tonmaterial, die zu untersuchen ein intellektuelles Vergnügen ist, und den elementaren Wirkungen der Rhythmik und Dynamik, die sich auch dem stumpfsten Hörer aufdrängen, scheint eine Vermittlung zu fehlen. Und so ist auch Liszts Publikum, sofern er noch eines hat, geteilt. Wer sich in die verborgenen Strukturen der Werke vertieft — eher als Leser denn als Hörer —, empfindet Unbehagen bei den triumphalen Schlüssen; und wer sich durch die Apotheosen erhoben fühlt, geht an den Labyrinthen der Lisztschen Kompositionstechnik achtlos vorüber.

Der Widerspruch zwischen der ästhetischen Fassade, die schwer erträglich geworden ist, und den latenten kompositorischen Strukturen, die bisher kaum entdeckt wurden, ist aber selbst noch in kompositionstechnischen Kategorien erklärbar, wie denn generell ästhetische Behauptungen, um nicht haltlos zu sein, durch technische Analysen gestützt werden müssen. Der Bruch besteht, formelhaft gesprochen, in nichts anderem, als daß Struktur und Material nicht zusammenstimmen. Das Neue, Vorausgreifende, ein Stück 20. Jahrhundert im 19., wurde von Liszt in einer Sprache ausgedrückt, die rasch obsolet wurde, wenn sie es nicht schon um 1850 war. Der verminderte Septakkord, von dessen Vieldeutigkeit und Beziehungsreichtum Liszt ausging, als er sich zu der Idee des Klangzentrums vortastete, ist geradezu der Inbegriff des musikalisch Veralteten, das immer wieder zitierte Muster für die Geschichtlichkeit und Vergänglichkeit musikalischen Materials. Die antizipatorischen Strukturen wurden von Liszt an eine Sprache verschwendet, in der sie gleichsam ersticken. Um ihnen gerecht zu werden, ohne durch die Musik beim Verständnis der Musik gestört zu werden, muß man die symphonischen Dichtungen lesen, statt sie zu hören. Sie sind, schroff formuliert, einerseits zu Unterhaltungs-, andererseits zu Papiermusik geworden, das Wort Papiermusik in einem unverächtlichen Sinne verstanden.

An dem Zwiespalt aber, in den das Urteil über Liszts symphonische Dichtungen geraten ist, kann gezeigt werden, was der Gegensatz zwischen der Ästhetik des 19. und der Antiästhetik des 20. Jahrhunderts, der zunächst abstrakt skizziert wurde, im besonderen Fall bedeutet und impliziert. Die Strukturen, die im Rückblick, nach dem Zerfall der Fassade, als das einzig Relevante der symphonischen Dichtungen erscheinen, waren nach Liszts eigener Ästhetik, die er mit Wagner teilte, gerade das Sekundäre, das im Hintergrund gehalten wurde. Struktur, verstanden als Mechanik des Kunstwerks, durfte nicht hervortreten und sollte nicht als solche wahrgenommen werden. Ihre Funktion, den Inhalt mitzuteilen und ihn, wie Wagner es ausdrückte, „für das Gefühl zu verwirklichen“, erfüllte sie am adäquatesten, wenn sie unauffällig blieb; so war sie, grob gesagt, eine Sache des Komponisten, die den Hörer nichts anging. An dem klassizistischen Dogma, daß sich Kunst, um es zu sein, als Kunst verleugnen und als Natur erscheinen müsse, hielten auch die anti-klassizistischen Komponisten, Berlioz, Wagner und Liszt, unbeirrt fest. Das Prinzip, daß man die Mittel und Handgriffe verbergen müsse — das Korrelat der Verklärung des Künstlers zum Zauberer —, war eines der entscheidenden in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Man hielt das Paradoxon, daß in der Kunst die Kunst das Unwesentliche sei, für eine Selbstverständlichkeit.

Demgegenüber ist die Forderung nach Auffälligkeit der Technik, nach dem Hervortreten der Mittel, eines der charakteristischen Postulate des modernen Formalismus, der sich von dem klassizistischen Formalismus Eduard Hanslicks schroff unterscheidet. Das Innere des Kunstwerks, die Mechanik, wird gleichsam nach außen gekehrt; die Methode, die noch für Schönberg, dessen Ästhetik zum Traditionalismus tendierte, eine Privatsache des Komponisten war, soll wahrgenommen werden; und nicht mehr „Idee“ ist das Schlüsselwort der Ästhetik, sondern „Struktur“.

Es ist also die moderne Antiästhetik, aus der, im Widerspruch zu Liszts eigener Ästhetik, eine Rechtfertigung der symphonischen Dichtungen deduziert werden könnte. Was sie hervorkehrt, sind die Momente, in denen sich Liszts antizipatorisches Genie bewährt; und was sie vernachlässigt, sind die Züge, die veraltet sind.

Als Werk, als ästhetisches Gebilde, das sich an ein Konzertpublikum wendet, ist Liszts *Prometheus* tot und abgetan; und die Prophezeiung, daß der Versuch einer Restauration, an den niemand denkt, mißlingen würde, wäre kein Wagnis. Geht man dagegen von den Voraussetzungen der modernen Antiästhetik aus, von dem Prinzip, daß das tönende Resultat weniger entscheidend sei als die Methode, die vom Notentext ablesbar ist, und daß es nicht auf das Herausragen eines Werkes aus der Geschichte, sondern auf seine Stellung und Funktion im musikalischen Entwicklungsprozeß ankomme, so kann man *Prometheus* zu den bedeutendsten Dokumenten der Kompositionsgeschichte des 19. Jahrhunderts zählen. So unwiderprüflich er ästhetisch zur toten Vergangenheit, zum Schutt der Überlieferung gehört, so fest wäre sein Platz in einer Problemgeschichte der Musik, wenn sie einmal geschrieben würde.

Das Ergebnis ist paradox — also enttäuschend, sofern man von einer historisch-ästhetischen Reflexion etwas Festes und Greifbares erwartet. Urteilt man, wie es die historische Methode vorschreibt, über *Prometheus* nach den Kriterien der Zeit, aus der er stammt, so ist das Werk nicht vor einem Verdikt zu bewahren: Die ästhetische Außenseite, die es dem Hörer zukehrt, erscheint als musikalisches Gegenstück zu der Historien- und Mythenmalerei, die als schlechtes 19. Jahrhundert verpönt ist. Das ästhetische Urteil wendet sich gegen die Epoche, deren primäre Urteilsform es gewesen ist.

Andererseits hält, wie erwähnt, *Prometheus* Kriterien stand, die sich im 20. Jahrhundert, im Gegenzug zur Ästhetik des 19., herausgebildet haben. Zwar bleibt er auch dann, wenn man von Kategorien der modernen Antiästhetik ausgeht, ein Gegenstand geschichtlichen Bewußtseins: ein Dokument, kein Werk; eines geschichtlichen Bewußtseins aber, welches sich der Regel der historischen Methode, daß eine Zeit aus sich selbst verstanden werden müsse, widersetzt.

Ist es also, so wäre zu fragen, legitim oder widersinnig, bei Werken des 19. Jahrhunderts das ästhetische Urteil, den Urteilstypus des 19. Jahrhunderts selbst, zu suspendieren und statt dessen eine Problemgeschichte des Komponierens zu entwerfen, deren Prinzipien unter dem Einfluß der musikalischen Gegenwart formuliert worden sind? Ein rigoroser Historist müßte Einspruch erheben. Daß jedoch das Verfahren, so befremdend es erscheinen mag, manchmal zu Einsichten führt, die auf anderem Wege kaum zu gewinnen wären, sollte versöhnlich stimmen.

## *Das Alter des Begriffes Volkslied*

VON WALTER WIORA, SAARBRÜCKEN

In diesem Jahr sollte die Musikwissenschaft zweier Männer gedenken, die einen großen Teil ihrer Lebensarbeit dem Volkslied gewidmet haben: Béla Bartók, der vor 25 Jahren, am 26. September 1945, und Werner Dankert, der vor wenigen Monaten, am 5. März 1970, gestorben ist.

Wer sie kennt und ehrt, wird nicht auf den Gedanken kommen, daß der Gegenstand ihres Wirkens etwas Unwirkliches gewesen sei. Doch ein solcher Gedanke ist neuerdings laut geworden. Das Volkslied, erklärt man, gibt es gar nicht und hat es nie gegeben. Der Begriff sei eine Fiktion, und was sich dahinter an Realem verbirgt, sei etwas völlig anderes, als sich Herder und Goethe und alle Dichter, Musiker und Forscher, die ihnen gefolgt sind, erträumt haben.

Woher stammt diese merkwürdige Ansicht? Vor einem halben Jahrhundert, als Bartók, Kodály und andere den Volksgesang europäischer und außereuropäischer Länder mit neuer Gründlichkeit erforschten, haben deutsche Literaturhistoriker um Hans Naumann, welche diesen Forschungen fernstanden, aus einer Tradition, die von Friedrich Nicolai bis John Meier reichte, ein radikales Theorem entwickelt: Volkslied sei abgesunkenes Kulturgut und seine Idee seit Herder eine poetische Fiktion. In seiner *Geschichte des deutschen Liedes* sagt 1925 Günther Müller: Es dürfte „ein besonders wichtiger Ertrag der neuen Volkskunde für die Liedgeschichte sein, daß der wirksame und rätselhafte Begriff ‚Volkslied‘ die pseudo-historische Einkleidung eines neuen lyrischen Willens ist“ (S. 204).

An dieses Theorem knüpft Ernst Klusen an, indem er den Titel seines Buches *Volkslied. Fund und Erfindung* (Köln 1969) aus einem Essay Max Kommerells von 1932/33 schöpft und folgende Sätze aus diesem als Motto voranstellt: „Das Volkslied ist zunächst ein Begriff, und als Begriff ist es eine Erfindung. Weder zur Minnesang- noch zur Luther- noch zur deutschen Barockzeit sprach jemand von Volksliedern. Ein Zweifler würde sagen: Herder hat nicht nur den Namen, Herder hat auch die Sache erfunden. Aber zu wissen, wie sich in diesem Fall Fund zu Erfindung verhält, das wäre kein zu verachtender Aufschluß über das Werden deutscher Liedkunst.“

Ohne die Zurückhaltung, mit der Kommerell einen Zweifel ausspricht und diesen einem Zweifler in den Mund legt, erklärt Klusen, daß sich die Wissenschaft über den fiktiven Charakter des Begriffes Volkslied kaum noch Illusionen machen könne (S. 26). Herders Begriff sei schon im Augenblick seiner Entstehung eine Fiktion gewesen, wenngleich ein schöpferischer Irrtum, der „*Marschrichtungen, aber auch Irrwege und Sackgassen*“ eröffnet habe (S. 134 ff.). „So behaupte ich schlicht, daß es ein Volkslied in dem Sinne, wie wir seit Herder den Begriff angewandt haben, gar nicht gibt“<sup>1</sup>. Statt dessen schlägt Klusen als konstitutiven Allgemeinbegriff das „Gruppenlied“ vor; dieses sei „ein schlichter Gebrauchsgegenstand im Gruppen-

<sup>1</sup> E. Klusen, *Das Gruppenlied als Gegenstand*, Jahrbuch für Volksliedforschung XII, 1967, S. 39.

leben“ der Stände, Stämme, Arbeitsgruppen, Kultgruppen, Schützenvereine usf. (S. 189, 30 ff., u. ö.).

Nun entspricht Klusens Buch nicht dem Stande der internationalen Volksliedforschung, wie sich schon in der Bibliographie sowie am Sach- und Namenregister zeigt. Aber es enthält gute Feststellungen zur Zeitgeschichte in unserer näheren Umwelt. Man sollte seine positiven Seiten wie auch die Kritik am idealistischen Erbe dafür auswerten, umstrittene Grundfragen der Volksliedforschung weiterhin und mit besseren Methoden historisch-systematischer Untersuchung zu durchdenken<sup>2</sup>.

Der folgende kurze Beitrag beschränkt sich auf zwei Teilfragen. Hat Klusen die Äußerungen Herders über das Wesen des Volksliedes richtig interpretiert? Und war Herders Begriff so neu, daß man ihn eine Erfindung nennen könnte? Gab es vor ihm tatsächlich keinen Allgemeinbegriff vom Volkslied?

### I. Der Begriff Volkslied bei Herder

Das junge Universalgenie, dem die Volksliedforschung ihre Begründung verdankt, war zu ideenreich, als daß man es mit einer kurzen hausbackenen Formel umfassen könnte. Schnell fertig wird man mit ihm nur, wenn man sich auf gängige Sekundärliteratur verläßt, statt sich in die Quellen zu vertiefen.

Nach Klusen hat Herders Begriff vom Volkslied folgende drei Merkmale: Jedes Volkslied sei 1. schön, 2. allgemein verbreitet und 3. alt (S. 133 u. a.). Wäre diese Interpretation richtig, dann hätte sich ein großer Geist kindlichen Illusionen hingegeben; tatsächlich hat er jedoch eher das Gegenteil davon gesagt, was Klusen ihm unterstellt.

1. An Herders „übertriebener Schätzung“ der Volkslieder hat schon Paul Levy Kritik geübt, auf den aber wenig Verlaß ist<sup>3</sup>. Daß Herder in seiner Blütenlese nur aufgenommen hat, was ihm als wertvoll erschien, ist kein Beweis dafür, daß er auch das, was er nicht aufnahm, für schön hielt; niemand wird den Herausgebern von Anthologien deutscher Gedichte den Glauben unterstellen, so schön wie die von ihnen ausgewählten seien sämtliche Gedichte, die man bisher in Deutschland produziert hat. Ausdrücklich sagt Herder, daß „überall und allezeit das Gute selten“ sei<sup>4</sup>. „Was für elende Lieder“ habe sogar der Bischof Percy in seine *Reliques of ancient poetry* einbezogen! Die Überlieferung des deutschen Volksliedes aber biete bei weitem nicht so reiche Schätze wie das englische. Herder sagt, es sei ihm „noch wenig zu Gesicht gekommen, das den besten Stücken der Engländer, Spanier oder Nordischen Völker an die Seite zu setzen wäre“. „Liege es an Ursachen von innen oder aussen (wie gewöhnlich, liegt's in beiden), so war von jeher die deutsche Harfe dumpf, und die Volksstimme niedrig und wenig lebendig.“ Aber auch im allgemeinen, im Hinblick auf die Stimmen aller Völker hat Herder sich für das Wesen des Volksliedes nicht nur begeistert, sondern ihm sogar den Rang voller Kunst abgesprochen. Was er „unter dem bescheidensten Namen“, nämlich Volks-

<sup>2</sup> S. dazu meinen Aufsatz *Zur Fundierung allgemeiner Thesen über das „Volkslied“ durch historische Untersuchungen* (Jb. f. Vldf. XIV, 1969, S. 1—10).

<sup>3</sup> *Geschichte des Begriffes Volkslied*, Berlin 1911, S. 36 f.

<sup>4</sup> Diese und die folgenden Stellen s. Werke, ed. Suphan, Bd. 25, S. 324, 8, 318, 328, 331 f.

lieder, herausbringe, erscheine ihm mehr „wie *Materialien zur Dichtkunst, als daß sie Dichtkunst selbst wären*“. Er wendet sich dagegen, „*gebrodnes Metall, wie es aus dem Schoos der grossen Mutter [Natur] kommt, für geprägte klassische Münze, oder die arme Feld- und Waldblume für die Krone ansehen zu wollen, damit sich König Salomo . . . krönet*“.

2. Klusen meint, daß nach Herder Volkslieder im ganzen Volk allgemein verbreitet seien und daß ihre Schönheit dadurch bewiesen werde. Während die damaligen Herausgeber von Sammlungen für Mütter, Studenten, den Landmann usf. gewußt hätten, daß solche Lieder nie in einem imaginären Volk, sondern in festumrissenen Gruppen leben, habe Herder den wahren Sachverhalt mit seinem Begriff Volkslied verschleiert<sup>5</sup>. Ihn so zu verstehen, dagegen spricht jedoch schon sein eben zitierter Satz, daß „*überall und allezeit das Gute selten*“ sei. Mehrfach erwähnt er Lieder einzelner Landschaften und Stände: „*Provinziallieder*“, „*Jägerlieder*“, „*Rundgesänge des Landvolks*“ u. a. Auch ist nach seiner Auffassung Volk im Sinne des Volksliedes bei weitem nicht die ganze Bevölkerung des Landes; so scheint ihm ein Teil der Stadtbevölkerung nicht dazu zu gehören: „*Volk heißt nicht der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt*“<sup>6</sup>. Und wenn ihm Volkslieder als charakteristisch für die betreffenden Völker, als ihre „*Stimme*“, als „*Nationalpoesie*“ gelten, so will er damit nicht ihre allgemeine Verbreitung behaupten, so wenig wie der gelehrte Kontrapunkt, den „*die kältern gründlichen Deutschen. . . zur Wissenschaft erhoben*“ haben<sup>7</sup>, in Deutschland allgemein verbreitet sein müßte, weil er als charakteristisch für den Norden galt.

3. Für Herder, sagt Klusen, ist ein Volkslied stets alt. Um die mit dem Worte Volk suggerierte allgemeine Verbreitung behaupten zu können, habe er sich in eine mythische Vergangenheit, ein goldenes Zeitalter geflüchtet<sup>8</sup>. Was sagt dagegen Herder selbst? Wenn die von Karl dem Großen gesammelten Lieder gefunden würden, so wären sie wohl nur Objekt der Altertumsforscher, „*nicht Volkslieder für unsre Zeit*“<sup>9</sup>. Die Gedichte der Minnesänger seien nicht „*lebende Volkslieder*“ geworden, sondern stehen in den Bibliotheken als eine „*Sammlung alter, lieber Miniaturstückchen*“. Seine Zeitgenossen ruft Herder auf — man weiß, mit wie großem Erfolg —: „*. . . singt Gegenstände unsrer Zeit uns so natürlich, mit so edler Kürze, Wurf und Gang, als diese Volkslieder es sangen für ihre Zeit!*“ Dementsprechend konnte er Gedichte Goethes als Volkslieder in seine Sammlung aufnehmen und Gleim, der 1772 *Lieder für das Volk* herausgebracht hatte, in einem Brief von 1777 den „*ersten und fast einzigen Volkssänger in Deutschland*“ nennen<sup>10</sup>.

Herders Äußerungen über das Volkslied stammen zum allergrößten Teil aus der Zeit seines Sturm und Drang. In dieser Zeitspanne hat sich binnen weniger Jahre ein wesentlicher Wandel vollzogen: vom Aufflammen seines Enthusiasmus für die in ihm gärende Idee über die Zurückziehung der ersten Sammlung aus der

<sup>5</sup> Klusen, *Volkslied*, S. 139, 133, 130.

<sup>6</sup> 25, S. 323.

<sup>7</sup> 4, S. 119.

<sup>8</sup> Klusen, S. 133 f.

<sup>9</sup> Diese und die beiden nächsten Stellen s. 25, S. 6, 7, 12.

<sup>10</sup> 22. XII. 1777, *Herders Briefe*, hrsg. von W. Dobbek, Weimar 1959, S. 187.

Drucklegung 1775 und über die widerwillige zweite Redaktion bis zu dem bitteren Wort (1779): „Von Volksliedern zu reden hat seine Zeit, und von Volksliedern nicht mehr zu reden, auch die seine. Für mich ist jetzt die letzte und ich habe, auf Jahre hin, selbst an dem so entweihten Namen Volkslieder, genug gehört, daß ich mich damit verschonen werde, so wenig auch mein erster Zweck erreicht sein mag...“<sup>11</sup>. Er war von den mageren Ergebnissen seines Sammelns in Deutschland enttäuscht<sup>12</sup> und war resigniert angesichts mancher Formen von Volksliedbegeisterung bei Zeitgenossen sowie „einiger Herren“, denen es „gefallen hat, wider Volkslieder überhaupt auf eine etwas ungehörige und neue Weise zu deklamieren . . .“<sup>13</sup>.

Schon in seine ersten Ideen ist Erfahrung eingegangen; er betont, daß er nicht „individuelles Blendwerk“ erfunden, sondern im Baltikum „lebendige Reste dieses alten, wilden Gesanges“ selbst gehört habe<sup>14</sup>. Erst recht trat in den folgenden Jahren neben der poetischen Ideenbildung sachliches Ermitteln hervor. Gern hätte er Ideen, für die er sich begeisterte, verifiziert, aber er beugte sich den Tatsachen. Er war ja nicht nur Dichter und Ideenschöpfer, sondern auch Gelehrter; er war Literaturhistoriker, „Geschichtsschreiber der Menschheit“, d. h. der menschlichen Kultur, und Beobachter seiner Zeit. „Frühe fing ich an, zu einer Geschichte des lyrischen Gesanges zu sammeln“<sup>15</sup>. Die heutigen Forscher sollten diesem vielseitigen Mann, der neben anderen Wissenschaften die Volksliedforschung begründet hat, nicht unrecht tun, indem sie ihn nur für einen phantasievollen Erfinder, nicht auch für einen Forscher halten.

Er hat über das Volkslied keine akademische Abhandlung mit förmlichen Definitionen geschrieben. Auch gehört er zu den Denkern, deren Stärke mehr in der Fülle der Ideen als in der Logik des Gedankenganges liegt. Doch sollte man nicht respektlos das Klischee übernehmen, sein Volksliedbegriff sei widersprüchlich. Bietet er vielleicht nur mehr Aspekte als die Formeln kleinerer Geister?

1. In seinem Grundton gehört der Begriff zum Bezugssystem Natur und Kunst. Bevor Herder das Wort Volkslied prägte, sprach er von Naturpoesie, und ähnliche Ausdrücke finden sich später. Er wollte „den Freunden der Poesie und des editen Naturgesangs eine ganze Sammlung solcher Volkslieder“ darbieten<sup>16</sup>. Wie Montaigne, Goethe und andere war er durch die Möglichkeit und Existenz von Liedern fasziniert, die nicht als Kunstgebilde, sondern wie Naturgewächse anmuten. Sie erscheinen ihm als einfältig-naiv, als wild und roh. Sie sind ungekünstelt und oft schlecht gereimt, aber gerade darin oft lebensvoller als glatt regelmäßige Gedichte. Sie sind fürs Hören und Singen bestimmt, nicht fürs Lesen und daher sinnlich-konkreter und der Menge verständlicher als Gedichte, die „fürs Papier gemacht“ sind<sup>17</sup>. Sie sind nicht festgelegt: „So variieren alle Volkslieder auf der Erde; keine Provinz singt die ihrigen ohne Veränderung“<sup>18</sup>. In ihrer mündlichen

<sup>11</sup> 25, S. 545 f.

<sup>12</sup> Über die Ergebnisse in Westfalen schon 1771 (*Briefe*, S. 93).

<sup>13</sup> 25, S. 325.

<sup>14</sup> 5, S. 196 f.

<sup>15</sup> 25, S. 545.

<sup>16</sup> 9, S. 534.

<sup>17</sup> 5, S. 164, 181, 189; 25, S. 12, 315; 9, S. 531 u. a.

<sup>18</sup> 18, S. 427.

Fortpflanzung wie in ihrer Entstehung scheint die Natura naturans wirksam zu sein; der „Geist der Natur“ ist es, „was in ihnen singt“<sup>19</sup>. So galten sie im Zeitalter Rousseaus als Gegenbild zur „künstlichen Denkart unsres Jahrhunderts“, zur „Papierkultur“<sup>20</sup>, welcher die Menschheit in einer verhängnisvollen Entwicklung zu verfallen schien. Sie bilden aber keinen Gegensatz zu solchen Werken, an denen Kunst und Natur zusammenwirken, zum Beispiel Homer oder Shakespeare. Inwieweit auch in Volksliedern selbst Kunst und Kultur, wenngleich besonderer Art, wirksam sind, dieser Frage ist Herder wenig nachgegangen; er suchte in ihnen bewußt „mehr Natur als Kunst“<sup>21</sup>.

2. Primär meinte er in seiner Idee vom Volkslied den Gegensatz zu literarischen Gedichten künstlich-papierener Art, analog dem Gegensatz von Feld- und Kunstblumen; es faszinierte ihn, daß solche Lieder nicht gelesen, sondern viva voce gesungen, daß sie mündlich fortgepflanzt und dabei verändert werden, daß sie am konkreten Leben mitwirken, daß sie in Form und Rhythmus nicht geglättet sind. Sekundär aber verband sich damit die Frage nach ihrer Verbreitung in der menschlichen Gesellschaft. Dabei spielte die verschiedene Bedeutung des Wortes Volk eine Rolle, und so erhielt der Grundton des Begriffes wechselnde Obertöne.

a) Volkslieder in seinem Sinn und zumal die ungehobelt „wildesten“ glaubt Herder bei noch „wildem“ Völkern zu finden<sup>22</sup>. Dementsprechend setzt er sie für die Frühzeit der Menschheitsgeschichte voraus. Es sei nicht zu bezweifeln, daß das „Lied im Anfang ganz volksartig, d. i. leicht, einfach, aus Gegenständen und in der Sprache der Menge . . . gewesen“ sei<sup>23</sup>. Er möchte die Ursprünge durch Vergleiche mit heutigen Naturvölkern erhellen, zum Beispiel archaische Kriegslieder der griechischen Antike mit solchen der Indianer oder Wurzeln der altgriechischen Komödie mit indianischen Maskenspielen vergleichen<sup>24</sup>.

b) Volkslieder sind sodann solche, die im Landvolk und anderen Unterschichten derjenigen Völker gesungen werden, welche auch Kunstdichtung besitzen. Mit einem für die Flüssigkeit im unteren Schiffsraum gebräuchlichen Wort spricht Herder von der „Grundsuppe einer Nation“<sup>25</sup>. Doch unterscheidet er „ein wahres Volkslied“ vom „neuern süßlichen Gassenton“<sup>26</sup>, wozu er Bänkelsänge und populär-sentimentale Romanzen rechnen dürfte.

c) Neben Liedern, die „im vollen Kreise des Volks entsprungen“ sind<sup>27</sup>, läßt er auch solche gebildeter Autoren (z. B. Goethes) als Volkslieder gelten, sofern sie die oben gekennzeichneten Eigenschaften haben und nicht „erkünstelt“ sind<sup>28</sup>.

3. Volkslieder sind „eine lebendige Stimme der Völker, ja der Menschheit selbst“<sup>29</sup>, der Menschheit im Sinne des ethnisch differenzierten Wesens der Gattung

<sup>19</sup> 5, S. 183.

<sup>20</sup> 5, S. 540, 545 u. a.

<sup>21</sup> 5, S. 191.

<sup>22</sup> 5, S. 164; 25, S. 81.

<sup>23</sup> 25, S. 313.

<sup>24</sup> 25, S. 84.

<sup>25</sup> 25, S. 7.

<sup>26</sup> 25, S. 11 f.

<sup>27</sup> 9, S. 531.

<sup>28</sup> S. o. sowie 5, S. 186; 25, S. 323 u. a.

<sup>29</sup> 24, S. 266; s. a. 25, S. 314 u. 645.

Mensch. Herders Titel *Volkslieder* ist nicht etwa primär national gemeint, wie der posthume Titel *Stimmen der Völker* nahelegen könnte.

4. Volkslieder sind nach Herder Keim und Material für hohe Kunst. „Das Edelste und Lebendigste der griechischen Dichtkunst ist aus diesem Ursprung erwachsen“, und gleiches gelte für Shakespeare<sup>30</sup>. An der Fruchtbarkeit dieser Idee in der Goethezeit war er selbst beteiligt und für die Zukunft erwartete er eine ähnliche Entwicklung in Osteuropa; in Chopin, Mussorgskij, Smetana, Bartók usf. hat sich diese Idee bewährt.

## II. Der Begriff Volkslied vor Herder

Herder hat unter Volkslied etwas anderes verstanden, als Klusen ihm unterstellt. War er aber nicht trotzdem der „Erfinder“ des Begriffs, wie er ja auch das Wort, die Zusammensetzung von popular song oder Lieder des Volkes zu „Volkslied“, geprägt haben dürfte? Nach Levy ergibt sich das „unbestreitbare Resultat, daß ein Begriff des Volksliedes . . . vor Herder nicht existierte. Denn von einem solchen zu sprechen, ehe eine Empfindung dafür vorhanden war, daß Volks- und Kunstpoesie etwas ihrer Entstehung nach Wesensverschiedenes seien, ist doch ein innerer Widerspruch“<sup>31</sup>. Dies ist indessen eine fable convenue; sie trifft weder im Tatsächlichen zu noch in der Begründung. Allerdings wäre es ein Mangel an historischem Sinn, nur nach solchen Begriffen zu suchen, die mit demjenigen Herders völlig übereinstimmen. Angemessener und ergiebiger ist es, die Frage zu stellen, ob es überhaupt allgemeine Vorstellungen, Begriffe und Ausdrücke gegeben hat, die mit Herders Begriff vom Volkslied wesentliches gemeinsam haben.

Seit dem Altertum gab es mehrere Arten von Ausdrücken für Lieder, die in der Schichtung der Bildung oder der Gesellschaft nicht als gehoben galten, sondern primär in unteren Schichten oder von einer Allgemeinheit gesungen wurden<sup>32</sup>.

1. Namen für Lieder ständischer Bevölkerungsgruppen, wie *carmen pastorale*, *Purengesangk*, *Reuterliedlein*, meinen oft nicht das Spezifische eines Standes, sondern — pars pro toto — einen wesentlich weiteren Kreis der Bevölkerung. Auch heute werden ja Lieder des Landvolkes oft als Bauernlieder bezeichnet. Wie man bis heute „bäurische“ von städtischer Art unterscheidet, so früher das Rustikale vom Urbanen; z. B. stellt Conrad von Zabern dem „*urbaniter cantare*“ die „*rusticitas*“, die „*bäurische Weise*“ zu singen, gegenüber; diese rohe und grobe Art, die nach Bauern benannt, aber nicht spezifisch bäuerlich ist, hat er ausführlich gekennzeichnet<sup>33</sup>.

2. Sodann dienten Wortpaare dazu, über die beiden Stände hinaus, die sie nennen, den Gesang auf dem Lande überhaupt oder in anderen großen Bevölkerungskreisen zu bezeichnen. So sind „*jubili pastorales agrestesque*“ Rufe und melismatische Gesänge, die nicht nur unter Hirten und Bauern erklingen. Wenn Praetorius die Villanella definiert: „*Ein Bawrliedlein, welche die Bawren und gemeine Hand-*

<sup>30</sup> 25, S. 314 ff., 8; 9, S. 527, 530 f. u. a.

<sup>31</sup> S. 29; S. 7, 16, 30.

<sup>32</sup> Den Hinweis auf einige Belege verdanke ich den Herren Dr. W. Frobenius und Dr. F. Reckow.

<sup>33</sup> S. K.-W. Gumpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Akad. Wiss. u. Lit. Mainz, geistes- u. sozialwiss. Kl. 1956, Nr. 4, S. 271 ff. und 290 ff.

wercksleute singen“<sup>34</sup>, so meint er gewiß nicht nur das Besondere dieser beiden Stände, und gleiches gilt für die Kapitelüberschrift „Von denen Gesängen / Welche von den Arbeitern und Bawrsleuten gesungen werden“<sup>35</sup>.

3. Andere Ausdrücke bezeichnen die weite Verbreitung eines Liedes in der allgemeinen Öffentlichkeit, z. B. *carmen vulgatissimum*, *notissimum canticum*<sup>36</sup> und bei Francisco Salinas 1577 *cantilenae vulgatissimae*, *notissimae*, *usitatissimae*<sup>37</sup>. Sie entsprechen Redewendungen, wie „*vulgo canebantur*“, „*undique concinentium*“, „*tota cantabitur urbe*“<sup>38</sup>.

4. Auf den Bereich des Einheimischen und Ererbten samt der einheimischen Sprache weist der Ausdruck *carmen patrium*<sup>39</sup>. Von geistlichen Liedern als Eigentum eines Volkes spricht Bernhard von Clairvaux, indem er die *propria cantica* der Deutschen hervorhebt<sup>40</sup>. Lieder der Völker und ihre Stilunterschiede erwähnt um 1300 Guido von St. Denis: „... *cantilenas et alios cantus publicos et civiles, quot per orbis circulum idiomatum uel linguarum sunt genera, seu gentium nationes, alius siquidem modus cantandi apud germanos seu teutonicos et alios barbaros, alius apud italos, alius apud hispanos, atque alius apud gallos renones sive parisios qui franci dicuntur, et sic de reliquis . . .*“<sup>41</sup>.

5. Oft hat man Lieder nach gemeinsamen Eigenschaften zusammengefaßt, wie später Herder nach den Eigenschaften Wild, Roh, Ungekünstelt. Solche Ausdrücke sind *carmen incultum*, *inconditum*, *incomptum*, *rude*, *robustum* u. a.<sup>42</sup>, *incultum et hirtum*<sup>43</sup>, *cantus plebisonus*<sup>44</sup>, manchmal auch *carmen barbarum*, zum Beispiel die *barbara et antiquissima carmina*, die nach Einhard Karl der Große sammeln ließ.

6. Wörtern wie *popular song*, *Volksgesang* und *Volkslied* am nächsten kommen *carmen vulgare*, *cantica poetarum vulgarium*, *laicorum cantus*, *odae laicae*<sup>45</sup>, *cantus vulgaris sive popularis*<sup>46</sup>. Doch meint *carmen vulgare* oft nur Lied in der Volkssprache<sup>47</sup>, so in der hussitischen Zitatensammlung über Volkssprache im Gottesdienst *De cantu vulgari*<sup>48</sup>. Johannes de Grocheo nennt *vulgaris musica* die *musica simplex vel civilis* pro illiteratis und faßt so alles zusammen, was nicht *musica composita*, *regularis*, *mensurata* oder andererseits *ecclesiastica* ist<sup>49</sup>. Zur *vulgaris* zählt er auch höfische Musik; damit legt er den Akzent auf den Gegensatz zwischen Künstlich und Nicht-künstlich. —

<sup>34</sup> *Syntagma* III, S. 21.

<sup>35</sup> *Ebenda*, S. 20.

<sup>36</sup> Belege bei G. Wille, *Musica Romana*, Amsterdam 1967, S. 137 und 127.

<sup>37</sup> *De musica*, S. 302, 326, 307; H. Anglès, *Das Spanische Volkslied*, AfMf III, 1938, S. 336 f.

<sup>38</sup> S. Wille, S. 131, 139, 245.

<sup>39</sup> Bei Wille z. B. S. 47, 579.

<sup>40</sup> S. Hoffmann von Fallersleben, *Geschichte des deutschen Kirchenliedes*, Breslau 1832, S. 30 f. S. a. *proprium carmen Lacedaemoniorum*, Wille, S. 579, Anm. 246.

<sup>41</sup> *Tractatus de tonis*, Ms. London, Brit. Mus. Harl. 281, f. 74.

<sup>42</sup> Belege bei Wille, S. 105, 107, 136 u. a.; *Thesaurus linguae lat.* III, Sp. 471 f.

<sup>43</sup> Aribo, *De musica*, ed. Smits van Waesberghe, (CSM 2) Rom 1951, S. 46.

<sup>44</sup> S. Prinz, *Mittelalt.* Wb. II, 1969, Sp. 195.

<sup>45</sup> S. die (unvollständige) Zusammenstellung bei F. M. Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, Leipzig 1877, S. XXII f., die von anderen Autoren übernommen worden ist.

<sup>46</sup> Crailsheimer Schulordnung 1480; s. Joh. Janota, *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter*, München 1968, S. 211.

<sup>47</sup> S. Janota, S. 46, 117 f.

<sup>48</sup> *Miscell. musicol.* XX, Prag 1967, S. 49 ff.

<sup>49</sup> Ed. Rohloff, S. 47 ff.

Dieser kurze Überblick bedürfte der Erweiterung. So wäre zu prüfen, wo Substantive, wie *carmen* und Lied, auch ohne Zusatz Volkslied meinen, und besonders wären Quellen in anderen Sprachen hinzuzuziehen. Aber schon aus den genannten Belegen ergibt sich, daß seit der Antike Allgemeinvorstellungen vom Lied in Unterschichten der Bevölkerung und vom kunstlosen Lied verbreitet waren und benannt wurden. Die partielle Übereinstimmung mit Teilmomenten im Volksliedbegriff Herders liegt auf der Hand. Dessen Kern kommen Ausdrücke wie *carmen vulgare* dann am nächsten, wenn sie im gleichen Bezugssystem, nämlich Natur und Kunst, auftreten.

Herder hat in den Zitaten, die er seiner Sammlung voranstellte, selbst auf die Herkunft seiner Ideen hingewiesen. Am wichtigsten ist hier der berühmte Satz, in dem Montaigne „*la poésie populaire et purement naturelle*“ der „*poésie parfaite selon l'art*“ entgegenstellt und den Reiz der ersteren rühmt<sup>50</sup>. Man hat gemeint: „Wenn ein so willkürliches, ästhetisches Geschmacksurteil wie künstlich und natürlich genügt hätte, einen wirksamen Begriff zu erzeugen, so wäre Montaigne . . . sein Schöpfer. Aber das Wort verhalte mit der Anregung“<sup>51</sup>. Nun hat aber Montaigne diese Wendung keineswegs wie eine Neuschöpfung eingeführt. Offenbar schloß er an traditionelle Reflexionen an, nämlich die Dialektik zwischen Kunst und Natur, die seit dem Altertum die Rhetorik und Poetik durchzieht. In seinem grundlegenden *Handbuch der literarischen Rhetorik*<sup>52</sup> zeigt Heinrich Lausberg, daß diese Dialektik ein beliebtes Thema war und daß schon bei Quintilian Wertschätzung kunstloser Rede im Gegensatz zur Kunstrhetorik aufkam. Von hier aus sei die spätere Schätzung der Volkspoese, zum Beispiel bei Montaigne und beim Misanthropen Molières, zu verstehen.

Oft zitiert und kommentiert wurden Verse aus der *ars poetica* des Horaz (408 ff.), in denen er die Frage berührt, ob schätzbare Lieder durch Natur oder Kunst zustandekommen. Quintilian erwähnt im Kapitel, ob Rhetorik eine Kunst sei, auch den Volksgesang; Architektur brauche keine Kunst zu sein, denn Primitive bauen kunstlose Hütten, und auch Musik insofern nicht, als man in allen Völkern singt und tanzt („*cantatur et saltatur per omnes gentes aliquo modo*“<sup>53</sup>).

Als *ars* bedurfte auch die *musica* zu ihrer gedanklichen Begründung einer solchen Reflexion: was sie nämlich als Kunst sei, und damit denkwürdig auch: was der kunstlose Gesang sei, von dem sie sich unterscheidet<sup>54</sup>. Auch hier reichen die Wurzeln ins Altertum zurück. So hat Augustinus den Gegensatz von Kunst und Natur ziemlich ausführlich erörtert<sup>55</sup>. Dem Ideenkreis Herders kommt er, wenn gleich ohne dessen Umwertung, an folgender Stelle nahe: „. . . *quis bonus cantator, etiamsi musicae sit imperitus, non ipso sensu naturali et rhythmum et melos perceptum memoria custodiat in canendo, quo quid fieri numerosius potest? si nescit*

<sup>50</sup> *Essays* I, ch. 54, ed. M. Rat (Classiques Garnier), p. 347; s. dazu meinen Beitrag in Jb. f. Vldf. XIV, 1969, S. 6 u. 8.

<sup>51</sup> E. Kircher, Zs. f. dt. Wortf. IV, 4; Levy, S. 17.

<sup>52</sup> München 1960, I, 27 u. 45 f. Zum Problem des poeta eruditus in der Poetik der Renaissance s. A. Buck, *Die humanistische Tradition in der Romania*, Bad Homburg 1968, S. 227 ff.

<sup>53</sup> *De Inst. Orat.* II, 17, 10.

<sup>54</sup> Dazu den Abschnitt über *musica vulgaris et artificialis* in meinem Buch *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1957, S. 86–94.

<sup>55</sup> S. dazu Belege bei Wille, S. 605 ff.

*indoctus, sed tamen facit operante natura*<sup>56</sup>. Noch weiter geht die Reflexion in die Richtung Herders, wo man einen Terminus, wie *cantus vulgi*, in die Klassifikation der Musik einfügt oder am kunstlosen Lied Eigenwert feststellt.

Adam von Fulda setzt nicht Musik als *ars* dem *cantus* entgegen, sondern er geht von einem allgemeineren Begriff der Musik aus, der den *cantus vulgi* einschließt. Er gliedert sie in *naturalis* (d. h. *mundana* und *humana*) und *artificialis*, die letztere in *instrumentalis* und *vocalis* und diese wiederum in *regulata* und *usualis*. Hier erhält der Volksgesang einen Ort im System, nämlich als Art naturhaften Gesanges ohne Regeln wie bei Herder: „*Vocalis usualis est emissio vocis carens principii, per quae regi deberet, ut est cantus vulgi, qui non solum hominibus, sed etiam brutis adaequari possit ex instinctu naturae*“<sup>57</sup>. Ähnlich denken andere Autoren, so Johannes Volckmar mit der Gliederung der Vokalmusik in „*artificialis quae per regulas musicae graditur*“ und „*usualis, quae musicalibus regulis caret, ut cantus laycorum*“<sup>58</sup>.

Die Hinweise auf den Wert kunstlosen Gesanges sind mit dem gleichfalls auf die Antike zurückgehenden Motiv zusammenzuhalten, daß die Musik ein *proprium humanitatis* sei (Boethius)<sup>59</sup> und daß dies an der naturgegebenen Musikalität von Kindern, Laien und Spielleuten offenkundig werde; denn ohne Musik als Kunst erlernt zu haben, singen sie einfache Melodien oft richtig und schön. Herders Auffassung des Volksliedes als Stimme des Menschen hat hier eine Wurzel. So werten im 11. Jahrhundert Aribo Scholasticus und der Bamberger Benediktiner Frutolf den kunstlosen Volksgesang. Aribo sagt: „*Nobis admodum consanguineam et naturalem esse musicam praecipue possumus ex hoc pendere, quod quique histriones totius musicae artis [non] expertes quaslibet laicas irreprehensibiliter jubulant odas, in varia tonorum semitoniorumque positione nihil offendentes, ad finalem chordam legitime recurrentes*“<sup>60</sup>. Frutolf hält es, an Boethius anknüpfend, für offenkundig „*ita nobis musicam naturaliter esse conjunctam, ut ea nec si velimus quidem carere possimus. Huic opinioni et illud opitulari videtur quod etiam saeculares cantilenae absque omni artificialis musicae scientia legitimo tonorum et intervallorum cursu dulciter proferuntur, et cum earum confectores modorum diversas proprietates et differentiarum ac intervallorum varietates, consonantiarum quoque proportionones nesciant, sola natura dictante, sic congrue eas modulantur, ut legitime currentibus nihil horum deesse videatur*“<sup>61</sup>.

Herders Begriff des Volksliedes ist inhaltsreicher und bedeutungsschwerer als jene älteren Vorstellungen. Anders als sie ist er zu einer historischen Idee geworden und zum Titelbegriff eines Forschungszweiges. Doch weder sein Grundton noch seine Obertöne waren völlig neu. „*Erfunden*“ hat Herder den Begriff des Volksliedes wahrlich nicht.

<sup>56</sup> Ord. 2, 19, 49; Wille, S. 606.

<sup>57</sup> GS III, 333; s. dazu auch seine Klage über die Mißhandlung der Tonkunst durch „*vulgares laici, qui nec artem nec litteras noverunt*“ (S. 348).

<sup>58</sup> S. die Belege bei K. W. Niemöller, *Nicolaus Wollschlaeger*, Köln 1956 (= Beitr. z. rhein. Musikgesch., XIII), S. 280 f.

<sup>59</sup> S. dazu Wille, S. 459 ff. („Die Geschichte des Motivs von der natürlichen Veranlagung zur Musik“), 202, 601 ff., 657.

<sup>60</sup> S. 46.

<sup>61</sup> Frutolfi *Breviarium de musica et Tonarius*, ed. C. Vivell (Ak. Wiss. Wien, Phil.-hist. Kl. 188, 2), Wien 1919, S. 27.

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### Überlieferung eines Notre-Dame-Conductus in mensurierter Notation

VON WOLFGANG DÖMLING, HAMBURG

Eines der umstrittensten Probleme des Notre-Dame-Conductus, seine Rhythmik, hat man zu lösen versucht unter anderem dadurch, daß jüngere, Mensuralnotation verwendende Aufzeichnungen einiger dieser Stücke — z. B. in der Hs. Las Huelgas — zum Vergleich herangezogen wurden<sup>1</sup>. Auf einen weiteren, bislang nicht weiter beachteten<sup>2</sup> Fall späterer Überlieferung eines Conductus in eindeutig mensurierter Aufzeichnung soll die folgende Notiz verweisen.

Die aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammende Hs. London, British Museum, additional 27 630 (LoD)<sup>3</sup>, die umfangreichste Quelle für organale und motettenartige Sätze des — für das deutsche Sprachgebiet charakteristischen — „retrospektiven“ Repertoires, bringt auf fol. 36'—37 den 2st. Satz *O vera o pia*<sup>4</sup>, der bis auf geringfügige Abweichungen mit den beiden unteren Stimmen des 3st. Conductus in Florenz, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29.1 (F), fol. 242', übereinstimmt<sup>5</sup>. Die Tatsache, daß die in LoD überlieferte Musik wesentlich älter ist als ihre Aufzeichnung<sup>6</sup> — auch die Notation, sofern sie mensuriert ist, entspricht keineswegs dem Stand des 14. Jahrhunderts —, mag einen Vergleich der beiden Fassungen als gerechtfertigt erscheinen lassen.

Daß die Aufzeichnung von *O vera o pia* in LoD, im Gegensatz zu fast allen übrigen organalen Sätzen dieser Quelle, mensuriert ist (mit Ausnahme des Schlußmelismas), geht zweifelsfrei hervor einmal aus der Art, wie die vertikalen Gliederungsstriche<sup>7</sup> gesetzt sind — nicht, wie sonst, als Worttrenner, sondern am Versende, d. h. offensichtlich als Pausen<sup>8</sup> —, ferner daraus, daß nur *Simplices* und *Binariae* verwendet werden<sup>9</sup>, durchaus im Gegensatz zur sonst vorherrschenden Notation. Einer Übertragung steht somit nichts im Wege (vgl. Notenbeispiel)<sup>10</sup>. Die aus LoD gewonnene Rhythmisierung des Conductus läßt sich mühelos auf die Aufzeichnung in F<sup>11</sup> übertragen; das Ergebnis — der 5. Modus als Grundrhythmus<sup>12</sup> — kann freilich angesichts des Versbaues (durchgehend Dreisilbler) kaum weiter überraschen.

Von kleineren Abweichungen, wie etwa bei „*da vera*“ oder „*gaudi-(a)*“ abgesehen, bestehen Unterschiede zwischen den beiden Fassungen darin, daß in LoD beide Stimmen an

1 Vgl. etwa H. Husmann, in: AfMw 9 (1952) S. 8 ff; ders., in: AfMw 11 (1954) S. 1 ff; J. Handschin, in: AMI 24 (1952) S. 127.

2 Außer dem Vermerk bei E. Gröninger, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre-Dame-Conductus*, Regensburg 1939, S. 103.

3 Vgl. A. Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Bern 1952; Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Tutzing 1961. — Eine Edition von LoD, hrsg. vom Schreiber dieser Zeilen, wird als Band 52 (Faksimile) und 53 (Übertragung der Organa und Motetten) im „Erbe Deutscher Musik“ erscheinen.

4 *Analecta Hymnica* 49, Nr. 635. — Es handelt sich — das sei im Hinblick auf die übliche Determinierung des Conductus betont — um einen Tropus, und zwar über das Schlußmelisma des *Offertoriums Recordare virgo mater* (Sieben Schmerzen Mariae). Dem Satz liegt also ein liturgischer c. f. (in der unteren Stimme) zugrunde.

5 3st. Conductus sind bekanntlich öfters auch in 2st. Fassung überliefert. — In diesem Zusammenhang wäre auch auf die 2st. Überlieferung (allerdings in nicht-rhythmischer Notation) der 3st. Conductus *Procurans odium* und *Ave virgo virginum* in der gleichfalls dem retrospektiven Kreis angehörenden Hs. München Bayer. Staatsbibl., clm 5539 zu verweisen.

6 Für die organalen Sätze vgl. Th. Göllner, *Formen*, S. 115 ff.

7 Vgl. dazu ausführlich Th. Göllner, *Formen*, S. 32 ff.

8 In dieser Weise auch in den mensuriert notierten LoD-Sätzen *Patris ingeniti filius*, *Psallat Augustino*, *Flos ut rosa floruit*.

9 Die übrigen mensurierten Stücke (vgl. Anm. 8) verwenden ebenfalls keine größeren Ligaturen.

10 In der Quelle ist der Text beiden Stimmen unterlegt.

11 Vgl. das Faksimile (hrsg. von L. Dittmer, Brooklyn 1966), Band I.

12 Vgl. dazu H. Husmann, in: AfMw 9 (1952) S. 25 f.; ders., in: AfMw 11 (1954) S. 10, 34 ff.

den Versenden gemeinsam zäsiern, während in F häufig eine der Oberstimmen die Pause ausfüllt; ferner in dem organalen Schluß des 2st. Satzes<sup>13</sup> gegenüber der auch hier durchmensurierten Fassung in F. Über die quellenmäßige Abhängigkeit der Überlieferung des Tropus in LoD läßt sich nichts sagen, da außer F und LoD keine weiteren mehrstimmigen Versionen bekannt sind; die Textvarianten<sup>14</sup> weisen (natürlicherweise, denn LoD ist süd-deutscher Provenienz) auf Zusammenhang von LoD mit einer (1st.) Klosterneuburger Quelle<sup>15</sup>.

O ve - ra o - pi - a  
O vi - a li - be - ra

o gem - ma splen - di - da  
Ma - ri - a li - be - ra

A vi - a de - vi - a  
Fac pu - ra o - pe - ra

nos al - ma de - vi - a  
do - mi - na pro - pe - ra

Nos sa - na ve - ni - a  
Sic au - cta per - tra - cta

<sup>13</sup> Diese Eigentümlichkeit ist auch in den Motetten von LoD häufig zu beobachten.

<sup>14</sup> Vgl. *Analecta Hymnica* 49, S. 323.

<sup>15</sup> Klosterneuburg 588, fol. 226.

sub - i - ta ru - i - na  
in au - la re - gi - a

Da ve - ra et sum - ma

gau - di - a no - - bis

*Ein mißdeuteter Rhythmus in Ockeghems „Requiem“*

VON MARTIN WITTE, MÜNSTER

Für die Takte 9/10 des „Rex gloriae“ aus Ockeghems *Requiem* findet sich in der Gesamtausgabe folgende Übertragung<sup>1</sup>:

[Superius]

Tenor

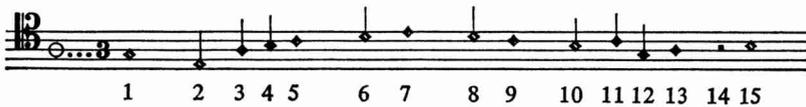
Contratenor

Bassus

<sup>1</sup> Joh. Ockeghem, *Collected Works*, ed. D. Plamenac, American Musicological Society, *Studies and Documents* No. 1, New York 1947, S. 93.

Korrekturbedürftig erscheint mir hieran der Contratenor. Obgleich er sich ohne Verstöße gegen Konsonanzerfordernisse in die vierstimmige Komposition einfügt, dürfte seine rhythmische Fassung, nach genauer Überprüfung der mensuralen Vorlage, nicht aufrecht zu erhalten sein.

Der mensurale Text<sup>2</sup> lautet:



Wenn Plamenac die Mensur  $O \dots 3$  hier nicht, wie es zunächst naheliegen würde, als „3 semibreves pro tactus“, sondern als „3 minimae pro tactus“ und somit als eine auf die minima bezogene proportio sesquialtera auffaßt, die nach den für die prolatio maior geltenden Imperfizierungs- und Alterationsregeln gelesen werden muß, so ist das zweifellos richtig<sup>3</sup>. Meine Einwände betreffen also nicht die Mensurdeutung als den Übertragungsa n s a t z ; sie beziehen sich vielmehr nur auf die rhythmische Interpretation einiger Details, insbesondere der Schwärzungen bei (3/4) und (11–13).

Die Noten (3/4) sind, wie auch Plamenac annimmt, nicht als semiminimae, sondern als minimae zu lesen. Ihre Schwärzung hat einen doppelten Effekt. Zum einen bewirkt sie die Aufteilung der Gruppe (2/3/4) in 1 plus 2 minimae, was zur Folge hat, daß (2) nun als imperfizierender Wert der semibrevis (1) zugeordnet werden muß. (Ohne Schwärzung von [3/4] wäre [1] perfekt:  $\blacklozenge \downarrow \downarrow \downarrow \blacklozenge = o d d d o$ .) An sich wäre dieses Ergebnis auch durch einen Divisionspunkt nach (2) ohne nachfolgende Schwärzung zu erreichen gewesen; nur müßte dann die minima (4) alteriert werden ( $\blacklozenge \downarrow \downarrow \downarrow \blacklozenge = o d d d o$ ). Eben diese Alteration aber zu verhindern, ist ganz offenbar der weitere Zweck, der mit der Schwärzung verfolgt wird ( $\blacklozenge \downarrow \downarrow \downarrow \blacklozenge = o d d d o$ ). — Die semibrevis (5) tritt damit nicht, wie eigentlich zu erwarten wäre, auf, sondern um einen minima-Wert vor dem tactus ein.

Die hohlen Noten (5) bis (10) bereiten an sich keinerlei Übertragungsschwierigkeiten; die 3 semibreves werden durch die jeweils nachfolgenden minimae imperfiziert. Ungewöhnlich ist nur die rhythmische Einordnung der Gruppe: Der irreguläre Eintritt der semibrevis (5) zieht eine analoge Verschiebung auch der semibreves (7) und (9) und damit die Bildung einer regelrechten Synkopenkette nach sich<sup>4</sup>.

Die Schwärzung der minimae (11/12) — die Plamenac übrigens als semiminimae auffaßt und mit  $\downarrow \downarrow$  überträgt — ist genauso wie die der minimae (3/4) zu deuten; sie gewährleistet einerseits, daß (10) noch als imperfizierender Wert zu (9) gerechnet, und andererseits, daß (12) nicht alteriert wird. Die semibrevis (13) schließlich ist geschwärzt, um sie als einen auch ohne minima-Imperfizierung eindeutig imperfekten Wert auszuweisen. Die minima-Pause (14) läßt sich danach nur noch als a parte ante imperfizierend auf die folgende hohle semibrevis (15) beziehen. —

Insgesamt ist die zur Erörterung stehende Stelle demnach folgendermaßen zu übertragen:

<sup>2</sup> Vgl. Tafel XIII der o. a. Ausgabe.

<sup>3</sup> Vgl. W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Wiesbaden 1962, S. 171.

<sup>4</sup> Eine solche Synkopenkette hielt Plamenac anscheinend für stilistisch nicht vertretbar. Er plazierte die semibrevis (5) auf den tactus, wobei er allerdings genötigt ist, die Schwärzung bei (3/4) so zu deuten, als bewirke sie eine Dehnung der Notenwerte um die Hälfte ( $\downarrow \downarrow = d d$ ).

[Superius]

Tenor

Contratenor

Bassus

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

— in seiner von tactus zu tactus sich fortpflanzenden, zeitlich also eng zusammengedrängten Synkopenkettung ein gewiß intrikater, für Ockeghems Rhythmik aber keineswegs ausgefallener Befund, der sich im übrigen ebenso reibungslos wie Plamenacs Übertragung in den Kontext einpaßt. —

Vollständigkeithalber sei noch darauf hingewiesen, daß sich kein brauchbares Ergebnis einstellt, wenn man (3/4) als semiminimae auffaßt. Weder ist dann der Contratenor „harmonisch“ brauchbar, noch ist eine sinnvolle Deutung der geschwärzten Gruppe (11) bis (13) und ein nahtloser Anschluß an (15) möglich.

### Georgius Otto – Torgensis?

VON HEINRICH GRÖSSEL, HANNOVER

Die Lebensgeschichte von Georg Otto, der als Hofkapellmeister des Landgrafen Moritz von Hessen der erste musikalische Lehrmeister von Heinrich Schütz gewesen ist, beginnt mit einem Fragezeichen. Schon in meiner Dissertation<sup>1</sup> mußte ich mich mit dieser Feststellung begnügen. Über seine Eltern war bisher nichts Gewisses in Erfahrung zu bringen, so daß ich auch in meinem Artikel über Otto in MGG nur vermuten konnte: geboren um 1550 in Torgau. Inzwischen habe ich Zeit gefunden, mich dieser Frage erneut zuzuwenden, und bin dem Verdacht nachgegangen, den ich vor 40 Jahren aussprach: „*Verschiedene Gründe lassen mich vermuten, daß Georg Ottos Vater ein gewisser Lukas Otto ist, der ‚zu Weimar‘ — d. h. wohl am Hofe der Ernestiner — ‚mit Dienst vorhaft‘ war*“<sup>2</sup>. Bei einer 5tägigen Studienfahrt nach Weimar habe ich viel interessantes Material gefunden, das meine These stützt. Ich muß es heute als sehr wahrscheinlich ansehen, daß Georg Otto der Sohn von Lukas Otto ist und daß er nicht in Torgau, sondern in Weimar geboren wurde. Ehe ich im folgenden einen Zwischenbericht über meine Studien im Staatsarchiv Weimar gebe, wie er nach nur 5tägigen Forschungen möglich ist, möchte ich den Behörden der DDR danken, daß sie mir als „Privatgelehrtem“ so viel Entgegenkommen gezeigt haben. Insbesondere hat der Leiter des Staatsarchivs, Dr. Eberhardt, mir in allen Fragen meines kurzen Aufenthaltes mit Rat und Tat zur Seite gestanden.

<sup>1</sup> *Georgius Otto, ein Motettenkomponist des 16. Jahrhunderts (1550–1618)*, Kassel 1933.

<sup>2</sup> A. a. O., S. 10.

Die Nachforschungen über Lukas Otto haben mich in eine überaus spannende Periode der sächsischen Geschichte geführt. Es sei daran erinnert, daß 1547 mit der Schlacht bei Mühlberg der sog. Schmalkaldische Krieg von Karl V. zu seinen Gunsten entschieden wurde. In Torgau, das nur ca. 25 km von Mühlberg und der Lochauer Heide, der eigentlichen Kampfstätte, entfernt ist, haben die kriegerischen Ereignisse gewiß einen besonders tiefen Eindruck hinterlassen. Hier, auf Schloß Hartenfels, hatte der ernestinische Kurfürst Johann Friedrich, dem die Geschichte den Beinamen „der Großmütige“ verliehen hat, oft residiert. Er war jetzt durch die Niederlage seines Heeres Gefangener des Kaisers geworden, der ihn nach langen Jahren des Reisens im kaiserlichen Gefolge durch Deutschland und die Niederlande nach Innsbruck bringen ließ. Dieses Fürsten-Schicksal bewegte seine Untertanen tief, nicht zuletzt, weil er eine Beständigkeit in Glaubensfragen bewies, die den Menschen der zweiten Generation des Reformationsjahrhunderts schon nicht mehr selbstverständlich war<sup>3</sup>. Sein wettinischer Gegenspieler, Herzog Moritz von der albertinischen Linie, hatte gezeigt, daß man aus dem Glaubenskampf auch Nutzen ziehen konnte: er stand im Schmalkaldischen Krieg auf Seiten des Kaisers und wurde dadurch belohnt, daß er die sächsischen Kurlande und die Kurwürde erhielt.

Johann Friedrich durfte in der Zeit seiner Gefangenschaft und im Innsbrucker Exil einen kleinen Hofstaat behalten. Dieser war nicht nur auf das Minimum fürstlicher Bequemlichkeit beschränkt. Denn auch Lukas Cranach (der Ältere) durfte den Fürsten begleiten. So forderte dieser bereits 1548 über den Hof in Weimar, wo seine Söhne die Regierungsgeschäfte weiterführten, auch seinen Hofschneider an, und dieser hieß Lukas Otto.

Unter den *Wechselschriften zwischen Herzog Johann Friedrich zu Sachsen dem Eltern vnd S. F. G. Söhnen zu allerhand fürgefallenenn sachenn in der zeit S. F. G. custodien* . . . 1548 enthält das Archiv in Weimar<sup>4</sup> den Entwurf eines Schreibens des Weimarer Hofes an Lukas Otto, in dem es u. a. heißt: „darumb bevehlen wir, du wollest dich vnuerzüglich verheben vnd dich bey v. g. l. h. Vattern widerumb (am Rande eingefügt: in deinen dienst) einstellen . . .“ Geht schon aus dem Wort „widerumb“ hervor, daß Lukas Otto schon vor den dramatischen Ereignissen von 1547 im Hofdienst stand, so wird auch aus einem anderen Dokument deutlich, daß und wie er schon vor 1548 bei Hofe tätig war. In den Briefen, die die Herzogin Sibylle von Jülich-Cleve-Berg, die Gemahlin des Kurfürsten Johann Friedrich, an ihren Mann schrieb, wenn er sich auf Reisen befand und als er Gefangener des Kaisers war, ist mehrfach von „v. g. deynner vnd schneydder“ oder an anderer Stelle von

<sup>3</sup> Leopold von Ranke gibt in seiner *Dt. Geschichte im Zeitalter der Reformation* (Berlin 1843, IV. Bd., S. 263 ff.) eine warmherzige Schilderung des Kurfürsten Johann Friedrich: „J. Fr. zeichnete sich . . . durch die sittlich-strenge Haltung, die er beobachtete, vor allen Zeitgenossen aus. Nicht allein seiner Gattin hielt er unverbrüchliche Treue, sein Hof war überhaupt ein Muster von guter Zucht und Sittsamkeit; auch sein Feldlager wußte er in dieser Hinsicht in Ordnung zu halten. Nie ging ein unzüchtiges Wort aus seinem Munde; eine Unwahrheit hätte er um keinen Preis ausgesprochen; auf jede seiner Zusagen konnte man sich heilig verlassen. Wir lesen in dieser Zeit so viel von geheimen Ränken, hinterlistigen Umtrieben; in Johann Friedrich war kein Falsch. Da uns eine große Zahl seiner geheimsten Briefschaften zu Händen gekommen ist, so können wir mit aller Zuverlässigkeit sagen, daß von jenen weitausschauenden Plänen, die man ihm zuweilen Schuld gab, nie die Rede gewesen ist. Er war zufrieden, in seinem Land hin und her zu ziehen: von der Hofhaltung zu Weimar, wo er dann und wann fürstliche Nachbarn, seine Freunde bei sich sah, und ihnen vielleicht ein Trinkgelage veranstaltete, immer aber mit der Rücksicht, daß er nicht des andern Morgens an der Arbeit gehindert würde, — nach einer seiner Bergstädte, wo bei seinem Einzug die schönsten Erbstufen aus neu eröffneten Kuxen vor ihm hergetragen wurden, wo er dann wohl die Einwohner, Männer und Frauen, Alte und Junge, zu sich einlud und ihnen ein ländliches Fest gab, — oder nach seiner Universität Wittenberg, die er z. T. als seine eigene Schöpfung betrachtete, da er sie zuerst fester begründete, wo unter der Jugend, die aus aller Welt zusammenströmte, auch seine Söhne studierten und die von Melancthon gegründete Disziplin durchmachten; er versäumte nicht, den feierlichen Redeübungen beizuwohnen, in denen sie ihre Kenntnisse darlegten. Hier befand er sich in dem Mittelpunkt der Tätigkeit des Jahrhunderts und seiner eigenen. Von hier aus war die Lehre ausgegangen, deren Tiefinn und Kraft sein einfaches, ehrliches Gemüt vollkommen durchdrungen hatte. Aufrichtiger als er konnte niemand überzeugt sein, daß diese Lehre den Inhalt des göttlichen Wortes wiedergebe und die unerläßliche Pflicht erheische, sie zu bekennen.“ — Georg Mentz bestätigt in seiner großen dreibändigen Monographie *Johann Friedrich der Großmütige 1503—1554* (Jena 1908) dieses Urteil. Vgl. vor allem die Einleitung zum II. Band dieses Werkes S. 1 ff.

<sup>4</sup> Reg. L., pag. 140—146, Bl. 2.

„schneyddermeister Lukas“ die Rede<sup>5</sup>. Es ist nicht daran zu zweifeln, daß es sich hier um Lukas Otto handelt, der also nicht nur als Hofschneidermeister, sondern auch als „Diener“ und Kurier angestellt war. Das 1. Schreiben der Herzogin, das ihn erwähnt, trägt das Datum vom 26. 3. 1547. Lukas Otto war also schon in der nächsten Umgebung des Kurfürsten, als dieser sich noch vor der Mühlberger Katastrophe (24. 4. 1547) im Heerlager (Altenburg, Geithain) befand. Herzogin Sibylle nimmt auf die Kriegssituation Bezug und schreibt in ihrer liebenswürdigen und kapriziösen Orthographie: „dar myt auch v. g. erfaren wye es myr etzunder yn deyszen schweynnden bossen leufften ghet . .“<sup>6</sup>.

Lukas Otto kam dem Befehl seines Fürsten offenbar sofort nach; denn im erwähnten Aktenfaszikel von 1548 befindet sich ein 4<sup>o</sup>-Bogen, der ihm genauere Anweisung für seinen Dienstantritt zu geben scheint: „Lukas Ottho Hoffschneider sol sich zum foderlichsten wiederumb gegen Augsburg begeben.“ Ebenso nimmt Herzogin Sibylle in einem Brief an ihren Gemahl vom 28. 8. 1549 auf den Boten Bezug: „v. g. schreyben hadde ych van v. g. schneydder enntpfangen . .“

Von besonderem Interesse für unser Thema sind jedoch nun zwei Aktenstücke aus dem Jahre 1550<sup>7</sup>. Sie sind aus Brüssel datiert, wo der Kurfürst vom 17. 9. 1548 bis 14. 7. 1549 und später nochmals von September 1549 bis Mai 1550 im Gefolge des Kaisers lebte. Neben verschiedenen anderen Fragen behandelte das erste Schreiben vom 21. Februar 1550 die Bitte des Hofschneiders, ihm ein Haus in Weimar „zum Closter gehörig, darjnnen der Weinmeister ein zeit hero gewonet“ zu überlassen. Ausdrücklich wird dabei die Absicht des Bittstellers vermerkt, „sein weib dahinein zusetzen“. Lukas Otto hatte also inzwischen geheiratet, und es ist wohl denkbar, daß er den Wohnsitz in Weimar brauchte, weil seine Frau ein Kind erwartete. Allerdings scheint seine Bitte nicht gleich erfüllt worden zu sein; denn am 27. April 1550 erinnert Johann Friedrich seinen Sohn daran, daß diese Angelegenheit noch nicht erledigt sei<sup>8</sup>:

„Nachdem wir auch D. L. fur etzlichen wochen eine Supplikationsschrift damit vnsr schneider Lucas Otto des Haußes halber jm Closter zu Weymar seinem weib dasselb zur herberg einzuthun vndertheniglich angelangt vberschickt, vnd darauf D. L. vns aber derwegen nichts wider geschriben so begeren wir nochmals freuntlich D. L. wollen vns wie es darmit gelegen furderlich sambt irem bedenk beantworten damit wir vns gegen inn vff sein anliegen so er bei vns thun mogen vornehmen lassen.

Dat. Brüssel, den 27. Aprilis 1550“

Leider war in den Akten keine Bestätigung darüber zu finden, ob Lukas Ottos Gesuch nun Erfolg hatte. Doch scheint ein eigenhändiges Schreiben des Hofschneiders, das allerdings undatiert ist und den Eindruck eines Konzeptes hinterläßt, dafür zu sprechen. Es ist an den Kurfürsten selbst gerichtet, da es auf das „erbärmliche Gefängnis“ Bezug nimmt<sup>9</sup>. Sein Inhalt ist im wesentlichen die Bitte um regelmäßiger Besoldung. Dabei weist der Schreiber ausdrücklich darauf hin, daß er wegen rückständiger Einnahmen nicht weiß, „wye jch mein weip vnd kynnt bey solcher besoldungk hier halten“ soll. Ich vermute, daß dieses Schreiben 1551 abgefaßt wurde, d. h. also, daß Georg Otto, der Komponist, wenn meine These stimmt, 1550 in Weimar geboren wurde. Die unmittelbare Folge der

<sup>5</sup> C. A. H. Burkhardt, *Briefe der Herzogin von Jülich-Cleve-Berg an ihren Gemahl Johann Friedrich den Großmütigen, Kurfürsten von Sachsen*, Bonn 1868.

<sup>6</sup> Es hätte nahegelegen, das Archivmaterial der Zeit vor dem Schmalkaldischen Krieg ebenfalls nach Nachrichten über Lukas Otto zu durchsuchen, nachdem sich herausgestellt hatte, daß er schon vor 1547 im kurfürstlichen Dienst stand. Diese Akten liegen jedoch im Sächsischen Landeshauptarchiv Dresden, und da ich zunächst nur die Genehmigung des Innenministeriums der DDR für Arbeiten im Staatsarchiv Weimar bekam, mußte ich mir weitere Forschungen für später aufheben.

<sup>7</sup> In Reg. L., fol. 297–308, Faszikel 1.

<sup>8</sup> Das Aktenstück trägt die aufgestempelte Zahl 54.

<sup>9</sup> Reg. Rr., S. 1–316, No. 1308. 2 Foliobl. mit den aufgestempelten Zahlen 5 und 6.

brieflichen Beschwerden des vermutlichen Vaters Lukas Otto war seine Bestallung als Hofschneider, die in dreifacher Ausfertigung vorliegt. Sie trägt das Datum vom 14. Januar 1552<sup>10</sup>.

So viel ich über Lukas Otto, den mutmaßlichen Vater von Georg Otto, in Erfahrung bringen konnte, so wenig weiß ich über seine vermutliche Mutter. Die Weimarer Kirchenbücher geben wie auch die Torgauer über diese Zeit noch keine Auskunft. Sie beginnen mit ihren Aufzeichnungen hier wie dort erst in den 80er Jahren des Jahrhunderts. So ist es schon ein Glücksfall, daß ich bisher wenigstens den Vornamen Christina der Frau des Hofschneiders erfahren konnte. Sie ist als Patin in einer Taufeintragung vom 12. 1. 1581 in Weimar genannt: „Christina Ottin B.“. Das B. ist wohl als „Bürgermeisterin“ zu deuten, denn ihr Mann war — wie noch zu berichten sein wird — in den Jahren 1570 bis 1573 Bürgermeister zu Weimar<sup>11</sup>. Die Frage nach Georg Ottos Mutter scheint mir deshalb so wichtig zu sein, weil wahrscheinlich sie die Übermittlerin der großen musikalischen Begabung des Sohnes gewesen ist. Ich zweifle nicht daran, daß sie wie ihr Mann aus Torgau stammte, und da gab es in jener Zeit viele musikalische Potenzen. Die Torgauer Herkunft hat Georg Otto, der Komponist, in allen offiziellen Eintragungen (Fürstenschule Schulpforta, Leipziger Universitätsmatrikel) und in seinen ersten Druckwerken stets betont. Wenn dahinter auch ein wenig Berechnung liegen kann, da er ja während seiner Kapellsängerzeit in Dresden (1561—1564) im Dienst der sächsischen Albertiner stand, während sein Vater in Weimar den Ernestinern verbunden war, so ist durchaus wahrscheinlich, daß er seine Kindheit grobenteils in Torgau verbrachte und dort, in der wohl berühmtesten evangelischen Schulstadt, zur Schule ging. Seine enge Verbindung zu Torgau geht auch daraus hervor, daß er nach seiner Verheiratung in Langensalza 1574 mit seiner jungen Frau, der Tochter des dortigen Bürgermeisters Höpfner, eine Fahrt nach Torgau unternahm, gewiß um sie der Verwandtschaft vorzustellen<sup>12</sup>.

Doch zurück zu Lukas Otto, dem vermutlichen Vater des Komponisten. Sein weiteres Schicksal interessiert zwar nur am Rande dieser Untersuchung. Doch seien die wichtigsten Daten, die sein erfolgreiches Leben kennzeichnen, in Kürze vermerkt. Nach dem Tode seines Fürsten, des Kurfürsten Johann Friedrich, der sich nach der Entlassung aus der Innsbrucker Gefangenschaft nur noch zwei Jahre der Freiheit erfreuen durfte, war Lukas Otto, obwohl er seine Stellung als Hofschneider behielt, offenbar nur noch mit halbem Herzen Hof-

10 Ebenda, fol. 1—4: „Wir Johann Friedrich . . . von Gottes gnaden . . . bekennen . . . das wir unsern lieben getreuen Lucas otton zu unserem hofschneider und Diener bestellt und angenommen . . . dergestalt und also, daß er unser hofschneider sein und für die zeit seines Lebens auch unsern freundlichen lieben Söhnen, wann Ihre Liebden seiner vor einen Hofschneider bedurffen, zu dienen schuldig seyn, In sonderheit aber zu Zeit unserer Verhaftung auf uns warten und mit uns reisen und sich sonst, worzu wir seiner bedurfftig, gebrauchten lassen und haltenn auch (?) Schäden frommen und bestes erwerben (?) soll, wie das ein getreuer diener gegen seinen herren zu thun schuldig und verpflichtet ist.

Dargegen und zu (?) ergetzlichkeit solcher seiner dienst, die er uns etzliche Jhar hero gethan vnd weiter die Zeit seines Lebens, ingleichen auch vnseren sal. Ib. Söhnen vff Ihrer Liebden begeren thun soll und wil, haben wir Ihme Jherlichen die zeit seines lebens

30 gulden

die sommer vnd winter Hofkleidung vnd

2 Erfurtische Malter Korn

verschrieben vnd gnediglich bewilliget.

Vorschreiben vnd bewilligen Ime angezeigte Besoldung, Korn und Kleidung hienit vnd in Kraft dieses Briefes vnd bevelen darauf vnsern vnd vnserer freundlichen lieben Söhne jetzigen vnd künftigen Rendmeistern, Rendtschreibern, Hofgewandtaustellern vnd Castneren zu Weymar gedachten vnsern Hofschneider die zeit seines lebens angezeigte 30 gulden vff die vier Quatember Zeit Im Jhar vnd mit dem Erstenn vff Reminiscere anzufahren, die sommer vnd winter Hoffkleidung vnd zwey Malter Korn aus unserer vnd unser lieben Söhne Rentkammer, Hofschneidercy vnd Ambt Weymar Jherlichen zu reichenn vnd zu gebenn. Das soll (?) ein jedes zu Rechnung entnommen werden vnd geschicht darann vnser Meynung aus gnade. Zu vrkund mit vnserem hier auffgedruckten secret bestegelt vnd geben zu Innsbruck, den 14. tag des Monats Januarij anno 1552. (ohne Unterschrift)

NB. Die originale Schreibweise habe ich wegen der Eile der Abschrift an einigen Stellen geändert!

11 Die Kenntnis der Taufeintragung verdanke ich Herrn Dr. Huschke in Darmstadt, Staatsarchiv.

12 Vgl. meine Dissertation, S. 23.

beamter. Er kämpfte zwar mehrfach um rückständige Besoldung und um seine Rechte in der Verwaltung der Hofkleiderkammer, doch hat er offenbar sein bürgerliches Dasein wichtiger genommen als den Hofdienst. Hier die Daten dieser Entwicklung<sup>13</sup>:

- 1556 (11. 9.) wird er als „Mstr. Lucas Otte, Fürstlicher Hofschneider“, Bürger der Stadt Weimar. Im gleichen Jahr kauft er ein Haus in der Breitengasse.  
 1558 erhält er Sitz im Rat.  
 1561—1567 ist er Stellvertreter des Bürgermeisters. Aus den Ratsrechnungen geht hervor, daß er  
 1561—1563 auf Grund „fürstlicher Verordnung“ außerdem Baumeister mit 30 Gulden jährl. Besoldung gewesen ist.  
 1570—1573 ist er Bürgermeister.

Der 1. 7. 1576 ist sein Todestag.

Unter den Akten des Staatsarchivs aus seinen späteren Lebensjahren sind hier noch zwei erwähnenswert. 1562 (Schreiben vom 18. 4. und 26. 4.) kommt es zu einer Kontroverse zwischen Lukas Otto und einem gewissen Hans von Köln (Johann von Collen) wegen der Verwaltung der Tuchkammer<sup>14</sup>. Offenbar hatte die Weimarer Regierung dem alten Hofschneider einen Aufpasser an die Seite stellen wollen. Wie es scheint, wehrte sich Lukas Otto mit Erfolg, da er nachweisen konnte, daß Hans von Köln seine Kompetenzen überschritten hatte, indem er die Schlüssel zur Tuchkammer auf eine Reise nach Lübeck mitnahm.

Das zweite Dokument stammt aus dem Jahre 1566 (15. 3.)<sup>15</sup>. Wieder einmal hatte man versäumt, dem alten Hofschneider sein Kostgeld (samt dem für zwei Gesellen) auszuzahlen. Lukas Otto benutzt die Gelegenheit, seine Verdienste um den verstorbenen Kurfürsten zu erwähnen. Das Schriftstück wird dadurch besonders interessant, daß es noch einmal die Beziehungen der Familie zu Torgau klarstellt. Mit dem Hinweis auf die Zeit der Gefangenschaft des Kurfürsten sagt der Schreiber:

„daß ich nicht allein die gefharung meines leibes (hingenommen) vnd meiner vielfeltigen langwirigen abwesenheit halben weib vnd kindt hindangesetzt, sondern auch zu Torgaue mein hauss vnd hoff sampt guther gelegenheit dermassen verlassen, das ich solchs bis in die Funffhundert Gulden verloren faren lassen . . .“

Lukas Otto hat gewiß nicht übertrieben, wenn er sagt, daß sein Dienst beim alten Kurfürsten unter Gefahr von Leib und Leben geleistet wurde. Einen interessanten Einblick in die abenteuerlichen Jahre der Gefangenschaft des Kurfürsten gibt das Büchlein *Die Gefangenschaft Johann Friedrich des Großmütigen* . . . von C. A. Burkhardt<sup>16</sup>, in dem auch (S. 32) „der alte Schneider Lucas“ genannt ist, der damals in Wirklichkeit allerdings erst um die 30 Jahre alt gewesen sein dürfte. Wie wichtig Lukas Otto das zuletzt zitierte Schreiben nahm, beweist die Tatsache, daß er es mit einem eigenen Siegel abstempelt. Dieses zeigt

<sup>13</sup> Auch diese Angaben verdanke ich z. T. Herrn Dr. Huschke, zum erheblichen Teil aber auch Herrn Stadtkirchner Wilhelm Möller in Weimar, einem der besten Kenner der älteren Stadtgeschichte.

<sup>14</sup> Reg. Rr., S. 1—316, No. 1308, fol. 7—10 und 12 ff. Es handelt sich hier nicht um einen Hans Oyar von Köln aus der Familie des berühmten Organisten der Walter-Zeit, sondern um einen unehelichen Sohn des damals regierenden Herzogs Johann Friedrich des Mittleren. Diese Tatsache geht hervor aus dem Aktenstück Reg. Rr., S. 1—316, No. 900, Pag. 3. dieses Faszikels enthält ein Schreiben des Hans von Köln, in dem es heißt: „Durchleuchtigster Hochgeborner Fürst, gnedigster Iteber Herr vnnnd Vater . . . Nachdem E. F. G. mir aus fürstlichem wohlbedachtem Radt vnd geneigtem gemutt gegen mir, das gewandt austeiler Ampt gnedigst einzuräumen zugesagt haben . . . So ist ann E. F. G. nodumals mein vnderienigstes bitten, Sie wollen als mein gnedigster Iteber Herr vnd Vater der gnedigsten . . . geschehenen Zusage nachkommen . . .“

(Ohne Datum, wahrscheinlich Anfang 1562.)

(unterzeichnet:) E. F. G. undertenigstes Kind  
 Johans vom Kollenn“

<sup>15</sup> Reg. Rr., S. 1—316, No. 1308, fol. 7—10 und 12 ff.

<sup>16</sup> Weimar bei Hermann Böhlau 1863.

in einem kleinen Wappen zwei Rosen an einem Zweig. Darüber befinden sich die Initialen L.O.

Seine einflußreiche Stellung in der Stadt Weimar hat er offenbar genutzt, um einen Verwandten, wahrscheinlich seinen Bruder Anthonius Otto aus Torgau nach Weimar zu ziehen. Dieser wird in den Torgauer Ratsakten von 1554 (fol. 54 r) (wegen fehlender Wassereimer in seinem Hause) genannt. 1561 erhält er das Bürgerrecht in Weimar, und 1573 wird er dort Schneiderobermeister. 1581, 1584 und 1587 ist er Ratsherr. Am 29. 1. 1588 stirbt er<sup>17</sup>. So haben sich die „Ottonen“ auch in Weimar verbreitet. Der Name tritt in den 80er und 90er Jahren mehrfach im Kirchenbuch auf. Doch Georg Otto, der Komponist, fühlte sich ganz gewiß in Torgau mehr beheimatet. Und dort war der Name Otto recht häufig. Nicht selten sind auch Musiker des Namens anzutreffen. So nennt Wilibald Gurlitt in seinem Beitrag über Johannes Walter<sup>18</sup> unter den Mitgliedern der ernestinischen Hofkapelle um 1520 einen (Vallerius?) Otto neben dem damaligen Organisten Hans Oyart von Köln (dem Älteren). Um die gleiche Zeit gab es in Torgau einen Ott (Otto, Ottel) „*Trummeter*“. Meine schon in der Dissertation ausgesprochene Vermutung, daß Marcus Otto, der Beutler und Ledermacher, der 1528 unter den Büchenschützen erwähnt wird, ein direkter Vorfahr des Komponisten war, bleibt aber trotz der anderen Namensvertreter bestehen. Er dürfte wohl zu den Ahnen zählen, um derentwillen Georg Otto Torgau als seine Heimat betrachtet hat.

Damit genug der genealogischen Anmerkungen! Nur noch ein Wort zu Georg Ottos Mutter Christina. Sie hat offenbar nach dem Tode ihres Mannes in Weimar noch bis 1582 gelebt. Danach muß sie zu ihrem Sohn nach Langensalza gezogen sein, wo sie 1583 stirbt. Ihr wird eine Fortsetzung meiner Nachforschungen zu Georg Ottos Abstammung in erster Linie gelten.

### Noch einmal: Johann Caspar Fischer der Jüngere

VON LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT, FRANKFURT A. M.

In seiner Miscelle *Johann Caspar Fischer der Jüngere* (Die Musikforschung XXIII, 1970, S. 167–169) setzt sich Walter Lebermann mit meinem 18 Jahre zurückliegenden Aufsatz über ein von mir vermutetes Doppelmeisterproblem auseinander<sup>1</sup>. Seine archivalischen Ermittlungen in Rastatt, Karlsruhe und anderen Orten Baden-Badens ergaben, daß das sechste Kind Johann Caspar Ferdinand Fischers, der am 1. April 1704 in Schlackenwerth in Böhmen getaufte Johann Caspar Fischer, nicht das Kapellmeisteramt am markgräfllich-badischen Hofe übernahm, sondern als Beamter der Hofkanzlei beim Hofrat in Rastatt, später als Amtsschreiber zu Kirchberg im Hunsrück, tätig war. Die Möglichkeit einer Nachfolge im Amt des Vaters, häufig Usus in der damaligen Zeit, war von mir ohnehin nur mit äußerster Vorsicht vermutet worden<sup>2</sup>. Lebermann gelingt es weiterhin zu klären, daß der Rastatter Sterbeeintrag vom 27. August 1746 mit Sicherheit den Vater betraf, denn der Sohn segnete erst am 13. April 1773 das Zeitliche.

Mit diesen Nachforschungen, die selbst zu betreiben mir 1950 von Mitteldeutschland aus unmöglich war, vermag Lebermann die Genealogie des Komponisten J. C. F. Fischer zwar um Details zu bereichern, das in meinem Aufsatz zentral behandelte Problem der stilistischen Divergenzen zwischen den Klavierpartien der *Pieces de Clavessin* (1696) und des *Musikalischen Parnassus* (1738) jedoch nicht zu lösen. Da sich die Ergebnisse meiner Studie, wie schon betont, überhaupt nicht auf eine mögliche Tätigkeit des Sohnes als Berufs-

<sup>17</sup> Auch für die Nachrichten über Anthonius Otto muß ich Herrn Dr. Huschke danken.

<sup>18</sup> *Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit*, in: Luther-Jahrbuch 1933, S. 1–101.

1 L. Hoffmann-Erbrecht, *Johann Kaspar Ferdinand Fischer der Jüngere*, in: Die Musikforschung V, 1952, S. 336–341.

2 Ebenda, S. 341.

musiker, geschweige denn als Kapellmeister, bezogen haben, wird wohl selbst der wohlwollendste Leser nicht imstande sein, Lebermanns „letzter Konsequenz“ zu folgen. Wie die musikalische Unterweisung der Söhne im Hause eines „Kapellmeisters“ jener Jahrzehnte beschaffen war, wissen wir anschaulich von Johann Sebastian Bach in Köthen und Leipzig. Daß dieser Unterricht nicht nur das Spiel eines oder mehrerer Instrumente betraf, sondern auch tiefe Einblicke in die Komposition vermittelte und zum eigenen Schaffen ermunterte, ist aus sämtlichen Lehrbüchern dieser Zeit hinreichend bekannt. Die ersten Kompositionen der Bachschen Söhne standen deshalb bereits auf einem sehr beachtlichen Niveau. Warum soll es im Hause des Kapellmeisters Fischer anders gewesen sein und warum soll sich der Vater nicht bewegt gefühlt haben, das eine oder andere gelungene Stück seines Sohnes in den *Musikalischen Parnassus* mit aufzunehmen? Ist doch das Zeitalter des Hochbarock zugleich auch das des Pasticcios! Die in diesem Werk zutage tretenden grundlegenden Abweichungen in der Schreibweise gegenüber den drei Jahrzehnte zurückliegenden Klavierkompositionen sind bei einem Musiker im hohen Alter — gleichgültig, ob nun der Vater Fischer 1670 oder etwas früher geboren wurde — nicht denkbar, fänden aber in der oben geschilderten Weise eine befriedigende Erklärung.

Es zeugt nicht nur von mangelnder musikhistorischer Einsicht in den Stilwandel des frühen 18. Jahrhunderts, sondern auch von offensichtlich nur sehr flüchtiger Kenntnisnahme des Hauptteils meines Aufsatzes, wenn Lebermann lediglich in einem Nebensatz versucht, die auffällige Homophonie, die neuartige Melodiebildung und die Vereinfachung der Harmonik in zahlreichen Kompositionen des *Musikalischen Parnassus* „schon allein von der Gattung her zu erklären“. Was er darunter versteht, bleibt dunkel, denn ich habe mich bei der Gegenüberstellung ausschließlich auf der Ebene von Satztypus und Gattung einzelner Tanzsätze bewegt, also Allemanden mit Allemanden, Couranten mit Couranten, Sarabanden mit Sarabanden und Gigue mit Gigue der beiden Publikationen von 1696 und 1738 verglichen, um an ihnen den bemerkenswerten stilistischen Wandel aufzuzeigen. Dieser ist in der Tat so gravierend, daß er nahezu in allen Punkten die Forderungen der jungen Generation eines Scheibe erfüllt, der wie seine Zeitgenossen wünschte, die Musik möge vom Kontrapunkt befreit werden, sie solle das Herz rühren und zärtliche Affekte zum Ausdruck bringen, dem Ohr angenehm und gefällig sein, der Melodie den ihr gebührenden Platz einräumen und mannigfaltig im Aufbau, aber auch klar, deutlich und einfach sein<sup>3</sup>. Schließlich ist auch Lebermanns eingangs behauptete Feststellung, ich hätte stilistische Divergenzen zwischen den Präludien der beiden Suitensammlungen bemerkt, falsch. Gerade in diesem Bereich ließen sich keine wesentlichen Unterschiede zu den früheren Stücken konstatieren<sup>4</sup>.

Auch Lebermann ist demnach nicht in der Lage, mit den von ihm ermittelten Daten das in meinem Aufsatz behandelte Hauptproblem anders zu interpretieren. Nach wie vor stehen wir bei vielen so abweichend strukturierten Kompositionen des *Musikalischen Parnassus* vor einem Rätsel, das die Mithilfe einer anderen Hand zwingend nahelegt. Wie 1952 bleibt auch heute noch immer zu hoffen, daß die bisher unveröffentlichte Schlackenwerther Handschrift J. C. F. Fischers eines Tages wieder auftaucht, zumindest aber die vollständige Abschrift von der Hand Franz Ludwigs, die dieser 1945 bei seiner Flucht aus der Tschechoslowakei in Kaaden zurücklassen mußte. Sie würde ohne Zweifel weitere Aufschlüsse über den Stil J. C. Fischers bringen. Alle Versuche Ludwigs und, nach seinem Tode, der Verwalterin des Nachlasses, Frau Paula Gräfin Ressayguier, und des Unterzeichneten, zuletzt (1957) durch die tschechoslowakische Handelsgesellschaft in Frankfurt a. M., diese Abschrift in die BRD zurückzuholen, sind leider gescheitert.

<sup>3</sup> Vgl. L. Hoffmann-Erbrecht, *Der „Galante Stil“ in der Musik des 18. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 25 (Festschrift für Erich Schenk), Graz—Wien—Köln 1962, S. 252—260.

<sup>4</sup> Ders., *J. K. F. Fischer der Jüngere*, S. 339.

## Wieviel Orgelkonzerte hat Haydn geschrieben?

VON GEORG FEDER, KÖLN

In seinem jüngsten Aufsatz über eines von Joseph Haydns Konzerten in C-dur für ein Tasteninstrument (Hob. XVIII:5) hat Horst Heussner<sup>1</sup> die von H. C. Robbins Landon<sup>2</sup> ausgesprochene Ansicht zurückgewiesen, bei diesem Werk handle es sich um ein Orgelkonzert. Landon hatte seine Ansicht gestützt auf eine Eintragung in Haydns erstem Werkverzeichnis, dem sogenannten Entwurfskatalog (EK), und auf die Raigerner Abschrift, die im Unterschied zu der von Heussner zugrunde gelegten Marburger Abschrift einmal die Registrierungsanweisung „*pleno Choro*“ aufweist<sup>3</sup>. Heussner dagegen scheint Haydns Eintragung im EK offenbar keine entscheidende Bedeutung beizumessen und die Besetzung mit Cembalo für mindestens genauso richtig zu halten.

Soviel muß aber als sicher gelten, daß Haydn außer dem Orgelkonzert Hob. XVIII:1, das als einziges der Tasteninstrument-Konzerte im Autograph vorliegt und dort die Bezeichnung „*Concerto per l'Organo*“ trägt<sup>4</sup>, noch mindestens zwei weitere Orgelkonzerte in C geschrieben hat, denn so heißt es ausdrücklich im EK („*e ancora altri Due Concerti p. l'organo in C*“). Welches diese beiden Konzerte sind, ist damit nicht gesagt. Landon hatte das seinerzeit noch verschollene Werk Hob. XVIII:10 nicht in Betracht gezogen, da er hierunter ein *Divertimento* oder *Concertino*, wie sie in Hobokens Werkgruppe XIV verzeichnet sind, vermutete<sup>5</sup>, und deshalb die Werke Nr. 5 und 8 als die einzigen in Frage kommenden angesehen. Nach der Auffindung von Nr. 10<sup>6</sup>, das sich als ein Konzert wie Nr. 5 und 8 erweist, ist die Frage wieder offen, welche beiden Konzerte Haydn gemeint hat.

Auch ist die Glaubwürdigkeit der Raigerner Quelle hinsichtlich ihrer Vortragszeichen keineswegs über jeden Zweifel erhaben, denn ihr Schreiber, der Raigerner Organist M. B. Rutka, hat uns zwar seltene Werke überliefert, sie aber recht flüchtig kopiert, manchmal auch willkürlich bearbeitet<sup>7</sup>. Außerdem kann man mit Heussner<sup>8</sup> die Raigerner Varianten als „*eher dem Cembalospiel gemäße Auszierungen und Läufe*“ ansehen.

Trotzdem gibt es ein Kriterium für die Frage, ob das fragliche Konzert ein Orgelkonzert ist: den Umfang der Klaviatur.

Dies eindeutig für Orgel bestimmten Werke aus Haydns Frühzeit, nämlich die Orgelsoli in der Großen Orgelmesse<sup>9</sup> (1766 oder wenige Jahre später), im *Salve Regina* g-moll<sup>10</sup> (1771) und in der Kleinen Orgelmesse<sup>11</sup> (um 1775) sowie das Orgelkonzert Nr. 1<sup>12</sup> (1756

<sup>1</sup> Joseph Haydns Konzert (Hoboken XVIII:5). *Marginalien zur Quellenüberlieferung*, in: Musikforschung XXII, 1969, S. 478—480.

<sup>2</sup> Siehe die ebd. zitierte Literatur, ferner „C. H.“ in: The Haydn Yearbook, I, 1962, S. 222 f.

<sup>3</sup> Außer der Marburger Abschrift von Nr. 5 und der Raigerner Abschrift ist glücklicherweise eine dritte im Burgenländischen Landesmuseum in Eisenstadt zum Vorschein gekommen, die bei den Streicherstimmen und der „Cembalo“-Stimme manche Textfrage entscheiden wird. Sie hat zwei Hörnerstimmen („*Corno o Clarino*“ I und II), andere und bessere als die Raigerner Abschrift, aber auch sie dürften nicht von Haydn stammen. Die Raigerner Oboen und Hörner hatten seinerzeit nicht von vorneherein unseren Verdacht erweckt, weil damals noch unbekannt war, daß zu Haydns Konzerten nicht selten Bläserstimmen hinzugefügt worden sind. Nach näherem Studium dieses Problems sind wir nicht nur bei diesem Werk, sondern auch bei anderen zu der Überzeugung gelangt, daß die Bläserstimmen nicht echt sein können. So findet man in der Haydn-Gesamtausgabe auch die Violinkonzerte (Joseph Haydn Werke [JHW], Reihe III, Band 1, hrsg. v. H. Lohmann u. G. Thomas) nur mit Streicherbegleitung.

<sup>4</sup> Auch vor dem System der Orgel hat Haydn beim 1. und 2. Satz „*organo*“ geschrieben; beim 3. Satz sind nur die Oboen ausdrücklich vorgeschrieben (weil sie im 2. Satz pausieren), die anderen Instrumente nicht.

<sup>5</sup> Vgl. Landons Vorwort seiner Ausgabe des Konzerts Hob. XVIII:8, Wien 1962.

<sup>6</sup> Siehe A. Weinmann, *Bericht über einen Fund*, in: Haydn-Studien, I/3, S. 201 f.

<sup>7</sup> Vgl. z. B. JHW XIV/5, *Kritischer Bericht* (M. Härtig u. H. Walter), S. 19.

<sup>8</sup> Im Vorwort zur 2. Auflage seiner Ausgabe von Nr. 5, Kassel 1969.

<sup>9</sup> Joseph Haydn, *Kritische Gesamtausgabe*, Haydn Society Inc., Serie XXIII, Bd. 1, hrsg. v. C. M. Brand.

<sup>10</sup> Hrsg. v. H. C. R. Landon, Wien 1964.

<sup>11</sup> JHW XXIII/2 (hrsg. v. H. C. R. Landon mit K. H. Füssl u. Chr. Landon).

<sup>12</sup> Hrsg. v. Michael Schneider, Wiesbaden 1953. Feststellung nach dem Autograph. (Alle hier genannten Quellen hat Verf. in Form von Photokopien des Joseph Haydn-Instituts, Köln, eingesehen.)

oder etwas später), weisen als höchsten Ton  $c^3$  auf. Dieser Ton wird sehr oft berührt, ohne daß Haydn jemals darüber hinausginge. Erst viel später, in der Nelson-Messe<sup>13</sup> von 1798, kommt in der Orgel  $d^3$  vor. Das fragliche Konzert Nr. 5 ist aber schon 1763 im Breitkopf-Katalog verzeichnet. Auch die meisten anderen Konzerte Haydns für Tasteninstrumente fallen, wie die Daten der Breitkopf-Kataloge zeigen<sup>14</sup>, spätestens in die 1760er Jahre.

Die Tonhöhenbegrenzung bei den genannten vier Werken ist deshalb so auffallend, weil Haydn in seiner Musik für Tasteninstrumente schon in der frühesten Zeit sonst regelmäßig  $d^3$ , manchmal auch  $e^3$ , und in den Werken nach 1767, spätestens ab 1771 (Klaviersonate *c-moll*), normalerweise  $f^3$  erreicht<sup>15</sup>.

Die frühen Klaviersonaten<sup>16</sup> Hob. XVI:1 bis 12, 14, 16, 19, die beiden Raigerner Sonaten, ferner XVI:45 und 47 (diese in der einzig authentischen Fassung in *E*), sowie XVII:D1 haben als Höchstton  $d^3$ . Nr. 13 begnügt sich mit  $cis^3$ . Allein XVI:G1 geht nicht höher als bis  $c^3$ ; wir kommen auf diese Ausnahme zurück.

Die nach 1767 komponierten Sonaten erreichen meist  $f^3$ , nämlich Nr. 18, 20, Hob. XIV:5, Nr. 21, 23 bis 26, 29, 33, 35, 37 bis 44, 46, 48, 49, 51 und 52. Die Sonaten Nr. 22, 27, 30 bis 32, 34 und 36 begnügen sich mit  $e^3$ , Nr. 28 geht nur bis  $e^3$ . Diese Unterschiede haben für unsere Frage keine Bedeutung, ebenso nicht die Tatsache, daß Nr. 50 als einziges Klavierwerk Haydns  $f^3$  überschreitet und  $a^3$  berührt.

Bei den Klavierstücken<sup>17</sup> finden wir schon in dem 1765 komponierten Sauschneider-Capriccio  $d^3$ . Auch die Menuette Hob. IX:3, die zwischen 1762 und 1767 geschrieben sind<sup>18</sup>, haben diesen Höchstton, desgleichen die Variationen in *D-dur* Hob. XVII:7. Die *A-dur*-Variationen Nr. 2 erreichen  $e^3$  und alle übrigen originalen Klavierstücke (Nr. 3, 4, 5, 6, 9)  $f^3$ .

Bei den frühen Klaviertrios<sup>19</sup> ergibt sich folgendes Bild: Nr. 1, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 41 und C1 haben wie die frühen Sonaten  $d^3$ ; Hob. XV:f1 geht bis  $des^3$ , Nr. 35 bis  $e^3$  und Nr. 2 bis  $f^3$ . Von den 28 späteren Klaviertrios<sup>20</sup> (Nr. 5 bis 32) haben 26 als Spitzenton  $f^3$ , nur Nr. 9 und 28  $e^3$ .

Das von Breitkopf 1766 angezeigte Divertimento für Klavier mit Violine, Streichbaß und zwei Hörnern Hob. XIV:1 hat  $e^3$  als höchsten Ton<sup>21</sup>. Die Concertini für Klavier, zwei Geigen und Streichbaß (Hob. XIV:11, 12, 13 und XVIII:F2)<sup>22</sup> haben  $d^3$ , ebenso sechs der acht Divertimenti in der gleichen Besetzung<sup>23</sup> (Hob. XIV:3, 4, 7, 9, C1 und C2); Nr. 8 hat  $f^3$ ; Nr. 10 — und das ist nach der Sonate Hob. XVI:G1 die zweite Ausnahme — erreicht nur  $c^3$ .

In den obligaten Cembalopartien der Kantaten<sup>24</sup> kommt  $e^3$  vor: so in *Qual dubbio* (1764), in dem mit der Kantate *Destatevi* (1763) vermischten Chor „*Sembra che in questo giorno*“ und im *Applausus* (1768). In allen drei Stücken ist die rechte Hand merkwürdigerweise im

<sup>13</sup> JHW XXIII/3 (hrsg. v. G. Thomas).

<sup>14</sup> Vgl. A. van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, I, Mainz 1957.

<sup>15</sup> G. Feder, *Probleme einer Neuordnung der Klaviersonaten Haydns*, in: Festschrift Friedrich Blume, Kassel 1963, S. 101 f.

<sup>16</sup> JHW XVIII/1—3 (hrsg. v. G. Feder).

<sup>17</sup> Joseph Haydn, Klavierstücke, nach den Eigenschriften, Originalausgaben oder ältesten Abschriften hrsg. v. Sonja Gerlach, München-Duisburg 1969.

<sup>18</sup> G. Feder, *Zur Datierung Haydn'scher Werke*, in: Festschrift Anthony van Hoboken, Mainz 1962, S. 53 f.

<sup>19</sup> JHW XVII/1 (hrsg. v. W. Stockmeier). Vgl. hierzu G. Feder, *Haydn's frühe Klaviertrios, eine Untersuchung zur Echtheit und Chronologie*, in: Haydn-Studien II/4 (in Vorb.).

<sup>20</sup> Zu Nr. 5 bis 31 vgl. Edition Peters Nr. 192 (hrsg. v. F. Hermann); Feststellung bei Nr. 32, aber auch bei Nr. 5 bis 31, nach den Quellen.

<sup>21</sup> JHW XVII/1. Im Hinblick auf den Terminus 1766 ist der ein einziges Mal vorkommende Spitzenton  $e^3$  (Takt 44 im 1. Satz) auffallend. Wenn er original ist, war das Werk vermutlich für ein solches Instrument bestimmt, wie es auch in den Kantaten vorausgesetzt wird, wo wir sogar  $e^3$  finden (s. u.).

<sup>22</sup> Joseph Haydn, Concertini für Klavier mit zwei Violinen und Violoncello, nach den ältesten Abschriften hrsg. v. Horst Walter, München—Duisburg 1969.

<sup>23</sup> Hob. XIV:3, hrsg. v. W. Weismann, New York 1953. Feststellung bei den übrigen nach den Quellen.

<sup>24</sup> Zum *Applausus* vgl. JHW XXVII/2 (hrsg. v. I. Becker-Glauch u. H. Wiens). Feststellung bei den übrigen nach den Handschriften.

Violinschlüssel notiert, während Haydn in dieser Zeit sonst den Sopranschlüssel schreibt. Aber das hat für unsere Frage nach den Konzerten weiter keine Bedeutung.

Bei den Konzerten<sup>25</sup> endlich ergibt sich folgende überraschende Dreigliederung: Die Werke Hob. XVIII:1, 2, 5, 7, 8 und 10 gehen nicht höher als bis  $c^3$ ; Nr. 3 erreicht  $d^3$ ; Nr. 4 und 11 haben den Spitzenton  $f^3$  (so auch das vermutlich unechte<sup>26</sup> Konzert Nr. 9).

Bei Nr. 6 (mit Solovioline) sind die Befunde widersprüchlich. H. Schultz notiert in seiner Ausgabe im 2. Satz, Takt 20, einen Triller auf  $c^3$ , der  $d^3$  fordern würde. Aber dieser Triller wird durch keine der sieben oder acht Quellen bestätigt. Auch der Triller auf  $c^3$  im 1. Satz, Takt 49, hält einer Prüfung an den Quellen nicht stand; er findet sich (mitsamt dem folgenden Triller und den entsprechenden Trillern in der Solovioline) nur in Dresden (Partitur und Cembalostimme), nicht aber in den übrigen sechs Abschriften, gehört also nicht zum Urtext, sondern zu den Eigentümlichkeiten einer bestimmten Abschrift. Bleibt als bedeutsam nur die vorletzte Note im 2. Satz, Takt 27, die bei Schultz so wie in Schlägl, Brünn, Genua, Leipzig und Dresden (Partitur und Cembalostimme)  $h^2$ , in Kremsier und Berlin aber  $d^3$  lautet:



Das ist — betrachtet man die Stelle für sich — vielleicht schöner, aber im ganzen unbefriedigend. Wenn man an vielen Werken erfahren hat, wie Haydn einen Spitzenton bewußt so einsetzt, daß er voll zur Geltung kommt, kann dieses beiläufige  $d^3$  nicht befriedigen. Warum hält sich das Tasteninstrument sonst pedantisch an die Grenze  $c^3$  und überläßt immer der Solovioline den Vortritt, wenn diese Höhe überschritten wird? Warum lautet die Kadenz im 1. Satz, Takt 68—70



und erst in der Reprise (Takt 187—188)



wenn  $d^3$  möglich war? Warum lautet die Sequenz im Finale, Takt 186 ff.



<sup>25</sup> Nr. 1, 3, 4, 5, 6, 8, 10 und 11 sind ediert; zu Nr. 1 s. Anm. 12; Nr. 3 hrsg. v. E. Lassen, Mainz 1958; Nr. 4 hrsg. v. B. Hinze-Reinhold, Leipzig 1958; Nr. 5 hrsg. v. H. Heussner, Kassel 1959, 2/1969; Nr. 6 hrsg. v. H. Schultz, Leipzig 1937 u. Kassel 1959; zu Nr. 8 s. Anm. 5; zu Nr. 10 s. Anm. 28; Nr. 11 hrsg. v. K. Soldan, Leipzig 1931. Feststellungen zu Nr. 2, 7 und 9 nach den Handschriften; diese wurden zusätzlich auch bei den gedruckten Konzerten zu Rate gezogen.

<sup>26</sup> G. Feder, *Probleme* . . . S. 102, Fn. 31.

wenn in Takt 190 f. auch die Variante



oder in den beiden folgenden Takten eine andere Variante, durch welche der zweimalige Einsatz mit  $b^2$  hätte umgangen werden können, zu spielen war? Jede Stelle für sich genommen ist kein Beweis, aber alle zusammen mit dem mindestens 40mal berührten  $c^3$  lassen eigentlich nur die Erklärung zu, daß das einzige, dazu noch schwach überlieferte  $d^3$  falsch ist. Deshalb rechnen wir auch Nr. 6 zu denjenigen Konzerten, deren Spitzenton  $c^3$  ist<sup>27</sup>.

Ehe wir hieraus die Folgerungen ziehen, sei noch der Umfang nach der Tiefe zu untersucht. Bei den eingangs erwähnten vier Orgelstimmen wird C nicht unterschritten, desgleichen nicht bei den eben erwähnten Konzerten, die in der Höhe bis  $c^3$  gehen. Somit haben die Werke dieser Gruppe den Ambitus C bis  $c^3$ . (Die Konzerte XVIII:1 und 6 begnügen sich, strenggenommen, sogar mit dem Ambitus D— $c^3$ , während in der Großen und Kleinen Orgelmesse, im *Salve Regina* und in den Konzerten XVIII:2, 5, 7, 8 und 10 die Note C wirklich gebraucht wird.)

Dagegen enthalten die bis  $d^3$  gehenden Werke meist auch Kontratöne. Haydn rechnet bei seinen frühen Sonaten mit einer Klaviatur, die  $H_1$ ,  $B_1$ ,  $A_1$  und  $G_1$ , manchmal auch  $F_1$  umfaßt.  $Gis_1$  ( $As_1$ ) findet sich nur in dem *f*-moll-Klaviertrio Hob.XV:f1.  $Fis_1$  kommt erst in der zweiten Hälfte der 1760er Jahre vor, und  $F_1$  wird dann normal. Die meisten der begleiteten Divertimenti und Concertini und einige kleinere frühe Klaviersonaten vermeiden die Töne der Kontraoktave überhaupt. In der Spitze aber haben sie mit den oben erwähnten beiden Ausnahmen immer  $d^3$ .

Von diesen Ausnahmen hat die Klaviersonate XVI:G1, die in der Höhe nur bis  $c^3$  geht, in der Tiefe  $B_1$  und  $G_1$  und erweist sich dadurch als der Gruppe von Werken, die den Ambitus C— $c^3$  haben, nicht zugehörig. Die andere der beiden Ausnahmen, Hob. XIV:10, benutzt keine Kontratöne, ist also an und für sich den Werken mit dem Ambitus C— $c^3$  zuzuordnen. Aber angesichts der überwältigenden Mehrheit aller Klavierwerke erscheint uns das als Zufall; der Ambitus des Klaviers dürfte hier nur wegen der außerordentlichen Kürze und Anspruchslosigkeit der einzelnen Sätze (13+24+20 Takte) nicht ausgeschöpft worden sein. Beim Finale kommt hinzu, daß es durch Tiefertransposition des Finales der kleinen Klaviersonate Hob. XVI:9 in *F*-dur entstanden ist; während die Sonate in diesem Satz wirklich  $d^3$  benutzt, geht die Transposition überhaupt nur bis  $g^2$ , also nicht einmal bis  $c^3$ . Im Hinblick auf das Menuett wäre eine Bestimmung für Orgel ohnehin ausgeschlossen.

Da somit für die nachweislichen Orgelstimmen der Ambitus C— $c^3$ , für die sehr große Zahl von mehr als hundert Klavierwerken aber ein Ambitus in der Höhe bis mindestens  $d^3$  und in der Tiefe meist bis in die Kontraoktave festzustellen ist, dürften diejenigen Konzerte, die sich mit dem Ambitus C— $c^3$  begnügen, Orgelkonzerte sein. Das gilt für das fragliche Konzert Nr. 5 ebenso wie für die anderen drei (nicht zwei) C-dur-Konzerte Nr. 1, 8 und 10<sup>28</sup> sowie für die *F*-dur-Konzerte Nr. 6 (für Violine und Orgel) und 7 und auch für das D-dur-Konzert Nr. 2.

<sup>27</sup> Der Vollständigkeit halber seien auch die da und dort hinzugefügten Kadenzen zu diesem Konzert in unsere Untersuchung einbezogen. Albrechtsberger (Budapest, Nationalbibliothek Széchényi, bei Ms. mus. 2404, als „*Ferma*“ und „*Zum Concert / in F // Ferma del Signor Hayden*“) notiert in der wahrscheinlich von ihm selber stammenden Kadenz zum 1. Satz einmal  $d^3$ ; auch die Kadenzen in der Dresdener Cembalostimme berühren diesen Ton, während die Kadenzen in Brünn, Schlägl, Kremsier und Berlin nur bis  $c^3$  gehen; Genua, Leipzig und die Dresdener Partitur haben keine Kadenzen. Daraus läßt sich wohl kaum etwas folgern. Die von Albrechtsberger überlieferte, angeblich von Haydn selbst stammende Kadenz zum 2. Satz hat  $d^3$  nicht.

<sup>28</sup> Die kürzlich erschienene Erstausgabe des dem Konzert Nr. 5 ganz ähnlichen Konzertes Nr. 10 ist aufgrund dieser Feststellungen gleich als „*Konzert für Orgel (Cembalo)*“ herausgekommen (hrsg. v. H. Walter, München—Duisburg 1969, als Vorabdruck aus JHW XV).

Die Beschränkung auf den Höchstton  $c^3$  erweist sich in musikalischer Beziehung keineswegs als Zufall. Dafür sind die Konzerte zu ausgedehnt, und dafür wird dieser Ton zu oft berührt. Bei dem Konzert Nr. 2 ist das besonders auffällig, denn was läge näher, als in einem D-dur-Konzert auch  $d^3$  zu verwenden. Den Beweis dafür, daß  $d^3$  bei den Orgelkonzerten absichtlich vermieden wird, bringt das Konzert Nr. 7, das in seinen Ecksätzen mit dem Klaviertrio Nr. 40 identisch ist. Dieses geht in der Höhe bis  $d^3$ , in der Tiefe bis G<sub>1</sub>. An allen Stellen, wo  $c^3$  überschritten und C unterschritten wird, ändert der Bearbeiter — Haydn selbst? — bei dem Konzert die Stimmführung, um den Orgelambitus einzuhalten; er geht also nach oben nicht über  $c^3$  und nach unten nicht über C hinaus. Da die melodischen Linien an diesen Stellen in dem Trio schöner und natürlicher sind, ergibt sich die Priorität des Klaviertrios und der abgeleitete Charakter des Orgelkonzerts<sup>29</sup>.

Akzeptiert man diese Einteilung in drei Klavier- und sechs oder sieben Orgelkonzerte (davon eines mit Solovioline), so sind die bisherigen Darstellungen von Haydns Konzertschaffen überholungsbedürftig. In der Geschichte des Klavierkonzerts erscheint Haydn nun mit wenigen, aber gewichtigen Beiträgen, und für die Organisten sind einige als Orgelkonzerte recht dankbare Werke hinzugewonnen.

Kommen wir nun noch einmal auf die Eintragungen im EK zurück, um sie im Licht dieser Beobachtungen neu zu überdenken. Das Konzert Nr. 1 hat Haydn zuerst als „*Conc. per L'orga . . .*“ eingetragen, dann aber, im Unterschied nach Autograph, als Concerto „*Per il clavicembalo*“ bezeichnet. Auch bei dem darunter notierten D-dur-Konzert Nr. 2 stand ursprünglich eine gleichartig aussehende Beischrift, von der man nur noch „*Conc*“ lesen kann; dann schrieb Haydn, Bezug nehmend auf die Bezeichnung „*Per il clavicembalo*“ bei Nr. 1, „*item Ex D*“ darüber. Auf der nächsten Seite oben folgt die schon eingangs teilweise zitierte Eintragung (ohne Thema) „*Concerto p. violino e Cembalo. In F. e ancora altri Due Concerti p. l'organo in C*“. Dann folgt das Divertimento Hob. XIV:1 für Klavier, Violine, 2 Hörner und Baß und dann erst das Klavierkonzert Nr. 3. Das Klavierkonzert Nr. 4 ist später auf dem Rand links oben von Nr. 3 nachgetragen und noch einmal auf dem Rand einer späteren Seite, neben Klaviersonaten, festgehalten worden. Das erst Anfang der 1780er Jahre entstandene bekannte Klavierkonzert D-dur Nr. 11 steht gar nicht im EK.

Dieser Befund läßt sich wie folgt interpretieren: Haydn hat zuerst seine Orgelkonzerte aufgeschrieben: Nr. 1 C-dur, Nr. 2 D-dur, ohne Themen Nr. 6 F-dur mit Violine und zwei der anderen drei C-dur-Konzerte (Nr. 5, 8, 10), deren Themen und genaue Anzahl ihm vermutlich nicht mehr erinnerlich waren. Etwas getrennt von den Orgelkonzerten notierte er die Klavierkonzerte F-dur Nr. 3 und G-dur Nr. 4.

Wie die im EK verwendete Bezeichnung „*Cembalo*“ bei einigen Orgelkonzerten beweisen dürfte, hat Haydn die zweifache Verwendung wohl bei allen Orgelkonzerten unterstellt. Tatsächlich sind alle vorfindbaren Abschriften für „*Cembalo*“ bestimmt. Aber das ändert nichts an der ursprünglichen Bestimmung dieser Werke für Orgel. Es läßt sich nun nicht mehr sagen, daß es sich hier um „*eine vage determinierte Gruppe von Konzerten*“<sup>30</sup> handelt, sondern — wie die Untersuchung des Ambitus gezeigt hat — um eine recht klar definierte. Unsere eingangs gestellte Frage läßt sich also beantworten. Haydn hat — nach den erhaltenen Werken zu urteilen — fünf originale Orgelkonzerte, ein Konzert mit Orgel und Violine und vielleicht ein nach einem Klaviertrio bearbeitetes Orgelkonzert geschrieben.

<sup>29</sup> Näheres hierzu in der in Anm. 19 zitierten Abhandlung.

<sup>30</sup> Heussner im Vorwort zur 2. Auflage seiner Ausgabe von Nr. 5.

## Mozartiana aus der Sammlung Hermann Härtel

VON JOS. HEINZ EIBL, EICHENAU

Durch freundliche, dankenswerte Vermittlung der Herren Professoren Ernst Zinn und Walter Gerstenberg, Tübingen, wurden die früher in der Privatsammlung Dr. Hermann Härtel (1803 bis 1875), jetzt in Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, früher Preußische Staatsbibliothek, befindlichen Mozartiana zugänglich gemacht. Es handelt sich teilweise um bisher unbekannte Stücke, die nachstehend kurz beschrieben werden:

a) Drei Bouts-rimés, von denen der dritte („Auf die vorhabende Reise“) als Nr. 1088 bei Bauer-Deutsch (*Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Kassel etc. 1962 ff.) abgedruckt ist. Die anderen beiden — „über die Großen“ von Mozart und „Constanza Mozart an ihren Sohn Carl“ — waren bisher unbekannt.

b) Fünf Rätsel von Mozart; weitere zwei unleserlich gemacht (offensichtlich von Georg Nikolaus Nissen). Sie gehören sicher zu den acht Rätseln eines Flugblattes, das Mozart am 19. 2. 1786 bei einem Maskenball im Redoutensaal der Hofburg verteilte (vgl. *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel etc. 1961, S. 232) und von denen eines in der Oberdeutschen Staatszeitung vom 23. 3. 1786 abgedruckt wurde (hiernach Abdruck in Nr. 933 bei Bauer-Deutsch).

c) 1½ Seiten mit Ziffern (vielleicht Notizen bei einem Kartenspiel), zwei lateinischen, mit Ziffern kombinierten Sätzen, der Skizze zu einer Anleitung, bestimmte Zahlen zu erraten, und der Zeichnung eines Mannes.

d) Das Autograph des „Lustspiels in drey Aufzügen“ *Die Liebes-Probe* (abgedruckt unter Nr. 1202 bei Bauer-Deutsch).

e) Drei Briefe Constanze Mozarts an Breitkopf & Härtel Leipzig. Einer (vom 14. 9. 1797) hängt mit der Herausgabe des Klavierkonzerts KV 503 zusammen; im zweiten (vom 29. 4./8. 5. 1802) wird die von Breitkopf & Härtel geplante *Lebensbeschreibung* auf der Grundlage der Biographie Mozarts von Niemetschek erörtert; der dritte, bisher teilweise bekannte Brief (Nr. 1350 bei Bauer-Deutsch) stammt vom 2. 6. 1802.

f) Ein Brief von Carl Thomas Mozart an Breitkopf & Härtel vom 31. 3. 1810, in dem er ausführlich die damaligen Mailänder Musikverhältnisse schildert und kurz über eine dortige Aufführung von *Così fan tutte* im Jahre 1808 berichtet.

g) Der vollständige Brief Franz Xaver Süßmayrs vom 8. 2. 1800, von dem der das Requiem betreffende Teil bereits von Otto Jahn in der ersten Auflage (1856) seiner Mozart-Biographie veröffentlicht wurde.

Die vorerwähnten Mozartiana werden im Kommentar zu der oben zitierten Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart ausgewertet.

## Joseph Stielers Bildnis Ludwig van Beethovens

VON ULRIKE VON HASE, MÜNCHEN

Viel ist im Zusammenhang mit Stielers Porträt Ludwig van Beethovens gemutmaßt worden, seitdem sich das Bildnis nicht mehr in Deutschland befindet. Verschiedene unrichtige Zuschreibungen anderer, meist später entstandener Beethovenbilder, die stilistisch nichts mit Stieler zu tun haben, hat es gegeben und es konnte sie geben, weil seit Kriegsende das Bildnis der Öffentlichkeit — zumindest in Europa — nicht mehr zugänglich ist.

Der Geschichte seiner Entstehung und seines Schicksals ist deshalb im Rahmen einer kunsthistorischen Arbeit über den Maler Joseph Stieler nachgegangen worden. Dabei wurde das vorhandene Quellenmaterial — Briefe und Tagebücher Stielers, die Konversationshefte Beethovens und der Briefwechsel mit dem Braunschweiger Kunstverein — erstmalig zur wissenschaftlichen Bearbeitung herangezogen und schließlich das Bildnis selber geprüft. Dabei ergab es sich, daß verschiedene Meinungen in der einschlägigen Beethoven- und Stielerliteratur sich als unrichtig oder zumindest als nicht nachvollziehbar erwiesen haben.

Wir müssen davon ausgehen, daß sich das Bildnis, dessen Entstehung im Folgenden geschildert wird, nie im Kunsthandel befunden hat. Die Familie des heutigen Besitzers hatte das Porträt bereits 1909 der Gräfin Saurma abgekauft, die es ihrerseits von ihrem Stiefvater, dem Komponisten Louis Spohr geerbt hatte. Seit dieser Zeit — in einer kurzen Unterbrechung hing das Porträt während des 2. Weltkrieges im Leipziger Museum der Bildenden Künste — ist das Bildnis *Ludwig van Beethoven* in den Händen der früher in Leipzig lebenden Familie der Musikverleger Hinrichsen. Es hängt heute in Chicago.

Seine technischen Maße, die zwar der neueren amerikanischen, nicht aber der deutschen Literatur genau bekannt sind, seien der Entstehungsgeschichte des Bildes vorangestellt: Öl auf Leinwand, 72 x 58,5 cm, signiert auf der Rückseite vom Künstler: *Louis van Beethoven Tonsetzer nach der Natur gemalt von J. Stieler 1819*.

#### *Die Entstehung des Bildnisses*

Als Joseph Stieler 1816 nach Wien kommt, hat er, im Auftrag Max I. Joseph König von Bayern, verschiedene Bildnisse nach Franz I. Kaiser von Österreich und dessen Gemahlin Caroline Auguste, einer Tochter des bayerischen Königs, auszuführen<sup>1</sup>. Auch für den Adel ist Stieler beschäftigt, so daß er, länger als vorgesehen, bis 1820 in der österreichischen Hauptstadt bleibt. Das interessanteste Werk dieser Jahre ist das Bildnis Ludwig van Beethovens. Beethoven arbeitete damals an seiner *Missa solemnis*, deren — erst 1822 vollendete — Partitur er in den Händen hält. Ludwig van Beethoven, der wenige Monate zuvor von Ferdinand Schimon (1797—1852) porträtiert worden war, saß nur selten einem Porträtmaler freiwillig. Auch zu Stieler hätte er sich nicht aus eigener Veranlassung begeben, wäre er nicht von dem ihm befreundeten Ehepaar Franz und Antonie Brentano in Frankfurt am Main gebeten worden. Stieler hatte das Ehepaar und seine Tochter, als er aus Paris kam, im Jahre 1809 porträtiert.

„Der Eßhändler kömmt in einigen Tagen und bringt Ihnen etwas aus Frankfurt . . . Er hats dem Stieler geschrieben — Er will durchaus Ihr Porträt in Lebensgröße von Stieler gemahlt haben“<sup>2</sup> schreibt ein Besucher in Beethovens Konversationsheft. Daß Franz Brentano der Auftraggeber war, wird aus verschiedenen Stellen in den Heften deutlich. Stieler fragt Beethoven während einer Sitzung: „haben Sie nach Frankfurt geschrieben das ich ihr Porträt angefangen habe“ und kurz davor in einem Gespräch über die Frankfurter Freunde: „Madame Bren(tano) soll leben“<sup>3</sup>. Schließlich schreibt Stieler in das Heft „nach der Ausstellung werde ich es an die Brentano schicken“<sup>4</sup>. Aus den Konversationsheften geht hervor, daß Beethoven Stieler viermal gesessen hat. Der Komponist, dessen Gehör damals bereits ausgelöscht ist, und der sich während der Sitzungen nur schriftlich mit dem Maler unterhalten kann, ist ein unbequemes Modell. Weder will er überhaupt porträtiert werden, noch will er sich auf bestimmte Sitzungen festlegen, noch zeigt er während der Sitzungen große Geduld. Dazu kommt, daß der Komponist, dessen Musik auf der Schwelle zur Romantik steht, Stielers klassizistischem Ideal argwöhnt. „Stielers Porträte sind gewöhnlich flach ob-

<sup>1</sup> Brief Franz Michael Stielers an Joseph Stieler in Wien 18. 6. 13. Priv. Bes.

<sup>2</sup> *Beethovens Konversationshefte* hrsg. v. Schünemann, Wien 1941, Bd. I, Heft VI, S. 30b.

<sup>3</sup> Heft IX, S. 35 b, Schünemann Bd. I, S. 333.

<sup>4</sup> Heft XI, S. 64 b, Schünemann Bd. II, S. 37.

schon sauber gemalt“<sup>5</sup> schreibt ihm auch noch sein Freund Bernard in das Heft. Als Beethoven auf einen Maler zu sprechen kommt, den er besonders schätzt, den Engländer Thomas Lawrence<sup>6</sup>, gibt Stieler zur Antwort: „Tadeln lest sich alles wenn man will so gibts nichts vollkomenes“<sup>7</sup>.

Der Maler hat Beethoven zunächst zu einem Mittagessen eingeladen, zusammen mit dem Wiener Arzt Staudenheimer und Beethovens Advokaten Wolf<sup>8</sup>. „Es ist recht schön bey Stieler und wir sind ungenierter als im Wirtshaus“<sup>9</sup>, meint ein Freund Beethovens, der die Einladung überbringt. Die Sitzungen finden in den Monaten Februar bis April statt. Nach der zweiten Sitzung ist das Bild untermalt. „Das Bild muß trocken, wenn es trocken ist, werde ich ihnen schreiben, wenn Sie mir wieder eine Stunde schenken können“<sup>10</sup>. Im März — Stieler hatte inzwischen eine Erkältung zu überwinden —<sup>11</sup> findet die dritte Sitzung statt. Die Unterhaltung geht über Frau Brentano und über den Maler Gerhard v. Kügelgen, der wenige Tage später in Dresden ermordet wird<sup>12</sup>. Stieler äußert sich über das Bild zufrieden: „ . . . heute habe ich eine gute Sitzung gehabt weil ich Ihnen viel beobachtet habe . . . “<sup>13</sup>. In der nächsten Sitzung — „Vergessen Sie nicht, biß Montag 1/2 10 zu Stieler zu kommen“ —<sup>14</sup> wird Beethoven allmählich ungeduldig, und Stieler bittet ihn um Geduld „es wird Ihnen zu lange dauern, allein was heute gemacht wird ist überstanden für ein anderes mahl. — noch ein kleines Viertelstündchen wenn es Ihnen nicht zu lange wird . . . noch 10 Minuten dann sind wir fertig“<sup>15</sup>. Doch scheint sich Beethoven nicht beirren zu lassen und das Bild wird in dieser Sitzung nicht fertig. „Ich muß Ihnen bitten morgen ja gewiß zu kommen, weil auf übermorgen die Farben vertrocknet wären“<sup>16</sup>, schreibt Stieler, denn schon einmal hat er eine kurzfristige Absage erhalten: „Wertester Freund! Heute ist es unmöglich, mich zu Ihnen zu begeben; morgen werde ich aber Punkt 11 Uhr bei Ihnen sein; — Sie verzeihen schon. — In der Eile, Ihr mit tiefster Hochachtung ergebenster Beethoven“<sup>17</sup>. In der vierten Sitzung, Anfang April, wird das Bild fertig. „Aus welchem Tone geht ihre Meße ich mögte blos auf das Blatt schreiben Meße aus“ — „D. Missa solemnus aus D“<sup>18</sup> antwortet Beethoven. Der Maler bedankt sich überschwänglich bei Beethoven. „Ich danke Ihnen Tausend und Tausendmal für so viel Geduld“<sup>19</sup>. Er verspricht, das Bild nach der Ausstellung, in der es hängen soll, an die Brentanos zu schicken. Offenbar hat Stieler vor, das Porträt zu wiederholen. So versichert er jedenfalls dem Komponisten: „bis zur nächsten Ausstellung werde ich Ihr Porträt nochmals machen aber ganze Lebensgröße Ihr Kopf macht sich vorzüglich gut von vorn und es war so paßend weil auf der einen Seite der Haydn und auf der anderen der Mozart (hing)“<sup>20</sup>.

Die Beurteilung des Porträts fällt verschieden aus. Jedenfalls wird Stieler seinetwegen zum Mitglied der Akademie ernannt. Beethovens Freunde urteilen unterschiedlich. Schindler schreibt: „Das untermalte Bild habe ich bei Stieler gesehen. Das von Schimon ist mir aber lieber, es ist mehr Charakter darin — so findet es jeder“<sup>21</sup>. Wieweit sich jedoch Schindler

<sup>5</sup> Heft XIII, S. 2 b, Schünemann Bd. II, S. 99.

<sup>6</sup> 1769 Bristol — 1830 London.

<sup>7</sup> Heft XV, S. 2 a, Schünemann Bd. II, S. 180.

<sup>8</sup> Heft VIII, S. 76 a, Schünemann Bd. I, S. 304.

<sup>9</sup> Heft VI, S. 79 a, Schünemann S. 212.

<sup>10</sup> Heft VII, S. 86 b, Schünemann, S. 264.

<sup>11</sup> Heft VIII, S. 76 a, Schünemann, S. 304.

<sup>12</sup> Heft IX, S. 35 b, Schünemann S. 333; Gerhard v. Kügelgen 1772—1820.

<sup>13</sup> Heft IX, S. 35 b, Schünemann, S. 333.

<sup>14</sup> Ein Besucher, Heft X, S. 18 a, Schünemann, S. 371.

<sup>15</sup> Heft X, S. 35 b, Schünemann, S. 380.

<sup>16</sup> S. 36 a, Schünemann, S. 380.

<sup>17</sup> Heft X, S. 36 a, Schünemann, S. 380.

<sup>18</sup> Der Brief befindet sich seit 1934 im Archiv des Beethovenhauses in Bonn.

<sup>19</sup> Heft XI, S. 64 a, Schünemann Bd. II, S. 37.

<sup>20</sup> Heft XI, S. 64 b, Schünemann Bd. II, S. 37.

<sup>21</sup> Heft XV, S. 1 b, Schünemann Bd. II, S. 180.

<sup>22</sup> Heft X, S. 10 a, Schünemann, S. 371.

wirklich auf das Urteil der Allgemeinheit stützt, ist ungewiß, denn 1835 schreibt er in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung auch: „Das mißlungenste Porträt Beethovens ist wohl unstreitig jenes von Waldmüller für Herrn Härtel gemalt . . .“<sup>22</sup>.

Ein Besucher meint zu Stielers Bild: „Wir sprachen eben von Ihrem Porträt — der Oliva meint — Sie sind sehr gut getroffen“<sup>23</sup>. Ein anderer: „Vorgestern war der Wolf schon bey Artaria um ihn anzurühren wie sehr Sie der Stieler getroffen hätte und um es von dem geschickten Kupferstecher Rahl stechen zu lassen“<sup>24</sup>. In einem Wirtshaus sitzend schreibt Olivia: „am anderen Tisch redet man von Ihrem Porträt; alle finden es entsprechend ähnlich“<sup>25</sup>.

Das weitere Schicksal des Porträts bleibt im Dunkeln, bis es später im Besitz des Komponisten Louis Spohr auftaucht. Stieler hat es nach seiner Fertigstellung offenbar nicht an die Brentanos nach Frankfurt geschickt, sondern behalten. Als er es in der Mitte der dreißiger Jahre auf eine Ausstellung des Kunstvereins nach Braunschweig gibt, wird das Bild, so sagt eine Familienüberlieferung, angeblich verletzt und nicht ausgestellt. Einer anderen Tradition zufolge soll er das Bildnis auf eine Auktion gegeben haben, doch dürfen wir diese wie die erste Version solange nicht als erhärtet betrachten, wie neues Quellenmaterial nicht aufgetaucht ist. Es ist merkwürdig, daß der Briefwechsel Stielers mit dem Kunstverein in Braunschweig, wo das Bild abhanden gekommen sein soll, keinen einzigen Hinweis auf das Bildnis Beethovens enthält<sup>26</sup>.

#### Zum Bildnistypus und seinen künstlerischen Mitteln

Es gibt in Stielers Werk mitunter Bilder, die zeigen, daß der Maler die Menschen, zu denen er keine persönliche Beziehung herstellen kann, auch in den Bildnissen ohne Überzeugungskraft darstellt. Viele Aufträge von Fürstenbildern berühren ihn kaum, was in einem spürbaren Mangel an Wirkung auf den Beschauer deutlich wird. Anders verhält es sich mit dem Bildnis *Ludwig van Beethoven*, das dem musikalischen Maler — er selber sang und spielte Gitarre — zu einem persönlichen Bekenntnis wird. Die Genialität des Musikers, dessen Werke er von seinen frühesten Wien-Aufenthalten an mit größter Ehrfurcht gehört und in seinen Tagebüchern vermerkt hat, facht ihn zu einer besonderen Gestaltungsform an.

Stieler idealisiert die Erscheinung des Komponisten, zugleich aber psychologisiert er sie, indem er ihn im Sinne der faustischen Natur seiner Musik darstellt. Der Maler veranschaulicht den Musiker damit im Sinne des Geniekultes des frühen 19. Jahrhunderts und unterscheidet sein Bildnis damit von den musikalischen Gattungsporträts des 17. und 18. Jahrhunderts. In van Dycks Musikerdarstellungen werden der *Organist Heinrich Liberti* oder die *Gambenspielerin* z. B. im Gestus des Nachaußenhörens dargestellt. In Stielers Bildnis dagegen kommt die Tragik des Komponisten, der sein Gehör zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Bildes bereits vollständig verloren hat, zur Darstellung. Auf das Äußerste konzentriert, lauscht der Komponist in sich hinein, um das Gehörte augenblicklich in die Notenschrift umzusetzen.

Für die Darstellung hat Stieler ein Zeitmoment gewählt, der über die Bedeutung des Komponisten am meisten aussagt. Er zeigt ihn, an der *Missa solemnis* arbeitend, einem Werk, das innerhalb des gesamten Schaffens Beethovens einen Höhepunkt bildet. Auch der Komponist war sich dessen bewußt, obwohl das Werk erst drei Jahre nach der Entstehung

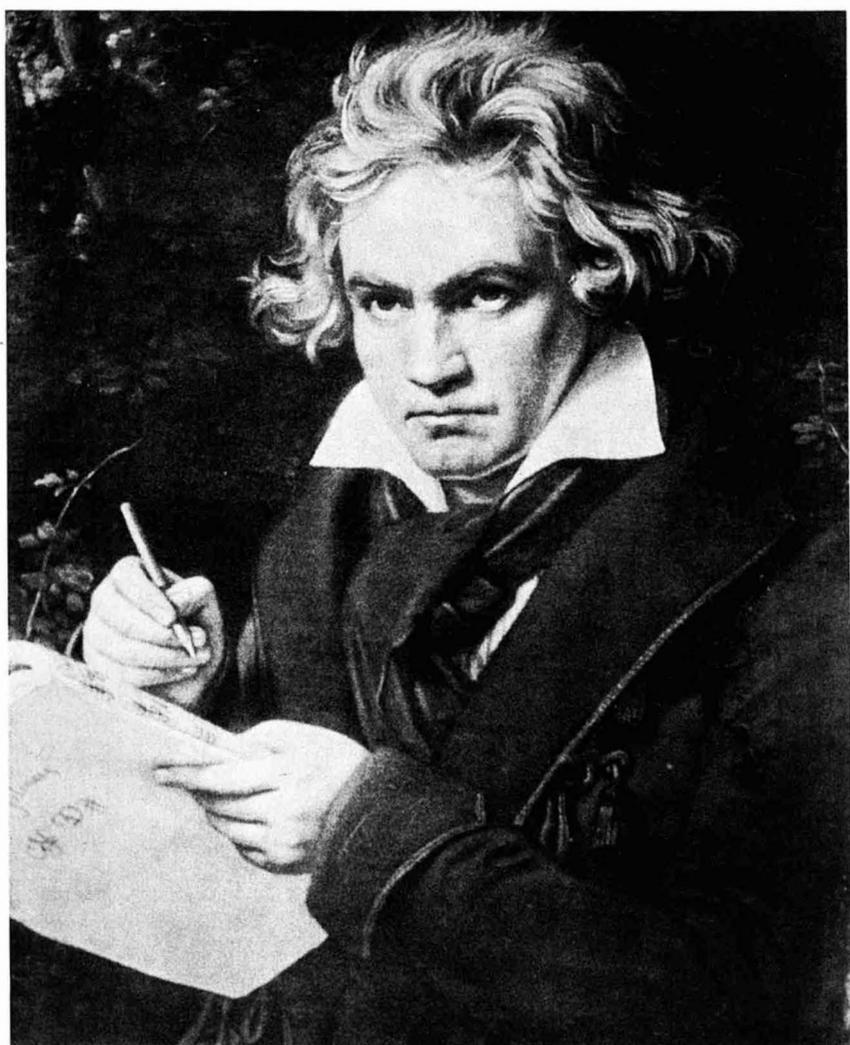
<sup>22</sup> Allgem. Musikalische Zeitung Nr. 2, Wien 1835. Gottfried Härtel 1763—1827, Inhaber des Leipziger Musikverlages Breitkopf & Härtel. Das Porträt Waldmüllers wurde am 4. 12. 1943 beim Brand des Verlagshauses sehr schwer beschädigt. Vom noch unbeschädigten Porträt ist ein Piper-Druck vorhanden. Die Bildruine befindet sich noch heute im Besitz des Musikverlages Breitkopf & Härtel in Leipzig.

<sup>23</sup> Heft XI, S. 71 a, Schünemann Bd. II, S. 42.

<sup>24</sup> Heft XI, S. 78 a, Schünemann Bd. II, S. 46.

<sup>25</sup> Heft XIII, S. 26b, Schünemann Bd. II, S. 114.

<sup>26</sup> In den in Frage kommenden Ausstellungen des Braunschweiger Kunstvereins zwischen 1830 und 1840 [1832, 1833, 1834, 1836, 1838 und 1840] ist das Bildnis nicht gezeigt worden.



Joseph Stieler: Ludwig van Beethoven



des Porträts abgeschlossen wurde. Wie in anderen Bildnissen Stielers, z. B. der Feldherren Tettenborn und Pappenheim, ist auch hier auf ein auf das Geschehen weisendes Requisite nicht verzichtet. Der Komponist hält die Partitur der *Missa solennis* in der Hand. Wir wissen aus Beethovens Konversationsheften, daß der Maler auf die Beschriftung großen Wert legte. Sie ist seine Idee, und ausdrücklich erkundigt er sich nach der Tonart der Messe.

Zur Ausführung seines Bildnisses sind Stieler nur vier Sitzungen gestattet. Aus diesem Zwang heraus — denn vier Sitzungen sind für den sorgfältig arbeitenden Maler zu wenig — muß er von den üblichen Mitteln absehen und einen Weg finden, die Persönlichkeit des Musikers in kurzer Zeit zu erfassen. Er findet dabei eine Möglichkeit, das Momentane und Zeitlose in der Erscheinung Beethovens zugleich zu veranschaulichen. Momentan ist die augenblickliche Situation, in der der Maler den Musiker antrifft und zeitlos sein Wissen um dessen historische Bedeutung, die schon zu Lebzeiten Beethovens erkannt wird. Momentan erscheint die Kleidung, in der sich Beethoven dem Maler stellt. Ihr lässiger Stil entspricht durchaus seinem genialischen Auftreten. Stieler greift hier zu künstlerischen Mitteln, die für ihn nicht typisch sind. Er betont nicht mehr die Kraft der Linie, wie das im Bildnis *Kronprinz Ludwig von Bayern* der Fall war. Dagegen bringt er unstrukturierte, weiche breite Schattenpartien auf die Leinwand, während er bei der Gestaltung des Lichtes auf die Form einer gezielten Lichtquelle, von links einfallend, zurückgreift, ihre Leuchtkraft jedoch stark herabmindert. Das schwach auffallende Licht verbindet Stieler mit dem eigenständigen Leuchtwert der Farben, dem klaren Dunkelblau des Morgenrocks und dem kräftigen Mittelrot des Halstuchs. Stieler hat die Farben, damit sie sich schneller vermahlen ließen, mit einer starken Ölvermischung aufgetragen. Diese gerät ins Schwimmen, so daß beim Trocknen die typischen Frühschwundrisse entstehen. Im ganzen ist der weiche malerische Auftrag bestimmend, der durch die Ölbeimischung möglich ist. Er steigert sich noch einmal in dem dunklen Grün des Laubwaldes, den Stieler als Grund unterlegt, eine Anspielung auf Beethovens 6. Symphonie, die „Pastorale“ von 1808. Ganz bewußt bezieht der Maler dieses Werk noch in sein Bildnis ein, um auch eine andere Wesensart des Komponisten zu verdeutlichen, der hier als der Schöpfer der *Missa solennis* im faustischen Ringen um seinen Glauben dargestellt ist.

Die Spontaneität und Zeitlosigkeit zugleich von Stielers Beethovenbildnis, derentwillen er auf Bildmittel zurückgreift, die für ihn untypisch sind, führt schließlich dieses Bildnis zu einem Höhepunkt seines Schaffens und bei der Wiener Gesellschaft zu einem großen Erfolg. Das Bild erhielt in einer Akademieausstellung einen Ehrenplatz zwischen Bildnissen Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts und veranlaßte schließlich die Ernennung Stielers zum Ehrenmitglied der Wiener Akademie, die er fünfzehn Jahre zuvor als Schüler verlassen hatte.

## Verdi – Wagner

Ein Colloquium in Rom vom 7. bis 9. Oktober 1969

VON KLAUS HORTSCHANSKY, FRANKFURT A. M.

Das Karussell der mehr oder minder inhaltlich wie personell aufgeblähten musikwissenschaftlichen Kongresse wird seit einiger Zeit spürbar durch kleinere Tagungen mit eng begrenzten Themen und nur wenigen Teilnehmern ergänzt, ja wenn nicht gar in Frage gestellt. Die Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Institutes in Rom hatte im Herbst 1969 italienische und deutsche Wissenschaftler zu einem Colloquium, dem dritten seiner Art, eingeladen, in dem in einem ersten Themenkreis die Wirkung Wagners in Italien und die Verdis in den deutschsprachigen Ländern behandelt, in einem weiteren

das Verhältnis Wagners zu Italien bzw. Verdis zum transalpinen Norden diskutiert und schließlich an einem dritten Arbeitstag das Werk und der Stil beider Komponisten miteinander verglichen werden sollten. Soweit der vom Leiter der Musikgeschichtlichen Abteilung, Friedrich Lippmann, entworfene Plan des Colloquiums. Auch wenn infolge einiger Absagen die in einer gewissen Parallelität gestellten Themen nicht alle behandelt werden konnten, so ging das grundsätzliche Konzept des Colloquiums, Wagner ebenso wie Verdi am jeweiligen Kontrapost im weitesten Sinne zu studieren, doch weitgehend auf.

Mit einem ausführlichen Beitrag zur italienischsprachigen Wagner-Literatur eröffnete Agostino Z i i n o den ersten Arbeitstag. Unter dem Titel *Panorama della critica wagneriana in Italia* gab er eine weitausgreifende, alle wesentlichen Momente der italienischen Wagner-Literatur erfassende Übersicht, die bei den ersten kritischen Äußerungen um 1850 einsetzte, das lebhafteste Echo der frühesten Aufführung einer Wagner-Oper in Italien (1871 *Lohengrin* in Bologna) berücksichtigte und dann alle bedeutenden Arbeiten über Wagner bis in unsere Zeit besprach. Der korrespondierende Beitrag Dietrich K ä m p e r s dagegen — *Die deutsche Verdi-Literatur. Hauptlinien der Interpretation* — beschränkte sich darauf, einige wesentliche Gesichtspunkte der deutschsprachigen Verdi-Literatur herauszuarbeiten und dabei vor allem den allmählichen, zu einer Objektivierung des Verdi-Bildes führenden Abbau von Vorurteilen (so u. a. Verdis Abhängigkeit von der französischen Oper ebenso wie von Wagner) zu unterstreichen, die lange Zeit das deutsche Verdi-Verständnis bestimmt hatten. Der Berichterstatter schließlich referierte über die *Herausbildung eines deutschsprachigen Verdi-Repertoires im 19. Jahrhundert und die zeitgenössische Kritik*.

Das Thema *Wagner und Italien* war bei Friedrich L i p p m a n n in allerbesten Händen, suchte er doch die ganze Vielschichtigkeit desselben anzusprechen. Wagners persönliches Verhältnis zu Land und Leuten wurde dabei ebenso behandelt wie seine, Teilaspekte oft richtig erfassenden Äußerungen und Gedanken über die italienische Musik. Den breitesten Raum nahm bei Lippmann die Darstellung des „*Italienischen in der Musik Wagners*“ ein, das er aufgrund ausgezeichneter Kenntnisse der zeitgenössischen italienischen Oper an den Texten, an den Formen sowie an Melodik, Harmonik und Rhythmik bis hin zum *Lohengrin* immer wieder nachweisen konnte. Für Ludwig F i n s c h e r bot schon die Methode, wie die Verbindung von Wort und Ton durch Verdi und Wagner gegensätzlich reflektiert wird, einen Ansatzpunkt, in einem gleichlautenden Beitrag (*Wort und Ton bei Verdi und Wagner*) grundsätzliche Überlegungen daraus abzuleiten: Der Brieftheoretiker Verdi entzündete sich, vor allem seinen Librettisten gegenüber, am praktischen Einzelfall zu Bemerkungen; der Programmatiker Wagner stellte immer wieder neue, sich teilweise widersprechende Theorien auf, die er in der Praxis nur allmählich und bisweilen auch nur partiell zu verwirklichen wußte. Mit Hilfe zahlreicher Beispiele gab Finscher eine Darstellung des Wort-Ton-Verhältnisses in den Werken beider Komponisten, das sich bei Verdi, zuerst im Rezitativ, dann in der geschlossenen Form, kontinuierlich vom Konventionellen zum Persönlichen entwickelte und das bei Wagner zahlreiche, in ihrer Haltung zueinander entgegengesetzte Stationen durchmachte, die vom unruhigen Suchen des Autodidakten beredetes Zeugnis ablegen.

Während Fedele D' A m i c o in seinen *Appunti sulla drammaturgia verdiana* das Verhältnis der Struktur der Verdischen Opern zur Öffentlichkeit seiner Zeit untersuchte, wobei er die mitbestimmende Rolle des Publikums besonders an Beispielen aus *La Traviata* demonstrierte, befaßte Carl D a h l h a u s sich mit Wagners dramatisch-musikalischem Begriff der Form. Dabei gelangte er zu einer Definition, in der die dramatisch-musikalische Form als eine Entwicklung (Wagner spricht in diesem Zusammenhang metaphorisch von „*Gewebe*“) begriffen wird, in deren Verlauf die Motive in immer wieder andere Beziehungen zueinander gesetzt sind. Wolfgang W i t z e n m a n n bestimmte in seinem Beitrag *Grundzüge der Instrumentation in den Opern Verdis und Wagners* dieselbe als gegensätzlich und unverwechselbar: Wagner neige mehr zu einem symphonischen Orchesterstil, der größtmögliche Homo-

genität des Klanges anstrebe; bei Verdi dagegen trete das konzertante, auf Differenzierung zielende Element weit stärker in den Vordergrund als bei Wagner. Weit mehr Parallelen konnte Rodolfo Celletti in seinen Ausführungen *Sullo stile vocale di Verdi e Wagner* feststellen. Sie zeigten, daß, allen offenkundigen Unterschieden zum Trotz, Wagner und Verdi in der Wahl der Stimmcharaktere, in der Rollenbesetzung, in der Gestaltung der Stimmführung (etwa Verzierungen) etc. in der gleichen romantischen Tradition wurzeln.

Die Tagung wurde durch einen auf die Problematik des Tagungsthemas zugeschnittenen öffentlichen Vortrag von Anna Amalie Abert (*Verdi und Wagner*) eingeleitet, in dem sie an der Persönlichkeit, am Schaffen und am Denken beider Meister neben Verschiedenheiten auch Gemeinsamkeiten festzustellen suchte. Die Arbeitssitzungen wurden unter der lebhaften Teilnahme einiger Gäste wie Emilia Zanetti, José López-Calo, Oliver Strunk, Federico Ghisi, Nino Pirrotta und nicht zuletzt des Direktors des Deutschen Historischen Institutes, Gerd Tellenbach, sowie Karl Gustav Fellerers abgehalten. Die Tagung konnte mit gutem Recht insofern Colloquium genannt werden, als genügend Zeit für ausgedehnte Diskussionen blieb, die äußerst fruchtbar und anregend verliefen. Die Referate sowie die Diskussionsbeiträge werden als Bericht des Colloquiums 1971 in den *Analecta musicologica* XI erscheinen.

### III. Internationale Seminare für Neue Musik in Smolenice

VON TIBOR KNEIF, BERLIN

Dem nunmehr dritten Jahrgang der Seminare für Neue Musik in dem „slowakischen Darmstadt“ Smolenice ging kurz vor der Veranstaltung (vom 13. bis 17. April) noch einiges Zögern, ja die Ungewißheit darüber voraus, ob die von der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, dem Verband slowakischer Komponisten und dem Slowakischen Musikfonds gemeinsam angestrebte junge Tradition denn überhaupt fortgesetzt werde. Die Gründe hierfür und auch für den Umstand, daß von den geplanten Round-Tables nur ein einziges Podiumsgespräch stattfand, dürften für jeden Verständigen klar sein, auch wenn man sich auf mancherlei technische Schwierigkeiten berief. Fraglos erwiesen sich die Seminare dennoch als der Teilnahme wert, vor allem wegen einiger gelungener Konzerte und der praktischen, didaktischen Vorstellungen von namhaften Komponisten und Interpreten.

Unter den tschechoslowakischen Gastgebern machte der junge Milan Adamičik mit einem Teil seiner *Musikalisch-räumlichen Projekte* — einer musikalischen Übertragung des Damespiels — auf sich aufmerksam. Die Slowakischen Madrigalisten, diesmal unter der Leitung von Ladislav Holásek, sowie der Cellist Josef Sikora und zwei Schlagzeuger trugen Kompositionen von Ladislav Kupkovič (*Zwei Punkte*), Ivan Parík (*Musik für die Vernissage*), Ivan Hrušovský, Tadeáš Salva und der sowjetischen Komponistin S. A. Gubajdulínová vor, sowie die *Spiele* von Ilja Zeljenka, eine die Atmosphäre des Kinderspiels mit Ausrufen, Schällen und Gruppenbewegung vergegenwärtigende Komposition, die zugleich den Beitrag der ČSSR für das diesjährige Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Basel darstellt.

In einem eigenen Konzert boten die Studios für elektronische Musik an den Rundfunkanstalten Preßburg, Prag und Pilsen Proben aus ihrer lebhaften, Züge freundschaftlicher Konkurrenz tragenden Produktion. Neben zwei Uraufführungen von Peter Kolman (*Omaggio a Gesualdo*) und Jozef Malovec (*Tabu*) wurden Werke von Ivan Parík, Rudolf Růžička und Zbyněk Voštvák zu Gehör gebracht. In ihnen allen kam durchweg das Merkmal eigener nationaler, mehr auf Idee und Ablauf als auf technische Mittel bedachter Entwicklung zum Vorschein.

Den größten Anteil der Nichteinheimischen bestritten Teilnehmer aus der Bundesrepublik. Man hörte *Sto ck h a u s e n s* anlässlich der Weltausstellung in Osaka verfaßtes Stück *Pole für zwei* — der Ausdruck „europäische Uraufführung“, den jemand benutzt hatte, war angesichts des einfallsarmen Ablaufs sicherlich humoristisch gemeint. Weit größeres Gewicht besaß das Konzert des Kölner Ensembles für Neue Musik mit zwei Realisationen von Mauricio *K a g e l*: *Der Schall* für fünf Spieler und *Acustica* für experimentelle Klangerzeuger und Lautsprecher. Bereits mehrmals (etwa in Wien und Amsterdam) aufgeführt, konfrontierten beide Werke die Hörer mit Kagels kurioser Privatsammlung an musikalischen Instrumenten oder einfacher und neutraler: mit Gerätschaften. Für Kagels Zwecke scheint alles Akustische verwertbar: Gummischlauch, Schildkrötenskelett, Fahrradklingel und Trichter sowie traditionelle Klangerzeuger wie Trompete, Balalajka und Posaune (letztere in der Handhabung von Vinko Globokar), vorausgesetzt, daß man mit ihrer Hilfe auch Geräusche hervorrufen kann. Halb ein Jux, halb die recht Kagelsche metaphysische Nähe zum Unbedingten, beeindruckte die Musik weniger durch ihre lexikalische Ausführlichkeit, als dadurch, daß auch sie, gleich der konventionellen, sehr bald auf Unterschiede der Qualität aufmerksam macht. Dabei erwies sich das erste Stück, *Der Schall*, durchweg als mehr spannungsgeladen. Kagel führte die Klangregie selber. Am Tage danach stand er dem Publikum Rede und Antwort und erläuterte seine Kompositionsvorstellungen und die Erwartung, die er mit beiden Stücken an den Hörer stellt.

Drei von den fünf Mitwirkenden des Kölner Ensembles — Christoph *C a s k e l*, Schlagzeug; Karlheinz *B ö t t n e r*, Gitarre, und Edward H. *T a r r*, Trompete — hielten Interpretationsseminare über die Verwendung ihrer Instrumente in der zeitgenössischen Musik, nicht zuletzt in der Absicht, die anwesenden jungen Komponisten mit der bislang wenig ausgebeuteten Klangvielfalt vertraut zu machen.

Daß zwischen ästhetischem Urteil und Analyse eine enge Wechselwirkung besteht, war eine der Thesen von Carl *D a h l h a u s* (Berlin), die dem unter seiner Leitung stattfindenden Rundgespräch über ästhetische Fragen der Neuen Musik zugrunde lagen. Seine Diskussionspartner — Michal *B r i s t i n g e r* (Warschau), Ladislav *M o k r ý* (Preßburg) und Tibor *K n e i f* (Berlin) — machten nicht nur auf einige logische Schwierigkeiten beim Urteilen über Neue Musik aufmerksam; auf sozialistischer Seite wurde auch das Bemühen sichtbar, zeitgenössische Musik mit Kategorien der marxistischen Gesellschaftstheorie vorsichtig abzutasten und sie, sei es auf dem Umweg von so abenteuerlichen ideologischen Begriffen wie „anthropologischer Humanismus“, als einen Bestandteil der Gegenwart zur Kenntnis zu nehmen.

Nicht genug der Theorie: Jan *K a p r* aus Prag sprach über *Theorie der angedeuteten und entfremdeten Elemente*; Ladislav *B u r l a s* aus Preßburg beleuchtete die *Neue Musik und die geschichtliche Dimension der Musik*, und Dénes *Z o l t a i* aus Budapest wartete mit einer sorgfältig ausgearbeiteten Typologie der „offenen Form“ in der Neuen Musik auf, mit einer ebenso geistreichen wie in empirischer Hinsicht fragwürdigen Geschichtsmetaphysik, die ihre Abstammung von Georg *L u k á c s*' *Theorie des Romans* nicht verleugnen kann.

Nach der Durststrecke von derart exzessiven Theorien glückte das vorzügliche Interpretationsseminar von Siegfried *P a l m* (Bodenkirchen) einem erfrischenden Regen. Palm, eine der Schlüsselfiguren der Avantgarde, machte mit der neueren Literatur für Violoncello sowie mit manchen Kunstgriffen seines Instruments bekannt. Das *Capriccio für S. P.* von Penderecki, Ligetis Cellokonzert sowie B. A. Zimmermanns Solosonate und Sonate für Violoncello und Klavier wurden analytisch durchleuchtet — Ernst und feiner Witz, Nonchalance und subtilste Klangwirkungen (Ligetis Werk setzt mit einem siebenfachen Piano an), kurz, der Geist bester zeitgenössischer Musik in der Interpretation und in der Person eines geistvollen Künstlers war hier zum Greifen nahe.

Das vorgesehene Konzert mit dem Budapester Kammerensemble blieb aus; dafür entschädigte ein geselliger Abschlußabend mit Tanz und ausgerechnet mit jener Beatmusik, die einen Tag zuvor, beim Round-Table, umstandslos als Schund eingestuft worden war. Von dem Zufall ließ sich indes niemand stören, viele stellten sich dafür die bange und doch zuversichtliche Frage, ob das Schloß von Smolenice seine schweren Gittertore auch im nächsten Frühling, trotz so mancher technischer Schwierigkeiten, den tschechoslowakischen und ausländischen Freunden der Neuen Musik öffnen werde.

### *Beethoven-Symposion in Wien, 2. bis 5. Juni 1970*

VON PETER CAHN, FRANKFURT A. M.

Veranstalter des Symposions, dem die Wiener Festwochen einen attraktiven Rahmen boten, waren die Österreichische Akademie der Wissenschaften, die Gesellschaft zur Herausgabe der DTÖ und die Musikwissenschaftlichen Institute der Universitäten des Landes. Das Programm umfaßte 14 Vorträge, von denen vier der Biographie Beethovens, fünf seiner geistesgeschichtlichen Stellung und Umwelt gewidmet waren. Demgegenüber trat die unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Werk vielleicht etwas zu sehr zurück. Ob von der Veranstaltung, als deren Inaugurator wohl Erich Schenk gelten darf, ein nachhaltiger Anstoß auf die Beethovenforschung ausgehen wird, ist schwer zu sagen. Der Verzicht auf klar akzentuierte, übergeordnete Thematik und auf Diskussion der Referate könnte sich hier nachteilig auswirken. Man wird klarer sehen, wenn der Kongreßbericht im Druck vorliegt.

Max Brubach behandelte *Beethovens Abschied von Bonn* und zeichnete den Umkreis der letzten Bonner Jahre anhand des „Stammbuchs“ von 1792. Über den heutigen Stand der Beethovenforschung sprach Joseph Schmidt-Görg. Nach einer Würdigung der Literatur von Schindler bis Riezler ließ er auch die Lücken deutlich werden, die noch zu schließen sind: Von den Skizzenbüchern, deren Umfang sich mittlerweile auf ca. 7 500 Seiten beläuft, ist bislang erst ein kleiner Bruchteil publiziert. Noch immer fehlt eine vollständige kritische Ausgabe der Briefe. Rund 200 Briefe Beethovens sind im Jahre seines 200. Geburtstages nur in englischer Übersetzung (in der Ausgabe von Emily Anderson) veröffentlicht — eine beklagenswerte Bilanz dieses Jubiläums. Erfreulicheres konnte Karl-Heinz Köhler über die Konversationshefte berichten: Von der auf zehn Bände veranschlagten Neuausgabe der 139 erhaltenen Hefte ist inzwischen der zweite Band erschienen. Die vollständige Publikation dürfte neben der Berichtigung von Fakten und Daten auch zu einer Neubewertung von Beethovens Verhältnis zu seinem Neffen Karl und zu einer Berichtigung des Bildes der Schwägerin Johanna führen. Jan Ráček lieferte einen neuen Beitrag zur Beziehung Beethovens zu den Böhmisches Ländern (*Beethoven auf Schloß Grätz in den Jahren 1806 und 1811*).

Der geistesgeschichtlichen Stellung Beethovens galten die Referate von Emil Staiger und Luigi Magnani. Beide gingen vom Jahre 1770 aus. Für Staiger war es das Geburtsjahr Hölderlins, Hegels und Beethovens, deren Werdegang und Wesen er unter dem Aspekt der Generationsgemeinschaft darstellte. Er kam zu dem Schluß, daß trotz aller Unterschiede sich in der Struktur des Denkens, Empfindens und Handelns eine Verwandtschaft zwischen dem Dichter, dem Philosophen und dem Komponisten erkennen lasse: Umfassendes Selbstbewußtsein und ein Höchstmaß an Intensität seien ihnen ebenso gemeinsam wie ihr universaler Anspruch und ihr Schaffen an den äußersten Grenzen des Möglichen. Magnani (*Beethoven und die ästhetisch philosophischen Strömungen seiner Zeit*) beschwor mit dem Jahre 1770 die Begegnung Goethes und Herders auf den Stufen des Straßburger Münsters als Anbruch einer aurea aetas, in der Natur und Kunst sich verbinden. Gert von der

Osten rundete das Bild von Beethovens Umwelt mit einem Beitrag über den Pariser Maler Théodore Géricault nach der Seite der bildenden Kunst hin ab. Mit dem Thema *Beethoven — Klassiker oder Romantiker* griff Kurt von Fischer ein früher viel-diskutiertes Problem auf. Gegenüber der These Friedrich Blumes<sup>1</sup>, diese Frage werde angesichts der übergreifenden musikalischen Gemeinsamkeiten von Klassik und Romantik bedeutungslos, hob von Fischer den unterschiedlichen Stellenwert gemeinsamer Elemente, besonders hinsichtlich der Metrik hervor. Anhand von Vergleichen metrischer Bildungen Beethovens und Schuberts zeigte er die Unterschiedlichkeit des Zeiterlebnisses und schloß eine lediglich auf Gemeinsamkeit des musikalischen Materials begründete Einheit von Klassik und Romantik aus. Dem gleichen Fragenkreis galt, unter dem Aspekt der Begriffs- und Rezeptionsgeschichte, Hans Heinrich Eggbrechts Studie *Beethoven und der Begriff der Klassik*, ein Abschnitt aus einer größeren, in Vorbereitung befindlichen Arbeit.

Über *Beethovens Einfluß auf den Klaviersatz Chopins* sprach Zofia Li s s a, ohne freilich unmittelbare Einflüsse direkt nachzuweisen. Sie gab eine methodisch vorzüglich angelegte Gegenüberstellung, bei der jedoch die andersartige Bedeutung vergleichbarer Phänomene bei Beethoven und Chopin nicht immer zur Geltung kam. Bence Szabolczi s Referat *Maqam und Modell bei Mozart und Beethoven* mußte verlesen werden, da der Autor erkrankt war. Harry Goldschmidt befaßte sich mit *Vers und Strophe in Beethovens Instrumentalmusik* und griff Fragen der klassischen Metrik von einer Seite her an, die es verdient, gegenüber den pragmatischen Theorien des 19. Jahrhunderts wieder mehr Beachtung zu finden. Natürlich besteht auch hier die Gefahr der Überstrapazierung eines Prinzips und damit erneuter Systematisierung.

Karl Gustav Fellerer (*Beethoven und die liturgische Musik seiner Zeit*) stellte die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik von der Enzyklika Benedikts XIV. (1749) bis zum Tode Beethovens dar und zeichnete den kirchenmusikgeschichtlichen Hintergrund, vor dem Beethovens Meßkompositionen zu sehen sind. Warren Kirkendale (*Beethovens Missa solennis und die rhetorische Tradition*) griff weiter zurück und zeigte in fesselnder Weise die Auseinandersetzungen Beethovens mit überkommenen Formeln, liturgischen Gebräuchen und religiösen Vorstellungen früherer Jahrhunderte bei der Komposition der großen Messe. Man mag bedauern, daß dies der einzige Beitrag blieb, der sich auf ein bestimmtes Werk konzentrierte, doch scheint dies nicht nur für das Wiener Symposion, sondern überhaupt für die gegenwärtige Situation der Beethovenforschung symptomatisch.

## „Der junge Haydn“ — Eine Internationale Arbeitstagung in Graz

VON CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING, SAARBRÜCKEN

Das Institut für Aufführungspraxis der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz hatte vom 29. Juni bis zum 2. Juli 1970 einen kleinen Kreis von Musikwissenschaftlern, Instrumentenkundlern und praktischen Musikern zu einer internationalen Arbeitstagung mit dem Thema *Der junge Haydn — Wandel von Musikauffassung und Musikaufführung in der österreichischen Musik zwischen Barock und Klassik* eingeladen. Ziel dieser Tagung war es, Probleme der historischen Aufführungspraxis sowohl in wissenschaftlichen Untersuchungen wie in praktischen Demonstrationen aufzuzeigen und zu diskutieren.

Walther Wü n s c h eröffnete die Reihe der Kurzreferate und zeigte auf, welche Bedeutung *Das Volkslied als Thema der Zeit von Joseph Haydn* hatte. Rudolf Peč m a n n untersuchte in seinem Beitrag *Der junge Haydn und die tschechische Musik des 18. Jahrhunderts*, der leider nur verlesen werden konnte, ob und in welchem Maße die Musik Böhmens und

<sup>1</sup> Artikel *Romantik* in MGG, Band 11, Sp. 804.

der Mannheimer für die Entwicklung des jungen Haydn bestimmend gewesen war. Er kam zu dem Ergebnis, daß Haydn mehr an die Tradition Wiens und Italiens anknüpfte als an diejenige Mannheims. Zugleich warnte er vor einer Überbewertung des Einflusses der böhmisch-tschechischen Musik des 18. Jahrhunderts auf Haydn, obwohl zweifellos tschechische Volksmelodik auf ihn eingewirkt habe. Hier sei ein Ansatzpunkt für weitere wichtige Forschungen gegeben. Mit der Frage, welche stilistischen Elemente Porporas in die Kompositionen des jungen Haydn Eingang gefunden haben, beschäftigte sich Akio M a y e d a (*Der Einfluß Porporas auf Joseph Haydn*), während das ursprünglich im Anschluß daran vorgesehene Referat von Hans-Jürgen H o l m a n, *Ph. E. Bach und sein Einfluß auf den jungen Haydn*, nur in der Druckfassung vorliegen wird.

Eva B a d u r a - S k o d a, *Deutsche Komödien-Arien und Haydn*, unternahm den Versuch, die von Robert Haas ausgesprochene Vermutung, daß es sich bei den in den vier Sammelbänden der Österreichischen Nationalbibliothek enthaltenen Deutschen Komödien-Arien durchwegs um Kompositionen des jungen Haydn handle, mit Hilfe stilkritischer Untersuchungen zu erhärten. Trotz vielfältiger Übereinstimmungen, die zumindest deutlich machten, daß keine der Arien nicht von Haydn stammen könnte, konnten jedoch erwartungsgemäß keine endgültigen Ergebnisse vorgelegt werden. Dies war vor allem auch deswegen nicht möglich, da zu viele Fragen im „Vorfeld“, wie z. B. eine genauere Unterscheidung zwischen Zeit- und Personalstil oder eine Untersuchung der Theaterpraxis der Zeit hinsichtlich des Austausches von Text und Musik, noch einer Klärung bedürfen. *Die Kirchenmusik des jungen Haydn* diente Irmgard B e c k e r - G l a u c h dazu, den Durchbruch Haydns zu seinem persönlichen Stil aufzuzeigen. Als hierfür besonders aufschlußreich bezeichnete die Referentin ein der Forschung bisher unbekanntes *Lauda Sion* in C. In diesem Zusammenhang konnte auch die zeitliche Zuordnung einiger Kirchenwerke Haydns korrigiert werden. Eine ganze Anzahl von Problemen *Zur Aufführungspraxis der frühen Streichquartett-Divertimenti Haydns* zeigte Laszlo S o m f a i auf. Fragen wie solistische oder chorische Besetzung, Verwendung eines Tasteninstrumentes zur Ausführung des Continuo, Besetzung der Basso-Stimme und die oft problematische Stimmführung der Viola waren nur einige, die hier angesprochen wurden. Somfai kam es dabei aber darauf an, diese Fragen weniger im Hinblick auf eine historisch richtige als auf die heutige Aufführungspraxis zu behandeln. In diesem Sinne sprach er sich auch gegen die Besetzung der Basso-Stimme mit Kontrabaß aus.

Einen Überblick über *Orchester, Orchesterpraxis und Orchestermusiker zur Zeit des jungen Haydn (1740—1770)* gab Christoph-Hellmut M a h l i n g. Mit Fragen der *Violintechnik in Österreich und Italien um die Jahrhundertmitte* setzte sich Dimitris T h e m e l i s an Hand von Äußerungen Geminianis, Veracinis, Leopold Mozarts und Tartinis kritisch auseinander. Friedemann H e l l w i g zeigte den *Wandel der Streichinstrumente zwischen Barock und Klassik*, d. h. ihre Entwicklung und baulichen Veränderungen sowie deren Auswirkung auf Klang und Spielweise auf. Er wies darauf hin, daß von einer „klassischen“ Violine nicht gesprochen werden könne und diese besser typologisch als Violine der Barockzeit u n d der Klassik zu bezeichnen sei. *Die Gesangsschule G. B. Mancinis*, ihre Stellung und ihre Bedeutung für Fragen der historisch richtigen Ausführung von Vokalwerken erläuterte, zum Teil an praktischen Beispielen, Jane G a r t n e r. Eindrucksvoll war die Vorführung einer Aufnahme des letzten Kastratensängers der Sixtina aus dem Jahre 1906, an der vor allem der „Registerwechsel“ demonstriert wurde. Eine systematische Darstellung der Verzierungsarten gab Eduard M e l k u s in seinem Beitrag *Wandel der Verzierung im 18. Jahrhundert* und machte dadurch diesen Fragenkomplex überschaubar. Gernot G r u b e r untersuchte in seinem Referat *Das redende Prinzip in der Musik des frühen Haydn* das Verhältnis Haydns zur Tradition und zu den Konventionen im Gebrauch musikalisch-rhetorischer Figuren, das vor allem in seiner Kirchenmusik deutlich sichtbar wird.

John-Henry van der Meer stellte *Die Verwendung der Blasinstrumente in Symphonie- und Opernorchestern zwischen Bach und Haydn* nicht nur als eine Art Statistik der tatsächlichen verwendeten Instrumente dar, sondern setzte sich auch mit der Art ihrer Verwendung näher auseinander, wobei gleichzeitig instrumentenkundliche Fragen eine starke Berücksichtigung fanden. *Das Naturhorn und seine Spielpraxis um die Jahrhundertmitte* erläuterte Horace Fitzpatrick und ergänzte seine historisch-theoretischen Ausführungen dabei anschaulich durch praktische Demonstrationen. Ähnlich verfuhr auch Bernhard Klebel, der sich mit dem *Oboenspiel zur Zeit des jungen Haydn* befaßte und auf eine Reihe grundsätzlicher spieltechnischer Probleme aufmerksam machte. Horst Walter stellte in seinen Untersuchungen über *Das Tasteninstrument beim jungen Haydn* die Frage, für welchen Cembalotyp und für welche Orgeln Haydn seine frühen Werke geschrieben haben könnte. Er versuchte einer Lösung dieser Frage dadurch näher zu kommen, daß er den in den Kompositionen vorausgesetzten Tastenumfang zu demjenigen der Tasteninstrumente der Zeit in Beziehung setzte. Über *Die Rolle des Cembalos in Österreich nach 1760* berichtete Vera Schwarz. Sie konnte nachweisen, daß das Cembalo in Österreich verhältnismäßig lange noch in Gebrauch war und sich die anderen Tasteninstrumente nur langsam durchzusetzen vermochten. Erst etwa um 1796 habe diese Entwicklung ihren Abschluß gefunden.

Die Reihe der hier genannten Referate wurde ergänzt durch zwei öffentliche Vorträge. Jens Peter Larsen machte deutlich, daß *Der Stilwandel in der österreichischen Musik zwischen Barock und Wiener Klassik* nicht als ein plötzlicher Umschlag zu verstehen sei, sondern einerseits eine Synthese und andererseits das Ergebnis einer ständig vorwärtsschreitenden Entwicklung darstelle. Auch Haydn müsse als Glied in dieser Entwicklung gesehen und könne nicht gleichsam losgelöst von seiner „musikalischen Umwelt“ betrachtet werden. Endgültige Klarheit aber könne erst eine genauere Kenntnis der noch unerschlossenen Quellen bringen. Georg Feder trat in seinen Ausführungen über *Die beiden Pole im Instrumentalschaffen des jungen Haydn* dem bisher immer wieder geäußerten Gedanken einer einheitlichen Stilentwicklung bei Haydn entgegen. Gattung, deren Eigengesetzlichkeit zu berücksichtigen sei, und Zeitpunkt der Komposition bestimmten auch die Werke Haydns. Ebenso sagten verschiedene Schwierigkeitsgrade der Werke nicht unbedingt etwas über deren Chronologie aus. Mit Sicherheit aber sei es einseitig, das Schaffen des jungen Haydn nur unter dem Gesichtspunkt der Polarität, z. B. Musik für Kenner — Musik für Liebhaber, Barock — Rokoko, Monumental — Miniatur usw., zu sehen. Hierauf wie auf die einheitliche Stilentwicklung abzielende Gedanken sollten überprüft und neu durchdacht werden.

Der Vorteil kleiner Tagungen machte sich auch hier bemerkbar. Konnte doch der Diskussion ein breiter Raum gewährt werden, so daß nicht nur unmittelbar im Anschluß an die jeweiligen Referate genügend Zeit, sondern sogar ein ganzer Nachmittag hierfür zur Verfügung stand. Sowohl die Referate wie auch die wichtigsten Diskussionsergebnisse sollen in einem Tagungsbericht zusammengefaßt und veröffentlicht werden.

Neben der musikalischen Umräumung der beiden öffentlichen Vorträge bildeten vor allem zwei Veranstaltungen eine willkommene Ergänzung: Ein Konzert des Ensemble *Parnassus Musicus Graecensis* mit Kammermusikwerken des frühen Haydn im Stadtpalais der Grafen Eggenberg, der heutigen Neuen Galerie, und ein Konzert der *Capella Academica Wien* unter der Leitung von Eduard Melkus, ebenfalls ausschließlich mit Werken Haydns, im Schloß Eggenberg. Beide Ensembles spielten auf Originalinstrumenten.

Für die Planung der Tagung, die mit Unterstützung der Steiermärkischen Landesregierung durchgeführt wurde, zeichneten Jens Peter Larsen, Eva Badura-Skoda und Vera Schwarz gemeinsam verantwortlich, während die Gesamtleitung in den Händen von Vera Schwarz lag. Ihr, die in diesen Tagen ein ungeheures Arbeitspensum bewältigte — war sie doch nicht nur Referentin, sondern als Cembalistin auch an jedem Konzert

beteiligt —, war vor allem die glänzende und reibungslose Organisation zu verdanken. Ein Empfang der Teilnehmer durch die Steiermärkische Landesregierung schloß die Tagung eindrucksvoll ab.

Was Erich M a r c k h l, der Präsident der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz, in seiner Eröffnungsansprache gleichsam als Rechtfertigung für das Wagnis einer derartigen Tagung an einer Musikhochschule anführte, daß es notwendig sei, neben der „artistischen“ Ausbildung noch genügend Zeit zu finden, die praktischen durch parallel laufende wissenschaftliche Forschungen zu untermauern, muß zur notwendigen Forderung erhoben werden. Es sei daher auch an dieser Stelle nochmals allen gedankt, die diese Tagung ermöglicht und zu ihrem Gelingen beigetragen haben, nicht zuletzt Herrn Grafen Saurau, der die Räume in seinem Palais zur Verfügung stellte.

### *Internationales Beethoven-Symposium in der Slowakei*

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Unter der Schutzherrschaft des Ministeriums der Slowakischen Sozialistischen Republik und des einladenden Eugen Suchon nahmen an dem Beethoven-Symposium in Bad Piešťany von Samstag, den 27. Juni, bis zum Mittwoch, den 2. Juli, polnische, rumänische, ungarische, österreichische, selbstverständlich slowakische und tschechische sowie ferner deutsche Fachkollegen aus der DDR und BRD teil. Von der Symposiumsleitung waren die Teilnehmer gebeten worden, zu zwei großen Themenkomplexen Beiträge zu liefern, entweder zum 1. Thema *Ludwig van Beethoven und Böhmen und die Slowakei* oder zum 2. Thema *Die sogenannte Umgangsmusik zu Beethovens Lebzeiten und ihre Beziehungen zur Schöpfung des Komponisten*. Dazu gesellten sich dann, besonders am Mittwoch-Vormittag, freie Themen über Beethovens Persönlichkeit und Werk. In vier aufeinanderfolgenden Sitzungen unter der abwechselnden Leitung von Jan Kresánek (Bratislava), Emil Hradecký (Prag), Richard Petzold (Leipzig) und dem Nestor der Beethoven-Forschung Joseph Schmidt-Görg (Bonn) wurden in den vornehmlich in deutscher Sprache vorgetragenen Referaten teilweise neue, auf lokalen Forschungen beruhende Ergebnisse vor allem über persönliche Beziehungen Beethovens zu bedeutenden Musikliebhabern und Komponisten aus Böhmen und der Slowakei vorgelegt (Jaroslav P o c h á z k a, Prag: *Die Beziehungen Dr. Theobald Helds zu Beethoven*; Maria T a r a n t o v á, Prag: *Ludwig van Beethoven und Joseph Dessauer*; Zoltan H r a b u s a y, Bratislava: *Beethoven und Liszt*; Zdenek N o v á c e k, Bratislava: *Die Hauskapelle des Grafen Esterházy in Čeklís und seine Beziehungen zu den Wiener Komponisten*). Ebenso aufschlußreich waren sonst unbekannte Fakten zur Beethoven-Pflege in Böhmen (Marta H u l á, Liberec/Reichenberg: *Beethoven und Reichenberg*) und die Aufhellung der Wechselwirkung von Beethovens Tonkunst und der tschechischen Musik (Václav S ý k o r a, Prag, mit seinem sehr stark applaudierten Vortrag *Die Vorahnungen des Beethovenschen Stils in den Klaviersonaten J. Bendas*; Jaroslav S m o l k a, Prag: *Rejchas Einfluß auf die Beethovensche Fugen-Schöpfung in der letzten Schaffensperiode*; Morislav Č e r n ý, Prag: *Beethoven-Inspirationen in der tschechischen Musik des 19. Jahrhunderts vor allem bei A. Dvořák*). Lediglich der Beitrag von Zofia L i s s a (Warschau) *Die Stilelemente Beethovens im Klavierwerk von Chopin* wurde von ihrer Wissenschaftlichen Assistentin Irene Poniatowska in polnischer Sprache verlesen.

Das zweite Thema wurde dagegen nur in dem Referat *Bemerkungen zur Umgangsmusik der Klassik* von Hubert U n v e r r i c h t (Mainz) behandelt, an das sich dann wenigstens eine lebhaft ergänzende Diskussion über Beethovens Verhältnis zum Volkslied seiner Zeit unter Teilnahme von Peter G ü l k e (Potsdam), Ernst K l u s e n (Neuß) sowie S ý k o r a und T a r a n t o v á anknüpfte.

Aufschlußreiche Diskussionsbeiträge gab es ebenso bei freien Beethoven-Referaten, und zwar besonders bei dem von Irene P o n i a t o w s k a (Warschau) *Über die Zusammenhänge von Beethovens Klaviersatz und den Klavieren seiner Zeit* und bei dem übersichtlichen Bericht von Hans Joachim M a r x (Bonn) *Beethoven als politischer Mensch*, weniger bei dem Vortrag von Jan K r e s á n e k *A cause de Schöner*, welcher der Bedeutung des ästhetischen Prinzips des Schönen im Werk Beethovens nachging. Bei diesen Gesprächen zeichneten sich vor allem der kenntnis- und anregungsreiche Peter Gülke aus, ferner Ernst Klusen, Václav Sýkora und Maria Tarantová. Die organisatorische Leitung lag in den Händen der umsichtig waltenden Luba B a l l o v á (Bratislava), der es sicherlich nicht allein unangenehm war, daß einige vorgesehene Referate nicht gehalten wurden, da Fachkollegen aus verschiedenen Ländern schließlich doch nicht nach Bad Piešťany kommen konnten. Die Veröffentlichung der Referate in einem Tagungsbericht ist geplant. Der Beitrag von Kresánek ist bereits neben anderen Spezialaufsätzen über Teilaspekte zum Leben und Werk Beethovens in Heft 2/3 von Slovenska hudba publiziert worden, in jenem Heft, das allen Tagungsteilnehmern überreicht worden ist.

Umrahmt waren die wissenschaftlichen Arbeitssitzungen von vielen Konzerten. Eingeleitet wurde das Symposium durch eine Freiluftaufführung des *Fidelio* bei herrlichem Wetter. Diese Aufführung dürfte nicht nur auf Grund der zum Teil hervorragenden sängerischen Leistungen in Erinnerung bleiben, sondern auch durch seine ungewöhnliche auffallende Inszenierung. Der gesamte sonst gesprochene Text war einer Schauspielerin zugeteilt worden, die nicht nur den jeweils fälligen Kommentar in — meist gereimten — Versen gab, die Dominik Tatarka verfaßt hat, sondern auch eine dem antiken Chor ähnliche Rolle übernommen zu haben schien. (Da die Aufführung in slowakischer Sprache erfolgte, ist es mir als des Slowakischen Unkundigem nicht möglich, eine nähere zutreffende Beurteilung dazu zu geben.) Abschließend darf für die ausgesprochen herzliche Gastfreundlichkeit und den harmonischen Verlauf des gesamten Symposiums aufrichtig gedankt werden. Nicht unerwähnt bleiben dürfen die vielen angeknüpften Fachgespräche wie etwa jenes beim Besuch der von Frau Luba Ballová betreuten Beethoven-Ausstellung zwischen Joseph Schmidt-Görg und der gastgebenden Ausstellungsleiterin über die unsterbliche Geliebte Beethovens, die Vladimír Karbusický (*Beethovens Brief ‚An die unsterbliche Geliebte‘ und sein musikalisches Werk* [1968]) in Bad Piešťany zu finden gehofft hat. Vor allem die papiervergleichenden Studien hätten ihn, so meinte Schmidt-Görg, dazu geführt, den Brief auf Juli 1812 zu datieren. Es wäre gut, wenn die ferneren Deutungen diese zeitliche Festlegung berücksichtigen würden. — Solche Fachgespräche über die Landesgrenzen hinweg sollten weitergeführt werden.

### *Die Tagung zum Projekt einer „Geschichte der Musiktheorie“ im Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin (10.—11. Juli 1970)*

VON REINHOLD BRINKMANN, BERLIN

Eine umfassende Geschichte der Musiktheorie ist heute ein echtes Desideratum. Über Riemanns bedeutendes und verdienstvolles Buch von 1898 (<sup>2</sup>1920) ist nicht nur die Expansion der historischen Forschung seit dem Jahrhundertbeginn hinweggegangen (die geplante Erweiterung der 2. Auflage hat Riemann nicht mehr zu Ende führen können), sondern das Werk ist nach Inhalt und Methode — zumal in den letzten Kapiteln — selbst eine Quellschrift, ein „*Rechenschaftsbericht über die Herkunft meiner Ideen zur Theorie der Musik*“, wie Riemann selber formulierte (<sup>2</sup>1920, S. 529), der Versuch einer Fundamentierung des eigenen musiktheoretischen Standpunkts durch dessen historische Rechtfertigung

als Kulmination einer langen Entwicklung, die — bei allen zeitbedingten Abweichungen vom rechten Wege — der „Wahrheit“ zum Durchbruch verholfen habe.

Die Einsicht, daß ein solches Unterfangen eines Einzelnen aus vielerlei Gründen nicht mehr möglich sei, daß es sinnlos erscheine, „*Riemanns roten Faden durch einen neuen zu ersetzen*“, es vielmehr darauf ankomme, in der Zusammenarbeit von Spezialisten für die einzelnen Sachgebiete „*das Gewebe des Ganzen zu rekonstruieren*“ (W. Braun), scheint der methodische Leitgedanke des großangelegten Projekts einer „Geschichte der Musiktheorie“ zu sein, die in der von Frieder Zamminer geleiteten historischen Abteilung des Staatlichen Instituts für Musikforschung vorbereitet wird. Die (dreibändig projektierte Darstellung der im weitesten Sinne abendländischen Musiktheorie stellt vermutlich nur einen ersten Arbeitsabschnitt dar, einstweilen informelle Vorstellungen, in einem zweiten (ethnomusikologischen) das „*einer Musiktheorie entsprechende Schrifttum außereuropäischer Völker*“ aufzuarbeiten, sollen in einem späteren Stadium eingehender diskutiert werden. Der Kreis der Mitarbeiter ist international.

Ist eine der problematischen Seiten des Riemannschen Werks eben sein „roter Faden“, das Ausrichten an einer ganz bestimmten Perspektive, so wird umgekehrt ein zentrales Problem des neuen Unternehmens sein, die Balance zu finden zwischen der erwünschten Vielfalt der Meinungen und Methoden einerseits und der erforderlichen inneren Einheit des Ganzen andererseits, konkret: zu lösen ist die Frage, wie aus den möglicherweise heterogenen Einzelbeiträgen ein „Buch“ werde.

Einer Erörterung dieser Probleme und dem Start des Projekts überhaupt diente die Tagung eines kleineren Mitarbeiterkreises am 11. und 12. Juli 1970 in den Räumen des Instituts, die am ersten Tag ein wissenschaftliches Programm mit Referaten und Diskussionen enthielt, am zweiten Tag einer Verständigung über sachliche und organisatorische Grundfragen vorbehalten war. Den Referenten war freigestellt, entweder allgemein über Darstellungs- oder Inhaltsprobleme des ihnen zugedachten Abschnitts zu handeln, oder aber einen konkreten Einzelaspekt vorzutragen. Den ersten Weg wählten Ernst Ludwig *W a e l t n e r* (*Musiktheorie des Mittelalters bis Guido von Arezzo*), Hans Heinrich *E g g e b r e c h t* (*Musiktheorie des hohen und späten Mittelalters*) und Ludwig *F i n s c h e r* (*Italienische und spanische Musiktheorie im 15./16. Jahrhundert*), den zweiten Frieder *Z a m i n n e r* (*Griechische Musiktheorie und das Problem ihrer Rezeption*), Klaus Wolfgang *N i e m ö l l e r* (*Die Musiktheorie im enzyklopädischen Wissenschaftssystem des 16./17. Jahrhunderts*), Werner *B r a u n* (*Musiktheorie im 17./18. Jahrhundert als öffentliche Angelegenheit*), Carl *D a h l h a u s* (*Hermann von Helmholtz und der Wissenschaftscharakter der Musiktheorie*), Rudolf *S t e p h a n* (*Über Schönbergs Entwurf einer Komposition mit Stimmen*) und Hans-Peter *R e i n e c k e* (*Über Zusammenhänge zwischen naturwissenschaftlicher und musikalischer Theorienbildung*). Die Referate werden veröffentlicht, so daß ein Bericht an dieser Stelle überflüssig ist.

Die Diskussionen unter der erfreulich straffen Verhandlungsführung Zamminers leiteten von den Einzelfragen stets auf prinzipielle Problematik: das Verhältnis von Musiktheorie und Musikdenken (kann man eine Geschichte der Musiktheorie verfassen, ohne zugleich eine solche der Musikanschauung überhaupt zu schreiben?), von Fachtheorie und philosophischer Theorie; die Relation von musikalischer Praxis und Theorie (zentral vor allem für die Mittelalter-Darstellung), von formulierter Theorie und Theorie in Form von Komposition (ist Theoriendarstellung als Kompositionsanalyse möglich?); die Frage, ob und wie ein etwaiges neues „soziologisches Konzept“ der Musikgeschichtsschreibung eine Darstellung der Musiktheorie tangieren könne u. a. m.

Es scheint, daß derartige Reflexionen auf Zentralprobleme die beste Gewähr für eine relativ geschlossene Konzeption des Gesamtwerks bieten. Daher ist der von Hans-Peter Reinecke und Frieder Zamminer als den Organisatoren vorgetragene und von den Mitarbeitern

akzeptierte Wunsch nach weiteren Tagungen eine notwendige Voraussetzung für das Gelingen des Ganzen. Da das Erscheinen des ersten Bandes für etwa 1974 vorgesehen ist, ist der Beschluß der Konferenz sinnvoll, sich in zwei Jahren mit ersten runden Ergebnissen jedes Mitarbeiters im größeren Kreise wiederzutreffen und weitere Arbeitstagungen in dann zunehmend kürzeren Abständen zu veranstalten. Sicher ist nach dem Stand der Diskussionen, daß die nächste Konferenz eine eingehende Reflexion sowohl auf das Verständnis von Geschichte wie auf den musikwissenschaftlichen Theoriebegriff bringen muß und wird.

Plan, Zielsetzung, Mitarbeiterkreis und Organisation des Projekts sind gut gewählt. Der erste Ansatz zu dieser neuen „Geschichte der Musiktheorie“ bietet daher eine hoffnungsvolle Perspektive: das Entstehen eines Standardwerks der Musikwissenschaft.

## DISSERTATIONEN

Helmut Kühn: Das Problem der Harmonik in der Musik der Ars nova. Diss. phil. Saarbrücken 1970.

Das Problem der Harmonik geht aus spezifischen Eigenschaften dieser Musik und aus dem Stand der Wissenschaft hervor. Zwei deutlich unterschiedene Arten, das Problem der Harmonik zu behandeln, wurden in der musikalischen Mittelalterforschung ausgebildet:

1. Die Musikgeschichte ist als Prozeß zu deuten, der das System der Funktionsharmonik hervorgetrieben hat (Adler, Riemann). In der Musik Dufays ist die „*dominantische Tonalität*“ ausgebildet, die Musik der Ars nova zeigt diese in Ansätzen (Besseler, Sanders, Marggraf).

2. Neben einer Mehrstimmigkeit, in der zwischen den Akkorden ein aus musikalischer Energie gespeister Zusammenhang besteht, gibt es „*primäre Klangformen*“, in sich ruhende Zusammenklänge (v. Ficker). Modifiziert: Zwischen den Zusammenklängen besteht kein Zusammenhang, wohl aber zwischen den Intervallen, in die alle Zusammenklänge aufgelöst werden müssen. Die mittelalterlichen Theoretiker haben mehrere Satztypen unterschieden (Georgiades, Apfel).

Die Verwendung funktionsharmonischer Begriffe zwingt zu einer Uminterpretation des Notentextes (Terz-Sext-Akkorde als umgekehrte Dreiklänge), das teleologische Geschichtsbild degradiert die Musik der Ars nova zum bloßen Übergangsstadium. Methodisch zuverlässiger ist die Darstellung des mehrstimmigen Satzes als Intervallprogression, doch widerspricht sie psychologischer Erfahrung (Zusammengesetztes wird nicht zum Ganzen) und impliziert eine These über die musikalische Form: daß die isorhythmische Motette keine Bauform ist.

Da eine empirische Sammlung von Stellen Funktionen von Zusammenklängen nur sehr vage umrissen hätte, wie die Erfahrung mit solchen Sammlungen lehrt (Schneider, Hamburger), und die einzelnen Fakten durch die zentripetale Kraft des funktionsharmonischen Systems als Vorläufer erschienen wären, mußte der Versuch unternommen werden, dem System der Funktionsharmonik ein Klangsystem gegenüberzustellen, das dem Sachverhalt gerecht wird und genügend Kraft besitzt, sich zu behaupten.

Im Zentrum dieses Systems steht der Begriff „*perfectio*“. Er wird im 1. Teil der Arbeit entfaltet. Die mittelalterliche Musiktheorie hat ihn in drei Bereichen verwendet: in der Lehre von den Tonsystemen, vom Perfektionsgrad der Intervalle und in der Rhythmuslehre. Durch Analogie läßt er sich auch auf die Zusammenklänge übertragen. An Definitionen von Franco von Köln bis Johannes Tinctoris wird die „*Lehre von der Bewegung und vom sukzessiven Zusammenhang in der mittelalterlichen Musiktheorie*“ dargestellt, wobei die Aristotelische Bestimmung von Zeit und Bewegung zugrundeliegt. Es zeigt sich, daß für den Begriff der musikalischen Bewegung die Tendenz zum Ziel konstitutiv ist. „*Ad finem tendere*“, das heißt, zur *perfectio*, zum perfekten Zusammenklang hin sich bewegen.

Diese Vorstellungen sind implizite in den Kompositionen enthalten. Im zweiten Abschnitt des 1. Teils werden sie dargestellt. Hieraus geht das Klangsystem hervor, das in vier Punkten nach seinen wesentlichen Aspekten hin umschrieben werden kann:

1. Im Zentrum steht der perfekte Quint-Oktav-Klang. Der „Dreiklang“ ist semiperfekt.
2. Im Gegensatz zum Dreiklang ist der semiperfekte Zusammenklang durch seine Stellung zwischen perfektem und imperfektem Zusammenklang bestimmt, erst sekundär durch seine Stellung in der Tonart.
3. Zwischen dem Perfektionsgrad der Zusammenklänge und dem Perfektionsgrad der Tondauern besteht ein enger Zusammenhang, wodurch das aus vier Typen (perfekt, semiperfekt,

imperfekt, dissonant) bestehende Klangsystem erweitert und zu einem überaus praktikablen Formprinzip verwandelt wird.

4. Das System eines Zusammenhangs verschieden perfekter Zusammenklänge konnte schneller durchrationalisiert werden als das Dur-Moll-System, das subtile Überformungen der einfachen Akkordfolgen zuläßt.

Dieses Klangsystem wird im 2. Teil der Arbeit geprüft. 6 Motetten und 5 Stücke im „Kantilenensatz“ (Eggebrecht) von Vitry, Machaut, Jacob de Senleches und Matheus de Perusio werden analysiert. Dabei zeigt sich, daß die isorhythmische Motette eine musikalische Bauform ist, die auf einem als Gerüst zugrundeliegenden Harmonieplan beruht, und daß die im „Kantilenensatz“ komponierten Stücke das Klangsystem nur in einfacher Form zeigen. Mit Hilfe der Chronologie der Werke Machauts (Günther) wird die These begründet, daß der „Kantilenensatz“ die kunstvolle Schematik des motettischen Satzes ablöst, wobei das Klangsystem sich aufzulösen beginnt. Im 3. Teil erscheinen die Ergebnisse der Einzelanalysen im Zusammenhang der Gattungen und Satztypen, außerdem werden spezifische Probleme des Satzes Note gegen Note und des Kanons bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts verfolgt.

Die Arbeit enthält zwei Exkurse: Über Eggebrechts Machaut-Analyse, über das Amen isorhythmique aus *The Creation* von Fortner. Einen dritten Exkurs über satztechnische und harmonische Analyse wird die Druckfassung enthalten, die innerhalb der Saarbrücker Studien im Bärenreiter-Verlag erscheinen wird.

E k k e h a r t N i c k e l : Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg. Diss. phil. Erlangen 1969.

Die Freie Reichsstadt Nürnberg ist der Musikwissenschaft auf instrumentenbaulichem Gebiet vor allem als Verfertigungsstätte ehemals weltberühmter Trompeten und Posaunen bekannt. Daß sie auch auf dem Sektor des Holzblasinstrumentenbaues jahrhundertlang die Führung innehatte, war bisher aufgrund verschiedener (in der Abhandlung erstmals aufgeführter) Ursachen kaum in das musikhistorische Bewußtsein gelangt. In zahlreichen in- und ausländischen Sammlungen sind Holzblasinstrumente Nürnberger Provenienz erhalten. Die Aufhellung des Fragenkreises um diese Instrumente, um ihre Hersteller, ihre Abhängigkeit von allgemein-kulturellen und musikgeschichtlichen Gegebenheiten war die Aufgabe dieser Untersuchung. Zugleich darf sie als ein Beitrag zur weiteren Kenntnis der Nürnberger Musikgeschichte verstanden werden.

Die Arbeit umschließt einen Zeitraum von rund 500 Jahren. Sie beginnt mit der ersten Nennung eines Pfeifers auf Nürnberger Boden im Jahre 1314 und schließt mit dem Ende der reichsstädtischen Zeit im Jahre 1806. Ausgehend von den personell faßbaren Instrumentenbauern und den Nachrichten über ihr Leben und ihre Tätigkeit, von Mitteilungen allgemeiner Art über den Pfeifenbau, über die Nachfrage nach den Instrumenten, deren Absatz usw. wurde versucht, ein umfassendes Bild der wechselvollen Geschichte des Nürnberger Holzblasinstrumentenbaues zu zeichnen.

Es konnten zwei Höhepunkte festgestellt werden, die beide mit prägnanten Ereignissen der allgemeinen Musikgeschichte in Zusammenhang stehen. Der erste dieser Höhepunkte fällt in die Zeit des Überganges vom spätgotischen Spaltklangprinzip zum renaissanceischen Verschmelzungsklangprinzip. Der sich aufgrund der neuen Klangvorstellung ergebenden Notwendigkeit eines familienmäßigen Ausbaues des Instrumentariums wurde in Nürnberg in konstruktiver Weise Rechnung getragen. Bedeutendster Vertreter dieser Periode war der aus München zugewanderte Stadtpfeifer Sigmund Schnitzer, der Verfertiger des Groß-Doppelquint-Pommers, des ersten selbständigen Instrumentes in Kontrabaßlage überhaupt. Das sich auf diesen aufbauende, siebenteilige Pommernstimmwerk wurde in Nürnberg mit

dem Terminus „*Rauschpfeifen*“ belegt, so daß die Bedeutung dieses Begriffes gegenüber der Definition von C. Sachs und G. Kinsky erweitert werden mußte.

Der zweite Höhepunkt wurde im Nürnberger Flötenbau knapp 200 Jahre später erreicht und fiel mit der Ausbildung der Arienbegleitung durch obligate Soloinstrumente und des blasinstrumentalen Solokonzertes zusammen. Die schöpferische Kraft Nürnberger Meister lieferte hier die technischen Voraussetzungen, ohne die diese musikalische Entwicklung nicht möglich gewesen wäre. Entscheidenden Anteil daran hatte Johann Christoph Denner, der berühmteste aller Nürnberger Flötenbauer. Er übernahm für seine Arbeiten Anregungen aus dem französischen Flötenbau (insbesondere aus den Werkstätten der Hotteterre in Paris). Daß er die Klarinette erfunden habe — was bereits vielfach bezweifelt wird —, konnte auch im Rahmen dieser Untersuchung nicht bestätigt werden. Dagegen kristallisiert sich die Wahrscheinlichkeit heraus, daß er als der Konstrukteur des Klappenchalumeaus, des unmittelbaren Vorgängers der Klarinette, angesehen werden muß.

Die Verknüpfung des Nürnberger Flötenbaues mit der allgemeinen Musikgeschichte und seine Bedingtheit durch sie wurde in Kapiteln Überblickartigen Charakters und in speziellen Exkursen aufzuzeigen versucht. Die erhaltenen Instrumente wurden in möglicher Vollständigkeit erfaßt und zum Großteil eingehend beschrieben. Einen Abschnitt über das allein in Nürnberg existierende und teilweise mit dem Flötenbau in enger Beziehung stehende Handwerk der Wildruf- und Horn dreher liefert unter anderem Beiträge zur allgemeinen Kulturgeschichte und zur Geschichte der Jagdmusik. Eine Reihe von Beigaben, so der Abdruck städtischer Instrumenteninventare aus mehreren Jahrhunderten und die Wiedergabe des Wortlauts wichtiger handwerksrechtlicher Verordnungen des Nürnberger Rates, vervollständigen die Untersuchung.

Die Abhandlung ist als Band VIII der Reihe „Schriften zur Musik“ (Verlag Dr. Emil Katzschneider, 821 Giebing/Post Prien) erschienen.

Adolf Nowak: Hegels Musikästhetik. Diss. phil. Saarbrücken 1969.

Von der Musikwissenschaft her war ein philosophischer Text zu befragen: Es konnte nicht genügen, das Musikkapitel der Hegelschen Ästhetik beharrlich zu referieren und mit Kommentaren zu versehen; es galt vielmehr, den Text mit Sachproblemen der Musik zu konfrontieren, nach der Hegelschen Prägung dieser Probleme zu fragen und dem Text aktualisierbare Antworten abzugewinnen. Die Tendenz der Interpretation ist, Hegels Musikästhetik nicht als eine „historisch interessante“ Musik„anschauung“ unverbindlich zu präsentieren, sondern — mittels Explikation ihrer systematischen Voraussetzungen sowie ihrer Reichweite hinsichtlich ihrer einzelnen Konsequenzen — die Relevanz herauszuarbeiten, die ihr für perennierende Grundfragen der Musikästhetik zukommt. Es geht primär um denjenigen Ertrag Hegelschen Denkens für musikalische Probleme, der durch andere Konzeptionen und Methoden nicht (zumindest nicht ohne Erkenntnisverlust) eingebracht werden kann.

Der erste Problemkreis betrifft das Element der Musik in seinen drei voneinander nicht trennbaren Momenten: Klang, Zeitlichkeit und Mitteilung. Eine Analyse des Hegelschen Zeitbegriffes weist die Zeit als „*Setz des Subjekts*“ aus; dem zeitlichen Selbst kann der leibliche Ausdruck nur dort adäquat sein, wo er nicht bestehende und damit verstellende, sondern nur „*unkörperliche Leiblichkeit*“ ist: in der klingenden Manifestation, die ihre Existenz unmittelbar aufgibt, um sich der Erinnerung des hörenden Subjekts zu überlassen, und sich somit als „*Innerlichkeit*“ erweist. Da der Klang dennoch ein verstellendes Moment enthält, die primär quantitative Bestimmtheit, kann „gelebte Zeit“ sich im Klangbereich nur als „gemessene Zeit“ objektivieren. Ist die klingende Verlaufsgestalt nur als momentane Mitteilung erfahrbar, so hat das Musikwerk die Struktur von Mitteilung, d. h. eines Daseins durch und für das Subjekt. Die Identität des Musikwerks kommt nicht anders zur

Erscheinung als in einer zweifachen subjektiven Brechung (durch den Ausführenden und den Hörer).

Fragen wir weiter, auf welche Art sich das Innere, das im naturhaft Akustischen nur erst anklingt, zu geschichtlich sich differenzierenden Manifestationen entfalten kann, so stoßen wir auf konstitutive Teilmomente musikalischer Formung (Rhythmus, Harmonie, Melodie) als dem zweiten Problemkreis, dessen zahlreiche Einzelprobleme hier nicht genannt werden können (z. B. erschließt sich durch Hegels Dialektik der Qualität und Quantität eine Begründung der Möglichkeit des „*nescientis se numerare animi*“).

Erst in der Ausbildung dieser konstitutiven Momente kann „*Innerlichkeit*“ offenbar werden als eine Weise, in welcher „*substantieller Gehalt*“ erscheint. Hier liegt der dritte musikästhetische Problemkreis. Der Gehalt, der sich in Tönen kundgibt, entspringt dem im individuellen Kunstwerk sich aufhebenden „*objektiven Geist*“ (als dem Inbegriff bestimmter geschichtlicher Konstellationen), sei es als immanent musikalische Objektivation, von der er durch reflexive Deutung unterschieden (nicht geschieden) werden kann, oder als transzendierende Objektivation, die sich dem Hörer als „*Beiheerspielendes*“, z. B. als Stimmung, Charakter, vorstellbarer Mit-inhalt oder als Text auftut.

Den Inbegriff solcher Gehalte nennt Hegel „*die Idee*“. Die Möglichkeit, daß die Idee nicht leibhaft im Raume erscheint — wie das Götterbild der klassischen Antike —, sondern als „*tönende Innerlichkeit*“, setzt jene geschichtliche Wende voraus, in der das Subjekt sein eigenes Inneres als „*substantiell*“ erfaßte, im Sinne des Augustinuswortes „*Noli foras ire, in te ipsum redi*“. Eine hier ansetzende geschichtsphilosophische Deutung bildet den vierten Problemkreis. Dabei zeigt es sich, daß Hegels Begriff der „*christlich-romantischen Kunst*“ nicht als (andere Möglichkeiten des Begreifens ausschließendes) Dogma aufzufassen ist, sondern als ein mögliches hermeneutisches Werkzeug, welches Wesenszüge der abendländischen Musik erfassen läßt, deren Ermöglichungsgründe ohne es weitgehend verborgen blieben, wengleich sie mit ihm allein nicht erschöpfend begriffen werden können.

Da philosophische Erkenntnis nicht durch Resultate, sondern nur im Prozeß der Begründungen sich legitimieren kann, muß auf knappem Raum dasjenige, worauf es in dieser Dissertation gerade ankommt, ungesagt bleiben.

M a r i a n n e R e i ß i n g e r : Die Sinfonien Ernst Eichners (1740—1777). Diss. phil. Frankfurt a. M. 1970

Die allgemeine Musikgeschichtsschreibung erkannte in Ernst Eichner bisher einen Prototyp der Mannheimer Komponisten der zweiten Generation, obwohl er dort nicht nachzuweisen ist und seine Kompositionen auch nicht spezifisch mannheimerisch sind, wie schon A. Volk anhand der Solokonzerte und Kammermusik nachweisen konnte. Gründliche Quellenstudien erbrachten nun den Beweis, daß Eichner in Arolsen, der Residenz des Fürstentums Waldeck-Pyrmont, geboren wurde und nachweislich erst relativ spät mit dem „*Mannheimer goût*“ in Berührung kam, und zwar am fürstlichen Hof von Zweibrücken. Die längste Zeit seines Lebens hielt sich Eichner demnach vermutlich in Mitteldeutschland auf, in der musikalischen Sphäre von evangelischem Kantorat, deutschem Spätbarock und italienischen Stilidealen dieser Zeit.

Von dieser Erkenntnis ausgehend, konnte der Untersuchung der Sinfonien Eichners eine neue, detaillierte Lebensbeschreibung vorangestellt werden. Bleibt auch Eichners Tätigkeit in Arolsen und Potsdam, wo er als Fagottist beim Kronprinzen von Preußen wirkte, noch immer ziemlich im Dunkeln, so ließ sich doch durch zahlreiche Aktenfunde ein relevanteres Bild von seiner Konzertmeisterzeit im Zweibrücken Herzog Christians IV. und seinem Auftreten als Fagottist in den Abonnementskonzerten Johann Christians, des Londoner Bachs, zeichnen. Diese biographische Darstellung erhält insofern Bedeutung, als Eichners Sinfonien sämtlich Auftragswerke, also unmittelbar biographisch bedingt sind, und eine objek-

tive Stilanalyse zunächst von den historischen Gegebenheiten, d. h. von der musikalischen Bildung und Beeinflussung auszugehen hat.

Neben Solokonzerten, Kammermusik und einem Vokalwerk — sie wurden, nachdem auch hier einige Berichtigungen und Forschungsergebnisse zu konstatieren sind, in einem besonderen Kapitel zusammengestellt — schrieb Eichner in dem relativ kurzen Zeitraum von nur sieben Jahren 31 Sinfonien für ein volles Orchester, die eine erstaunliche künstlerische Entwicklung bekunden. Stilistisch läßt sich dieses Oeuvre in drei Gruppen gliedern: In die Entstehungsjahre von Nr. 1 bis Nr. 12 fällt die Phase des formalen und inhaltlichen Experimentes, von Nr. 14 bis etwa Nr. 24 der Zeitraum der formalen Stabilität und einer besonderen Expressivität und von Nr. 25 bis Nr. 31 die Synthese, der „Altersstil“.

In diesen Sinfonien wird offenbar, daß sie keineswegs nur die Musiksprache der Mannheimer sprechen, sondern die verschiedensten Kompositionstechniken der Zeit zu einer beachtlichen Einheit verschmolzen werden. So verwandte Eichner, wohl von der einsätzigen Buffa-Sinfonie ausgehend, für die Ecksätze seiner Sinfonien vorwiegend die wirkliche, dreiteilige Sonatenform, d. h. mit einer ausgeprägten Durchführung. Er erweist sich als ziemlich eigenständig und in der Aufwertung des Schlußsatzes durch die Sonatenform als progressiv, wenn er die in Mannheim und auch andernorts gebräuchliche zweiteilige Sonatenform für den Kopfsatz und die Tanzformen für das Finale kaum berücksichtigt. Es verbinden sich also barocke Kontrapunktik und mitteldeutsche, abwechslungsreiche Harmonik innerhalb dieser, von italienischem Denken geprägten Großform mit Mannheimer Dynamik und Expressivität, französischer Periodik und Kantabilität und mit norddeutscher, bzw. Berliner liedhafter Melodik. Die Sinfonien weisen somit — eine halbe Generation vor Mozart — auf einen klugen Eklektiker, der, unabhängig von seinen komponierenden Zeitgenossen, den Versuch unternahm, der neuen Gattung der Konzertsinfonie Form und Inhalt zu geben.

Die Arbeit erscheint als Band 3 der Reihe „Neue Musikgeschichtliche Forschungen“ bei Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1970.

Egon Voss: Studien zur Instrumentation Richard Wagners. Diss. phil. Saarbrücken 1968.

Zumindest seit Richard Strauss ist die Bedeutung Richard Wagners für die Geschichte der Instrumentation unbestritten. Dennoch hat es bislang keine größere Darstellung dieses Gegenstandes gegeben. Die einzigen lohnenden Vorarbeiten stammen von Th. W. Adorno in seinem *Versuch über Wagner* sowie von Richard Strauss in seinen Ergänzungen zur Instrumentationslehre von Hector Berlioz.

Die vorliegende Abhandlung fragt nach der Funktion der Instrumentation im Werk Wagners. Zum einen besteht ein ständiger Bezug zum Drama, zum Geschehen auf der Bühne. Zum anderen erscheint die Instrumentation bezogen auf die übrigen Elemente des musikalischen Satzes.

Es zeigt sich, daß die „Anwendung der Instrumentation auf das Drama“ deutlich eine Vorrangstellung einnimmt. Wagners Maxime, daß die Musik nur dann einen Sinn und damit Berechtigung habe, wenn sie auf die Handlung auf der Bühne bezogen sei, gilt auch und vor allen Dingen für die Instrumentation. Die Klangfarben haben Bedeutungen, Bewandnisse; dementsprechend werden sie eingesetzt, um das im Drama Angelegte zu intensivieren, voll zur Entfaltung zu bringen oder durch Kontrast zu interpretieren. Diese Bedeutungen liegen in einigen Fällen auf der Hand, in vielen aber können sie sprachlich nur ungefähr gefaßt werden. Die Klangfarben haben zwar so etwas wie Grundbedeutungen, einen Kreis von Vorstellungen, die sich mit ihnen verbinden; der genaue Sinn ergibt sich jedoch stets erst und nur aus dem jeweiligen Kontext. Von Bedeutung ist also, was auf der Bühne geschieht, welche Worte gesprochen bzw. gesungen werden usw. Ebenso wichtig ist der musikalische Kontext. Ein jedes Instrument entfaltet den Charakter, den die Phrase, welche

es spielt, zuläßt. So ist es möglich, daß das Englischhorn im *Tannhäuser* als fröhliche Hirtenschalmei erscheint, im *Tristan* dagegen die traurige Weise auszuführen vermag.

Vielfach lassen sich die Bewandnisse nicht präzisieren; die Vorstellung, es lasse sich ein System der Klangfarben und ihrer Bedeutungen feststellen, erweist sich als irrig.

Wagner bevorzugt den Mischklang. Es ist jedoch falsch anzunehmen, es gehe dabei um völlig neue Klangfarben, die lediglich die Skala der vorhandenen Werte erweiterten. Zumeist handelt es sich um Abfärbungen, Trübungen und Verschleierungen bekannter Klänge, die so gesteigert werden. Nicht selten geht es aber darum, den bekannten Klang um einen fremdartigen Zug zu bereichern, ihn geheimnisvoll erscheinen zu lassen. Der Klang ist für den Hörer nicht zu durchschauen, man weiß nicht, wie er zustandekommt, wer ihn hervorbringt. Wagners Propagierung des verdeckten Orchesters wird von hier aus verständlich. Indem dem Hörer völlig verborgen bleibt, wie die Klänge sich bilden, vermag die Musik etwas von den zauberischen Wirkungen zurückzugewinnen, die ihr in archaischer Zeit innewohnten und um deren Neubelebung es Wagner zu tun ist. Seine Vorstellung vom Theater ist die von der „*erhabenen Täuschung*“, von der Fesselung des Zuschauers bis zur Selbstvergessenheit und vom Zauber als auslösendem Phänomen. Dem entspricht die Instrumentation.

Mehrfach erscheint der musikalische Satz auf bestimmte Klangwirkungen hin erfunden und eingerichtet. Die Figurationen, die Wagner als charakteristisch für den *Ring* ansah, sind nicht thematisch, sondern dienen der Entfaltung bestimmter Klänge. Das gilt für die irisierende Farbfläche des „*Feuerzaubers*“, in dem Wagner eine nahezu unspielbare Violinfigur vorgeschrieben, durch sie aber gerade die beabsichtigte Wirkung erzielt hat, ebenso wie für das „*Waldweben*“, dessen pulsierende Klänge in Analogie stehen zur inneren Belebtheit der Natur.

Die Beziehungen zur musikalischen Struktur sind von unterschiedlicher Bedeutung. Melodik und Rhythmik stehen nicht in so deutlichem Bezug wie Dynamik, Harmonik, Satzart und Form. Die Instrumentation dient in allen Fällen vornehmlich der Verdeutlichung und Steigerung. Das liegt — am Beispiel der Dynamik ist das am offensichtlichsten — in der Natur der Sache. Doch zeigt sich, daß nicht immer der Forte-Klang der stärker besetzt ist. Ebenso akzentuiert die Instrumentation nicht nur Kadenz, sondern mindert auch ihre abschließende und zäsurenbildende Tendenz. Die Aufgabe der Verschleierung ist gerade im Bereich der Harmonik fast ebenso wesentlich wie das Verdeutlichen von Zusammenhängen. Was die Satzarten betrifft, neigt Wagner dazu, die klanglichen Unterschiede zwischen den Stimmen bzw. Komponenten des Satzes so groß wie nötig, die Übereinstimmung so groß wie möglich zu gestalten. Formale Gegebenheiten im kleinen erscheinen häufig durch die Instrumentation hervorgehoben, während die Anlagen im großen, wie sie Alfred Lorenz gesehen hat, selten oder gar nicht durch Klangfarben verdeutlicht werden. Die Instrumentation veranschaulicht weniger Formen, als daß sie Elemente musikalischer Formung unterstützt, wie Kontrast, Zäsur, Wiederkehr und vor allem Übergang.

Die Abhandlung ist als Band 24 der Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts der Thyssen-Stiftung erschienen.

Udo Wagner: Franz Nekes und der Cäcilianismus im Rheinland. Diss. phil. Köln 1968.

Der 1844 in Essen geborene und bis 1914 im Raume Erkelenz—Aachen wirkende katholische Kirchenkomponist Franz Nekes war das rheinische Pendant zum süddeutschen Kirchenkomponisten Michael Haller. Im Rahmen des Cäcilianismus, der kirchenmusikalischen Reformbewegung des 19. Jahrhunderts, repräsentieren beide den Typ des konservativen Verfechters einer Palestrinarenaissance. Die Untersuchung über die Komponisten-

persönlichkeit Franz Nekes schließt gleichzeitig ein eine Skizzierung der kirchenmusikalischen Verhältnisse des rheinischen Terrains, in dem Nekes wirkte.

Die Studie befaßt sich zunächst mit dem Lebensweg des musikalischen Autodidakten Franz Nekes, der als Seminarist in Münster und Bonn, als Vikar in Köln und im Dekanat Erkelenz, schließlich als Lehrer am Gregoriushaus, der Kirchenmusikschule in Aachen, und als Leiter des Domchores die Erneuerungsbewegung in ihren verschiedenen Phrasen miterlebte. Unter dem Eindruck der cäcilianischen Zielsetzungen, die im Raume Köln—Aachen sowohl dem Einfluß des ersten Generalpräses des ACV, Franz-Xaver Witt, wie auch typisch rheinischen Entwicklungslinien unterworfen waren (d'Anthoin, Toepler, A. G. Stein, Koenen, Böckeler), gelangte Nekes im Zuge einer kompositorischen Emanzipation zu einer eigenen musikalischen Sprache, welche von seinen Zeitgenossen als Wiedergeburt des Palestrinastils empfunden wurde.

Im zweiten Teil der Arbeit wird der Versuch unternommen, eine musikalische und kompositorische Entsprechung des cäcilianischen Ideals „reiner Palestrinastil“ in den Messen von Nekes, dem repräsentativen Teil seines Schaffens, aufzuzeigen. Als Vorbereitung dazu dient eine eingehende Untersuchung seiner musiktheoretischen Beiträge, die als selbständiges Kapitel eingeschoben wurde und eine Übersicht gibt über historisierende Tendenzen und pädagogisch-didaktische Vereinfachungen. Soweit die Messen erfaßt werden konnten, wurden sie untersucht auf Struktur, Textbezug und kompositorisches Niveau, um zu zeigen, wo die Grenzlinie zwischen Palestrina und einem nachschaffenden Kleinmeister zu ziehen ist.

Die Arbeit ist als Band 81 der Reihe „Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte“, Köln 1969, erschienen.

Martin Weyer: Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger. Phil. Diss. Köln 1969.

Innerhalb der überaus umfangreichen und vielfach zweitrangigen Produktion „romantischer“ Orgelmusik stellt die Orgelsonate diejenige Gattung dar, in der sich die Überwindung der Talsenke, die das späte 18. und frühe 19. Jh. der Orgel und ihrer Musik gebracht hatte, am deutlichsten und künstlerisch überzeugendsten spiegelt. Der Verfasser skizziert durch die einleitenden Untersuchungen zur Situation der Orgelmusik und ihrer Komponisten sowie durch eine kurze Darstellung der Geschichte der Sonate im 19. Jh. den Hintergrund, vor dem sich die Orgelsonate mit ihren teils konformistischen, teils individuellen Zügen abhebt. Die große Zahl von Werken und Komponisten gruppiert sich um Mendelssohn (als eigentlichem Begründer der romantischen Orgelsonate), um Hesse, Ritter und Merkel (als eigenständige Vertreter), um Liszt und Reubke (als „neudeutsche“ Komponisten), um Rheinberger (als produktivsten und — vor Reger — bedeutsamsten Schöpfer von Orgelsonaten) und schließlich um Reger, dessen zwei Orgelsonaten als Höhepunkte der Entwicklung gelten. — Parallel mit dieser Entwicklung, die ja die Orgelsonate (und Orgelmusik überhaupt) vom Parergon im Gesamtwerk (Mendelssohn, Liszt) zum gleichberechtigten Bereich neben anderen Kompositionsgattungen werden ließ (Rheinberger, Reger), wird die Wandlung der Orgel vom „vergessenen“ Kirchenmusikinstrument zum zwar säkularisierten, aber aktuellen Konzertinstrument aufgezeigt: Von hierher gewinnt auch die Beurteilung des Orgelbaus ab etwa 1870 neue Aspekte. —

Der zweite Teil der Arbeit ergänzt den ersten, historischen, durch eine systematisch angelegte Untersuchung von Sonatensätzen und -Zyklen. Ein umfangreiches Verzeichnis der zahlreichen Komponisten und ihrer Sonaten schließt sich an. —

Die Arbeit ist als Band 55 der Reihe „Kölner Beiträge zur Musikforschung“, Regensburg 1969, erschienen.

## BESPRECHUNGEN

New Looks at Italian Opera. Essays in Honor of Donald J. Grout. Edited, with an Introduction, by William W. Austin. Ithaca (New York): Cornell University Press 1968. 290 S.

Diese Geburtstagsgabe wird Donald J. Grout, der 1967 65 Jahre alt wurde, gewiß hochwillkommen gewesen sein: In großartiger Ausstattung und von William W. Austin mustergültig ediert, vereint der Band acht Aufsätze aus Grouts ureigenstem Stoffgebiet, der Geschichte der italienischen Oper. Die Verfasser gehören in der Mehrzahl der Wirkungsstätte des Jubilars, der Cornell University in Ithaca, als Lehrer an oder waren dort, wie Bartha, Tagliavini und Westrup, Gastdozenten.

Die wichtigsten Beiträge stehen am Anfang. Zur Kenntnis der ästhetischen Ansichten der florentinischen gebildeten Kreise, in denen die Oper ihre erste Heimstatt fand, trägt Claude V. Palisca mit seinem Aufsatz *The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music* in hervorragender Weise bei. Seine Darlegungen fußen auf einem intensiven Studium des „Diario“ jener Accademia, die auf die „alterazione“, die Vervollkommnung ihrer Mitglieder durch Kunst und Wissenschaft, nicht zu vergessen Rhetorik zielte. Wenn man liest, daß neben G. Bardi, G. B. Strozzi, G. Chiabrera u. a. auch Alessandro und Ottavio Rinuccini sowie Girolamo Mei „Alterati“ waren, erkennt man sofort die Bedeutung dieser Akademie, die, wie Palisca ausführt, die anderen literarischen Akademien der toskanischen Hauptstadt in der Zahl der musikalischen Amateure übertraf. Es wurden in ihr Vorträge über die Musik gehalten, und auch die Behandlung einiger literarischer und philosophischer Themen erweist sich als ergiebig für die Musikästhetik. So z. B. Lorenzo Giacomini Diskurs *De la purgatione de la tragedia* von 1586. Palisca stellt u. a. anhand der untersuchten Dokumente fest, daß in jenen florentinischen Kreisen die Kenntnis des klassischen Altertums viel zu groß war, als daß man wahrhaft hätte glauben können, mit Werken wie *Dafne* oder *Euridice* die antike Tragödie neuzuschaffen. Mit Recht betont er das eigenschöpferische Moment in ihnen, ebenfalls den Einfluß, der auf sie ausgeübt wurde „by the tastes of a leisure class that cared more

for visible and audible marvels than for a good drama“ (p. 36).

Höchst bedeutend Nino Pirrottas Beitrag *Early Opera and Aria*. Obwohl stets prägnant und nirgends weitschweifig, liest er sich wie einige Kapitel aus einem Buch über die ersten Jahrzehnte der Oper. Wohl nicht nur der Rezensent wünschte sich dieses Buch aus der Feder Pirrottas, der mit der vorliegenden und einigen anderen, leider mitunter schwer zugänglichen Arbeiten den größten Appetit darauf gemacht hat. Meisterhaft stellt er in Peris, Caccinis und Cavalieris Werken Trennendes und Verbindendes heraus. Das Trennende faßt er durch den — keineswegs pedantisch angewandten — terminologischen Gegensatz „cantar recitando“ (Caccini) und „recitar cantando“ (Cavalieri, Peri). Der Begriff „Aria“ hat nach des Autors Darlegungen ein ursprüngliches „basic meaning“, das dem englischen „countenance“ analog ist. Beide Worte meinten in ihrer umfassenderen Bedeutung „the quality it appears to possess as being, as it were, precisely determined and inflected on an unavoidable course . . .“ (p. 57). In den Zusammenhang mit dem Streben der Komponisten nach Melodien, welche „were felt and said to possess an aria“ (p. 60), gehört nach Pirrottas Meinung Caccinis „sprezzatura“ in harmonischer Hinsicht, „a certain noble neglect of the song, passing now and then through certain dissonances, holding the bass note firm, except when I wished to observe the common practice“ (Zitat aus *Le nuove musiche*, pp. 60/61). Pirrotta gebraucht keinen tradierten Begriff, ohne ihm auf den Grund zu gehen. Wie „aria“ und „sprezzatura“ werden „stile rappresentativo“ und „stile recitativo“ diskutiert, und in einer Fußnote (Nr. 74, p. 72) findet sich eine sehr interessante Anmerkung zur Auffassung des Begriffs „concertare“ in der italienischen Literatur des 14. Jahrhunderts. Leider macht der Autor einmal eine Ausnahme von seiner Definitions-Akribie: wenn er der Oper *Diana schernita* einen „plain parlando style“ zuschreibt (p. 98); gerade dem verschwommenen „parlando“-Begriff hätte eine genaue Definition gutgetan! Ähnlich fruchtbar wie die Ausführungen zur Bedeutung von „aria“ sind diejenigen, die dem Einfluß der Pastoralpoesie auf die frühe Oper gelten.

Er besteht, dem Autor zufolge, vor allem darin, daß die pastorale Aura das „recitar cantando“ plausibel gemacht hat, in „a lack of a clear distinction between enhanced speech and song“ (p. 82).

William C. Holmes geht es in seiner Arbeit *Giacinto Andrea Cicognini's and Antonio Cesti's „Oron-tea“* (1649) vornehmlich um die Klärung der Situation in der Operndramaturgie Italiens um die Mitte des 17. Jahrhunderts (vgl. p. 110). Dafür ist die Betrachtung einer einzigen Oper, der *Oron-tea*, eine etwas schmale Ausgangsbasis, um so mehr, als nur die textliche Seite untersucht wird. Vom Libretto her schreibt Holmes über die Oper viel Kluges und macht vor allem „apparent . . . that 'Oron-tea' is much more than a 'commedia' in the early seventeenth-century meaning of the word . . .“ (p. 131). Angemerkt sei, daß der Autor in *Analecta musicologica* 5 (1968) gleichfalls über *Oron-tea* geschrieben hat.

Jack Allan Westrups Studie *Alessandro Scarlatti's „Il Mitridate Eupatore“* (1707) leidet etwas darunter, daß der Autor zweierlei in ihr verbindet: eine Art von Rezension des Klavierauszugs, den Giuseppe Piccioli 1953 bei Curci (Mailand) herausgab, und eine generelle Würdigung der bedeutenden Oper. Er hat der Edition Picciolis zweifellos zuviel Ehre erwiesen — der Klavierauszug ist schlechthin nur geeignet, die Sehnsucht nach der A. Scarlatti-Ausgabe zu verstärken, die Grout vorbereitet. Die stilkritischen Betrachtungen Westrups treffen ins Schwarze und führen in manchen Punkten über Dents Darstellung hinaus. Besonders interessant der Vergleich von Laodices *Lamento* (Bsp. 5) mit einer Stelle aus Händels *Rinaldo* (Bsp. 6).

Wie schon im Vorwort seiner Ausgabe von Mozarts *Mitridate Re di Ponto* (Neue Mozart-Ausgabe, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 4, Kassel 1966) hält es Luigi Ferdinando Tagliavini auch im vorliegenden Artikel *Quirino Gasparini and Mozart* für wahrscheinlich, daß Mozart bei der Komposition seiner Oper von Gasparinis ein knappes Jahr früher erfolgter Vertonung des gleichen Librettos hier und da beeinflußt worden ist. Er betont jedoch, daß sich Gasparinis mutmaßlicher Einfluß nur in der formalen Struktur einiger Stücke geltend machte, nicht aber in der eigentlichen musikalischen Substanz. Abgesehen von dieser Erörterung der *Mitridate*-Probleme, bietet Tagliavini eine kommentierte und mit

Kenntnis ergänzte Edition der handschriftlichen Biographie Gasparinis von Giovanni Simone Mayr (Ms. in der Biblioteca Civica, Bergamo) und einen Überblick über die Werke des Komponisten, den der Autor „a cultivated musician, with poetic gifts, if not a true inventive genius“ nennt (p. 161).

Eine hieb- und stichfeste Studie über den Kapellmeister Joseph Haydn auf der Grundlage der reichen Archivalien des Fürstenhauses Esterházy ist bislang durch die unseligen politischen Verhältnisse (Verluste durch Kriegseinwirkung, Teilung des Archivmaterials bei weitgehender Behinderung gegenseitiger Einsichtnahme) erheblich erschwert worden. So sind alle einschlägigen neueren Arbeiten, die Dénes Bartha auf der ersten Seite seiner Arbeit *Haydn's Italian Opera Repertory at Eszterháza Palace* aufzählt — Arbeiten von J. Hárach, H. C. Robbins Landon, D. Bartha/L. Somfai, M. Hórányi —, im Grunde ergänzungsbedürftig geblieben. Barthas Vorhaben, „to provide a fresh report on continuing research in Joseph Haydn's opera-conducting activities at Eszterháza“ (p. 172), erscheint geglückt: Auf den Seiten 182—208 wird eine mit Hinweisen auf Libretti, Manuskripte und Literatur gut ausgestattete Liste der von 1776 bis 1790 aufgeführten Opern geboten, die ein erstaunlich reiches Repertoire erkennen läßt. Bei näherem Hinsehen fällt freilich auf: 1. Mozart figuriert nicht in der Liste der Komponisten. Barthas Erklärung des Fehlens überzeugt nicht in allen Argumenten: Daß die erfolgten Aufführungen von *Righini's Convitato di pietra* und Anfossis *Finta giardiniera* die Mozartschen Vertonungen der gleichen Stoffe „impossible“ gemacht hätten, ist bei der allgemein zu beobachtenden Unempfindlichkeit des Jahrhunderts gegenüber Stoffwiederholungen wenig wahrscheinlich. 2. Die opera buffa (bzw. „giocosa“) überwiegt die opera seria in einem sonst an keiner Bühne so auffälligen Grade; nur in dem Zeitabschnitt 1782—1788 ist eine Tendenz zu erkennen, das Programm durch Tragödien zu bereichern. (In der Erörterung des Problems, ob die Spielplangestaltung mehr Haydn als dem Fürsten zuzuschreiben sei, scheint mir Bartha widersprüchlich zu sein: Auf p. 213 wird die Tendenz zur überwiegend komischen Gattung Haydn selbst zugeschrieben; auf p. 214 aber heißt es anlässlich der Erörterung der gegenläufigen Tendenz der Jahre nach 1781: „ . . . We may safely suppose that the tend-

ency toward the serious genre represented Haydn's own choice rather than Prince Esterházy's, which perhaps dictated the pure giocoso repertory of the earlier years, up to 1781, and again in the last two years, 1789—1790.") Barthas Bestreben, die Programmentwicklung mit derjenigen anderer Opernzentren, wie Wien, Venedig, Mailand und Neapel, näher zu vergleichen, ist von vornherein zur Ungenauigkeit verurteilt durch die fehlende Akribie der vorliegenden Aufführungsverzeichnisse. Z. B. sind Florimos Aufführungslisten im 4. Band seiner *Scuola musicale di Napoli* (1881) keineswegs ein „magnificent statistic“, wie Bartha meint (p. 211); eigene Forschungen haben mir gezeigt, daß sie vielmehr höchst lückenhaft und voller Fehler sind. 3. Barthas Schluß, das von Haydn geleitete Operntheater des Fürsten Esterházy sei „one of the really important centers for the international cultivation of Italian opera“ gewesen (p. 219), ist gewiß richtig. Zu bedenken gilt es aber, daß an diesem Zentrum, von den Opern des Kapellmeisters selbst abgesehen, keine Uraufführungen stattfanden. Das unterscheidet die Esterházy-Bühne grundlegend von den wahrhaft führenden europäischen Opernzentren, deren Rang bis weit in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein davon mitbestimmt wurde, daß ihre Direktoren bzw. Impresarii „Scritture“ an die zeitgenössischen Komponisten vergaben und so dem Publikum Novitäten aus erster Hand boten.

Die beiden letzten Studien des Bandes sind eher literatur- als musikhistorisch orientiert. Robert A. Hall jr. untersucht *Music in the Works of Fogazzaro*. Er stellt fest, daß die Musik die Charaktere Fogazzaros mitbestimmt („reaction to either their own or other's performance of music is a natural accompaniment to heightened emotional sensitivity“, p. 259). Dem Dichter eine Pionierrolle „in bringing turn-of-the-century Italy into contact with modern European culture“ (p. 259) zuzuschreiben, bedeutet allerdings einen verfehlten, weil übertriebenen Liebesdienst an Fogazzaro.

In *The Operatic Novel: Joyce and D'Annunzio* untersucht Robert M. Adams die neue Dichtungs-Theorie und -Weise von D'Annunzio und Joyce, in der er Affinitäten zur Musik bemerkt. So schreibt er von Joyce's *Wake*: „... It is musical in the formality of its structuring, the complexity of its inner relationships, and, above all, in

the directness of its action on the reader's consciousness . . .“ (p. 280). Auf die Oper fallen hier keine „new looks“, jedenfalls nicht auf die italienische — hinter der Figur D'Annunzios bemerkt der Autor nicht zu Unrecht „the looming shape of Richard Wagner“ (p. 281). Friedrich Lippmann, Rom

Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1968. Hrsg. von Rudolf Eller. XIII. Jahrgang. Leipzig: Edition Peters 1969. 136 S.

Von einem Jahrbuch zu sagen, es halte sich auf der Höhe seiner Vorgänger, kann ein Lob, aber auch eine Gehässigkeit sein. Ich zweifle nicht, daß der Herausgeber des Deutschen Jahrbuchs der Musikwissenschaft, Rudolf Eller, den Satz so verstehen würde, wie er gemeint ist. Um dennoch unverhohlen zu reden: Ellers editorische Leistung ist bedeutend.

Zofia Lissa untersucht den Einfluß Chopins auf Ljadow, der unverkennbar, aber nicht leicht zu beschreiben ist, wenn Spezifisches getroffen werden soll. Rimski-Korsakow sprach mit freundlicher Geringschätzung von Ljadows „anmutigen Chopin-Parodien“; und daß er, wie Zofia Lissa glaubt, weniger Ljadows Kompositionen als seine Improvisationen gemeint habe (7), ist unwahrscheinlich, da vom „Schreiben“ die Rede ist. Man kann Zofia Lissas Aufsatz, obwohl er nicht so gedacht ist, als Studie über das musikalische Epigontum lesen. Manche Züge, die sie bei Ljadow hervorhebt, etwa die Verallgemeinerung zu einem Prinzip oder die Erstarrung von Individuellem zum Stereotyp, finden sich auch bei anderen Epigonen.

Lukas Richters Abhandlung *Schönbergs Harmonielehre und die freie Atonalität* erscheint als Kommentar zum Schlußteil oder Anhang der *Harmonielehre*, zu den Kapiteln, die den Umriß einer Theorie der atonalen Klangtechnik skizzieren (einen Ansatz, über den spätere Entwürfe kaum hinausgekommen sind). Richter zeichnet, unter sorgfältiger Berücksichtigung der Literatur, Schönbergs Gedankengänge nach, ohne vor Widerspruch zurückzusehen, wo er sich dazu herausgefordert fühlt. Als Kritik der Kritik wäre anzumerken, daß die „*Emanzipation der Dissonanz*“ keine Aufhebung der Gradunterschiede zwischen den einzelnen Konsonanzen und Dissonanzen in Schönbergs Kompositionstechnik bedeutet (48) und daß die funktionale Auslegung einiger Akkorde aus Weberns opus 5, die

Richter versucht (59), als Überinterpretation erscheint. (Allerdings ist die Überinterpretation ein geringeres Übel als ein Interpretationsverzicht, bei dem sich die Einfallslosigkeit als wissenschaftliche Strenge und Zurückhaltung maskiert.)

Walter Wiora (*Josquin und „des Finken Gesang“*) deutet einen umstrittenen Ausspruch Martin Luthers: „*Was lex ist gett nicht von stad was Evangelium ist das gett von stadt sic deus praedicavit Evangelium etiam per Musicam ut videtur in Josquin des alles composition frolich willig, milde heraus fleust ist nitt zungen und gnedigt per . . . sicut des fincken gesang*“. Die Berücksichtigung der Tatsache, daß es seit dem Mittelalter eine Finkenzucht gab, die von den gequälten Tieren einen gekünstelten Gesang erpreßte, führt zu einer Interpretation des Satzes, die endgültig sein dürfte: Demnach ist erstens der Singvogel und nicht der Komponist Heinrich Finck gemeint, und zweitens bildet Josquins „*composition*“ zu „*des fincken gesang*“ eine Antithese und nicht eine Analogie.

Unter dem Titel *Parodie und Realistik im norddeutschen und dänischen Singspiel um 1790* schreibt Jürgen Mainka über die deutschen, französischen und dänischen Singspiele von Johann Abraham Peter Schulz. In ihnen Parodie nachzuweisen, fällt nicht schwer: Sie bildet geradezu den Grundzug des Singspiels, das eine Gattung des genus humile war. Daß aber der „*Volkston*“ als musikalische „*Realistik*“ zu verstehen sei, leuchtet nicht ein: Denn er war eben ein „*Ton*“, ein musikalisches genus dicendi neben anderen „*Tönen*“, nicht „*einfache Nachahmung der Natur*“. Mainkas Aufsatz, ein Kapitel aus der Habilitationsschrift des Verfassers, ist kulturgeschichtlich aufschlußreich; als Beitrag zum Problem des musikalischen Realismus (von dem nicht einmal feststeht, ob es ihn gibt) bleibt er jedoch blaß.

Richard Schaal veröffentlicht *Ungedruckte Briefe von Hugo Wolf* an den Münchener Historiker Karl Mayr. Vielleicht ist die Vorstellung, daß es an der Zeit wäre, die Briefe Hugo Wolfs in einer Gesamtausgabe zu sammeln, statt sie verstreut zu publizieren, keine allzu verstiegene Utopie.

Das gewohnte und nützliche Verzeichnis der musikwissenschaftlichen Dissertationen und Habilitationsschriften fehlt in dem Jahrbuch 1968. Carl Dahlhaus, Berlin

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs herausgegeben von Rolf Wilh. Brednich. Vierzehnter Jahrgang. Berlin: Walter de Gruyter & Co 1969. VIII, 196 S.

Das XIV. Jahrbuch für Volksliedforschung leitet W. Wiora ein mit einer Verteidigung des in letzter Zeit von mehreren Seiten her kritisierten oder gar grundsätzlich in Frage gestellten Begriffs „*Volkslied*“. Entgegen der auch von H. Bausinger u. a. abgelehnten „*Sentimentalisierung*“ dieses Terminus, dessen gänzlicher Preisgabe oder seiner allzuweiten Ausdehnung zur Bezeichnung alles dessen, was „*vom Volk*“ bunt gemischt gesungen wurde oder wird, regt Wiora zu einer fundierteren Definition an, die an der Sache selbst wie auch an den geschichtlich gebräuchlich gewesenen Vokabeln (z. B. „*uulgata cantio*“ bei Glarean) orientiert ist. Gewiß sind detaillierte Erkundungen über die einstige Zusammensetzung des usuellen Singens, über die früheren Einschätzungen und Benennungen dieser vielfältigen Gattung insgesamt oder einzelner Teilbereiche noch zu leisten. Dabei sollten Archivalien, wie diese z. B. von K.-S. Kramer exzerpiert worden sind, ebensowenig übergangen werden wie auch Bildbelege, die bislang leider keiner systematischen Sammlung für wert gehalten worden sind. Das in Vorbereitung befindliche *Handbuch des deutschen Volksliedes* sowie geplante Lieferungen in der *Musikgeschichte in Bildern* sollten bald zu dieser dringend gebotenen Verbesserung der Quellenkenntnis Gelegenheiten bieten. Nützlich für diese angestrebte Präzisierung des Volksliedbegriffs sind auch diejenigen Begriffsbestimmungen, die J. M. Rahmelow in dem Beitrag *Das Volkslied als publizistisches Medium und historische Quelle* vorlegt. Der Autor zählt hierin wichtige Kriterien auf, die anhand seiner 1966 in Hamburg abgeschlossenen Dissertation überprüft zu werden verdienen. D.-R. Moser bringt in dankenswerter Weise, ausgehend von Goethes Notierung der Ballade *Vom eifersüchtigen Knaben*, das Problem des *Enjambement im Volkslied* zur Sprache, metrische Unregelmäßigkeiten also, die man bislang meist vermeinte „*verbessern*“ zu müssen. Indem Moser auf diese in den Aufzeichnungen leider nur selten nicht ausgemerzten Besonderheiten hinweist, die vom Klischee der Einfachheit und platten Regelmäßigkeit abweichen, bietet auch er einen bemerkenswerten Beitrag zu einer

sachgerechten Definition des eingangs zur Diskussion gestellten Grundbegriffs.

In den folgenden Aufsätzen werden begrenzte Fragen angesprochen oder gelöst. W. Wittrock vermittelt einen Überblick über die *Tanzballade in Schleswig-Holstein*, deren Tradition von demselben Autor demnächst in einer Monographie breiter abgehandelt werden wird. M. Mechow beschreibt den *Liedbestand einer Pioniereinheit im 2. Weltkrieg*, in der offenbar beim nicht reglementierten Singen die „Lieder der Bewegung“ der Nationalsozialisten keinen Anklang gefunden haben. R. Pinon legt eine Übersicht vor über *Les instruments de musique des pères au moyen âge et à la renaissance*, um damit gleichzeitig für eine Verbesserung der Forschungsmethode einzutreten, die umgreifender als es beim bisherigen, oft allzu engen Fachdenken der Fall gewesen ist, historische Sachverhalte verstehbar machen sollte. H. Stein weist den hohen Anteil nach, den Friedrich Wilhelm Schuster im 19. Jahrhundert bei der Aufzeichnung rumänischer Volkslieder genommen hat, während P. Andraschke ein *Verzeichnis der Schriften John Meiers* zusammenstellte, das nun lückenlos und übersichtlich das umfangreiche, zwischen 1887 und 1953 veröffentlichte Werk dieses verdienten Germanisten und Volkskundlers zur Kenntnis bringt. Walter Salmen, Kiel

*Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte* V. Hrsg. von Friedrich Lippmann n. Köln—Graz: Böhlau Verlag 1968. 356 S., 5. Taf. (Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. 5.)

Dieser bisher umfangreichste Band der Reihe Analecta Musicologica legt in besonders eindrucksvoller Weise Zeugnis ab von der durch die Musikabteilung des römischen Instituts angeregten internationalen (insbesondere deutsch-italienischen) Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Musikgeschichtsforschung. Einige Beiträge sind aus Referaten hervorgegangen, die auf einem im März 1966 von der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts veranstalteten Colloquium gehalten wurden. Infolgedessen bildet auch das Thema dieses Colloquiums (*Deutsch-italienische Wechselbeziehungen in der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*) einen Schwerpunkt im Inhalt des vorliegenden Bandes.

Die Reihe der Beiträge eröffnet P. Petrobelli mit einer Studie über die deutsche Tartini-Schule des 18. Jahrhunderts. Der Autor knüpft an eigene, bereits in Analecta II veröffentlichte Forschungen an. Es sind vor allem zwei Entwicklungslinien, in denen der Einfluß Tartinis auf Deutschland greifbar wird: das Wirken von Tartini-Schülern an vielen deutschen Höfen (in erster Linie Dresden und Stuttgart) sowie der Niederschlag der Lehren Tartinis im deutschen violinpädagogischen Schrifttum (besonders in Leopold Mozarts *Violinschule*). F. W. Riedel stellt die Frage nach dem Einfluß der italienischen Tastenmusik des 17. Jahrhunderts auf die deutsche Klaviermusik der Bachzeit. Daß noch Mattheson in seinem *Vollkommenen Capellmeister* (1739) die Toccata Merulos als Musterbeispiele für den „fantastischen Stil“ anführt, zeigt die lebendige Kenntnis der italienischen Tastenmusik der vergangenen 150 Jahre in Deutschland. Eine beinahe lückenlose „Traditionskette“ weist Riedel insbesondere für zwei Gattungen überzeugend nach: für Stücke im tokkatisch-freien und für solche im streng kontrapunktisch-imitatorischen Stil. Fraglich erscheint jedoch, ob die Gattung Toccata ihren Ursprung in den „*madrigali passeggiati*“ hat (S. 23). Andrea Gabrieli z. B. trennt die Toccata (die posthum zusammen mit den Intonationen veröffentlicht wurden) deutlich von den Chanson- und Madrigalbearbeitungen. Auch in Mayones *Capricci* kann die Reihenfolge der Stücke nicht im erwähnten Sinne verstanden werden, da es sich hier um eine bunt gemischte Anthologie (= „Studienpartitur“) handelt, deren Inhalt nichts über entstehungs-geschichtliche Gemeinsamkeiten auszusagen vermag. Im übrigen zielt die Erwähnung der „*madrigali moderni*“ in der Vorrede zu Frescobaldis *Toccate e Partite* 1615 weniger auf eine strukturelle Wesensverwandtschaft beider Gattungen als auf Agogik und Temponahme beim Vortrag.

H. E. Smither widmet seine Studie dem *Dialogus annuntiationis* des Romano Micheli, der von der Forschung bisher (wie der Autor nachweisen kann: fälschlicherweise) im Zusammenhang mit der Geschichte des Oratoriums gesehen wurde. Insbesondere die Kontroverse Michelis mit dem römischen Komponisten Abundio Antonelli macht deutlich, daß wir es hier mit einem Zeugnis musikalischer Gelehrsamkeit des Frühbarock (20stimmiger „*Canon con ob-*

blighi") zu tun haben, nicht mit einem „liturgischen Oratorientialog“ (Schering). W. C. Holmes untersucht das Eindringen von Stilelementen der gesprochenen Komödie des frühen 17. Jahrhunderts in die Oper der Jahre 1630–50. Als frühestes Beispiel für die Synthese der beiden Stile („*transferral of the ideals of the popular spoken stage to the musical stage*“) interpretiert der Autor Cestis (lange Zeit verschollen geglaubte) Oper *Oronhea*. Der Nachweis der hier erreichten stilistischen Integration gelingt besonders überzeugend anhand der Gegenüberstellung des Librettos von Cicognini mit Rospigliosis *Dal male il bene* (Musik von Abbatini und Marazzoli). Im folgenden Beitrag von H. J. Marx wird ein neues, durch viele Dokumente bereichertes Bild des bedeutenden Musikmäzens Ottoboni gezeichnet. Hauptquelle ist der bisher unzugängliche „*fondo Ottoboni*“ der Biblioteca Vaticana, insbesondere die als „*computisteria*“ betitelten Rechnungsbücher. Trotz Beschränkung auf die Jahre 1689 bis 1713 (in denen Corelli Hofkapellmeister Ottobonis war) ergeben sich wichtige neue Erkenntnisse zur Musikpflege im römischen Spätbarock, vor allem zur Besetzungspraxis der Instrumentalmusik sowie zur Geschichte des Oratoriums. Eine wertvolle Ergänzung sind die im Anhang mitgeteilten Auszüge aus den „*giustificazioni*“ (mit zugehörigem Namenregister). Gegenstand des Beitrages von J. López-Calo ist eine musiktheoretische Kontroverse des frühen 18. Jahrhunderts, die sich an der *Missa Scala Aretina* des Francisco Valls entzündet hatte. Der an einer bestimmten Stelle des Gloria als unvorbereitete None eintretende zweite Sopran hat zunächst die spanischen, später auch die deutschen Musiker der Zeit (Kirnberger) intensiv beschäftigt. Der Autor befaßt sich insbesondere mit der Stellungnahme Alessandro Scarlattis in diesem Meinungsstreit, die zahlreiche (auch in diesem Beitrag nicht restlos geklärte) Fragen aufwirft. Dank der von Kirnberger gegebenen genauen Datierung der Scarlattis-Schrift läßt sich jedoch sagen, daß es sich hier nicht um einen abschließenden Schiedsspruch handelt, sondern um eine auf Bitten von Freunden schon zu Beginn der Kontroverse schriftlich fixierte Meinungsäußerung.

Die beiden folgenden Beiträge dienen der bibliographischen Erfassung von Musikbeständen des 18. Jahrhunderts in italienischen Bibliotheken. F. Lippman legt

(in Fortsetzung der Arbeiten A. Holschneiders) einen Katalog der Sinfonie-Manuskripte der Bibliothek Doria-Pamphilj vor. Zu Recht weist der Autor darauf hin, daß die sechs Sinfonien Grétrys als der bedeutendste Fund dieser Sammlung gelten müssen; doch dürfte auch das Werkverzeichnis einiger anderer Komponisten (z. B. Pietro Pompeo Sales?) nunmehr eine Korrektur bzw. Ergänzung erfahren. Auch F. Bossarellis Studie über Mozart in Neapel ist weit mehr als ein aus der Umgruppierung und Neukatalogisierung erwachsenes Verzeichnis der Mozart-Bestände in der Konservatoriumsbibliothek; sie ist eine Skizze der Mozart-Rezeption in Neapel, die sich u. a. mit den Namen Mercadante und Martucci verbindet.

Zwei nach Umfang und Bedeutung außerordentlich gewichtige Beiträge schließen sich an. R. Celletti legt die erste Folge einer mehrteiligen Studie über den Gesangsstil in der italienischen Oper zur Zeit Rossinis und Donizzettis vor. Einleitend wird die Frage nach der Stellung Rossinis zum „*belcanto*“ gestellt, von dem sich der Komponist vor allem in zwei Punkten distanziert: durch die genaue Fixierung der Verzierungen und Koloraturen sowie durch die Absage an den „*Kastratenmythos*“. Besonderes Interesse dürfen Cellettis Untersuchungen über die Bedeutung des „*contralto*“ bei Rossini beanspruchen, insbesondere die Frage, ob der Komponist mit der Bevorzugung dieser Stimmlage die „*ambiguità sessuale*“ der Kastratenzeit wiederaufleben lassen wollte. L. Cervelli greift ein äußerst verwirrendes und bisher ungeklärtes Kapitel der Musikgeschichte auf: den Anteil der Nationen am Instrumentenbau des Spätmittelalters, der Renaissance und des Barock. Den Schwerpunkt dieses Beitrags, der die Frage nach den Ursachen und Wirkungen der Italienwanderung deutscher Instrumentenmacher des 16.–18. Jahrhunderts stellt, bildet ein Verzeichnis von Instrumentenmachern nach Art eines „*minuscolo dizionarietto*“. Wie schon in der vorangehenden Einleitung, die sich vor allem mit der Entwicklung und Verarbeitung der Laute in Europa befaßt, ist auch hier ein besonderer Akzent auf die in Italien wirkenden deutschen Lautenmacher gelegt.

Den Abschluß des inhaltsreichen und vorbildlich redigierten Bandes bildet ein Nachtrag E. Hilmarss zu den in *Analecta IV* gegebenen Ergänzungen zu E. Vogels *Biblio-*

thek sowie die von W. Witzemann bearbeitete *Bibliographie der Aufsätze zur Musik in außermusikalischen italienischen Zeitschriften*, mit der ähnliche, in *Analecta I—IV* veröffentlichte Arbeiten ihre Fortsetzung finden. Dietrich Kämper, Köln

„Recherches“ sur la Musique française classique VIII, 1968. Paris: Editions A. et J. Picard & Cie 1968. 276 S., 6 Taf. (La vie musicale en France sous les Rois Bourbons. 2<sup>e</sup> série. Ohne Bandzählung.)

Acht französisch- und vier englischsprachige Artikel bilden Band VIII der „Recherches“ (wozu wohl die Anführungszeichen dienen?). Zusammen mit Besprechungen von Büchern, Editionen und auch Schallplatten bestätigt sich die Reihe als wichtigstes Forum der Forschung zur französischen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Man könnte es als Mangel sehen, wie weitgehend über der Fülle des zusammengetragenen archivalischen Materials die Musik selbst vergessen wird, doch ist das bekanntlich die oft beklagte Folge der ausschließlich praktischen und merkantilen Interessen dienenden französischen Editionspraxis.

Vor allem die biographischen Beiträge verlieren sich daher meist in einer ziellosen Gelehrsamkeit: Michel Le Moëll ergänzt in Einzelheiten Verchaly's MGG-Artikel über Paul Auger, während sein erhaltenes Werk nicht berührt wird. Albert Cohen beschreibt einen wenig nachahmenswerten Weg, aus einer Arbeit zwei Titel zu machen: Biographische Notizen über den Choralforscher Jean Millet (1618—1684) in Besançon legt er hier vor, geht aber an anderer Stelle auf dessen *L'Art de Bien Chanter* (1666) ein (cf. MQ LV [1969] p. 170—180).

Sylvette Milliot veröffentlicht das neu aufgefundene autographe Testament Montéclair's und das nach seinem Tod aufgestellte Inventar seiner Güter; wir erhalten ein lebendiges Bild von den Lebensumständen des Komponisten und kennen nun auch sein genaues Todesdatum: 22. Sept. 1737. Von Paulette Letailleur wird zum ersten Mal der Sänger-Komponist Jean-Louis Laruelle (1731—1792) und seine Rolle in der Geschichte der Opéra-Comique untersucht; der hier vorgelegte biographische Teil der Studie stützt sich auf literarische Quellen, eine Darstellung seines Oeuvres wird angekündigt. Auf Grund der „déliérations“ des Kathedrankapitels von Rennes im 18.

Jahrhundert zeichnet Guy Bourliquet *„la vie quotidienne à la Psallette“* dieser Stadt bis zur Revolution nach.

Auszüge aus dem Pariser *Minutier Central des Notaires* bieten schließlich die Herausgeber der „Recherches“, Marcelle Benoit und Norbert Dufourcq. Dokumente des Zeitraums von 1716—1773 betreffen die vier bedeutendsten Mitglieder der Musikerdynastie der Forqueray und zeigen ihre Beziehungen zu Namen wie Blavet, Séjan u. a. auf. Notariatsakten von 1700 bis 1707 eröffnen eine systematische Auswertung, die in weiteren Bänden der Reihe fortgesetzt werden soll. Sie beziehen sich u. a. auf Collasse, Buterne, Nivers, Clérambault, dazu werden Orgelverträge mit dem „maitre facteur d'orgues“ François Deslandes abgedruckt.

Die Reihe seiner Orgelmonographien setzt M. Vanmackelberg fort mit einer reich dokumentierten Studie über die Instrumente des Kollegiatstifts von Aire-sur-la-Lys. Der abgebildete prächtige Prospekt, der auch die Schäden des letzten Weltkriegs überdauert hat, wurde 1631—1633 für die Zisterzienser von Clairmarais erbaut und nach Aufhebung der Abtei 1792 nach Aire verkauft. Seit 1965 beherbergt er ein als „instrument contemporain“ gepriesenes Werk, dessen Disposition sich aber eher durch Konzeptionslosigkeit auszeichnet und dem herrlichen Gehäuse jedenfalls nicht entspricht: Dies betrifft vor allem die Prinzipalbasis, die in Hauptwerk und Rückpositiv eine Oktave zu hoch steht, aber auch das „Pectoral“ (!) und die Transmissionen und Auszüge, die aus vier Pedalregistern neu machen.

Zwei bibliographische Arbeiten schließen sich an: Norbert Dufourcq beschreibt eine umfangreiche französische Handschrift der Universitätsbibliothek von Laval (Kanada), ein musikalisches Stundenbuch von sehr vermishtem Inhalt, das ein während der Revolution nach Kanada emigrierter Priester mit sich gebracht haben dürfte. Darüber hinaus bezeugen Drucke dieser Bibliothek von Campra, Morin und Bernier die langanhaltende Wirkung einer Musik, die in Kanada trotz des starken englischen Einflusses seit 1759 offensichtlich bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts aufgeführt wurde.

Sehr verdienstlich im Hinblick auf die endlich zu erwartende Fortführung der Lully-GA erweist sich eine Darstellung der Quellen seiner weltlichen Kompositionen. Mere-

dith Ellis hat die Bestände französischer, englischer, deutscher und dänischer Bibliotheken aufgenommen und kommentiert. Maurice Barthélemy analysiert zwei Streitschriften des Literaten Jacques Cazotte zur „*Querelle des Bouffons*“ aus dem Jahr 1753. Während sich die erste auf die Uraufführung von Mondonvilles *Titon et l'Aurore* bezieht, gibt er mit der anderen eine der frühesten Antworten auf Rousseaus *Lettre sur la musique française*. Cazotte verteidigt hier die französische Oper seit Lully, weil sie gesellschaftliche Konvention affirmiert.

Der vorliegende Band der „*Recherches*“ wird abgerundet durch zwei der sonst in Europa nur schwer zugänglichen amerikanischen Arbeiten: Clifford Barnes gibt einen Auszug aus seiner ungedruckten Dissertation von 1965 *The „Théâtre de la Foire“ (Paris, 1697–1762)*, der die Gattung Vaudeville behandelt; Philip H. Kennedy schreibt über *The First French Opera — The Literary Standpoint*.

Gunther Morche, Heidelberg

Franz Böskens: Quellen und Forschungen zur Orgelgeschichte des Mittelrheins. Bd. I. Mainz und Vororte, Rheinhessen, Worms und Vororte. Mainz: B. Schott's Söhne 1967. 541 S. (Beiträge zur mittelh rheinischen Musikgeschichte. 6.)

In den letzten Jahren erschienen mehrere Arbeiten zur Orgelgeschichte, die wesentliche Forschungsergebnisse enthielten. Die einen befaßten sich mit der Aufhellung von Orgellandschaften oder mit Biographik (Vente, Böskens, Reuter, Quoika), andere mit der Erforschung technischer Fragen (Bormann, Quoika); so standen sich Forschungen auf horizontaler und vertikaler Ebene gegenüber und wurden für die gesamte Geschichte der Orgel von Bedeutung. Nun legt Franz Böskens ein neues Werk vor, das sich mit der mittelh rheinischen Orgellandschaft befaßt. Bereits der Titel gibt die Zielsetzung des Buches an, das sich als Quellenwerk gibt und gerade auf die Dokumentarpublikation großen Wert legt. Dem eigentlichen Hauptteil der Arbeit ist eine historische Übersicht vorangestellt, die den gesamten Stoff nach Jahrhunderten gliedert, beginnend beim 13. Jahrhundert. Eine solche Chronologisierung der Orgelgeschichte entspricht aber heute nicht mehr den Tatsachen, zumal gerade durch die oben erwähnten Publikationen viel Neuland erschlossen wurde, das die

statistische Aufteilung ablehnt und durch andere Periodisierungen ersetzt. Dabei ist zu bedenken, daß die säkulare Einteilung weit mehr die Personen denn die Sache an sich betrifft. Die Orgelgeschichte folgt folgenden Perioden: 1. Das Blockwerk, von 1200 bis 1440; 2. die Entstehung der Registerorgel, bis 1500; 3. der Manierismus, bis um 1570; 4. die klassische Orgel, bis 1700; 5. die klassisch-manieristische Zeit, bis 1850; 6. die Orgel in der Krisis, bis 1930; 7. die neuklassische Orgel, bis heute. Die termini ante oder post quem dürfen lokal genauer bestimmt werden. Mit Hilfe dieser Gesamtdisposition ist jedes Instrument seiner Klanggattung nach bestimmbar, historische Orte werden näher bestimmt und Relationen ersichtlich gemacht.

Die tiefgreifende Gestaltung des Hauptteiles scheint eine besondere Begriffsbildung vorauszusetzen; die säkularen Jahresringe besagen da sehr wenig. Innerhalb des neuen Rahmens war es auch möglich, die Hauptpersonen genauer festzulegen, so Fr. Leonhard Merz, den Großmeister Heinrich Traxdorf samt seinen Nebenspielern und Antipoden, etwa den Burgunder Kreis mit Arnaut von Zwolle an der Spitze, und schließlich den ingeniosen Initiator des Manierismus, Arnold Schlick samt seiner literarischen Tat. Dabei wäre für die Meister des Durchganges noch mancher Platz geblieben. Dem Verfasser muß man zugute halten, daß er sein Werk vor zwei Jahrzehnten zu schreiben begann und daß wohl die Methode im Sinne der neuen Forschung hätte geändert werden müssen. Der Hauptteil des Buches, dem die Forschungen und Quellen zugrunde liegen, ist räumlich nach Orten zusammengestellt, lexikographisch angelegt und im Sinne von Einzelmonographien durchgeführt. Es ist staunenswert, was der Verfasser hier alles beibringen und was er aus dem eigenen Wissensfundus an Exegese und Kommentaren beitragen konnte. Mittelpunkt bleiben die Quellenpublikationen, Orgelbauverträge, Quittungen, Briefe und andere Literalien; dabei ist es erstaunlich, daß die von den Kriegen hart in Mitleidenschaft gezogene Landschaft so viel beibringen konnte und daß sich ein Forscher fand, der derart viel Liebe und Fleiß aufbrachte, dies alles der Wissenschaft darzulegen. Die Methode, Orgelmonographien vorzulegen, ist akzeptabel, doch kommen dabei Orgeln in den Vordergrund und verlangen und erhalten Plätze, die ihnen entwicklungsgeschichtlich niemals

zustehen. Die entwicklungsgeschichtlich interessanten Instrumente aber müssen sich in die Bescheidenheit zurückziehen. Natürlich werden gerade die kleinen Orte stolz darauf sein, in der Reihe mit den großen zu stehen. Der Verfasser hat den Monographien alles gegeben, dessen er habhaft werden konnte, und er verarbeitete alles in seinem Sinne. Kulturgeschichtliche Exkurse fehlen fast ganz, es darf aber der weiteren Forschung vorbehalten bleiben, dies alles nachzuholen. Im Rahmen einer fast ausschließlichen Quellenpublikation war vielleicht kein Anlaß, sich mit derartigen Fragen zu beschäftigen.

Der textlich umfangreiche Band wird durch acht Abbildungen und vier Zeichnungen ergänzt; durch letztere erfährt der Text eine besondere Belebung. Der angekündigte zweite Band dürfte ebenfalls großem Interesse begegnen. Es obliegt uns, im Namen der Orgelforschung unserer Freude Ausdruck zu geben, daß ein derart umfangreiches Werk in die Presse gelangte; der Dank sei diesem Mäzenatentum ausgesprochen und allen voran wohl Adam Gottron, dem Vater der mittelrheinischen Musikgeschichtsschreibung.

Rudolf Quoika, Freising

Proceedings of the Royal Musical Association. 93. Session 1966/67. London 1967. 134 S.

In den acht, mit Notenbeispielen und Quellennachweisen vorbildlich ausgestatteten Arbeiten dieses Bandes zeigt sich wieder das Bestreben nach möglichst Vielseitigkeit und das Bemühen, selbst bei bereits behandelten Themen Neues an Material und Anregungen zu bieten. Eröffnet wird der Band durch eine Darstellung der *Australian Avant-Garde* durch D. Peart. Da die australische Musik in Europa erst seit etwa 30 Jahren zu einer gewissen Beachtung gelangt ist, beschränkt sich der Verfasser auf die wichtigsten Namen (unter ihnen die zwei Deutschgeborenen F. Werder und G. Dreyfus), von denen P. Sculthorpe und R. Meale als die fortschrittlichsten gelten. Sie haben zumeist ihre Ausbildung (auch) in Europa erhalten. — J. Caldwell setzt in seiner an wenigen, aber bezeichnenden Dokumenten orientierten Studie *The Organ in the Medieval Latin Liturgy, 800—1500* auseinander, wie das handlicher und klangvoller werdende Instrument von der bloßen Begleitung und, im 11. und 12. Jahrhundert, von

der Aufgabe, „to be the doubling of the cantus firmus in organum and clausula“ in den nächsten beiden Säcula beim Arrangement und Alternatimmusizieren angeht, im 15. Jahrhundert bei vielfältiger werdender Quellenlage den selbständigen Einsatz, so bei Paumann und Schlick, erreicht. — Br. Jeffery bringt (*The Lute Music of Anthony Holborne*) manches Neue zur Biographie und Quellenlage; er zählt insgesamt 147 Instrumentalstücke, von denen 114 Tanzstücke sind, und hebt den Einschlag einer „complex polyphonic structure“ in den 49 Lautenstücken hervor, unter denen sich 28 Arrangements befinden.

J. Roche geht in *The Duet in early seventeenth-century Italian Church Music* von Viadana als einem frühesten, im Grunde konservativ gebliebenen Meister aus. Besonders hervorgehoben wird das Schaffen A. Grandis, der 1597—1616 im Humanistenzentrum Ferrara tätig, seinen Texten bei aller gelegentlichen Polyphonie eine gesteigerte deklamatorische und espressive Würde verleiht, wie zwei vollständig mitgeteilte Proben bezeugen. Später entwickeln sich Refrainformen und profilierte Bässe. Monteverdis *Salve Regina in Selva Morale* 1649, eines der bedeutendsten Kirchenduette der Zeit, „sums up all the tendencies“. — Daß aus dem — bisher vorwiegend in drei ungedruckten Spezialdissertationen behandelten — Thema *Schubert's Music for the Theatre* noch mancherlei zu sagen sein dürfte, beweist E. N. Mackay. Geisteswissenschaftliche Parallelen, Hinweise auf Schaffenskoinzidenzen und stilistische Analysen (Leitmotivisches in der *Zauberharfe*) bereichern unsere Kenntnis dieser Werke, von denen *Fierrabras* als das bedeutendste angesehen wird. — R. Leppard trägt grundsätzliche Erwägungen und Feststellungen zum Thema *Cavalli's Operas* vor, so die Bedingungen der privaten und mehr öffentlichen Aufführungen, die Art, Stärke und Aufstellung der Instrumente, die Freiheiten, das Improvisatorisch-Gelegentliche bei dem Einstudieren der Werke und die Probleme, die sich für eine heutige Neubearbeitung ergeben.

J. Kerman greift aus dem nicht sehr zahlreichen, in einer Check-List genau beschriebenen Bestand an *Beethoven Sketchbooks in the British Museum* vor allem das das B-dur-Streichquartett op. 130 betreffende Ms. Egerton 2795 (von 1825) heraus und bemüht sich, auch im Zusammenhang

mit dem von D. Weise herausgegebenen *Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie* (1961) und anderen weniger bekannten Quellen, Grundlegendes zur Entstehungsgeschichte des genannten Werkes und, bei aller Erkenntnis der quellenbedingten Unsicherheit, zur Struktur von Beethovens Schaffensart zu geben, für die manchmal „*themes were less important . . . than other aspects of the compositions*“. — Die letzte Untersuchung *The Problem of Pitch in sixteenth-century English Vocal Polyphony* (David Wulstan) geht von der Existenz der zwei Arten Chorbücher aus, die ihre Zuweisung zu einer Stimmgattung deutlich machen oder die Wahl freizulassen scheinen, diskutiert die Frage des Stimmumfangs, der Transposition, die freigestellt oder verpflichtend sein kann, „*depending on the type of music*“, und stellt für die weltliche Musik fest, sie könne „*often be sung in more than one key, and by more than one combination of voices*“.

Reinhold Sietz, Köln

*Words to Music. Papers on English Seventeenth-Century Song*, read at a Clark Library Seminar, December 11, 1965, by Vincent Duckles and Franklin Zimmerman. With an Introduction by Walter H. Rubsam. Los Angeles: University of California 1967. 93 S.

Nachdem Rubsam den reichen Besitz der Library an Drucken, Handschriften und anderen Dokumenten aus dem 17. Jahrhundert hervorgehoben hat, gibt ihr Bibliothekar, Prof. Duckles (*English Songs and the Challenge of Italian Monody*) einen kurzen Überblick über den sich rasch ausbreitenden Einfluß der Monodie in England. Daß dieser mehr eine „*adaptation*“ als „*imitation*“ war, belegt der sorgfältige Neudruck von N. Laniers Lamento *Hero and Leander*, der von Monteverdi merkbar berührt ist. Auch Sigismondo d'India (1580–1629), der seit 1609 Monodien veröffentlichte, wird herangezogen; vielleicht traf ihn Lanier bei seiner Italienreise, die vorwiegend dem Bilderkauf gewidmet war. Die Analyse weist in Laniers deutlich gesteigertem und durchlaufend vertontem Werk alle Eigenschaften eines „*dramma per musicale*“ auf: Parlando, Recitativ und Arioso sind sinn- und geschmackvoll eingesetzt. „*Laniers music is . . . closely wedded to its text*“ (S. 20), auch die Anpassung der „*rough, intractable*“ englischen Laute an die „*singable flexibility*“ des Italienischen ist verhältnismäßig gut gelungen.

Bemerkenswert ist die Schlußbemerkung, Lanier sei ebensowenig wie der etwas ältere W. Lawes auf dem Wege zur italienischen Oper, „*for the English took words far more seriously than did their Italian contemporaries*“.

Zimmermans Arbeit *Sound and Sense in Purcell's Single Songs*, in vielem eine Fortsetzung und Erweiterung der obigen Ausführungen, kann dieses wichtige Problem, das nicht nur literarisch-musikalischer Natur ist, sondern auch weit ins Kultur- und Geistesgeschichtliche führt, in den 45 Seiten, von geschickt ausgewählten Notenbeispielen unterstützt, nur in großen Umrissen vorführen, doch genügt das hier Gebotene für einen immerhin bedeutenden Teil des Purcellischen Schaffens. Abschließendes wird wohl die mit Spannung erwartete Purcellmonographie dieses Gelehrten bringen, die schon als fertig bezeichnet wird (S. VI). In eine Zeit des Übergangs gestellt, die ein lebendiges beiderseitiges Interesse für die Beziehungen von Musik und Dichtung verlangte — Pope forderte: „*The sound must seem an echo to the sense*“ — zeigt sich auch bei Purcell, der als Engländer die Musik stets als Helfer, aber nie als Sklaven der Dichtung betrachtete, eine Entwicklung, die von einer mehr syllabischen Gefolgschaft über präzise Ausmalung zu einem durch melodische Faktoren wie Durchführung eines Modells, Sequenzierung und Transformation begünstigten „*disregard for poetry*“ führen kann. Herangezogen werden auch die Bedeutung der Wortwiederholung, des Refrains, der Strophenform und besonders der Prosodie und Akzentuierung, für die die *Mocksongs* (S. 61) bezeichnend sind. Aufschlußreich sind die auf Table II und III chronologisch entwickelten *Prosodic and stanzaic Patterns* bzw. *Prosodic Schemas notated*. Auch die Wichtigkeit der Harmonik und der modulatorischen Beleuchtung sowie der jeweiligen Bestimmung der Gesänge wird beachtet. Ergebnis: „*Purcell's humanistic ideals, very like those of the Camerata, seem to have been conciled with the aesthetic of late Renaissance polyphonists*“ (74). Aber — „ein großer Moment fand ein kleines Geschlecht!“ Die französische und italienische Invasion stand vor der Tür, und England gab dem „volkstümlichen Lied“ den Vorzug. — Diese Abhandlung, der, wie auch bei Duckles, zahlreiche weiterführende Anmerkungen zur Seite stehen, steht ebentüchtig neben H. Aberts berühmter, 44 Jahre

älterer Arbeit *Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts* (AfMW V, 1923).

Reinhold Sietz, Köln

Helmut Kind: *Die Lutherdrucke des 16. Jahrhunderts und die Lutherhandschriften der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967. 349 S. (Arbeiten aus der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen. 6.)

Zur 450-Jahr-Feier der Reformation erschien der vorliegende Katalog aus den reichen Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen. Der musikalische Aspekt im Werk und Wirken Luthers ist hauptsächlich durch die Quellen zum gottesdienstlichen Gesang, also Agenden und Gesangbücher, bestimmt. In Anlehnung an die Gruppierung Luckes (*Luthers Werke*, Weimarer Ausgabe Bd. 35) sind die Gesangbücher nach Familien (Druckern) geordnet (Nr. 304—388, Nachtrag Nr. 1207). Das erleichtert dem Benutzer die Übersicht und ist bibliographisch verdienstlich, zumal die Konkordanz zur Weimarer Ausgabe im ganzen Katalog beibehalten wird. Da jedoch die Weimarer Ausgabe die Gesangbücher nicht wie Kind bis 1600 auführt, ist diese Zusammenstellung von Bedeutung, wenn auch nicht übersehen werden darf, daß die Auflagenfolge anhand der Bestände einer Bibliothek stets unvollkommen bleiben muß. Zur weiteren Identifizierung wurde Wackernagels Bibliographie herangezogen; diejenige von Johannes Zahn (*Die Melodien des deutschen evangelischen Kirchenliedes*, Bd. VI, Gütersloh 1892) hätte noch erwähnt werden sollen, da sie noch immer von grundlegender Bedeutung ist und außerdem auch Quellen auführt, die bei Wackernagel fehlen, z. B. einige Agenden.

Ausführliche Register lassen den Katalog zu einem wertvollen Hilfsmittel zum Werk Luthers und seiner Wirkungsgeschichte werden. Schwierig ist es jedoch bei den Agenden, da diese nicht direkt das Werk Luthers sind und nur aufgenommen wurden, wo Schriften des Reformators wiedergegeben sind. Da sie jedoch neben dem liturgischen Gesang vielfach auch mehrere Lieder enthalten (mit den Noten), sind auch sie musikalisch von Bedeutung. Nr. 86, 437 und 438 haben sogar einen selbständigen Gesangbuchteil: *Kirchengesang Teutsch und Lateinisch*. Da die Agenden und Kirchenordnungen im Katalog nach anderen Ge-

sichtspunkten geordnet und beschrieben sind, folgt hier eine Zusammenstellung der musikwissenschaftlich relevanten Agenden und Kirchenordnungen: 84; 86 (Zahn VI 189); 437 (= Zahn VI 120); 438 (= Zahn VI 134); 440; 479; 480; 1211; 1208 (= Zahn VI 69); 1212; 1213. Unter der Nummer 1131 wird hiermit der früheste bekannte Lobwasser-Psalter im Zusammenhang mit einer Bibel bekannt (Neustadt/Weinstr. 1591).

Ergänzt wird der musikalische Aspekt durch Johann Walters *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica* in der Ausgabe von 1564 und dem Faksimile nach der Ausgabe von 1538, die beide Luthers „*Vorrede auf alle guten Gesangbücher, Frau Musica*“ enthalten. Mehrere Faksimilewiedergaben, z. T. mehrfarbig, gestalten den wertvollen Katalog sinnvoll aus.

Gerhard Schuhmacher, Kassel

Imogen Fellingner: *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1968. 568 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 10.)

Viele Forscher sehen in Bibliographien nützliches Handwerkszeug. Sowenig sich bezweifeln läßt, daß sie das sind, so erscheint doch der, der solche Werke nur benützt als ein Banause, der die in ihr eingeschlossenen Schätze schnöd viel zu gering achtet. Der Sammler, der Antiquar, der altmodische Gelehrte, der nicht nur methodisch verwertbares Wissen besitzen will, sondern auch für praktische Zwecke unbrauchbares, er wird gern in solchen Werken schmökern und blättern, und dann ist des Stauens kein Ende. Wer weiß denn schon, daß Leopold von Sacher-Masoch (in Graz 1868/69) eine Musikzeitschrift herausgegeben hat (Fellingner Nr. 583) und daß diese Zeitschrift heute, wie die Besitzvermerke verraten, eine Rarität ersten Ranges ist? Wem ist gegenwärtig, daß die Revue Wagnérienne (Fellingner Nr. 1002), die berühmte Musikzeitschrift, an welcher die hervorragendsten französischen Dichter der Zeit mitgearbeitet haben, außer in Bayreuth nur an einer westdeutschen Bibliothek und an keiner österreichischen greifbar ist? Wer ahnt, daß die dritte von Jaques-Dalcroze herausgegebene Zeitschrift, *Le Rythme* (Genf 1916—34, Fellingner Nr. 2278), weder an einer deutschen, noch an einer schweizerischen oder österreichischen Bibliothek zu bekommen ist? Und

wer möchte nicht, wenn er alle die wunder-vollen Namen *Triaden, Le Barde, La Aurora, Lucifer, Thalia, Der Kobold, Il pirata, La Rossinienne, Gudalo, Lirnik, Philomusos, Euterpe, Zenelap, Amphion und Das hohe C* (Organ des „Männerchor Frohsinn“ Zürich) liest, sehr gerne sogleich in diesen Zeitschriften lesen oder wenigstens ihre Bilder und Titelseiten kennenlernen? Sie alle sind, wie auch noch viele andere und wohl wahrscheinlich auch das so gut wie verschollene Harmonika-Blatt *Gut Ton* und der Jahres-Bericht des Gesangsvereins österreichischer Eisenbahn-Beamten, der es immerhin auf 58 Jahrgänge gebracht hat und heute doch selten ist, Stätten der Erinnerung an vergangene Freuden, getäuschte Hoffnungen und verblaßte Träume. „*Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden . . .*“

Trotz seines internationalen Charakters wendet sich das Werk vornehmlich an mitteleuropäische und nordamerikanische Leser: die Besitzvermerke sind nur in diesen Bereichen, wie es scheint, einigermaßen vollständig. Und gerade diese Besitzvermerke sind, da sie vielfach langes Suchen überflüssig machen, unentbehrlich, aber, wie schon seinerzeit im Kahl-Lutherschen Repertorium von sehr unterschiedlicher Verlässlichkeit. Das hat seine Ursache in dem verschiedenen Grad an Sorgfalt, den die informierenden Stellen für notwendig erachteten. Imogen Fellingner hat mit diesem 2305 zwischen 1798 und 1918 erschienenen Zeitschriften verzeichnenden Werk, das bald unentbehrlich sein wird, allen Wissenschaftlern und Bücherfreunden eine Schatzkammer eröffnet und durch vorzügliche Register (Titel, Namen, Orte usw.) den Weg gewiesen. Hoffentlich treten nicht nur die Reprint-Unternehmer ein. Ob es tatsächlich vollständig ist, kann ich nicht überprüfen. Ich vermisste lediglich einige der frühen Schott-Zeitschriften (cf. MGG 12, 50f.) und Stumpfs „Beiträge“, die aber immerhin einen Grenzfall darstellen. Auch ist ein Prinzip, nach welchem die 1918 beginnenden Zeitschriften zur Aufnahme in das Verzeichnis ausgewählt wurden, nicht erkennbar.

Bei einem solchen Buch, das übrigens durch einen gediegenen historischen Überblick eingeleitet wird, sollte ein Rezensent der Herausgeberin für die Fron, die sie geleistet hat, danken. Bald wird das Vorhandensein dieses Werkes als eine Selbstverständlichkeit erscheinen, und es wird sich

kaum ein Musikgelehrter mehr vorstellen können, daß es Zeiten gab, wo es noch nicht vorhanden war. Rudolf Stephan, Berlin

Salamon Rossi: Hashirim Asher Lish'lomo (The Songs of Solomon). Thirty-three Psalms, Songs and Hymns set to Music for three, four, five, six, seven and eight voices. Volume one, Venice 1623\*. Edited by Fritz R i k k o. With a Preface by Hugo Weisgall. (New York: Mercury Music Corporation 1967.) XXIII, (IV), 261 S.

Salamone Rossi — „Hebreo“, wie er auf den Titelblättern seiner Werke bekennt — gehört zu den Komponisten des berühmten Mantuaner Kreises um 1600. Er ist nicht der einzige jüdische Musiker der oberitalienischen Renaissance, der in Fürstengunst stand und seine Werke im Druck veröffentlichten konnte (so auch: David Sacerdote, 1575; David Cività, 1616, 1622, 1625; Allegro Porto, 1619, u. a.). In der jüdischen Gemeinschaft selbst erwachten damals Bestrebungen, der Kunstmusik einen legitimen Platz im religiösen Weltbild zu geben (Rabbi Jehuda Moscato, 1589) und die Überlieferungen von der Tempelmusik in den Rahmen der Antike zu stellen (Abraham Portaleone, 1612).

Nach dem Aussterben der Gonzaga-Hauptlinie 1627 schwand aber diese Treibhausatmosphäre reiner Humanität. Die jüdischen Musiker wanderten nach Venedig ab, betrieben dort eine „academia“ und führten Kunstgesang in den Synagogen ein, bis die Notzeit der Pest von 1630 dem ein Ende setzte. Doch scheint geregelter Chorgesang und sogar Orgelspiel in Modena u. a. Gemeinden bis etwa 1650 fortgesetzt worden zu sein.

Unter den Komponisten dieser Epoche gehörte Salamone Rossi zu den fortschrittlichen Kräften und hat sich einen bescheidenen Platz in der allgemeinen Musikgeschichte errungen, besonders mit seinen Instrumentalwerken. Neben zahlreichen Canzonette, Madrigali und Madrigaletti schrieb er — wieder ein fortschrittlicher und sogar umstürzlerischer Schritt — die Chorkomposi-

\* Das auf dem Titelblatt angegebene jüdische Jahr 5383 reicht von Herbst 1622 bis 1623. Rossi datiert seine Vorrede mit 1. Heshwan 5383, d. h. Oktober 1622. Vom Standpunkt des Komponisten aus gesehen, war das Werk also bereits 1622 abgeschlossen. — Der Titel *Die Lieder Salomos* will nicht etwa sagen, daß hier Teile des Hohelied Salomonis vertont werden; er spielt lediglich auf den Vornamen Salomo des Komponisten an.

tionen für den synagogalen Gebrauch, deren Großteil jetzt in Neuveröffentlichung vorliegt.

Als das Interesse an diesen Werken zur Zeit der Synagogenreform im 19. Jahrhundert wiedererwachte, wurden sie bereits von Samuel Naumbourg herausgegeben (Paris 1877; Nachdr. New York 1954) — allerdings bedenkenlos auf praktische Verwendbarkeit zugeschnitten, und daher eher eine Bearbeitung von zweifelhaftem Wert. Auch die späteren Ausgaben von Einzelwerken stützen sich meist auf Naumbourg. Die vorliegende Ausgabe von Fritz Rikko erschließt erstmalig den Originaltext: geschmackvoll ausgestattet, editionstechnisch guter Durchschnitt, umfaßt sie die 24 Werke zu drei bis sechs Stimmen.

Rossis synagogale Kompositionen mögen dem Historiker als Zeitsymptom bedeutsam sein (ganz zu schweigen von ihrer Rolle als Eideshelfer synagogaler Reformbestrebungen): sie bleiben dennoch ein recht problematisches Glied einer Werkreihe, die sich von Rossis jugendfrischen und hochbegabten Kanzonetten (1589) bis zu dem reifen Alterswerk der Madrigaletti (1628) spannt. Es ist offensichtlich, daß äußere Momente mit dem freien Fluß der schöpferischen Phantasie interferierten. Bei diesem seinem einzigen Versuch in religiöser Musik konnte Rossi an keine bestehende Chortradition anknüpfen. Der traditionell-synagogale Stil ist streng monodisch, und kirchliche Anklänge verboten sich von selbst; doch spüren wir auch ein Abrücken von der Melodik seiner Profanwerke. Rossis Stil behält zwar seinen stark deklamatorischen Duktus; was aber sonst ein expressives Hervorheben bedeutender Worte war, das verwandelt sich hier in ein sachlich-syntaktisches Skandieren, verschönt durch wechselnde Akkord-Farben. Es ist wahrscheinlich, daß der Komponist der alten rabbinischen Forderung nachkommen wollte, welche die deutliche Aussprache heiliger Texte über alles stellte, Wortwiederholungen verbot und den Logos nicht vom Melos überwuchert sehen wollte. Rossi verzichtet natürlich nicht ganz auf Melismatik, polyphonen Aufputz und kleine Partien madrigalesker Stimmungsmalerei; seine chori spezzati dienen ihrem ursprünglichen Zweck antiphonischen Psalmenvortrages (echte Psalmodie fehlt): Aber im Gesamteindruck herrscht die Objektivität der melodischen Gestaltung vor. Wir haben keine Zeugnisse dafür, daß Rossis Synagogenchöre jemals

mehr als einen Achtungserfolg gewonnen hätten.

Der Herausgeber steuert bei seiner Transkription den unentschiedenen Mittelkurs zwischen teilweiser Wiedergabe der historischen Notationsgewohnheiten und moderner Umschrift. Die Nachteile eines solchen Kompromisses sind bekannt: Wenn die Partitur dem praktischen Gebrauch dienen und, mehr noch, diesen anregen und fördern soll, so ist Kürzung der historischen Notenwerte und Darstellung der Mensur als Takt das Gegebene. Leider gehören diese Lesehilfen immer noch zu den Tabus der Editionstechnik — als ob der Dirigent nicht in jedem Falle die stilgerechte Ausführung erst erarbeiten müßte: diese wird den Sängern weder durch „die toten Augen“ leerer Notenköpfe (W. Apel, 1950) noch durch die Unübersichtlichkeit des musikalischen Zusammenhanges suggeriert.

Wenn der Herausgeber auch einige praktische Notwendigkeiten den gelehrten Idiosynkrasien geopfert hat, so hat er uns dennoch eine wissenschaftlich höchst brauchbare Ausgabe vorgelegt, deren Vollendung hoffentlich nicht lange auf sich warten läßt. Die gutgemeinte Vorrede von A. Weisgall wiederholt leider herkömmliche Halbwahrheiten und will als ein „Begleitsegen“ dieses, um das Zustandekommen der Ausgabe verdienstlichen Mannes verstanden sein.

Hanoch Avenary, Tel-Aviv

Wolfgang Osthoff: *Maske und Musik. Die Gestaltwerdung der Oper in Venedig*. Sonderdruck aus: *Castrum Peregrini*. Heft 65. Jahrgang 1964. S. 10–49.

In seiner glänzend formulierten kleinen Studie spürt der Verfasser den geistigen Kräften nach, die der Oper in Venedig zum Leben verhalfen und so in der Lagunenstadt die Basis für ihren europäischen Siegeszug legten. Der Verfasser, einer der besten Kenner der frühitalienischen Oper, versteht die Institutionalisierung der Oper im venezianischen Raum als das entscheidende Ereignis, ohne das sich uns die Oper heute als „ein kulturgeschichtliches Kuriosum des 17. Jahrhunderts“ (S. 12) böte. Aufgrund einer intensiven Lektüre der *Prologhi* und anhand der *Argomenti* zeichnet Osthoff in klaren Strichen den kulturellen Rahmen einer Gesellschaft, die sich den „Geschmack der Aristotilli“ in ihrem Sinne zunutze machte und die griechischen Vorbilder in das Maß der Zeit übertrug. Inneres Agens ist der

Hang dieser Menschen zur Verwandlung, zur Dopplung des Ichs, der sich in der karnevalistischen Maskierung sinnfällig darbietet und die „Entstehung der Oper aus dem Geiste des Karnevals“ begreiflich macht. Dem eigentlichen Höhepunkt strebt die Oper erst mit dem Eingreifen des greisen Monteverdi zu, dessen *Incoronazione di Poppea* den ersten Ansatz zu echter musikalischer Dramatik bietet und der weiteren Entwicklung die Richtung weist. Das Neuartige in der musikalischen Sprache des großen Dramatikers sieht Osthoff in der „Gegenüberstellung von freier Geste und starrem instrumentalen Klanggerüst“, worunter im Sinne des Verfassers vor allem Ciaccona und Pasticaglia zu verstehen sind. Unstreitig kann man in dieser Neigung nach konstruktivem Fundament (Ostinatobaß) — die sich ja auch im Madrigal ausprägt — das Bestreben erkennen, die sich noch frei entfaltende und ungebundene musikalische Gebärdensprache in die Zucht des Reglements zu überführen und damit an greifbare ästhetische Kriterien zu binden.

Osthoffs Fähigkeit, aus der Vielfalt der Stoffe gemeinsame Züge zu verdeutlichen, gibt dieser komprimierten Arbeit den Rang einer instruktiven Einführung in die geistige Welt der frühvenezianischen Oper, deren eigentliche Qualitäten sich im Spontanen und Augenblicklichen freisetzen, so daß gerade die Eigenart dieser frühen Opern für unwiederbringlich verloren gegeben werden muß. Heinz Becker, Bochum

William Mann: Richard Strauss. Das Opernwerk. Aus dem Englischen übertragen von Willi Reich. München: Verlag C. H. Beck 1967. 390 S.

Die englische Ausgabe dieses Buches, dessen Autor als Musikschriftsteller und Musikkritiker der „Times“ in London wirkt, erschien dortselbst 1964. Der originale Untertitel *A critical study of the operas* wurde bei der deutschen Ausgabe durch *Das Opernwerk* ersetzt. Darüber hinaus weicht die deutsche Ausgabe sehr erheblich von der englischen ab. Der Text ist an vielen Stellen gekürzt worden, und das Bildmaterial wurde, nicht zum Vorteil der deutschen Ausgabe, so radikal ausgewechselt, daß weder für Richard Strauss noch für Hugo von Hofmannsthal ein Portraitbild übrigblieb. In der Tat handelt es sich nicht um ein „kritisches“ Buch über die Opern von Strauss, vergleichbar etwa den in dieser Hinsicht so

fruchtbaren und anregenden Werken von Fritz Gysi, Otto Erhardt oder Norman del Mar. Denn die wenigen kritischen Notizen des Richard Strauss sehr positiv gegenüberstehenden Verfassers sind für den Charakter seiner Arbeit nicht sonderlich relevant. Freilich hätte Mann, wenn er seinem Vorsatz treu geblieben wäre, eine unvergleichlich schwerere Aufgabe lösen müssen. Denn keineswegs wäre, wie es so häufig und meist dilettantisch geschieht, nur die Musik von Strauss einer Kritik zu unterziehen gewesen, sondern diese hätte im gleichen Maß auf die Libretti ausgedehnt werden müssen, um gerechte Beurteilung zu ermöglichen. So braucht eigentlich nur eine kritische Bemerkung gestreift zu werden, weil sie besonders häufig im Lager der Strauss-Gegner auftritt, ohne damit einen höheren Grad von Wahrheit zu erlangen: nämlich die Behauptung, *Der Rosenkavalier* bedeute, weil er nicht an die äußerste Grenze der Tonalität vorstößt, einen „stilistischen Rückschritt gegenüber der „Elektra“, was bald danach auch von *Ariadne auf Naxos* gesagt wird, ohne daß der Leser erfährt, was Mann sich eigentlich unter „Fortschritt“ vorstellt. Daß eine Komödie für Musik nicht in der Linie der Musikdramen *Salome* und *Elektra* weitergehen konnte, sollte doch schließlich ebenso einleuchten wie der entsprechend große stilistische Unterschied zwischen den *Meistersingern* und dem vorangegangenen Musikdrama *Tristan und Isolde* mit seiner niemals wieder bei Wagner so extensiv begrenzenden Hochchromatik. Hans Werner Henze kehrte bei seiner Oper *Der junge Lord* zur Tonalität mit der Begründung zurück, man könne mit atonaler Technik keine musikalische Komödie schreiben.

Obwohl das Buch also kein Meisterwerk fruchtbarer Kritik ist, besitzt es dennoch sehr schätzenswerte Eigenschaften. Es bietet für jeden Einzelfall eine Werkgeschichte, die alles Wesentliche geschickt zusammenfaßt. Wichtiger noch ist, daß Mann im engsten Zusammenhang mit der Inhaltsangabe der Werke die bisher ausführlichste und genaueste Analyse des leitmotivischen Netzwerks bietet, das keiner Strauss-Oper vom *Gunttram* bis zum *Capriccio* fehlt. Gewiß besitzen wir ältere Einzeleinführungen, wie die von W. Jordan, A. Smolian, A. Schattmann und G. Gräner, dazu so geistvolle Werkbeschreibungen wie die von Norman del Mar, aber in keinem anderen Werk der Strauss-Literatur wird man über die Thematik jeder der

fünfzehn Opern so ausführlich unterrichtet wie in diesem Buch. Denn Mann begnügt sich nicht mit der Anfangsform der Leit-motive, sondern verfolgt diese mit scharfem Blick in ihren Abwandlungen und den Kombinationen mit anderen Themen jeweils durch das ganze Werk und zwar nach der Partitur. Allerdings bietet Mann fast nur einstimmige Beispiele, wodurch die für Strauss so wichtige Harmonik zu kurz kommt.

Gewiß sollte dieses Buch nicht an erster Stelle für eine nähere Beschäftigung mit den Opern von Strauss empfohlen werden, aber als Hilfsmittel und in Ergänzung der Werke von Gysi, Erhardt und Norman del Mar kann es gute Dienste leisten. Es fußt auf sehr gründlichen Vorbereitungen und Kenntnissen. Beispielsweise wird der Leser auch über die Unterschiede zwischen der Urfassung der *Ägyptischen Helena* und ihrer Neufassung nach dem Vorschlag von Clemens Krauss und Lothar Wallerstein sowie über die zweiaktige Einrichtung von *Capriccio* durch Joseph Keilberth und Rudolf Hartmann gut unterrichtet. — Einige Versehen seien abschließend vermerkt. S. 139 (*Rosenkavalier*), Z. 4: Thema „42<sup>2</sup>“ sucht man vergeblich. S. 173 (*Frau ohne Schatten*) ist der Falkenruf in Beisp. 8 — ebenso wie im englischen Original — rhythmisch falsch reproduziert. S. 341 (*Liebe der Danae*), Beisp. 27, T. 1 rhythmisch fehlerhaft. S. 348, Z. 3 ff.: „Krauss war Anfang der zwanziger Jahre in Wien musikalischer Assistent von Strauss gewesen . . .“ (im Original: „Krauss had been one of Strauss' musical assistants at Vienna . . .“); tatsächlich war Krauss schon Opernchef in Graz gewesen, bevor er 1922 Dirigent und nicht musikalischer Assistent der Wiener Staatsoper wurde. S. 372, Z. 6 ff.: „ . . . es war das Thema seiner beiden Vorworte zu *Intermezzo* ebenso wie das seines Geleitwortes zu *Capriccio*.“ (im Original entsprechend); es wäre sehr interessant, ein zweites Vorwort zu *Intermezzo* kennenzulernen, doch wird die Suche danach, wie zu befürchten ist, wohl kaum erfolgreich sein. Helmuth Osthoff, Frankfurt a. M.

Gerd Ploebusch: Alban Bergs „Wozzeck“. Dramaturgie und musikalischer Aufbau. Nebst einer Bibliographie der Schriften und Briefe Bergs sowie der Literatur. Strasbourg—Baden-Baden: Éditions P. H. Heitz-Verlag Heitz GmbH 1968. 97, (73) S. (Collection d'études musicologiques — Samm-

lung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 48.)

Die Bibliographie, die den (unpaginierten) Anhang oder zweiten Teil von Gerd Ploebuschs Hamburger Dissertation über Alban Bergs *Wozzeck* bildet, wirkt auf den ersten Blick bestürzend: Die Literatur über Berg umfaßte 1964 beinahe anderthalbtausend, die über *Wozzeck* mehr als fünfhundert Nummern. Allerdings handelt es sich, wie man dann nicht ohne Erleichterung erkennt, zu einem großen Teil um Zeitungsrezensionen, die Ploebusch mit einer Geduld zusammengetragen hat, von der nicht ganz sicher ist, daß sie lohnt.

So unabsehbar aber die Literatur sein mag: Ploebuschs Buch ist die erste umfassende Abhandlung über *Wozzeck*, über ein Werk also, bei dem niemand zweifelt, daß es sinnvoll Gegenstand einer Monographie sein kann.

In einem einleitenden Kapitel über *Vorlage und Dramaturgie* weist Ploebusch nach, daß Berg außer der Büchner-Ausgabe von Franzos, die er selbst als Quelle nannte, auch die von Landau benutzt haben muß; und zwar verdankte er Franzos die Details des Textes, Landau die Disposition der Szenen. Die Charakteristik der dramaturgischen Eingriffe Bergs ist nicht widerspruchlos: Ploebusch schwankt zwischen der Anerkennung der offenen Form des Büchnerschen *Woyzeck* als einer Dramenstruktur eigenen Rechts und dem Urteil, daß Bergs Fassung, die geschlossener ist als Büchners Fragment, darum auch „dramatischer“ sei.

Die Grundzüge des musikalischen Aufbaus erörtert Ploebusch am Beispiel der Anfangsszene des ersten Aktes, der Berg die Form einer Suite mit Präludium, Pavane, Gigue, Gavotte und Air zugrundelegte. Die Analyse ist präzise, ohne pedantisch zu sein, und ist von einem sicheren Gefühl für den Sprach- und Ausdruckscharakter der Musik getragen. Die Versuche tonaler Deutungen der Harmonik leuchten nicht immer ein. (Daß sie möglich sind, besagt wenig: Auch der Zwölftonakkord ist, wenn man v. Oettingens Kategorien zugrundelegt, tonal interpretierbar.)

In einer Analyse der „*symphonischen Formen des zweiten Aktes*“ zeigt Ploebusch, daß Berg, im Unterschied zu Hindemith, geschlossene musikalische Formen wie die des Sonatensatzes, der Fuge und des Rondos den dramatischen Szenen nicht aufzwang, sondern aus der Struktur des Dialogs ent-

wickelte. Er versuchte musikalisch darzustellen, was an latenter Form, an Beziehungen der Teile untereinander und zum Ganzen, in einer Szene enthalten war. Die Formen sind allerdings nicht immer sinnfällig und brauchen es nicht zu sein. Entscheidend ist nicht, daß sie als Formen wahrgenommen werden, sondern daß sie der Szene eine Geschlossenheit vermitteln, die ein Hörer auch dann empfindet, wenn er die Gründe, auf denen sein Eindruck beruht, nicht erkennt.

Es ist kein Zufall, daß sich Ploebusch, wenn er Allgemeines — „kompositorische Grundlagen“ — darzustellen versucht, zur exemplarischen Analyse einer einzelnen Szene gedrängt fühlt: Bergs Musik widerstrebt der Abstraktion von Prinzipien. An der Anfangsszene des dritten Aktes erläutert Ploebusch das Variationsverfahren. Um den Zusammenhang zwischen den einzelnen Motiven des Themas zu kennzeichnen, spricht er von „Ablegern ein und desselben Motivkerns“ (65). Die Charakteristik ist jedoch ungenau: Die Motive sind aufeinander bezogen, ohne daß sie sich auf einen „Kern“ zurückführen ließen: Das erste Motiv hat mit dem zweiten andere Merkmale oder Bestandteile gemeinsam als mit dem dritten. Berg geht weniger von einer Substanz aus, als daß er Relationen knüpft.

Bei der Analyse rhythmischer Techniken tendiert Ploebusch dazu, das Ausmaß zu übertreiben, indem die Taktordnung in musikalische Prosa aufgelöst ist. Die Instrumentation beschreibt er mit Phantasie und kompositionstechnischem Verständnis. Aber was ist „die instrumentale Formel der Modulation“ (79)?

In dem Schlußkapitel über den Zwölftonaspekt vergleicht Ploebusch die Passacaglia des ersten *Wozzeck*-Aktes, die auf einem Zwölftonthema beruht, mit der dodekaphonen Technik, die Berg in *Lulu* entwickelte. Das Passacagliathema erinnere eher an die Zwölftonthemen von Liszt und Strauss, als daß es erlaube, von Ansätzen zur Dodekaphonie im *Wozzeck* zu sprechen. Ein Einwand am Rande: Die Behauptung, daß die tonalen Implikationen einer Reihe von der Anzahl der konsonanten Intervalle abhängen oder ablesbar seien (92), ist eine Übertreibung.

Ist es ein karges Lob, wenn man sagt, daß Ploebuschs Abhandlung ihrem Gegenstand gerecht wird? Wohl nicht.

Carl Dahlhaus, Berlin

Frank Rahill: *The World of Melodrama*. University Park und London: The Pennsylvania State University Press 1967. 334 S.

M. J. Herzberg (*The Readers Encyclopedia of American Literature*, New York 1962) definiert das Melodram als (übersetzt) „eine Art des Dramas, in der der Konflikt einfach ist, typischerweise zwischen einem tugendhaft strahlenden Helden und einem durch und durch boshaften Schurken; in der die Handlung sensationell und romantisch ist und in der das happy end nicht von den Charakteren und deren Handlungen abhängt, sondern vom Zufall“. In gleichem Sinne gibt der Larousse Auskunft. Das Melodram als Volksstück im skizzierten Sinne ist auch der Ausgangspunkt Rahills, nicht aber das Melodram, wie es die einschlägigen Nachschlagewerke zur Musik definieren. Nun scheint der Begriff von Melodram als literarisch-dramatische Gattung vor allem in Frankreich und den angelsächsischen Ländern seit 1776 bzw. 1789 allgemein üblich zu sein, denn Rahill begrenzt *The World of Melodrama* auf die genannten Sprachgebiete. Aber der literaturwissenschaftliche und musikwissenschaftliche Begriff von Melodrama müssen sich nicht grundsätzlich ausschließen, wenn wir von der soziologischen Komponente absehen. In dem Kapitel über die Oper und die Musik im Melodrama, in dem auch zwischen den beiden Begriffen unterschieden wird, zeigt Rahill auf, daß sowohl Rousseaus *Pygmalion* als auch Bendas *Ariadne auf Naxos* dem literaturwissenschaftlich bestimmten Melodram zuzuordnen sind. Dieses ist nämlich seit seinen Anfängen stets mit Musik verbunden, die — wie in Hörspiel, Schauspiel und Film — tonmalerisch die Handlungen einleitet oder begleitet, was ja auch für das ältere musikalische Melodrama gilt. Schwierig wird es terminologisch dort, wo Opern — auch wenn sie musikalisch-melodramatische Elemente enthalten — als Melodrama klassifiziert werden, z. B. *Fidelio*, *Der Freischütz*, *Die Stumme von Portici* oder Rossinis *Die Belagerung von Korinth*. Die im Prinzip verdienstliche Gesamtschau der Disziplinen hätte in Rahills sonst sehr ausführlichem Buch ausführlicher sein sollen, zumal die Italiener mit *Melodramma* auch ihre Opern bezeichnen. Der musikwissenschaftlich orientierte Leser wird ungeachtet dessen in dem Werk eine Fülle von Anregungen zur Li-

bretto- und Sozialgeschichte der Oper, des Schauspiels und der Schauspielmusik finden.  
Gerhard Schuhmacher, Kassel

Pierre Schaeffer: *La Musique Concrète*. Paris: Presses Universitaires de France 1967. 128 S. (Collection Que sais-je? 1287.)

Eine ausgezeichnete, sachlich-knappe und doch klare Darstellung der *Musique Concrète* ist es, die hier der in ihr mit Pierre Henry führende Pierre Schaeffer vorlegt; wohl wert, als Informationsbuch ins Deutsche übersetzt zu werden. Von den ersten Anfängen vor 1950 und ihrem Geräusch-primitivismus hat die Konkrete Musik bis auf unsere Tage einen weiten und fruchtbaren Weg zurückgelegt. Schaeffer schildert ihn, wie auch in aller Offenheit die Irrwege. Das Resultat ist ein theoretisches System wie eine praktische Arbeitsweise im Studio, die striktest wissenschaftliche Forscher-tätigkeit am klingenden Objekt („*objet sonore*“) und Musik im echten Verstande trennen. D. h. das klingende Objekt, welches es auch immer sei, aus Natur oder Retorte, wird zunächst im rein wissenschaftlichen Akte untersucht, um dann erst, je nach seiner Brauchbarkeit, der musikalischen Sinnggebung und dem musikalischen Schaffen zugeführt zu werden. Damit unterscheidet sich die *Musique Concrète*, welche von Anbeginn an auf präexistente klingende Gegebenheiten („Rückkehr zu den natürlichen Quellen“ gegenüber der traditionellen Musik) zurückgriff, grundlegend von den Elektronikern, wo „Geist und Erfindung den technischen Manipulationen nicht vorausgeht“ (Computer). Und die Feindlichkeit dieser Zwillinge (der Zeit ihrer Geburt nach) ist eine in der Natur kompositorischen Vorgehens angelegte. Betrachtet man Entwicklung und heutige Position der Konkreten Musik der elektronischen gegenüber unvoreingenommen, so erweist sich die konkrete als umfassender, sachlicher, vorsichtiger, um nicht zu sagen, dem alten musikalischen Traditionserlebnis der Musik verbundener. Wichtig ist vor allem, daß bei ihr das Zientifistische nicht gleich dem Musikalischen gesetzt wird, sondern die zientifistischen Prozeduren „mögliches Material“ zu einer eventuellen musikalischen Übernahme und Gestaltung bereitstellen. Auf dieser Basis zeigt sich (s. Schaeffers dargelegte Theorie wie Arbeitsweise in seinem *Traité des objets sonores*, 1966) eine „echte“ Verflechtung von Wissenschaft und

Kunst. Oder auch, wie er es in anderer Sicht ausdrückt: Es erweist sich die Verbindung von Natur und Kunst, wobei für das Kunstwerk das Ohr und nicht die mathematische Analyse Maß ist, und ebenso die Synthese von individueller Schöpfung und methodischer allgemeingültiger Strukturierung. Diese Synthese von Natur und Kultur hat Schaeffer bis zu einem System von neuen Disziplinen einer „*Musicologie interdisciplinaire*“ vorgetrieben (S. 54).

Neben der Entwicklungsgeschichte der *Musique Concrète* als solcher wie der ihr verflochtenen Gestalten und Werke (Schaeffer, Henry, Boulez, Xenakis, Stockhausen, die ausländischen Schulen und schließlich die jüngsten Pariser Komponisten bis 1967) werden gleicherweise Varèse, Cage und Messiaën als Vorläufer gewürdigt und die Form der Studioarbeit in Theorie wie Praxis eingehend erläutert. Andreas Liess, Wien

Rudolph Réti: *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*. Edited by Deryck Cooke. London: Faber and Faber 1967. 204 S.

Die Herausgabe dieses Buches erfolgte nach dem Tode des Verfassers. Es scheint mir nützlich, Réti's analytische Methoden für die Sonaten Beethovens kurz mit bedeutenden Vorgängern des letzten Halbjahrhunderts zu vergleichen. Zunächst sei H. Riemanns *Aesthetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen* von 1917 genannt. Der Titel gibt deutlich den Inhalt. Formen, Gruppen und die Phrasierung stehen im Vordergrund. Dabei scheut Riemann nicht vor Änderungen der Bezeichnungen und auch der Takte. H. Schenker geht bei seinen Untersuchungen von einer „Urlinie“ aus; ich habe darauf hingewiesen (siehe meine Besprechung ZfMw X), wie schwierig es ist, Verbindlichkeit und Richtigkeit der von ihm gewählten Form einzusehen. F. Cassirer setzt in seinem Buche *Beethoven und die Gestalt* (siehe meine Besprechung ZfMw VIII) das Motiv, seine Zerspaltungen und Zusammenfügungen in den Vordergrund. Seine gekünstelte, fast mystische sprachliche Darstellung steht einem Verständnis oft entgegen.

Mit Cassirer hat Réti den Ausgang vom Motiv gemeinsam; aber immer bleibt die Darstellung klar und eindeutig. Zusätze und Veränderungen meidet er; eine Analysierung nach Gruppen und Perioden ist für ihn nur in zweiter Linie wichtig (S. 127). Er gründet

seine Überlegungen auf einfache Tatsachen, nicht auf vorgefaßte Bildungen. Er kennt keine Polemik wie Schenker, auch keine emotionalen oder hermeneutischen Auslegungen.

Er geht von der Herauslösung kleiner Teile, oft nur von 2—4 Noten, die er Elemente (*cells*), Motive, Teilchen (*particles*), Modelle (*patterns*) nennt. Er zeigt ins Einzelne gehend den Aufbau und die Wirkung dieser Formen auf Sätze und ganze Werke. Im Grunde ist das ein neuer Versuch, die einheitliche Wirkung der Werke nicht nur aus mehr oder weniger umfangreichen melodischen Gleichheiten zu erklären. Schon L. Misch hat darauf hingewiesen (*Die Faktoren der Einheit in der Mehrsätzigkeit der Werke Beethovens*), daß dabei auch äußere Formen wirksam sein können. So nennt Réti z. B. für die *Appassionata* ein Arpeggiomotiv als besonders wirksam (S. 102). Das ist aber nur eines der Elemente, aus denen er die einheitliche Entwicklung der Sonate ableitet.

Es ist höchst lehrreich, manchmal sogar vernünftig, der Konsequenz und Findigkeit Rétis zu folgen. Aber es erheben sich bei dieser Methode doch manche Bedenken; weniger für die Darstellungen auf dem Papier als für ihre Bedeutung bei dem Hörenden. Sind Motivumkehrungen wirklich so identisch, wie es als selbstverständlich hingestellt wird? Können solch kurze Elemente auch dann noch Beziehungen schaffen, wenn z. B. die drei Töne einer solchen Zelle auf die drei Schlußtöne der Sätze eines Werkes fallen, wobei es sich sogar nicht um die Grundtöne der Tonarten handelt, worauf auch der Herausgeber hinweist (S. 112)? Kann man eine Tonfolge, z. B. eine Terz, so ohne weiteres mit ihrem Zusammenklang gleichsetzen? Sind ein Sprung und seine diatonische oder sogar chromatische Ausfüllung, abgesehen vielleicht von besonderen Fällen, wirklich für den Hörer aufeinander beziehbar? Kann man aus Tönen eine Beziehung herstellen, die oft an Stellen ganz verschiedener Bedeutung und Wichtigkeit stehen? Und schließlich: Was würde sich bei ebenso durchgeführten Analysen für die Werke anderer Komponisten ergeben?

Alle solche Fragen drängen sich bei der Lektüre des Buches auf; und doch ist sie lehrreich für Methode und Durchführung. Behandelt werden vor allem die Klavier-sonaten op. 13, 31 II, 53, 57 und die *Kreutzer-Sonate*. Dieser ist ein besonders an-

ziehendes Kapitel gewidmet, wobei ihre eigenartigen Strukturen zum Teil ohne weiteres offenliegen. Daß sich in dem Buche zahlreiche gute und bedeutsame Bemerkungen finden, sei noch hervorgehoben. Die interessanten Anmerkungen über die Stellung des Wiederholungszeichens im 1. Satz der Sonate op. 13 seien als Beispiel genannt.

Eine letzte Frage müßte sich damit beschäftigen, wie die Arbeit des Komponisten sich zu solcher Analyse verhält. Mit Recht hebt Réti des öfteren das improvisatorische Element bei Beethoven hervor, z. B. im einleitenden Grave des op. 13. Es ist mir aber zweifelhaft, ob Beethoven, trotz des von mir aus den Skizzen erwiesenen teilweise verstandesmäßigen Arbeitens und Urteilens, aus den Modellen des Grave die ganze Sonate aufgebaut hat, wie Réti es darstellt. Ich glaube, daß unbewußte Inspiration, von der auch Réti gelegentlich spricht, eine größere Bedeutung hat, als es den Analysen nach scheint. Und ähnliches gilt für den Hörer. Unmöglich ist es, das meiste dieser Analysen gehörmäßig festzustellen oder zu empfinden. Die Einheit der Werke tritt doch zu Tage. Die Analysen scheinen mir zu sehr das Prinzip der „Komposition“ statt der „Inspiration“ in den Vordergrund zu stellen, wenn auch auf die Mannigfaltigkeit der Variationen und Transformationen oft hingewiesen wird.

Paul Mies, Köln

Gerd Sievers: *Die Grundlagen Hugo Riemanns bei Max Reger*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1967. 632 S. mit 263 Notenbeispielen.

Mit dieser Arbeit hat der Verfasser 1949 in Hamburg promoviert. Seine Zusammenfassung in dieser Zeitschrift (*Max Regers Kompositionen in ihrem Verhältnis zu der Theorie Hugo Riemanns*, Mf. III, S. 212 bis 223) vom darauffolgenden Jahr ist zugänglich; sie ist übrigens durch die resümierenden Kapitel in der jetzt erschienenen Buchform (in Schreibmaschinen-Druck) nicht überholt.

Das Grundthema ist so alt wie das Denken über Kunst und Musik und es ist so aktuell wie eh und je: es handelt sich um die Frage, was Theorie ist und sein kann im Verhältnis zur Praxis, zur Komposition. Der Autor tritt der sicherlich noch hier und dort vorhandenen Meinung entgegen, Regers Musik sei so etwas wie eine komponierte Riemannsche Harmonie- und Metrik-Theorie. Der Sachverhalt findet bei Sievers eine

weit ausgreifende typologische Deutung: eine Spannung „im Menschlichen wie im Sachlichen“ zwischen dem Theoretiker und dem Komponisten (S. 589), dem „durch und durch rational orientierten . . . Geistig-Produktiven“ und dem „für die irrationalen Regungen des Lebens . . . empfänglichen schöpferischen Menschen“ (S. 127).

Einen wesentlichen Teil des Buches (1. Abschnitt B II 2, S. 156–330) füllt eine Kasuistik zur Harmonik: Tonarteinführungen und -bestätigungen. Als Materialsammlung und -sichtung würde dieser eher beschreibende als analysierende Teil gewinnen, wenn ein Register beigegeben wäre, denn diese Beispiele würden sich weniger mühsam dann auch in einer anderen Reihenfolge (etwa chronologisch) als in der nicht sehr überzeugenden nach Werkgruppen lesen lassen. Der zweite Komplex des Buches besteht in der ausgebreiteten Zitierung und Aufbereitung von Meinungen und Beweisen aus der Sekundärliteratur, die der Verfasser mit beständigem Engagement paraphrasiert und kommentiert. Eine trockenere Sprache, Gelehrtenprosa, wäre dabei für die zusammenhängende Lektüre von Vorteil gewesen. Ein Satz wie „Unbekümmert um Tagespolemik und theoretische Streitfragen, nur seinem künstlerischen Drange folgend, ging Max Reger seinen Weg“ ist nicht Zitat aus dem Musikjournalismus um 1910, sondern steht ohne Anführungszeichen auf Seite 619.

Die Leistung des Kompositions-Theoretikers Riemann für die spättonale Musik liegt nach meiner Meinung nicht so sehr in dem logischen Überbau, den er der Harmonik und Metrik zu geben suchte und den von Inkonssequenzen er nicht freihalten konnte. Vielmehr hat er in einer Spätzeit die Disziplinen des Tonsatzes zusammengesetzt und damit den Beziehungsreichtum der Musik aufs Äußerste zu erweitern ermöglicht. Wie Harmonik und Metrik/Rhythmik in der Musik Regers beschaffen sind, hat Sievers in zahlreichen Einzelfällen belegt. Wie diese Aspekte, auch durch Dynamik und Agogik, aufeinander bezogen sind und wie sehr oder wie wenig Reger damit ein Riemannianer gewesen ist, hätte in wenigen aber vollständigen Analysen gezeigt werden können. Die kürzeren Absätze über Dynamik und Agogik (S. 500–504) sowie Phrasierung (S. 505–511) halten sich zusehr an Grapheme.

Sievers formuliert (S. 458 ff.), Regers Musik enthalte eine tonale Schicht (in Ge-

stalt der Akkorde mit grundsätzlicher Terzstruktur) und eine nicht-tonale (ihre Abfolge). Dieses Kapitel *Max Regers Harmonik als Funktion der emanzipierten Linie* (1. Abschnitt B III, S. 434–474), zusammen mit *Die Linie als gestaltende Komponente* (1. Abschnitt B II 4) ist die Mitte und die wichtigste Aussage des Buches. Nach tabellarischen Nachweisen der Sequenzen (wobei für die Wertung zu bedenken ist, daß Riemann bei Sequenzierungen die „eigentliche Harmoniebewegung, die Kadenzierung“ als ruhend ansieht; vgl. *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*) exzerpiert der Verfasser Notenbeispiele, in denen unbestreitbar der im Riemannschen Sinn funktions-logische Zusammenhang nicht mehr existiert. „Linie“ ist ein treffender Ausdruck, denn Reger hängt seine Akkorde oft an einer gleichsam abstrakten Meloslinie auf, im äußersten und nicht seltenen Fall an der amorphen chromatischen Skala. Soweit hier die Linie den Zusammenhang gewährleistet, ist es schon unvereinbar mit Riemanns Grundthesen, daß Töne und nicht Klänge Tonalität (= Zusammenhang) begründen. Im Nebeneinander der Akkorde außerhalb der engen Kadenzlogik hat Reger Lösungen gefunden, die denen jener anderen Komponisten gleichrangig sind, die in die Tonalitätskrise um 1900–1910 eingriffen, wie Strauss, Debussy, Janáček. Der spezifische (und noch nicht exakt bestimmte) Einfluß polyphonen Denkens bei Reger (er sprach im Juli 1902 von „harmonischer Melodik“), die Tendenz, auf engem Raum das chromatische Total erscheinen zu lassen (seine kurzen „Akkordzeiten“), seine „dissonanten Bässe“ sind Ansätze, die kaum von der Riemannschen Theorie, eher von der Position der Schönberg-Schule geschichtlich zu bestimmen sind. Die offene Frage bei diesem Buch, dem umfangreichen, mit Fleiß und Akribie ausgebreiteten Material, bleibt darum, ob die Problemstellung optimal war. Bernhard Hansen, Hamburg

François Lesure: *Musik und Gesellschaft im Bild. Zeugnisse der Malerei aus sechs Jahrhunderten*. Mit einem Vorwort von Pierre Francastel. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. 245 S. (Übersetzung von Anna Martina Gottschick.)

„Musikikonographie“, von Hugo Leichtentritt und Max Seiffert als selbständiger Forschungszweig begründet, breitet sich aus

und verfeinert ihre Methoden. Immer neues Bildmaterial wird ausgegraben, reproduziert und interpretiert. Dabei ist die Aufführungspraxis nur noch ein Teilaspekt. F. Lesure will aus Bildern vom ausgehenden Mittelalter bis um 1800 die „soziale Wirklichkeit ihrer Zeit“ (12) erkennen. Er hat das einschlägige Schrifttum gründlich studiert, und er weiß um die Probleme von Soziologie wie Ikonographie.

Doch Skepsis darf nicht zum Dogma werden. Ist es denn kein Beitrag zur „wirklichen Bedeutung“ von Musik (Vorwort von P. Francastel, 8), wenn die Bilder auf die gemeinschaftsbildende Kraft des Musizierens verweisen (15, 17), auf die dabei entstehende Freude, Entspannung, Behaglichkeit (19, 17), auf therapeutische Wirkungen (146)? Warum führt die berechtigte Polemik gegen oberflächliche Bildbeschreibungen (12) nicht zu der Konsequenz durchweg ausführlicher und eindringender Kommentare? Der Leser erwartet Informationen über alle dargestellten musikalischen Einzelheiten, über die jeweilige Funktion der Musik und über den gegenwärtigen Wissensstand bei problematischen Inhalten. So aber sind beispielsweise die abgebildeten Instrumente und die „faksimilierten“ Noten nur teilweise genannt oder erörtert. Die Gleichsetzung des „In te Domine speravi“ in Abb. 89 mit einem Werk von A. Hammerschmidt ist schon aus Gründen der Chronologie nicht möglich. Zu Abb. 10 fehlt ein Hinweis auf das darin festgehaltene gesellschaftliche Ereignis, zu Abb. 40 und 87 eine Übertragung des Bildtextes und zu 95 die gereimte Beschreibung des Titelpupfers. Überhaupt sind die Illustrationen zu wenig auf ihre „Handlung“ bezogen. In Abb. 21 lautet das letzte Wort der Devise „ardores“ und die Madrigalübertragung dort ist für Klavierinstrumente eingerichtet. In dem Familienporträt Abb. 24 mit der auffällig herausgestellten Harfe beziehen sich die 15 Saiten auf die 15 dargestellten Personen. Bei Abb. 36 wird nicht auf den „hündischen“ Kapellmeister, bei Abb. 97 nicht auf den italienischen Brauch der „Pfeiferandacht“ eingegangen. Der „gewisse“ G. Parabosco (108) war ein bekannter Musiker.

Was nützt schließlich der löbliche Voratz, die „Probleme in ihrem geschichtlichen Zusammenhang“ zu sehen (Francastel, 7), wenn schon in den Kapitelbenennungen ganz unangemessene Begriffe verwendet werden?

Von „Konsumenten“ (77) sollte man außerhalb der modernen Industriegesellschaft nicht sprechen: „verbrauchen“ ist etwas anderes als „gebrauchen“. Der vor allem auf die Fürsten gemünzte Ausdruck „Nutznießer“ (135) setzt einen unnötigen oder einseitig polemischen Akzent. Nutznießer der Musik und des Musizierens waren alle, auch die Ausführenden selbst. Mit den „Musikanten Gottes“ (187) sind in erster Linie Kirchenmusiker gemeint. Da in dem so überschriebenen Kapitel aber auch weltliche Spielleute auftreten — der Hochzeitszug zur Kirche zählt ja nicht zu den eigentlich kirchlichen Zeremonien — scheint ein ganzer Berufsstand romantisierend verklärt.

Vielleicht deuten solch problematische Einschätzungen auf ein nicht immer ganz gesichertes Geschichtsbild. Obwohl der Verfasser dem Titel seines Buches zufolge einen Beitrag zur gesellschaftlichen Stellung von Musik geben will, fällt es ihm manchmal schwer, sich mit ihren funktionalen Aspekten abzufinden. Es entrüstet ihn etwa, daß die Marquise von Pompadour nur aus Liebe zur eigenen Stimme singt und um die Leidenschaft des Königs zu entfachen (81). Die Konfrontierung von „geselliger Musik“ und einer Kunst, die „auch die Meister ihrer Zeit beschäftigte“ (19), überzeugt nicht recht, und mit Urteilen wie „verkehrt und albern“, „unsinnig“, „ziemlich kindisch“, „primitiv“ (77–79) wird man historischen Sachverhalten kaum gerecht.

Trotz aller Einwände und trotz der mangelhaften Qualität einiger schwarzweiß-Abbildungen ist das Buch schon wegen des ausführlichen Eingehens auf die hierzulande nicht so bekannten französischen Verhältnisse und wegen der Wiedergabe einiger „neuer“ — auch literarischer — Dokumente ein Gewinn. Bilder mit Musikszenen zur Ritterwappnung erschließen einen bisher fast übersehenen Funktionsbereich (Abb. 63 und 79). Das Verfahren, komplexe, unübersichtliche Darstellungen erst im ganzen und dann im vergrößerten Ausschnitt wiederzugeben (Abb. 25 f., 61 f., 100 f.), verdient Nachahmung. Werner Braun, Saarbrücken

Karl Gustav Fellerer: Soziologie der Kirchenmusik. Materialien zur Musik- und Religionssoziologie. Köln und Opladen: Westdeutscher Verlag 1964. 148 S. (Schriften zur Kunstsoziologie und Massenkommunikation. IX.)

Auch Wissenschaften haben ihre Moden. Nachdem „Soziologie“ schon einmal in den berühmten „zwanziger Jahren“ Versuchung und Herausforderung gewesen ist, lockt sie seit 1945 erneut und mit verführerischer Aktualität. Das in vorliegender Schrift angeschlagene Thema hat einen zusätzlichen Reiz, indem es zwei ziemlich konträre Begriffe miteinander verbindet: in „Kirchenmusik“ liegt der Bezug auf Irrationales; „Soziologie“, an erster Stelle genannt, läßt dagegen schonungslose Nüchternheit erwarten. Man stellt sich darauf ein, selbst Kultisches als Menschenwerk entlarvt zu sehen.

Doch dieser Schein trügt. Zwar zweifelt Fellerer nicht an der grundsätzlichen „Funktionalität“ von Musik (8; 13 f.; 15: Musik als „Wirkekraft“ im Sinne von Alphon Silbermann); zwar berücksichtigt er die sozialen Voraussetzungen von Kirchenmusik — etwa die unterschiedliche Schichtung der kirchlichen Gesellschaft nach Geschlecht, Alter, Bildungsstand und Herkunft (46) —; aber das Ideal der Gottesverehrung gilt ihm als „übersozial“ (18).

Um Kirchenmusik als Prozeß beschreiben zu können, ist der Verfasser auf die Dialektik des religiösen und des musikalischen Verhaltens angewiesen (15, 19, 39). Nur bei Naturvölkern bestehe keine Trennung zwischen Kult und Kunst (8). Von der heidnischen „Kultmusik“ wird die liturgisch geordnete christliche „Kirchenmusik“ und von dieser die kultisch ungebundene, religiöse „geistliche Musik“ unterschieden (15).

„Kirchenmusik“ mit den Aspekten „Ordnung“ (96—106) „Verkündigung und . . . Gebet“ (106—113), „Erbe und Ausdruck der Gegenwart“ (113—120), „Ideal und Wirklichkeit“ (120—132) entpuppt sich dabei als Ergebnis eines permanenten Kompromisses zwischen den zum Teil stark voneinander abweichenden Interessen einzelner Gruppen: der „geistlichen Führer“ (58—69), der „Kirchenmusiker“ (69—77), des „Kirchenchors“ (77—87) und der „Kirchengemeinde“ (88 bis 94). Während die Klerikergesellschaft Normen aufstellt und dadurch zum Entstehen von Traditionen beiträgt oder sie sanktioniert (37), pflegen die dem Laienstand angehörigen Musiker: im 17. Jahrhundert der Kantor, danach der Kapellmeister (70), außerkirchlichen Anregungen besonders willig zu folgen und mehr dem Fortschritt als der Beharrung zuzuneigen. Es kann dabei zu ausgesprochen „dynamischen“

Verschmelzungsformen von „kirchlich“ und „künstlerisch“ kommen. Ablehnung „*allein subjektiven Ausdrucks*“ wird als die für Kirchenmusik maßgebende Maxime hingestellt (44). Sie ist vor 1750 mehr oder weniger für alle Funktionalbereiche von Musik vorauszusetzen, wäre also erst durch ihren betonten Anspruch auf Zeitlosigkeit und durch ihre in Protokollen und Verordnungen objektivierte Bewußtheit spezifisch „kirchlich“. Das geregelte In-, Mit- und Gegeneinander von Gruppeninteressen, der immerwährende Wechsel zwischen actio und reactio in den einzelnen sozialen Bereichen, läßt sich nur in der christlichen Kirche, der ältesten abendländischen Musik-Institution, über einen so großen Zeitraum hinweg kontinuierlich verfolgen.

Fellerer zehrt von seinen reichen historischen Kenntnissen und seiner großen wissenschaftlichen Erfahrung. Er betreibt weit hin Sozialgeschichte und bleibt dadurch vor der Gefahr verfrühten Theoretisierens geschützt. Daß Fragen offenbleiben, ist bei einem „ersten Entwurf“ (5) nur natürlich. So wäre vielleicht doch ein stärkeres Abwägen des „religiösen und musikalischen Erlebnisses“ (9) vorteilhaft gewesen. Auch scheinen die Belange der protestantischen Konfessionen nicht immer mit der nötigen Konsequenz vertreten.

Werner Braun, Saarbrücken

Heinrich Habel: Das Odeon in München und die Frühzeit des öffentlichen Konzertsaalbaus. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1967. 196 S., 16 Tafeln (Neue Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte. 8.)

Der „Entstehung und Frühzeit des öffentlichen Konzertsaalbaus“ (bis etwa 1850) widmet der Verfasser den zweiten Teil seiner Monographie über das Münchener Odeon, das Leo von Klenze 1826—28 erbaute. In der Typologie der Konzertsäle wird deutlich zwischen eigenständigen Konzertsaalbauten, Gesellschaftshäusern mit einem Redoutensaal, der auch Konzerten dient, sowie Theatern und Gasthaussälen in der gleichen Funktion unterschieden. Die Aufstellung läßt bereits erkennen, daß selbständige Konzertsaalbauten selten sind, und „so kommt es, daß die Grenzen der Gattung gegenüber anderen Gattungen fließend sind und dieses in doppelter Weise — dem Zweck wie der Gestalt nach“ (142). Habel stellt unter dem Doppelaspekt von Funktion und Gestalt der Räume im wesentlichen bisher

vereinzelt Forschungsergebnisse zusammen, die den Blick für das Odeon weiten und vertiefen. Dabei erreicht er einen Überblick über das öffentliche Konzertleben und die zur Verfügung stehenden bzw. aus Notwendigkeit gebauten Räume in gegenseitiger Abhängigkeit. Freilich ist es nicht möglich, einen Anfangspunkt lokal und historisch zu fixieren, zumal Habel sehr verdienstlich ganz Europa in seine Übersicht einbezieht, und in der klassizistischen Architekturtheorie „spielt der Konzertsaal überhaupt keine Rolle, da es ihn als eigenen Typus gar nicht gibt und seine Gestaltung in der Praxis entweder in Anlehnung an andere Gattungen oder als einmalige Invention erfolgte“ (146). In der Darstellung wird jedoch deutlich, daß England aufgrund der „frühzeitig sich durchsetzenden Demokratisierung und Publizität der verschiedenen Lebensbereiche“ in der Entstehung des öffentlichen Konzertlebens und im Konzertsaalbau führend wurde. Gesellschaftliche Erfordernisse und Elemente der britischen Konzertspraxis (Oratorien) beeinflussen gleichermaßen die Gestaltung. Dagegen spielt in den romanischen Ländern das Konzertleben und mithin auch der Konzertsaalbau eine untergeordnete Rolle. Konzerte finden vielfach in Theatern statt, und selbständige Konzertsäle lehnen sich an die meist antikisierenden Theater an (z. B. die Projekte Gabriel Pierre Martin Dumonts in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; *Chambre des Députés*, *Ecole des Beaux-Arts* und *Conservatoire* in Paris). Räume wie die *Salle Pleyel* (einfache Kastenform) sind sehr in der Minderzahl.

In Deutschland sind der Ball-, Redouten- und Konzertsaal vielfach alles in einem und in bewußter Anlehnung an Säle in Schlössern vorzugsweise prunkvoll ausgeführt. Die Ausgestaltung nach den Erfordernissen eines Orchesters, Rücksichten auf die Akustik — meist in Form eines Hohlraums unter dem Holzfußboden — und das Aufstellen von Komponistenbüsten ordnen zunächst in Nord- und Mitteldeutschland dem Konzertleben entsprechende Räume zu. Das Münchener Odeon nimmt in diesem Zusammenhang in seiner prunkvollen Ausgestaltung und seiner ausgezeichneten Akustik einen hervorragenden Stellenwert ein.

In der Analyse des Bauwerkes und seiner Ausgestaltung, dem Hauptteil des Buches, berücksichtigt Habel die zeitgenössischen Anschauungen von der Musik, wie sie sich in den allegorischen Deckengemälden und

nicht zuletzt im Namen selbst äußern. So bringt das mit großem Weitblick geschriebene Buch, das aus einer Münchener kunsthistorischen Dissertation hervorging, für den Musikhistoriker und -soziologen manche wertvolle Bereicherungen.

Gerhard Schuhmacher, Kassel

Walter Kaufmann: *The Rāgas of North India*. Bloomington—London: Indiana University Press 1968. IX, 625 S. (Asian Studies Research Institute. Oriental Series. No. 1.)

Aus der Literatur, vor allem aus der großen Darstellung *Hindustānī Saṃgīta-pād-dhātī Kramika Pustaka-mālīkā* von V. N. Bhātkhānde, sowie aus seiner langjährigen Erfahrung als Direktor der Musikabteilung von All India Radio in Bombay schöpfend, hat Walter Kaufmann hier einen beschreibenden Katalog der wichtigsten Rāga Nordindiens vorgelegt, der sowohl bei indischen Musikern als auch im Westen hohe Anerkennung findet. Grundlage für die Anordnung der Rāga ist das von V. N. Bhātkhānde entworfene Thāt-System, in welchem zehn siebenstufige Skalen von der Skala mit den höchsten Tonstufen (*Kalyāna-thāt c d e fis g a h c*) bis hinab zu den Skalen mit den tiefsten Tonstufen (*Bhairavī-thāt c des es fis g as b c*) angeordnet sind. Diesen theoretisch konzipierten Reihen werden nun die Rāga gemäß ihren Grund-Tonreihen angeschlossen. Sofern nicht direkt durch die Tonstufen ausgedrückt, bleibt hierbei der Wesensgehalt jedes einzelnen Rāga und die ihm zugeschriebene Wirkung außer acht. In jeder Beschreibung werden die Haupttöne des betreffenden Rāga sowie Funktion und Behandlung der wichtigsten Nebentöne und Tonfiguren angegeben. Eingeschlossen ist die Niederschrift einer oder mehrerer für den Rāga charakteristischer Phrasen sowie die Grundmelodie von *Sthāyī* und *Antarā* je eines (meist aus dem Werk von Bhātkhānde zitierten) Musikstücks. Wo eben möglich, leitet der Autor den Artikel mit einer dem älteren musiktheoretischen Schrifttum entnommenen literarischen Darstellung des Rāga ein und fügt eine Bildarstellung bei. Auf diese Weise entsteht für jeden Rāga eine Monographie, die alles enthält, was man über ihn sagen kann.

Der Katalog bildet den III. und weitaus größten Teil des Buchs (S. 59—595). Diesem

gehen eine „*Introduction*“ (S. 1–35) und ein Kapitel über „*Sources and History*“ voraus. Die Einführung beschäftigt sich zunächst mit dem Begriff „Rāga“ und die durch diesen Begriff bezeichnete klingende Materie, dann mit Tāla und Form der nordindischen Musik. Das für die heutige nordindische Musik Wesentliche ist in dieser Skizze prägnant und leicht verständlich dargestellt. Kleine Unstimmigkeiten haben sich allerdings bei der Übersetzung oder Interpretation einiger indischer Termini eingeschlichen. Das Wort *rāga* z. B. ist nicht von *ranga* — einem Substantiv mit der Bedeutung „Farbe“ (S. 1) —, sondern von der Wurzel *raj* oder *rañj* „röten, färben“ abzuleiten, und die Bedeutung der Wurzel *mūr̥ch* aus dem Wort *mūr̥chana* (der Bezeichnung für die Tonreihen zur Bestimmung der Tonhöhen in den Jāti) dürfte eher mit „gerinnen, erstarren, fest werden“ als mit „*increase, enlarge*“ wiederzugeben sein. Das Wort *mārga* ist kein Verb, so daß es mit „*to seek*“, „*to arrive at*“ übersetzt werden könnte (S. 20), sondern es ist als Part. präs. oder als Substantiv aufzufassen und im letzteren Falle etwa mit „Gebrauch, Gewohnheit“ zu übertragen. Dann aber ist *mārga-tāla* „ein der (künstlerischen) Gewohnheit entsprechender Tāla“, und der Begriff bezieht sich nicht auf „*the free recitation of the liturgical text*“, sondern bezeichnet jene Tāla-Perioden, die in Musikstücken traditionellen Stils gebraucht werden (vgl. Nāṭyaśāstra XXXI, 1–61; Saṃgītaratnākara V, 18–56). Der Begriff *āvarta* ist nicht mit „*enclosure*“ zu übersetzen (S. 21), sondern mit „Drehung, Wendung, Windung“, wohl auch mit „Umdrehung“, und von dort her bezeichnet er — wenn als Musikterminus verwendet — die „Periode“. Im Anschluß daran heißt *tālāvarta* (= *tāla-āvarta*) „Tāla-Periode; *tāla* bezieht sich in diesem Falle auf das Metrum, nicht auf den Rhythmus.“

Im Zusammenhang mit der Frage nach dem Verhältnis der Rāga zu den Tages- und Jahreszeiten wird auf Seite 16 eine Tabelle vorgelegt, an der man die während der verschiedenen Tageszeiten gebrauchten Tonstufen ablesen kann. Da jedoch das Wesen eines Rāga keineswegs durch die verwendeten Tonstufen allein bestimmt ist, wird bei den Einzelbeschreibungen jedesmal angegeben, zu welcher Tages- oder Jahreszeit ein Rāga passend vorzutragen ist. Daher ist es nicht recht verständlich, warum Walter Kaufmann in der Tabelle S. 15 den einzelnen Tageszeiten bestimmte Thāt-s zuweist,

wo doch in den Thāt-s das Wesen der ihnen angeschlossenen Rāga gerade nicht zum Vorschein kommt.

Auch im Kapitel „*Sources and History*“, in welchem die wichtigsten Quellenwerke zur indischen, speziell zur nordindischen Musik beschrieben sind, stimmen die Angaben nicht immer genau mit den Fakten überein. So spricht bereits das Nāṭyaśāstra des Bharata — und nicht erst der spätere Dattila — von 18 Jāti. Ferner dürfte Kaufmanns Deutung des Begriffs Jāti als „*certain groups of Sruti-s with the same or similar Rasa-s*“ im Nāṭyaśāstra kaum eine Stütze finden. Diese Deutung ist auch gar nicht erforderlich, da die Rasa (= Stimmungen, Gefühlszustände) an die Jāti als ganze, mit charakteristischen Merkmalen ausgestatteten Tonleitern gebunden sind. Schließlich teilt das andere große, bis in die Gegenwart hinein wirksame Werk über Musik, der Saṃgītaratnākara (zu Beginn des 13. Jhs. in Deogiri entstanden), viel mehr mit als nur „*the art of singing and dancing and a few statements . . . about drama and music*“; denn es besteht aus folgenden Büchern: 1. Svāra (die Lehre von den Tönen und ihren Anordnungen), 2. Rāga, 3. Prakīrnaka („Vermischtes“), 4. Prabandha („Komposition“, im Sinne von „Zusammenfügen zum Musikstück“), 5. Tāla (über die musikalische Metrik), 6. Vādyā (die Musikinstrumente und ihre Spieltechnik), 7. Nr̥tya (Tanz, verbunden mit dem Gebärdenspiel).

Im Hinblick auf den umfassenden Rāga-Katalog mag man diese Corrigenda als kleinere Unschärfen auffassen. Der Katalog selbst aber ist vor allem für die an der indischen Musik Interessierten außerhalb Indiens von hohem informatorischem Wert.

Joseph Kuckertz, Köln

Joseph Lefftz: Das Volkslied im Elsaß. Zweiter Band. Stände- und Wanderlieder aus Heimat und Fremde. Colmar—Paris—Freiburg: Editions Alsatia 1967. 414 S.

Joseph Lefftz: Das Volkslied im Elsaß. Dritter Band. Lieder von der Liebe Lust und Leid, vom Hochzeitmachen und Eheleben. Colmar—Paris—Freiburg: Editions Alsatia 1969. 404 S. (Auslieferung: Bärenreiter, Kassel).

In einer Schrift über das Elsaß hat W. H. Riehl das Land als „*Straßenland*“ und „*Kriegsland*“ bezeichnet. So beginnt denn der zweite Band der Volksliedausgabe von Lefftz

mit „Soldaten- und Wanderliedern“. Es sind neben den bekannten „Straßburg“-Liedern noch eine ganze Reihe unbekannter. Den spezifisch elsässischen Liedern der „Ausgemusterten“ (Conscrits; 10 Beispiele unter Nr. 56) folgen die Loblieder auf den Soldatenstand, die Lieder zum Ausmarsch und Abschied. Die zum großen Teil unbekanntesten Lieder „vom schaffenden und fahrenden Volk“ reichen von bekannten Bergmannsliedern bis zu den seltenen Melkerliedern und Kuhreihen, die in den Vogesen noch bis an die Schwelle der Neuzeit lebendig waren. Ihnen schließen sich an die Lieder der übrigen Fahrenden: Bettler, Spengler, Scherschleifer, Pfannenflicker, Besenbinder usw. bis zum Lumpensammler. Reich vertreten sind die echten Handwerkslieder, bei denen wiederum Wander- und Abschiedslieder am zahlreichsten sind. Das „Heimwehlied“ (190), das eigentlich schweizerischen Ursprungs war, klingt mir aus der eigenen Kinderzeit noch vertraut herüber. Die hochdeutsche Kurzfassung hat eine Melodie von Fr. Glück (1814). Die auch volkskundlich wertvollen Bilder, die Pierre Nuss diesem und dem folgenden Bande beigab, seien besonders erwähnt.

Der dritte Band enthält die Lieder von der Liebe Lust und Leid, von der Hochzeit und vom Eheleben. Die älteste Weise steht gleich zu Anfang: ein Abendreigen im Mai, der Mitte des 16. Jahrh. schon gedruckt erscheint und sich bis ins 19. Jahrh. erhalten hat. Die jüngsten Melodien aber haben den Typus des rührseligen Kunstliedes in der Art von „*Ein stolzes Schiff lag fern an Indiens Strande*“. Und gerade solche Lieder sind auch in französischer Sprache überliefert.

Zwischen beiden Polen aber liegt die Fülle der volksüblichen Liebeslieder des süddeutschen Raumes, die auch in benachbarten Sammlungen wiederkehren: Elsaß (Weckerlin, Mündel), Pfalz (Heeger-Wüst), Lothringen (Pinck). Ich nenne nur „*Wenn alle Wässerlein fließen*“ oder „*Das Lieben bringt groß Freud*“, „*Kleine Blumen, kleine Blätter*“ (Mel. von Blum). Dagegen haben „*Als ich dich zum ersten Mal erblickte*“ und „*Ich hab dir geschaut in die Augen*“ sehr beliebte, etwas rührselige Melodien. Ganz anders ist das einfache Liedchen von J. P. Hebel „*Es fällt m'r numme eini*“ mit der Melodie des Pfarrers aus dem badischen Friesenheim. Lefftz hat sich eifrig und erfolgreich um die Herkunft der Melodien bemüht. So stammt

„*Es ist Zeit zum Offenbaren*“ aus Lothringen. Die ziervolle Fassung von „*Gestern Abend in der stillen Ruh*“ ist in der Pfalz beheimatet, im Elsaß wiederum das Lied zum „*Fenstergang*“ (Nr. 65), das aus lauter Wechselstrophen zusammengesetzt ist, deren eine wir aus Lothringen kennen und richtigstellen: (Str. 3) „*O du schöne Ros' im Garten, o du schöner Lorien-(nicht Lorchen-) Strauß*“. Die Abschiedsstrophen nach der Kunkelstube (Nr. 70) ergeben ein lustiges Hin und Her: „*Komm fort!*“ — „*Bleibe hier!*“ Auch von den Neckstrophen bei Weckerlin hat Lefftz zwei besonders lustige aufgenommen und dazu noch (172 und 173) zwei drastische Altjungfermklagen. Als letztes noch ein Hinweis: Ein im Wortgut vertrautes Lied zur Hochzeit (Nr. 182) sollte gesungen werden — es konnte sich aber damals (1887) niemand mehr auf die Melodie besinnen und so wurde es vorgelesen! Die zweite Strophe beginnt: „*Ich liebe dich, so wie du mich, am Abend und am Morgen*“. Die Nachforschungen führen über Beethoven zu Hankses *Gesängen beim Klavier 1790*, in denen ein Duett wirklich wie das (Oberheimheimer) Lied beginnt: „*Beglückt durch dich*“ und auch im weiteren Verlauf noch mehr Ähnlichkeiten aufweist. Dies dem verdienstvollen Herausgeber als kleinen Dank! Die weiter angekündigten zwei Bände werden den Kinder-, Tanz und Brauchtumslieder und als Abschluß religiöse und besinnliche Lieder enthalten.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Oscar Mischiati: *L'organo della Chiesa del Carmine di Lugo di Romagna*. Bologna: Casa editrice Riccardo Pàtron 1968. 60 S., 5 Taf. (Biblioteca di cultura organaria e organistica. I.)

In der seit 1960 erscheinenden Zeitschrift „L'Organo“, die von Renato Lunelli und Luigi Ferdinando Tagliavini gegründet wurde und seit 1964 von Oscar Mischiati und Tagliavini herausgegeben wird, finden u. a. Bestrebungen ihren Niederschlag, die darauf abzielen, wissenschaftlich und praktisch an die große Zeit der italienischen Orgelbaukunst vom 15. bis zum 18. Jh. anzuknüpfen. Dieser Zeitschrift wurde 1968 von denselben Herausgebern die Reihe „Biblioteca di cultura organaria e organistica“ zur Seite gestellt, in die größere Studien aufgenommen werden. Es sollen jedoch auch solche Monographien berücksichtigt werden, die bereits in Fortsetzungen in der Zeitschrift

„L'Organo“ erschienen sind. Vorgesehen ist ferner eine Reihe von Faksimile-Nachdrucken alter Quellen zur Orgelmusik und alter Orgelbau-Traktate.

Unter den mindestens elf Orgeln, die der berühmte venezianische Orgelbauer Gaetano Callido (1727—1813) in der Romagna baute, weist diejenige von Lugo bei Ravenna die größten Dimensionen auf. Das Instrument, das 1797 fertiggestellt wurde, hat die folgenden Register: Im Ripieno Prinzipal 12' mit 8 Mixturen; im Concertino Violoncello 8', kurzbechrige Posaune 8', Violon 4', Flöten 4' und 2<sup>2</sup>/<sub>s</sub>', Kornett und Vox humana; im Pedal Kontrabaß 8' und 16', Posaune 8'.

Für die 1967/68 vorgenommene Restauration des Instruments unter der Assistenz Mischiatis und Tagliavinis ist es als günstiger Ausgangspunkt zu betrachten, daß das Instrument — im Gegensatz zu mehreren anderen Callido-Orgeln — keine wesentlichen Veränderungen erfahren hatte. So waren die originalen Pfeifen mit wenigen Ausnahmen erhalten; allerdings befand sich das Instrument in einem schlechten Gesamtzustand. Folgende Veränderungen gegenüber der Originalgestalt des Instruments wurden vom Autor registriert:

1. Nach 1876 waren die originalen Registerzüge durch seitlich verstellbare Hebel zum Einrasten nach lombardischer Manier ersetzt worden. Dadurch konnten bestimmte Kombinationen vorbereitet und durch einen Pedalhebel eingeschaltet werden. Dafür war der originale, von Hand betätigte Tiratutti entfernt worden.

2. Vermutlich um 1914 waren die Tasten der tiefsten, nicht vollchromatischen Oktave vom Kontra-C bis -H entfernt worden. Dadurch war der Gesamtumfang der Tastatur von 62 auf 54 Tasten reduziert worden.

3. Zu nicht näher bestimmbarem Zeitpunkt nach 1914 waren fünf Pfeifen der kurzbechrigen Posaunen entfernt und einige der tiefsten Pfeifen der Oktav-Mixtur, des Violon und der Flöte 2<sup>2</sup>/<sub>s</sub>' verkürzt worden. Die Pfeifen der Vox humana waren etwas höher gestimmt und zu diesem Zweck leicht verkürzt worden.

Im Zuge der Restauration von 1967/68 wurde das Instrument gründlich überholt und weitgehend seiner originalen Gestalt angenähert, wobei die Register-Hebel nach lombardischer Manier beibehalten wurden. Diese vermutlich rechnet der Autor zu den „authentischen Elementen der traditio“

des Instruments, die neben dem Streben nach Wiederbringung der Originalgestalt berücksichtigt werden sollten (S. 18). Man vermißt eine durch konkrete Beispiele erläuterte Definition dessen, was der Begriff „authentisch“ in diesem Zusammenhang bedeuten soll: Gemeint sind offenbar solche echte Verbesserungen, welche die ursprüngliche Klang-Substanz des Instruments nicht antasten.

Da die Restauration mit historischer Sachkenntnis und unter Heranziehung aller verfügbarer Quellen vorgenommen wurde, kann der Autor mit Recht von „der ersten historischen Restauration einer Callido-Orgel in unserer Zeit“ sprechen (S. 18). Die zu diesem Zweck gesammelten und darüber hinaus aufgefundenen Dokumente gibt der Autor im Hauptteil seines Buches heraus. Sie betreffen nicht nur die Callido-Orgel selbst, sondern auch deren Vorgängerin, ferner Notizen zu einigen Orgelbauern des 18. Jahrhunderts. Positiv zu bewerten ist, daß diese Dokumentation nicht nur Aufzeichnungen zur Orgelbautechnik im engeren Sinn enthält, sondern alle Notizen, die zum Thema gehören, auch die bescheidensten und scheinbar nebensächlichen. Sie darf daher wohl als erschöpfend für die Geschichte des Orgelbaus und Orgelspiels in der Karmeliter-Kirche in Lugo bezeichnet werden.

Maße-Tabellen der Pfeifen und Windladen, vier Abb. und ein Schema runden den Band ab. Wolfgang Witzemann, Rom

Ottó Gombosi: Der Lautenist Valentin Bakfark. Leben und Werke (1507—1576). Herausgegeben von Zoltán Falvy. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1967. 135 S. (Musicologia Hungarica. Neue Folge. 1.)

Der Band ist ein fast unveränderter Neudruck von Gombosis 1935 erschienener Studie, die durch eine umfassende Bibliographie und eine Ortsnamentabelle ergänzt ist. Valentin Greff Bakfark war einer der bedeutendsten Lautenvirtuosen und -komponisten seines Jahrhunderts. Er führte ein recht abenteuerliches Leben und war als Geheimagent tätig. Über ihn liegt eine umfangreiche Literatur vor wie kaum über einen anderen zeitgenössischen Lautenisten. Gombosi überprüft in der Biographie die älteren Angaben und ergänzt sie durch inzwischen bekannt gewordene Quellen. Doch kann er nicht an Hand von Urkunden die Abstammung Bakfarks nachweisen und über-

zeugend erklären, warum er den Doppelnamen Greff Bakfark führte. A. Koczirz meint, der in Kronstadt (Siebenbürgen) geborene Lautenist habe offenbar nach der Adelsverleihung seinem deutschen Vaternamen Greff den ungarischen Beinamen Bakfark zugefügt (DTÖ Bd. 37, S. XXXIII).

Das überlieferte Werk Bakfarks umfaßt zehn Fantasien oder Ricercare, ein Tanzstück (Passamezzo) und Intavolierungen von Vokalsätzen fremder Meister (14 Motetten, acht Chansons, sieben Madrigale, zwei polnische Lieder). Die meisten dieser Stücke stehen in den selbstredigierten Ausgaben von 1552 und 1565. Nach Gombosi Untersuchung läßt sich in der Intavolierungsmethode der Vokalvorlagen eine Entwicklung feststellen. In den frühen Bearbeitungen ist zwar die Vieltimmigkeit bewahrt, doch werden aus lautenistischen Gründen Stimmen abweichend geführt oder an gewissen Stellen weggelassen sowie Fülltöne eingeschoben. Eine reiche, instrumentgemäße Ornamentik verändert den Charakter der Vorlagen. Dagegen ist in den späteren die originale Stimmführung wiedergegeben. Die Mannigfaltigkeit der Verzierungen tritt zurück, die Koloratur paßt sich der Vokalpolyphonie an. Unter den Autoren, deren Vokalsätze Bakfark bearbeitete, treten Josquin des Préz, Jannequin, Gombert, Clemens non Papa und Arcadelt am häufigsten auf. Gombosi bezeichnet Bakfarks Fantasien als „*Höhepunkt der motettischen, in der Faktur uninstrumentalen Fantasie*“. Es ist das Bestreben erkennbar, die einzelnen Durchimitationen zu größeren Formeinheiten zusammenzufassen. Der Satz wird durch eine abwechslungsreiche, ausdrucksvolle Ornamentik belebt.

Im Anhang sind Briefe und Urkunden mitgeteilt. Der Band enthält noch die Übertragung, aber nicht die Tabulatur der zehn überlieferten Fantasien. Sieben von ihnen machte schon A. Koczirz zugänglich. (DTÖ Bd. 37). Gombosi sagt (S. 11), die frühere Ausgabe sei „*ihrer prinzipiellen Stellungnahme, ihrer unzuverlässigen Editionstechnik wegen nicht befriedigend*“. In den Revisionsbericht ist auch Koczirz' Ausgabe einbezogen. Es ist nun sehr aufschlußreich, beide Übertragungen miteinander und mit der Tabulatur zu vergleichen. Gombosi will die polyphone Struktur der Musik darstellen. Seine Übertragung hat aber mehr den Charakter einer Transkription für Klavier als einer lautengemäßen Übertragung.

Koczirz dagegen macht die Stimmführung kenntlich unter Berücksichtigung der Ausführbarkeit auf der Laute. Er bezeichnet die Bünde in den höheren Lagen, so daß ein Stück auf dem original eingestimmten Instrument im Sinne der Tabulatur ausgeführt werden kann. Hans Radke, Darmstadt

Ludwig Schieder mair: Der junge Beethoven. Neu bearbeitet von Ludwig-Ferdinand Schieder mair. Wilhelms-haven: Heinrichshofen's Verlag (1970). 137 S., (16) Taf.

Die heute noch gültige und durch keine neue Darstellung ersetzte Monographie über den jungen Beethoven, die 1925 in erster, 1951 in dritter Auflage erschienen ist (vgl. *Mf V* [1952], S. 69 f.), liegt nunmehr auch in einer Taschenbuchausgabe vor. Im Vorwort zu dem recht ansprechend aufgemachten Bändchen schreibt Erich Valentin, daß das Buch Schieder mairs „*durch die behutsame und liebevolle Neufassung, die der Sohn dem Werk des Vaters angedeihen ließ*“, wieder zugänglich gemacht worden sei und hebt hervor, daß der Bearbeiter „*textilich (ge)straft und inhaltlich die inzwischen neu entwickelten Gesichtspunkte, ohne der Konzeption des Originals ‚wehe‘ zu tun, geschickt ein(ge)arbeitet*“ habe (S. 8).

Ein flüchtiger Vergleich zwischen dem originalen Text (der 3. Auflage) und dem bearbeiteten macht deutlich, daß es sich hier nicht um eine wissenschaftliche Neuausgabe handelt. Vielmehr scheint unausgesprochen eine populäre Darstellung des jungen Beethovens das Ziel der Bemühungen gewesen zu sein. Vergleicht man die Texte genauer, dann zeigt sich, daß die ursprüngliche Einteilung des Buches in einen biographischen und einen werkanalytischen Teil zugunsten eines chronologisch fortschreitenden Berichtes aufgegeben worden ist. Zudem ist der Text des Originals (352 S.) auf ein Viertel gekürzt worden. Wichtige Exkurse, die die musik- und kulturgeschichtliche Situation der 70er und 80er Jahre des 18. Jahrhunderts erhellen, fehlen ebenso wie die Werkanalysen und die über 100 Notenbeispiele, ganz zu schweigen von den Anhängen (Familiendokumente, Ahnentafeln, Namenregister, Quellen- und Literaturverzeichnis).

Angesichts solcher Editionspraktiken auf Einzelheiten einzugehen dürfte sich erübrigen. Rezensent mutmaßt deshalb, daß den

im Vorwort verheißenen Gewinn nicht der Leser, sondern der Verleger haben wird.

Hans Joachim Marx, Bonn

H(ans) H(einz) Stuckenschmidt: Ferruccio Busoni. Zeittafel eines Europäers. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis-Verlag 1967. 180 S., 12 Taf.

Stuckenschmidt hat seiner Busoni-Biographie den Untertitel „*Zeittafel eines Europäers*“ gegeben. In die Zeittafel, 1866 bis 1924, wird der Lebenslauf eingezeichnet. Dann, um der Zeichnung Farbe und Tiefe zu geben, sind drei Kapitel dem schaffenden und nachschaffenden Künstler, drei weitere dem Menschen in seinen Beziehungen zur Umwelt gewidmet. Schon der vierjährige Ferruccio, einziges Kind eines Musikerehepaares von unsteter Lebensweise, stand „... im Spannungsfeld familiären Zwistes und gebrochener Beziehungen.“ Unter den widersprüchlichen Einflüssen der Mutter, des Großvaters und später des Vaters wuchs er bei wechselndem Wohnsitz in Triest, Paris, Wien, Graz in „... eine geistige Existenz zwischen den Nationen und Kulturen hinein.“ Vielfältig sind die ersten musikalischen Erlebnisse. Mit einer Kritik von Hanslick: als Pianist, Komponist, Improvisator, geriet der Neunjährige ins Licht der Öffentlichkeit. 1882 wurde er in Norditalien schon als junges Genie anerkannt. Nach einer schweren Enttäuschung, die ihm die Wiener Philharmoniker mit der Ablehnung seiner zur Probe vorgelegten Orchestersuite bereitet hatten, vollzog sich ein rascher Aufstieg. Der Weg des jungen Künstlers führte nach Berlin, Leipzig, Weimar; dazwischen auch nach Helsingfors — wo er die Braut fand! —, nach Moskau und hinüber nach Boston. Klar beleuchtet der Autor die für den Lebensweg entscheidenden Begegnungen und Ereignisse. Gleich wichtig neben Komponieren und Klavierspielen wird das Unterrichten und das wachsende Interesse an Bearbeitungen fremder, vor allem Bachscher Werke. Nach einer Krisis und einer völligen Neuorientierung fand Busoni mit seiner jungen Frau den gesuchten Ruhepunkt im frischen geistigen Klima des aufblühenden Berlin der 90er Jahre. Die Stadt blieb ihm Heimat bis zum Tode, über viele unstete Reise Monate mit Meisterkursen und Konzertzyklen, auch über die bittren Jahre des Exils hinaus. Schwere Herzen hatte Busoni in der Schweiz um Asyl gebeten, als seine beiden Vaterländer, Italien und Deutschland,

gegeneinander Krieg führten. 1920 nach Berlin zurückgekehrt, stand er bald wieder im Mittelpunkt eines Kreises von Freunden, Schülern, Bewunderern; ein „mythischer Glanz“ verbreitete sich um seine Persönlichkeit. Die letzten Lebensjahre standen im Zeichen von Krankheit und Not. „*Er starb in Armut, ein königlicher Bettler, umgeben von schönen Dingen* . . .“

In die von den Gestalten der Angehörigen, der Freunde und Schüler belebten Bilder des Lebenslaufes wird schon der Weg des Schaffenden mit eingezeichnet: die Entstehung der Werke und deren Schicksale; Opernpläne, Dichtungen, theoretische Schriften, und dazu das Echo der Zeitgenossen auf die faszinierende Persönlichkeit. Daraus ergeben sich, da wir in den folgenden Kapiteln die Zeittafel des Virtuosen, des Komponisten, des Dichters usw. immer wieder durchmessen, zwangsläufig Wiederholungen.

Es folgt zunächst, mit viel authentischem Quellenmaterial, die Entwicklung des Pianisten, der sein Ideal in der Einheit von schaffendem und nachschaffendem Musizieren sah, der die Untrennbarkeit von körperlicher und seelisch-geistiger Haltung lehrte, dessen unvergleichliches Spiel auf der Verschmelzung horizontalen und vertikalen, architektonischen und malerischen Denkens beruhte. Bis in Einzelheiten werden seine Programme beschrieben, ihre konzessionslose Strenge, der neue zyklische Typus, das rätselhafte Ausklammern moderner Klaviermusik. Über allem aber steht „*Virtuose wider Willen*“ — d. h., der gefeierte Pianist sträubte sich im Innern gegen diese Rolle. Er ging zeitweise ernstlich mit dem Gedanken um, sein „... Finger- und Handwerk im Stich zu lassen.“ — Lebendig und aufschlußreich sind die detaillierten stilistischen Untersuchungen bei der Aufstellung der Werkreihe. Von den ersten Anzeichen einer eigenen Handschrift bis zur *Turandot-Suite* 1904, über die es heißt, daß uns Busonis Wesen „... unverkennbar und zum erstenmal ohne nachweisbare Einflüsse anderer Komponisten“ anspricht. Von der Anwendung harmonischer und polyphoner Mittel „... bis an die Grenze der Zwölftönigkeit in der *Fantasia contrapuntistica*“ führt der Weg zur Klärung des Stils in dem von Busoni selbst geprägten Begriff der „*jungen Klassizität*“; vom unvollendet gebliebenen Hauptwerk der Reifezeit, dem *Doktor Faust*, zum „... erschütternden Schwanengesang“, dem letzten der Goethelieder. In

den Goetheliedern sieht Stuckenschmidt die Zusammenfassung der für den Komponisten charakteristischen Ausdrucksmittel: Dramatik und Virtuosität, mehrstimmiges und mehrschichtiges Denken, grenzenlose harmonische und koloristische Erfindungskraft.

Seelenverwandtschaft des Autors mit dem schriftstellernden Busoni glaubt man zu spüren, wenn von dessen „... Neigung zu wissenschaftlich-methodischer Arbeit verbunden mit der assoziierenden Kraft eines vielseitig gebildeten, für hunderterlei Stile und Epochen interessierten Geistes ...“ die Rede ist. Den prophetischen Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst nennt Stuckenschmidt ein „freudiges Pamphlet“, das in der zehn Jahre später erschienenen *Futuristengefahr* von Pfizner aggressiv mißverstanden, auch wohl geflissentlich mißdeutet wurde. Der Dichter Busoni, vertraut mit E. T. A. Hoffmanns Spukgestalten, mit der Mischung von Ernst und Ironie, vertraut auch im Goetheschen Sinne mit Volkston und Märchengeist, erreicht im *Doktor Faust* seinen literarischen Höhepunkt.

Busoni war ein leidenschaftlicher Briefschreiber, wobei neben dem Brief als Dialog auch der Monolog eine wichtige Rolle spielte. Zweckbetonte Briefe sind selten. Aus dem bisher zugänglichen Material weist Stuckenschmidt eine wahrhaft weltumspannende Korrespondenz nach, in der kaum eine der schöpferischen Persönlichkeiten der Epoche ungenannt bleibt. — Auch das Bild des Lehrers, der immer wieder seine magische Anziehungskraft insbesondere auf die Jugend ausübte, beruht auf Dokumenten. Wie reizvoll der Bericht des jungen Leo Kestenberg über Busonis Meisterkurse in Weimar! Mit allen noch lebenden Schülern nahm der Verfasser Verbindung auf. So spiegeln Zeugnisse aus drei Jahrzehnten die Wandlungen des großen Pädagogen wider, der verschwenderisch seine Zeit, im Gedankenaustausch auf hohem Niveau, den Schülern widmete. — Im Schlußkapitel geht es um den „Europäer“. Stuckenschmidt sieht in Busoni einen frühen Vertreter der Idee eines geeinten Europa, durch sein Reiseleben mit den Nationen vertraut, zugleich kritisch gegenüber nationalen Eigenschaften. Das amerikanische Leben blieb ihm fremd, wenn er auch gerade dort begeisterte Anhänger fand. In Europa zog ihn seine Doppelheimat immer wieder an, obwohl er beispielsweise in England und in der Schweiz besser verstanden wurde. Die späten Werke bezeichnet der Autor als

die „... Synthese der höchsten Mittel aus allen Kulturen und Epochen abendländischer Tonkunst.“

Die oben erwähnten Wiederholungen im Text hätten sich vielleicht vermeiden lassen, wenn der Verfasser seinen Ausführungen über den Künstler und Menschen nur eine kurze biographische Skizze als erstes Kapitel vorausgeschickt hätte. Bei jeder Künstler-Biographie gibt es dieses Problem der Disposition, das in der Vielschichtigkeit der Verknüpfungen zwischen dem Menschen und seinem Werk begründet ist. Manches in den Werkbesprechungen wünschte man sich von höherer Warte zusammengefaßt, anstatt in der streng chronologischen Folge. Bedauerlich, daß das Werkverzeichnis nur in kleinem Druck und wenig übersichtlich im Personenregister untergebracht wurde! Das läßt sich möglicherweise bei einer Neuauflage ändern. Stuckenschmidt hat in seinem noch aus lebendigen Quellen schöpfenden Buch mit künstlerischer Phantasie und Einfühlungsgabe ein Busoni-Bild gestaltet, auf das immer, auch aus der Sicht einer späteren Generation, zurückzugreifen sein wird. Cornelia Schröder-Auerbach, Berlin

Hans Clauß: Gustav Nottebohms Briefe an Robert Volkmann. Mit biographischer Einleitung, Erläuterungen und anderen zeitgenössischen Zeugnissen. Zum 150. Geburtstag Gustav Nottebohms hrsg. von der Stadt Lüdenscheid. Lüdenscheid: Beucker 1967. 70 S. (Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte. 1.)

Diese erste wissenschaftliche Gabe des verdienstvollen und rührigen Musikarchivs legt nach kurzer Überschau der kargen Literatur und einer, manches Neue bringenden biographischen Einführung 20 Briefe Nottebohms aus den Jahren 1856—1880 aus Privathand vor, die, unvollständig überliefert, den Umfang seiner gründlichen, weitreichenden Forschertätigkeit aufzeigen, die das Ziel hatte, „die Wissenschaft der musikalischen Kunst an den Beispielen der Classiker festzustellen“ und der auch die mittelalterliche Musik, die Ästhetik und Harmonielehre durchaus geläufig waren. Auch der humorvolle und eigenwillige Mensch, naher Freund von Brahms, tritt in diesen, zeitgeschichtlich nicht unwichtigen Dokumenten sympathisch heraus. Es folgt der ebenfalls manches unbekanntes Detail bringende Nekrolog des Freundes Karl Grün, dann zwei Briefe Nottebohms an Schumann, deren

einer die Antwort auf einen Brief jenes Meisters vom 4. November 1848 (Briefe, N. F. 1904, S. 249) darstellt, der, neben einem Schreiben vom 4. Dezember 1847 (S. 278), den zwei mitgeteilten Briefen Schumanns hinzuzufügen wäre. Die wertvolle Veröffentlichung enthält auch ein Bild Nottebohms und kundige Erläuterungen.

Reinhold Sietz, Köln

Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen. In Zusammenarbeit mit Franz und Alice Strauss herausgegeben von Franz Grasberger. Tutzing: Hans Schneider 1967. XI, 555 S.

Nach den zahlreichen zum Straussjahr 1964 erschienenen Einzelbriefausgaben unternimmt F. Grasberger hier erstmals den Versuch, ein umfassendes Gesamtbild von Leben und Werk des Komponisten anhand einer Auswahl seiner weitverzweigten Korrespondenz zu entwerfen. Der Zusammenarbeit mit dem Strauss-Archiv in Garmisch ist es zu danken, daß neben bereits bekannten Briefen eine Reihe von Erstveröffentlichungen aufgenommen werden konnten, die z. T. eine wesentliche Bereicherung unserer Strausskenntnis darstellen. Dies gilt vor allem für zahlreiche Briefe von Vater Franz Strauss (es handelt sich hier um die bisher unbekannteren Gegenbriefe zu den von W. Schuh publizierten Briefen an die Eltern, Zürich 1954) und von Gattin Pauline Strauss-de Ahna sowie die Korrespondenz mit E. Spitzweg, dem Inhaber des Münchner Musikverlags J. Aibl (12 Briefe, 1884–1902). Eine Erstveröffentlichung ist auch die letzte Fotoaufnahme des Komponisten vom Juli 1949 (Tafel nach S. 368).

Das bei der Auswahl der Briefe gesteckte Ziel, bei aller Lückenhaftigkeit dennoch „das Ganze erkennen zu lassen“ (Geleitwort von Dr. Franz Strauss), wurde voll und ganz erreicht. Durchaus gelungen erscheint insbesondere die vom Herausgeber angestrebte „Ausgewogenheit bei der Auswahl der Persönlichkeiten“ (Nachwort). Das Gleiche gilt für die Auswahl derjenigen Briefe, die der Dokumentation der Entstehungs- und Auführungsgeschichte einzelner Werke dienen — abgesehen von den Liedern und den frühen sinfonischen Werken, denen man (zumindest in einigen Fällen) eine stärkere Berücksichtigung gewünscht hätte.

Besondere musikgeschichtliche Bedeutung kommt den Briefen zu, in denen sich das

künstlerische Credo des jungen Strauss spiegelt. Während die frühe Korrespondenz (Nr. 12, 19, 23) den Komponisten als glühenden Brahms-Verehrer zeigt (Vater Franz Strauss: „Du als wütender Brahmsianer...“), ist im Frühjahr 1888 (Nr. 33) erstmals von dem „neuen Weg“, von der „ganz ureigensten Bahn“ die Rede, die Strauss mit *Don Juan* und *Macbeth* betreten zu haben glaubt. Von unschätzbarem Wert für die Werkbetrachtung und -analyse ist die große Zahl der in den Band aufgenommenen „Werkstatt-Briefe“. Neben einigen sehr bekannten, oft zitierten Selbstzeugnissen dieser Art verdienen auch eine Reihe bisher unbeachteter Briefe Interesse, die Hinweise auf (größtenteils unausgeführte) Pläne und Skizzen geben. Hier sei nur aufmerksam gemacht auf den Plan einer sinfonischen Dichtung *Der Frühling* (Nr. 111) nach einem nicht näher bezeichneten „poetischen Vorwurf“, von dem noch eininhalb Jahre später im Briefwechsel mit Wüllner die Rede ist. Wesentlich länger hat Strauss das Projekt einer sinfonischen Dichtung *Der Sonnenaufgang* (nach Christian Morgenstern, mit dem Untertitel *Künstlers Liebestragödie*) beschäftigt. Dieser erstmals 1895 gefaßte Plan (Nr. 79) wird im Jahre 1900 (wohl unter dem Eindruck der erfolgreichen *Heldenleben*-Aufführungen) in den Briefen an die Eltern erneut aufgegriffen (Brief vom 28. 1. 1900).

Nur kurz sei auf die Fülle der Materialien zum Thema Strauss und seine Zeitgenossen hingewiesen, dessen Behandlung erst in jüngster Zeit von der Strauss-Forschung in Angriff genommen worden ist. (Vgl. W. Thomas, *Richard Strauss und seine Zeitgenossen*, München/Wien 1964.) Aus dem großen Komplex der Korrespondenz mit den Interpreten sei hier der Briefwechsel mit Weingartner (über Schwierigkeiten bei den ersten Wiener *Elektra*-Aufführungen 1908; Nr. 177, 180, 181), mit Lilli Lehmann (über die Zukunft der Salzburger Festspiele; Nr. 221) sowie mit Maria Jeritza (über die Uraufführung der *Ägyptischen Helena* 1927; Nr. 322) als musikgeschichtlich besonders bedeutsam herausgegriffen. Die Beziehungen zu zeitgenössischen Komponisten beleuchten u. a. die sehr aufschlußreichen Briefe von Wolf-Ferrari (Nr. 136), von Schönberg (Nr. 166) sowie der kurze Briefwechsel mit Reger über die von Strauss vermittelte Berliner Uraufführung von dessen *Mozart-Variationen* und *Vaterländischer Ouvertüre* (Nr. 212, 214). Zu den wertvollsten Erstveröffent-

lichungen des Bandes zählt die Korrespondenz mit Gerhart Hauptmann über dessen Opernsujet *Ulrich von Liedtenstein* (Nr. 301/302), die ein hervorragendes Dokument zur Opernästhetik und -dramaturgie des Komponisten darstellt. (Strauss: „Eine allzu spitzfindige Psychologie könnte den Rahmen und Stil der Legende sprengen . . .“)

Als Anhang sind dem Bande eine Lebenschronik und eine Werkübersicht beigegeben (S. 483 ff.), die zu einem besseren Verständnis der Briefe wesentlich beitragen. Ein Verzeichnis bereits vorliegender Einzelbriefausgaben (S. 501 ff.) gibt Aufschluß über die vom Herausgeber ausgewerteten Quellen. Auf das anschließende Gesamtverzeichnis der in den Band aufgenommenen Briefe (chronologisch, unter Angabe der Korrespondentennamen) folgt eine Reihe von Anmerkungen (S. 513 ff.), die knappe, aber recht nützliche Erläuterungen zum Inhalt einiger Briefe geben. Der eigentliche Registerteil des Bandes (S. 531 ff.) umfaßt bedauerlicherweise nur ein Personenregister. Angesichts der überragenden Bedeutung der auf das kompositorische Schaffen bezugnehmenden Briefe (insbesondere der „Werkstatt-Briefe“ im engeren Sinne) muß das Fehlen eines Werkregisters um so unverständlicher erscheinen. Am Rande seien zwei häßliche Druckfehler im Text des d'Annunzio-Briefes (Nr. 323) vermerkt: Es muß hier „se (statt so) oggi fossi . . .“ und „i vostri ammiratori . . .“ (statt *animatori*) heißen. — Die im übrigen mit großer Sorgfalt und Sachkenntnis gestaltete Publikation darf trotz der erwähnten kleinen Mängel als eine wesentliche Bereicherung des Strauss-Schrifttums betrachtet werden.

Dietrich Kämper, Köln

Wolfgang Amadeus Mozart: Symphony No. 35 in D, K. 385. „Haffner“ Symphony. Facsimile of the original manuscript owned by the National Orchestral Association, New York. Introduction by Sydney Beck. New York: Oxford University Press 1968. (VI), (60) S.

Faksimile-Ausgaben mögen heute mehr denn je als Luxus, als „Fehlinvestition“ oder gar als Befriedigung eines kostspieligen Hobbys eines mehr an der äußeren Erscheinungsform als an der Sache selbst interessierten Personenkreises bezeichnet werden. Daß derartige Ausgaben aber durchaus ihre Berechtigung haben können, zeigt der vorliegende Faksimileabdruck des Autographs

von Mozarts Sinfonie KV 385. Lehre und Forschung werden beide dafür dankbar sein: die Lehre, weil sie dadurch in die Lage versetzt wird, die Existenz- und Erscheinungsweise eines von Mozart geschaffenen Kunstwerkes als Ganzes vorzuführen, die Forschung, weil ihr authentisches Quellenmaterial nicht nur zur Verfügung gestellt, sondern auch leicht zugänglich gemacht wird. So wird beispielsweise dieses Faksimile die Grundlage für die Ausgabe der „Haffner“-Sinfonie innerhalb der NMA und dadurch später wiederum eine willkommene Ergänzung zu dieser bilden. Ein Vergleich mit der AMA zeigt, daß diese nicht ganz frei von Fehlern ist. Allein schon dieser Tatbestand rechtfertigt eine Neuausgabe und macht sie notwendig.

Selbstverständlich wird man eine Faksimilewiedergabe nur dann gleichsam als Ersatz für ein Original anerkennen und als solchen behandeln können, wenn die Qualität der Reproduktion derjenigen des Originals entspricht. In dem vorliegenden Falle ist diese Voraussetzung in höchstem Maße erfüllt. Die Originalgröße des Autographs wird auch im Faksimiledruck beibehalten. Alles ist klar und deutlich lesbar. Selbst der Unterschied zwischen dem ursprünglichen Schriftbild und den nachträglich für eine Aufführung in Wien hinzugefügten Flöten- und Klarinettenstimmen wird sichtbar. Dem Verlag muß für diese hervorragende Arbeit, der National Orchestral Association aber für das Bereitstellen der Quelle Dank gesagt werden. Eine Einleitung, in der Sydney Beck neben einem guten Überblick über die Entstehung des Werkes und über das Schicksal des Autographs eine aufschlußreiche Quellenbeschreibung gibt, ergänzt die Ausgabe, mit der nun zwei Sinfonien Mozarts — 1949 erschien die „Pariser“-Sinfonie KV 297 — im Faksimile vorliegen, auf beste.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Anton Webern: Sketches (1926 bis 1945). Facsimile reproductions from the composer's autograph sketchbooks in the Moldenhauer Archive. Commentary by Ernst Krennek with a Foreword by Hans Moldenhauer. New York—Boston—Chicago—Dallas—Los Angeles: Carl Fischer, Inc. [1968]. (IV), 7, 47 S., 1 Taf.

Während Webern bis 1925 seine Skizzen auf lose Blätter schrieb, benützte er vom Juni dieses Jahres an Skizzenbücher, die bis 1945 reichen. Insgesamt sind sechs solcher

Hefte erhalten, das erste besitzt die Universal-Edition in Wien, die fünf weiteren mit insgesamt 422 Seiten befinden sich in Moldenhauers Webern-Archiv. Während man Moldenhauer zu Dank verpflichtet sein muß, daß er sie an einer Stelle sicherstellte, an der sie der Forschung zugänglich sind, muß man sehr bedauern, daß es ihm offenbar nicht gelang, Geldquellen zum Fließen zu bringen, die eine geschlossene Publikation aller sechs Hefte ermöglicht hätten. Wenn alle jene, die Webernsche Kompositionsmodelle in einträgliche Rundfunkaufträge umgegossen haben, nur ein Zehntel . . .

Moldenhauer hat für die Veröffentlichung 47 faksimilierte Seiten ausgewählt und dabei nur „*unknown compositions*“ berücksichtigt, Incipits von Werken, die nie vollendet wurden, oder Sätze für bekannte Kompositionen, die dann aber nicht aufgenommen wurden. Damit erweitert sich zwar für uns der so schmale Bereich Webernschen Schaffens in sehr interessanter Weise, aber der Leser hat nicht die Möglichkeit, die Skizzen in ihrer Relation zum fertigen Werk zu studieren.

Ernst Krenek hat sieben Seiten Kommentar beigesteuert, die in gewohnter Sachkenntnis Einzelheiten von Weberns Schaffensvorgang darstellen. Manches davon ist höchst überraschend, so z. B., daß Weberns schöpferischer Impuls offenbar auch von außermusikalischen Vorstellungen angeregt wurde. Zum dritten Satz eines „Concert“ für Geige, Klarinette, Horn, Klavier und Streichorchester (das spätere op. 22) notierte er „*Dachstein/ Schnee und Eis, kristallklare Luft, wohlige warme Sphäre der Almen — Kühle des ersten Frühlings . . .*“

Bezüglich „*the obsolete Gothic script, which was officially abandoned in Austria after the First World War*“ irrt Krenek. Bis 1938 lernte man in Österreich in den ersten Schuljahren nur die Gotische Schrift, dann wurde die Lateinschrift dazugenommen, um den Übergang zu den Fremdsprachen vorzubereiten. Erst 1938 hat Hitler die Gotische Schrift aus dem Schulwesen eliminiert, weil sie ihm hinderlich für die geplante europäische Großbraumentwicklung schien, sehr zum Leidwesen mancher Deutschtümpler, für die die Verwendung der sog. Deutschen Schrift weltanschauliche Hintergründe hatte. Webern gehörte sicherlich nicht zu ihnen, er hat aber auch nicht etwa lateinisch geschrieben, wenn ihm etwas „*Un-German*“ erschien.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Das Liederbuch des Johannes Heer von Glarus. Ein Musikheft aus der Zeit des Humanismus (Codex 462 der Stiftsbibliothek St. Gallen). Hrsg. von Arnold Geering und Hans Trümpp. Basel: Bärenreiter-Verlag 1967. 186 S. (Schweizerische Musikdenkmäler. 5.)

In jüngerer Zeit wenden sich die Denkmäler-Reihen in größerem Umfang der Veröffentlichung geschlossener handschriftlicher Sammlungen aus dem frühen 16. Jahrhundert zu. Die Schweizerischen Musikdenkmäler machten innerhalb ihrer Reihe jetzt den Anfang mit dem Liederbuch Johannes Heers, dem weitere Sammelhandschriften folgen sollen.

Mit dieser Ausgabe wird eine wichtige Quelle für das deutsche Lied erschlossen. Wichtig deswegen, weil „*Heer für die meisten der sonst bekannten Lieder das älteste Zeugnis bietet*“, und man muß hinzufügen: für einen großen Teil der Lieder das einzige Zeugnis. Das Liederbuch, das heute in der St. Galler Stiftsbibliothek aufbewahrt wird, wohin es aus dem Nachlaß seines späteren Besitzers Ägidius Tschudi gelangte, wurde bereits mehrfach bei anderen Editionen herangezogen und von A. Geering in seiner *Vokalmusik der Schweiz zur Zeit der Reformation* (Schweizer Jahrbuch für Musikgeschichte VI, 1933) eingehend gewürdigt. Jetzt liegt es in einer sorgfältigen Ausgabe vollständig vor mit vorzüglich informierender Einleitung und einem umfangreichen Kritischen Bericht. Sechs Faksimilia, darunter ein Brief Heers, vermitteln einen anschaulichen Eindruck des Liederbuches.

Die Sammlung enthält 88 meist anonyme Kompositionen: überwiegend deutsche Lieder (darunter die drei bekannten Lieder Adams von Fulda), denen eine geschlossene Gruppe französischer Chansons und einige Motetten zur Seite stehen. Außer den Kompositionen finden sich in der Handschrift eine große Zahl lateinischer Verse von römischen und mittelalterlichen Autoren wie auch von zeitgenössischen Humanisten. Sie werden in einem Anhang der Ausgabe mitgeteilt.

Heer hat den größten Teil seines Liederbuches selbst geschrieben, hauptsächlich während seines Studienaufenthaltes in Paris um 1510, was entsprechende Eintragungen bezeugen. Die lateinischen Verse sind dagegen meistens von fremden Schreibern eingetragen worden; auch Glarean hat zwei eigene Gedichte eingeschrieben. — Nach

Inhalt und Anlage handelt es sich um ein Studentenliederbuch (wie etwa die Juxlieder „Zum müwen jar“ oder „*Exultandi tempus est*“ zeigen). Bei mehreren Liedern und Texten kann man Heers Autorschaft vermuten, jedoch nicht nachweisen. Kaum dürfte, wie in der Einleitung angenommen, Nr. 16 „*Verlangen hart*“ von Heer stammen, denn es enthält zwei Schreibfehler, die dem Komponisten Heer wohl nicht unterlaufen wären.

Die Ausgabe folgt im Notentext stets der Quelle mit ihren Varianten gegenüber anderen Handschriften und Drucken und berichtigt lediglich offensichtliche musikalische Fehler. Der Notentext wurde nach den heute üblichen Grundsätzen für die Mensuralmusik dieser Epoche wiedergegeben. Akzidenzien setzte der Herausgeber nur sparsam hinzu. Ebenso beschränkte sich der Herausgeber der Texte darauf, diese lesbar zu machen sowie Fehler und Flüchtigkeiten zu beseitigen; Reimstörungen ließ er jedoch unangetastet, so daß auch in textlicher Hinsicht die Originalgestalt der Quelle erhalten bleibt. Fehlende Texte wurden dankenswerterweise soweit wie möglich ergänzt und sind durch Kursivdruck kenntlich gemacht.

In der Einleitung wird als Ergebnis der quellenkritischen Untersuchungen berichtet, daß keine Vorlagen, etwa der französischen Chansons, für das Liederbuch nachzuweisen sind. Geering vermutet aber, daß es seinerseits Vorlage für einige Sätze in Tschudis Sammlung war: „*Dagegen läßt sich mit einiger Sicherheit annehmen, daß unser Liederbuch Tschudi für die Stücke Nr. 6, 14, 22, 36, 38, 68, 81, 82, ev. auch für Nr. 65 und 74 vorgelegen hat. Für die Nr. 11 und 58 hat Tschudi vierstimmige Fassungen, Heer hingegen die dreistimmigen, und in den Nummern 1, 4, 20, 32, 39, 46, 63, 77, 79 und 87 sind die Abweichungen so weitgehend, daß Tschudi auch hier anderer Überlieferung gefolgt sein muß*“. Eine solche Annahme liegt nahe, da Tschudi ebenfalls in Glarus ansässig und mit Heer befreundet war. Überprüft man diese Aussage anhand der Angaben im Kritischen Bericht, so ergibt sich jedoch folgendes: Nr. 6 ist nicht identisch mit St. Gallen 463, Nr. 29, es entfällt also. Der konkordante Satz zu Nr. 14 hat in St. Gallen 463 zwei Sonderfehler, so daß eine Abschrift von Heer nicht gesichert erscheint. Nr. 22 kann nicht Vorlage für Tschudi gewesen sein, da Heers Handschrift zwei Fehler enthält, die Tschudi nicht übernimmt. Dagegen darf Nr. 68 des Heerschen

Liederbuches als Vorlage für Tschudi gelten, da beide Quellen hier einen gemeinsamen Fehler haben. Wegen des gleichen Sachverhalts kann auch Nr. 20 entgegen Geerings Auffassung als Vorlage für Tschudi angesehen werden. Insgesamt ergibt sich aufgrund der Angaben im Kritischen Bericht: Nr. 20, 68 und 74 und wahrscheinlich auch Nr. 4 dürfte Tschudi von Heer übernommen haben, die Nummern 14, 36, 38, 79 und 81 kommen vielleicht als Vorlage in Frage; sicher nicht von Heer abgeschrieben hat Tschudi die Nummern 1, 22, 32, 39, 46, 63, 65, 77, 82 und 87.

Leider erweist sich der Kritische Bericht als recht unzuverlässig, jedenfalls was den Notenteil angeht: Es heißt beispielsweise bei Nr. 1 „*Tenor, Mensur 16 Brevis : Ganze S. G. 463*“, obwohl der Tenor von S. G. 463 gar nicht vorhanden ist. Bei Nr. 61 werden Abweichungen im Tenor und Baß von Paris BN Rés Vm<sup>7</sup> 504 III, Nr. 3 verzeichnet, obwohl angemerkt wird, daß von diesem Druck nur der Diskant erhalten ist. Dem Kritischen Bericht zufolge gibt es im Alt von Nr. 1 zwischen Heer und Tschudi keine Abweichungen, was wegen mehrerer Varianten im Diskant wenig glaubhaft ist. Auch sind die Druckfehler im Kritischen Bericht ziemlich zahlreich, so muß es bei Nr. 6, Alt statt „*49<sup>2ff</sup> h c' a : g a g SG<sup>2</sup>*“ heißen „*48<sup>2ff</sup> h c' h : g a g SG<sup>2</sup>*“, bei Nr. 41, Tenor statt „*3<sup>4f</sup> f : g F C Fo*“ „*3<sup>4</sup> g : f F C Fo*“.

Ist es überhaupt nötig, daß bei der Edition einer Quelle die Abweichungen der Konkordanzen mitgeteilt werden? Zwar macht der Herausgeber hier eine Einschränkung, indem er sagt, es werden „*die Varianten aus den Schweizer Handschriften gegeben und darüber hinaus in der Regel nur aus soldien, die in neueren Editionen von Bernoulli, J. Wolf, Moser und Hewitt nicht berücksichtigt sind*“. Er hält diese Einschränkung aber nicht ein, wie Nr. 46 zeigt, denn hier sind gerade die Varianten von Florenz, Bibl. Ricardiana Ms. 2794, fol. 65v aufgeführt, die bereits die Ausgabe des *Odhecaton* (Hewitt) verzeichnet. Gänzlich dunkel bleibt bei Nr. 46 das Prinzip für die Wahl der Quellen, aus denen Varianten mitgeteilt werden (neben St. Gallen 463 sind es Florenz und Bologna L M Ms. Q 17). Das gleiche gilt für Nr. 39, wo außerdem unter „*Weitere Fundorte*“ drei Quellen fehlen: Florenz, Ricardiana Ms. 2356, fol. 76v–77r, Barcelona, Ms. 454, CVIv–CVIir und Kopen-

hagen, Ms. 1848, pp. 100–101. Warum wird hier und in anderen Fällen nicht einfach auf die entsprechenden Aufsätze in den *Annales musicologiques* verwiesen? — Für Nr. 81 können weitere Konkordanzen nachgetragen werden: Berlin, Staatsbibl. Mus. Ms. 40185, Zürich, Zentralbibl. Ms XI-301, S. 45 und Öglin-Diskant (ca. 1515), Bl. 27; zu Nr. 82 sei noch Augsburg, Stadtbibl. Ms. 142a, fol. 32v–33r genannt.

Zusammenfassend darf gesagt werden: Es genügte die Nennung der Konkordanzen sowie die Mitteilung der wenigen Fehler aus Heers Liederbuch. Ergebnisse aus dem Vergleich mit anderen Quellen könnten in der Einleitung referiert werden, wie das für die Texte geschehen ist, über die in den Anmerkungen nur noch knapp berichtet wird.

Trotz der Mängel im Kritischen Bericht aber, die auf die Gestaltung des Notentextes keinen Einfluß haben, da es sich um die Wiedergabe von Kompositionen nach einer einzigen Quelle, nicht aber um den möglichst authentischen Text dieser Kompositionen handelt, liegt hier eine gute und sorgfältig kommentierte Ausgabe dieses Liederbuches vor.

Hans-Christian Müller, Mainz

**Tabulaturen des XVI. Jahrhunderts. Teil 1: Die Tabulaturen aus dem Besitz des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach.** Hrsg. von Hans Joachim Marx. Basel: Bärenreiter-Verlag 1967. XII, 131 S., 9 Faks. (Schweizerische Musikdenkmäler. 6.)

Den musikalischen Neigungen des Basler Humanisten und Rechtsgelehrten Bonifacius Amerbach verdanken wir mehrere Orgeltabulaturhandschriften (heute im Besitz der Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel), die uns wesentliche Einblicke in die Musizierpraxis der Tasteninstrumente während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vermitteln. Neben Hans Buchners Fundamentum-Abschrift haben drei mit dem Hofhaimerschüler Hans Kotter in Verbindung stehende Orgeltabulaturbücher schon frühzeitig das Interesse der Musikwissenschaft auf sich gezogen. Grundlegende Forschungen zu diesen Handschriften legte vor etwa fünfzig Jahren der Basler Musikwissenschaftler Wilhelm Merian vor, dessen Absicht, die Tabulaturen auch zu veröffentlichen, indessen nicht verwirklicht werden konnte. Es entspricht somit einem alten Vorhaben, wenn sich die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft diese Tabulaturen

im Rahmen der Schweizerischen Musikdenkmäler herauszugeben entschloß. Leo Schrade, der verstorbene Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel, übertrug noch diese Aufgabe einem seiner Schüler, Hans Joachim Marx.

Der nun vorliegende Band trägt den Untertitel *Die Tabulaturen aus dem Besitz des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach* und enthält neben den von Merian summarisch als „die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter“ bezeichneten Handschriften (Sign.: F. IX. 22; F. IX. 58; F. VI. 26[c]) auch eine Lautentabulatur (Sign.: F. IX. 56). So überzeugend es ist, auf die wissenschaftlich nicht haltbare Bezeichnung „die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter“ zu verzichten, so irreführend ist genauegenommen der Untertitel dieses Bandes. Denn zu den Tabulaturen aus dem Besitz von Bonifacius Amerbach gehört auch Hans Buchners Fundamentum-Abschrift, deren Existenz jedoch mit keinem Wort erwähnt wird.

Die hier edierten Orgeltabulaturbücher, die als Notationsschrift die ältere deutsche Orgeltabulatur aufweisen, sind ausgesprochene Sammelhandschriften und gehen auf verschiedene Schreiber zurück. Hans Joachim Marx hat in seinem kritischen Bericht versucht, diese Schreiber zu identifizieren. Dabei kommt er zu dem Ergebnis, daß neben Hans Kotter fünf weitere Schreiber, unter ihnen Bonifacius Amerbach, der Freiburger Münsterorganist Hans Weck und vielleicht auch Paul Hofhaimer, an der Niederschrift der Intavolierungen beteiligt gewesen sind.

Hinsichtlich der Datierung der Handschriften ist der Herausgeber auf wenige Anhaltspunkte und Mutmaßungen angewiesen. Danach dürfte das wichtigste und umfangreichste Tabulaturbuch, die Handschrift F. IX. 22, mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit in der Zeit zwischen 1513 und 1532 entstanden sein. Hans Joachim Marx vermag jedenfalls überzeugend die in der Literatur bisweilen vertretene Ansicht zu widerlegen, diese Handschrift oder große Teile daraus seien von Kotter 1513 in Freiburg im Breisgau niedergeschrieben worden.

Ob der Herausgeber gut beraten war, die Überschriften der Intavolierungen „unter Wahrung der Wort- und Lautformen des Originals in moderner Rechtschreibung“ mitzuteilen, möchte der Rezensent bezweifeln, zumal dieses Verfahren von Inkonsequenz und Willkür nicht frei ist. Zweifellos zu souverän verfuhr der Herausgeber bei der

Textgestaltung der Vokalfassung von „*Ami soufres*“: unter Zuhilfenahme zweier verschiedener orthographischer Textfassungen, wobei lediglich auf die Neuausgabe in *Corpus Mensurabilis Musicae*, Bd. XX, S. 155, verwiesen wird, stellte er einen orthographisch neuen Text her (T. 12 muß es übrigens „*rigueur*“ heißen); dabei hat er offensichtlich übersehen, daß „*souffrir*“ und „*tenir*“ in Beziehung zueinander stehen, folglich also „*souffre*“ und „*tenez*“ nicht übereinstimmen können.

Bei der Übertragung der Tabulaturen in die heutige Notenschrift kürzte der Herausgeber die Noten um die Hälfte ihres Wertes und erhielt so ein den Intavolierungen angemessenes Notenbild. Zu A, Nr. 15, wäre nachzutragen, daß die Altstimme von Amerbach in der *Diminutio simplex* notiert ist. Leider kann die vorliegende Übertragung nicht eben unbedingte Zuverlässigkeit für sich beanspruchen. Wie ein durchaus oberflächlicher Vergleich mit dem Original zeigt, hat der Herausgeber gut über dreißig Verzierungszeichen (sogenannte Mordenten oder Mordanten) im Diskant übersehen (z. B. A: Nr. 1, T. 29, 2. Note; Nr. 9, T. 35, 1. Note; Nr. 11, T. 44, 2. Note; Nr. 13, T. 6, 2. Note; Nr. 14, T. 28, 2. Note; Nr. 18, T. 1, 1. Note, T. 34, 2. Note, usw.). Eine korrekte Übertragung der Intavolierungen wäre in jedem Fall wesentlich zweckdienlicher gewesen als die zusätzliche Setzung von Mordenten nach dem Analogieprinzip (in A, Nr. 23, T. 3, entspricht übrigens der Mordent auf der 7. Note der Intavolierung). Auch in der Akzidentiensetzung läßt es der Herausgeber an Sorgfalt und Konsequenz mangeln. So ist beispielsweise nicht einzusehen, warum bei gleichlautenden Stellen ein Durchgangsquerstand einmal beseitigt, das andere Mal aber als sinnvoll empfunden wird (z. B. A, Nr. 44a, T. 20 und 32). Einige Berichtigungen zu A: Nr. 18, T. 48 (D), 2. und 5. Note *b'* (die 2. Note mit Mordent); Nr. 30, T. 9 (D), 9. und 13. Note *f'* statt *fis'*; Nr. 51, T. 17 (D), 9. Note *h'* statt *b'*; ebenda T. 23 (T), 2. und 7. Note *b* statt *h*. In Nr. 23, T. 2 (D), fehlt der 1. Note bei der Wiederholung nicht das Akzidenzzeichen (S. 124, Nr. 23), sondern das Mordentzeichen. Ferner ist in Nr. 25, T. 41 (D), weder bei der 1. noch bei der 2. Note ein Akzidenzzeichen vorhanden oder nötig (S. 124, Nr. 25). Verschiedentlich findet man Zusatzakzidentien, die keinerlei Berechtigung besitzen, da diese Akzidentien in den Intavolierungen tatsäch-

lich angegeben sind (z. B. A: Nr. 2, T. 60 [D], 5. Note; Nr. 17, T. 42 [T], 1. Note; Nr. 32, T. 51 [A], 2. Note; Nr. 53, T. 16 [D], 5. Note; Nr. 55, T. 19 [D], 7. Note). In diesem Zusammenhang seien noch einige Übertragungsfehler berichtigt: A, Nr. 1, T. 2 (T), 2. Note an die 1. gebunden; Nr. 11, T. 32 (T), nach der Viertelnote *c'* Achtelpause statt Achtelnote *h*; Nr. 39, T. 4 (B), 2. Note Viertel statt Halbe, 3. Note *h* entfällt; C, Nr. 3, T. 2 (T), 3. Note *h* statt *d'*.

In dem kritischen Bericht kommt Hans Joachim Marx kurz auf die Bedeutung des *punctum additionis* und des *susprium* in den vorliegenden Tabulaturen zu sprechen und schreibt: „Gilt der *punctus additionis* mehr oder weniger als die Hälfte des Wertes einer Note, bei der er steht, dann wurde er seinem realen Wert nach notiert. In solchen Fällen den Punkt durch eine Pause im Sinne eines *Susprium* zu ersetzen, wie es Manfred Schuler vorgeschlagen hat, scheint ungerechtfertigt; von einer Ersetzung des Punktes durch eine Pause ist deshalb in der vorliegenden Ausgabe abgesehen worden“. Ich darf dem Herausgeber dringend empfehlen, in Zukunft wissenschaftliche Aufsätze genauer zu lesen: der oben angeführte Vorschlag stammt nämlich nicht von mir. Wenn aus meiner Studie in *Mf XV* (1962) ein „Vorschlag“ herauszulesen ist, so der, das *susprium* in bestimmten Fällen als *punctum additionis* zu behandeln. Hans Joachim Marx überträgt übrigens ein *susprium* auch einmal im Sinne eines *punctum additionis*, ohne allerdings darauf hinzuweisen (A, Nr. 18, T. 17 [D]): die an die 2. Viertelnote angebundene Achtelnote ist in der Intavolierung ein *susprium*. Gerade die vorliegenden Tabulaturen stellen immer wieder das Problem der „*suspria abusive sumpta*“, ein Problem, das für Hans Joachim Marx indessen nicht zu bestehen scheint.

Beim ersten Durchblättern des kritischen Berichts könnte man den Eindruck gewinnen, es hier geradezu mit einem Musterbeispiel philologischer Genauigkeit und wissenschaftlicher Akribie zu tun zu haben. Doch leider trägt der Schein. So läßt die Übertragung der in den Tabulaturen enthaltenen Texte zu wünschen übrig. (Im Krit. Bericht S. 107 steht: „*Sum Bonofacij Amerbach / Brasiliensis*.“ Nach Angabe des Verlages handelt es sich hierbei um Druckfehler. Es muß richtig heißen: „*Sum Bonifacij Amerbachij / Basiliensis*.) Zum „*Index carminum*“ macht er beispielsweise folgende Angaben (S. 108):

„fol. 61 ‚Preludium[m]‘ ist durchgestrichen und davorgeschrieben“; tatsächlich aber steht hier: „Preludium in fa [fol.] 61“, wobei „Preludium“ durchgestrichen und davor „Αναβολή“ geschrieben ist. Warum der Herausgeber gelegentlich den alten Wortformen ein e angefügt (z. B. S. 109), ist nicht einzusehen. Unverständlicherweise wurden die in der Handschrift F. VI. 26(c) intavoliereten Clausulae, die Aufschlüsse zur Frage der Kadenzbehandlung liefern, einer Übertragung nicht für wert befunden (auf fol. 4', 3./4. System, heißt es übrigens „Sol p[er] b m[o]lle“ und nicht „sol p[er] m[o]lle“). Noch unerklärlicher aber ist es, daß bei der Beschreibung der Handschrift F. IX. 56 die der Lautenintavolierung „Est y conclus par vng arrest damours“ auf fol. 2 folgenden vier Strophen dieser Chanson mit keinem Wort Erwähnung finden. Gleichfalls unter den Tisch fällt der von der Hand Bonifacius Amerbachs stammende Hinweis in der Handschrift F. IX. 58, fol. 3', zu „Ein ander / dancz“: „eodem avthor[e]“ (d. i. Hans Weck). Einige Probleme stellt die in der Handschrift F. IX. 22 dem „Dantzmoos. Benczenauher“ sich anschließende anonyme Intavolierung, die vom Herausgeber als Nachtzanz bezeichnet wird. Dieses Stück hat jedoch kaum etwas mit den uns bekannten Nachtänzen gemein; eher könnte man in dieser Intavolierung eine Art Coda zu dem vorausgehenden Tanz sehen. Wie der kritische Bericht vermerkt, finden sich nach Takt 2, 4 und 6 dieser Intavolierung jeweils ein Trennungsstrich und unter dem Diskant (richtig: unter dem Baß) von Takt 5 die Anmerkung „A sic“ (S. 126, Nr. 44 b). Meiner Meinung nach dürfte hier indessen „v[e]l sic“ zu lesen sein, wodurch sich dann auch eine Erklärung anbietet: die Takte 3/4 und 5/6 bringen eine variierte Wiederholung der Takte 1/2. Ob der senkrechte Strich vor der Baßstimme in Takt 8 möglicherweise spieltechnische Bedeutung im Sinne des Abhebens hat (S. 126, Nr. 44b), möchte ich bezweifeln; die Annahme eines irrtümlich geschriebenen Längsstriches eines Semibrevis-Wertzeichens dürfte hier näher liegen. Vergleichen sucht man in dem kritischen Bericht nach einem Hinweis auf die beiden immerhin Seltenheitswert besitzenden Notationszeichen (eine über die Cauda hinausgezogene Schleife) im Diskant, Takt 11, bei der 2. und 5. Note. Das unerklärliche Zeichen in der Handschrift F. IX. 58,

fol. 14' am Ende des zweiten Systems, (siehe S. 128, Nr. 9) ist nebenbei bemerkt ein Kürzel für etc.

In übersichtlicher, schematischer Anordnung verzeichnet der kritische Bericht die zu den Intavolierungen nachweisbaren Vorlagen, ferner Konkordanzen, Neuausgaben und Faksimiles. Während die Konkordanzen für Tasteninstrumente nach dem derzeitigen Stand der Forschung wohl vollständig aufgeführt sind, haftet dem Nachweis der Lautenkonkordanzen mehr oder weniger das Kennzeichen des Zufälligen an. Um nur zwei Beispiele herauszugreifen: zu „Jay trop ayme“ (S. 126, Nr. 47) findet man noch eine Konkordanz in „Tres breue et familiere introduction“, Attaignant 1529, fol. 14' (Neuausgabe in *Publications de la Société Française de Musicologie*, 1<sup>re</sup> série, vol. 3/4, 1934, S. 6/7); das Konkordanzenverzeichnis zu „Ami Soufres“ (S. 129, Nr. 1, dazu S. 126, Nr. 48) läßt sich bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts durch ein gutes halbes Dutzend Lautenintavolierungen ergänzen (Handschriften Mus. Ms. 266 und 1512 der Bayer. Staatsbibliothek München; Drucke siehe RISM 1540<sup>23</sup>, 1544<sup>23</sup>, 1546<sup>25</sup>, 1546<sup>31</sup>, 1547<sup>20</sup>, 1547<sup>25</sup>, 1549<sup>41</sup>).

Eine nicht eben geringe Zahl von Druckfehlern und Flüchtigkeiten trägt gelegentlich dazu bei, die wissenschaftliche Vertrauenswürdigkeit dieser Edition weiter zu mindern (einige Berichtigungen: S. 122, Nr. 13, nach Reg 120 zu ergänzen: S. 280—281; S. 122, Nr. 17, Isachina statt Isachino; S. 127, Nr. 55, KOCHENSBERG statt KOCHERSBERG; S. 128, Nr. 8, Roussee statt Rousee). Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

Georg Philipp Telemann: Lukaspassion 1728. Hrsg. von Hans Hörner und Martin Ruhnke. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1964. XV, 198 S. (Musikalische Werke. XV.)

Von den in letzter Zeit neu erschlossenen hamburgischen Passionen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: der Händel wohl zu Unrecht zugeschriebenen „Postel-Passion“, Keisers Markus-Passion und den Lukas-Passionen Telemanns von 1724 und 1728, ist die zuletzt genannte wegen ihres eigenartigen, „Oratorium“ und Evangelien-„Historie“ sukzessiv verbindenden Aufbaus interessant. Martin Ruhnke hat sie nach einer schon vor vielen Jahren angefertigten Übertragung durch Hans Hörner ediert und den Kritischen Bericht verfaßt. Er bezeichnet

die einzige erhaltene musikalische Quelle hinsichtlich der Choräle und der oratorischen „Vorbereitungen“ wie der dazu gehörenden „Gläubigen Anwendungen“ als Kompositionsmanuskript. Die von Kopistenhand geschriebenen sonstigen Rezitative und die Turbae könnten auf Telemanns Lukas-Passion von 1724 zurückgehen (X).

In dem flüssigen, dem musikalischen Sprachgebrauch der Zeit zumeist bereitwillig folgenden Ablauf überraschen immer wieder eigenwillig-sinnvolle Einzelheiten: so die Modulation vom F-dur-Septakkord über enharmonische Verwechslung *es—dis* nach E-dur zum Ausdruck der „entleg'nen Ferne“ (6) oder das Thema im Chor „*Er hat andern geholfen*“ (152). Telemanns Personalstil zeigt sich erneut vor allem in einer aparten Rhythmik. Der erste Teil der Tenor-Arie „*Laß, Erlöser, deine Treue meiner Treue Zunder sein*“ mit Oboe, Streichern und Continuo in g-moll (19—24) kehrt liedhaft vereinfacht und für Sopran in e-moll in Nr. 24 „*Die Eintracht*“ der *Singe-, Spiel und Generalbaßübungen*, Hamburg 1733/34, wieder.

Angesichts des vielfach nur andeutenden Textes in der Originalpartitur verdient die sorgfältige Edition besonderes Lob. Bezüglich der Triolen sollte man sich in Zukunft für eine einheitliche Schreibung (mit oder ohne Bogen) entscheiden. Nicht alle ursprünglichen Lesarten, z. B. der Anfang der *Gläubigen Anwendung* in der *Vorbereitung zur ersten Abteilung*, sind mit Noten verzeichnet.

Werner Braun, Saarbrücken

**Johann Ludwig Krebs:** Ausgewählte Orgelwerke. Hrsg. von Karl Tittel. 1.—3. Folge. Köln: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel & Co. (1963, 1964, 1966). 40, (I), 47 und (I), 40 S. (Die Orgel, Reihe II. Nr. 18, 20, 21.)

**Johann Sebastian Bach:** Unvollendete Orgelwerke. Ergänzt von Wolfgang Stockmeier. Köln: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel & Co. (1969). (I), 30 S. (Die Orgel, Reihe II. Nr. 25.)

**Melchior Schildt:** Choralbearbeitungen. Hrsg. von Werner Breig. Köln: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel & Co. (1968). (I), 54 S. (Die Orgel, Reihe II. Nr. 24.)

Es kann auch heute noch reizvoll sein, barocke Orgelmusik neu herauszugeben, wengleich ein gewisser Höhepunkt für die Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts abgelenkt ist. Die neuen Orgelwerke in

Deutschland mit ihren barocken Klangkomplexen leisten einem Verlangen nach solcher Musik geradezu Vorschub und so kann man die Herausgebertätigkeit des Verlages Kistner und Siegel neuerlich begrüßen, zumal es sich bei den vorgenannten Ausgaben durchwegs um Stücke handelt, die ein weiter Kreis von Organisten wegen gewisser Eigenarten begrüßen wird. Johann Ludwig Krebs gehört zu jenen Meistern, die aus einer bestimmten Landschaft heraus das musikalische Weltbild verändern und auch mit Meistern der früheren Zeit, vornehmlich mit J. S. Bach, nicht gemessen werden wollen. Die großen Orgelstücke — Präludium und Fuge C, es, Trio B, ES —, zeigen das veränderte Weltbild des organalen Schaffens; sie entwickeln eine emotionelle manieristische Ton-sprache, die vollkommen eigenständig ist und zeigt, daß die Orgelmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts frei von jeder Schablone ist und wert auf Eigenständigkeit legt. Man könnte Krebs als einen Vorromantiker deuten, wenn man seine Choralbearbeitungen mit obligaten Soloinstrumenten mit in diesen Kreis zieht; bald erkennt man aber, daß es sich in allen Fällen um manieristische Stücke handelt, die aus dem Kreise der damaligen kirchenmusikalischen Praxis wachsen und uns heute willkommene Beispiele für ein lebensvolles Musizieren einer Zeit sind, die längst aus dem Pietismus Speners entwachsen war. Die übrigen Choralvorspiele gehen den Weg der evangelischen Organistentradition des Thüringer Landes, vervollständigend aber die universale Art Krebsens.

Die Vervollständigung Torso gebliebener Werke von Johann Sebastian Bach darf man begrüßen, denn hier werden der Auswahl von Werken Bachs nicht nur neue hinzugewonnen, man ersieht aus den Bearbeitungen auch die Ziele des Bearbeiters, nämlich ein in die Tat umgesetztes Verlangen, den Stil des Thomaskantors nahtfrei den Vorlagen einzugliedern und damit den Beweis zu erbringen, daß eine solche stilistische Aneignung möglich und auch nützlich ist. Wolfgang Stockmeier ist ein Meister des Stillerlebens und Bach würde ihn gewiß als seinen Jünger loben.

Die Choralvorspiele von Melchior Schildt weisen in die pragmatisch-klassische Zeit der Orgelkunst und sind in ihrer Art treffliche Beispiele für die Zeit des Frühprotestantismus; sie scheinen sogar zu den choralischen Werken von Krebs in Antithese zu

stehen, beweisen aber, daß mit diesen Arbeiten und den kommenden Zwischengliedern die Kontinuität im deutschen Orgelschaffen wuchs. Die Edition der Stücke in allen Heften ist zeitgemäß und wird gewiß allzeit begrüßt werden; die Organisten werden manche Bereicherung finden und die Orgelwissenschaft wird in verborgene Ecken der deutschen Orgelkunst geführt werden.

Überraschen werden sicherlich die Choralvorspiele mit obligatem Instrument, ein Aufführungsverfahren aus alter Zeit wird in Erinnerung gerufen, und zuletzt wird man alte thüringische Organisten im Verein mit ihren Kollegen vom Stadtturm nicht als historisches Bild, sondern als beziehungsreiches Beispiel einer musikalisch bedingten Zeit sehen, ein Verfahren, das auch heute erstrebenswert sein kann. So wird dieses Geschenk Krebsens mehr als ein Blick in die barocke Aufführungspraxis.

Rudolf Quoika, Freising

Joseph Haydn: *L'infedeltà delusa*. Burletta per musica in due atti di Marco Coltellini. Hrsg. von H. C. Robbins Landon. Wien—London: Universal-Edition 1962. 430 S. (Philharmonia Partituren. No. 450.)

Bei den mannigfachen Versuchen der letzten Jahre, Haydns Opern dem Theater zurückzugewinnen, hat es sich herausgestellt, daß einige von ihnen durchaus Bühnenwirksamkeit besitzen. Dennoch sind sie nur selten auf den Spielplänen zu finden. Mit der Veröffentlichung einer Taschenpartitur der zweiaktigen komischen Oper *L'infedeltà delusa* wird der Schritt gewagt, eines der bisher am wenigsten bekannten Bühnenwerke Haydns weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Die reizvolle Oper geht auf ein Textbuch des bekannten italienischen Librettisten Marco Coltellini zurück, der u. a. für Gluck *Il Telemaco* und für Mozart *La finta semplice* verfaßt hatte. 1959 führte der Ungarische Rundfunk in der Budapester Staatsoper Haydns im Frühjahr 1773 entstandene Burletta auf. Seitdem hat diese „Kammeroper auf höchster Ebene“, wie Landon sie in seinem ausführlichen Vorwort nennt, in verschiedenen Bühnendarstellungen sich als lebenskräftig erwiesen. Mozartischer Klang beherrscht die fein instrumentierte Partitur, die neun Jahre vor der *Entführung aus dem Serail* entstanden ist. Dem italienischen Originaltext, übrigens einer für Haydns Theater umgearbeiteten Fassung

der Dichtung Coltellinis, ist eine deutsche Übersetzung von Hans Friedrich Kühnelt und eine englische von Andrew Porter beigelegt. Der deutsche Titel „Untreue lohnt sich nicht“ würde durch Weglassung des Wörtchens „sich“ sehr an Prägnanz gewinnen.

Helmut Wirth, Hamburg

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Heinz Antholz: Unterricht in Musik. Ein historischer und systematischer Aufriß seiner Didaktik. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann (1970). 215 S. (Didaktik, Schriftenreihe für den Unterricht, an der Grund- und Hauptschule, ohne Bandzählung.)

Francesco Bussi: Prefazione alla edizione italiana del IV volume della *New Oxford History of Music*. Sonderdruck. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore (1969). S. IX—XII.

Catalogo della Biblioteca del Conservatorio di Musica „Giuseppe Verdi“ Milano, diretto da Guglielmo Barblan. Letteratura Musicale e Opere Teoriche. Parte prima: Manoscritti e Stampe fino al 1899 a cura di Gilda Grigolato, Marilena Reggiani Rizzi, Agostina Zecca Laterza. Milano—Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki 1969. X, 151 S.

Pierre Combe: Histoire de la restauration du Chant Grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane. Solesmes: Abbaye de Solesmes 1969. 476 S., 11 Taf.

Thomas D. Culley: *Jesuits and Music I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*. Rome: Jesuit Historical Institute and St. Louis: St. Louis University 1970. 401 S., 16 Taf.

Albert Dunning: Die Staatsmotette 1480—1555. Utrecht: A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij N. V. 1969. XXIV, 361 S.

Franchini Gafurii *Extractus parvus musicae*. Prodit curante F. Alberto Gallo. Bologna: Istituto di Studi Musicali e Teatrali-Sez. Musicologia 1969. 208 S., 1 Taf. (*Antiquae Musicae Italicae Scriptores*. IV.)

Alfredo Giovine: Due dei „Politeama Umberto I“ di Bari (cronologia delle opere in musica rappresentate e note critiche coeve). Bari: 1969 (Auslieferung Bärenreiter-Antiquariat, Kassel-Wilhelmshöhe). 24 S. (Biblioteca dell'Archivio delle Tradizioni Popolari Baresi, ohne Bandzählung. Teatri di Bari. IV.)

Claude Goudimel: Second Livre des Psaumes en forme de motets d'après l'édition de 1559. Transcription de Eleanor Lawry. New York: The Institute of Mediaeval Music, Ltd. und Basel: Société Suisse de Musicologie (1967). XVI, 161 S. (Oeuvres Complètes. 2.)

Claude Goudimel: Troisième Livre des Psaumes en forme de motets d'après les éditions de 1557 et 1561. Transcription de Henri Gagnebin. Notes Critiques de Luther A. Dittmer. New York: The Institute of Mediaeval Music, Ltd. und Basel: Société Suisse de Musicologie (1969). XX, 145 S. (Oeuvres Complètes. 3.)

Claude Goudimel: Les 150 Psaumes d'après les Éditions de 1564 et 1565. Transcription de Pierre Pidoux. New York: The Institute of Mediaeval Music, Ltd. und Basel: Société Suisse de Musicologie (1967). XII, 157 S. (Oeuvres Complètes. 9.)

Claude Goudimel: Les 150 Psaumes d'après les Éditions de 1568 et 1580. Transcription de Pierre Pidoux. New York: The Institute of Mediaeval Music, Ltd. und Basel: Société Suisse de Musicologie (1969). XXII, 270 S. (Oeuvres Complètes. 10.)

Claude Goudimel: Motets Latins et Magnificats. Transcription de Rudolf Häusler. New York: The Institute of Mediaeval Music, Ltd. und Basel: Société Suisse de Musicologie (1969). XX, 74 S. (Oeuvres Complètes. 11.)

Josef Häusler: Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg zu Penderecki. Bremen: Carl Schünemann Verlag (1969). 442 S.

Daniel Hertz: Pierre Attaingnant, Royal Printer of Music. A Historical Study and Bibliographical Catalogue. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1969. XIX, 451 S., 17 Taf.

Wolfgang Huschke: Zur Herkunft Franz Lehárs. Sonderdruck aus: Genealo-

gie, Band 10, 19. Jahrgang, Heft 4, April 1970. S. 99–108. (Aufsatzreihe Musikgeschichte und Genealogie. XXII.)

Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Report of the tenth Congress Ljubljana 1967. Edited by Dragotin Cvetko. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter und Ljubljana: University of Ljubljana 1970. 506 S., 12 Taf.

The International Review of Music Aesthetics and Sociology. Vol. I, Nr. 1. Zagreb: Music Academy — Institute of Musicology 1970. 121 S.

Friedrich Jakob: Die Orgel. Orgelbau und Orgelspiel von der Antike bis zur Gegenwart. Bern und Stuttgart: Verlag Hallwag (1969). 96 S. (Unsere Musikinstrumente. 1.)

Werken van Josquin des Prés. Uitgegeven door A. Smijers (†). Vijf en vijftigste Aflevering. Supplement. Verzorgd door M. Antonowycz en W. Elders. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1969. XVIII, 94 S.

Lyndesay G. Langwill und Canon Noel Boston: Church and Chamber Barrel-Organs. Their Origin, Makers, Music and Location. A Chapter in English Church Music. Second Edition, revised and enlarged. Edinburgh: Lyndesay G. Langwill 1970. IX, 125 S., 33 Taf.

Max Lütoif: Die mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert. Bd. I: Studien zu den Quellen und Darstellung der Sätze. Bd. II: Übertragungen. Auf Anregung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft hrsg. von der Stiftung von Schnyder v. Wartensee. Bern: Kommissionsverlag Paul Haupt 1970. 338 S., XXXII Taf. und 236 S.

Luigi Magnani: Beethoven nei suoi Quaderni di Conversazione. Bari: Editori Laterza 1970. 240 S., 6 Taf.

[Robert Münster:] Carl Orff. Das Bühnenwerk. Katalog der Ausstellung anlässlich des 75. Geburtstags. 10. Juni bis 31. Juli 1970. Mit einem Vorwort von Wolfgang Schädewaldt und einem chronologischen Werkverzeichnis. München: Bayerische Staatsbibliothek (1970). 58 S., 6 Taf. (Ausstellungskataloge der Bayerischen Staatsbibliothek. 10.)

Musa — Mens — Musici. Im Gedenken an Walther Vetter hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik [1970]. 472 S., 11 Taf.

Musikalischer Beginn in Kindergarten und Vorschule. Band I. Situation und Aspekte. Referate des Kolloquiums Musik für Vorschulkinder Darmstadt 1970 veranstaltet von dem Institut für Neue Musik und Musikerziehung, hrsg. von Sigrid Abel-Struth. Kassel: Bärenreiter-Verlag (1970). 77 S.

Musikgeschichte in Bildern. Band IV. Musik der Neuzeit. Lieferung 3. Walter Salmen: Haus- und Kammermusik. Private Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1969). 203 S.

Felix Oberborbeck zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Fritz Piersig. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag (1970). 47 S.

Originalausgaben und ältere Drucke der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Bearbeitet von Peter Krause. Leipzig: Musikbibliothek der Stadt Leipzig 1970. 143 S. (Bibliographische Veröffentlichungen der Stadt Leipzig. 5.)

Kurt Petermann: Tanzbibliographie. Verzeichnis der in deutscher Sprache veröffentlichten Schriften und Aufsätze zum Bühnen-, Gesellschafts-, Kinder-, Volks- und Turniertanz sowie zur Tanzwissenschaft, Tanzmusik und zum Jazz. Hrsg. vom Institut für Volkskunstforschung beim Zentralhaus für Kulturarbeit, Leipzig. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1970. Lieferung 9. S. 641—720.

Gerhard Puchelt: Verlorene Klänge. Studien zur Deutschen Klaviermusik 1830—1880. Berlin-Lichterfelde: Robert Lienau (1969). 88 S., XI Taf.

Jens Rohwer: Die harmonischen Grundlagen der Musik. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1970. 246 S. (Kierler Schriften zur Musikwissenschaft. XIX.)

Reinhold Schmitt-Thomas: Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798—1848). Frankfurt a. Main: Kettenhof Verlag 1969. [Aus-

lieferung: Bärenreiter-Antiquariat Kassel.] 787 S., 6 Taf. (Kultur im Zeitbild. Band 1.)

Karl Schütz: Der Wiener Orgelbau in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wien: Verlag Notring 1969. IV, 6, 119, 42 S. (Dissertationen der Universität Wien. 35.)

Klaus Schweizer: Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH (1970). 229 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. I.)

Storia della musica (The New Oxford History of Music) IV. L'età del Rinascimento 1540—1630 a cura di Gerald Abraham. Traduzione dall'inglese di Francesco Bussi. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore (1969). S. 445—1055, 14 Taf.

Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte. VI. Hrsg. von Friedrich Lippmann. Köln—Wien: Böhlau Verlag 1969. 270 S., 4 Taf. (Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. 7.)

Wolfgang Suppan: Lieder einer steirischen Gewerkschaftsgattin aus dem 18. Jahrhundert. Handschrift 1483 des Steiermärkischen Landesarchivs Graz. Graz: Im Selbstverlag des Historischen Vereins für Steiermark 1970. 41 S. (Beiträge zur Erforschung Steirischer Geschichtsquellen. XLIX. Neue Folge XVII.)

Ottavio Tiby: I Polifonisti Siciliani del XVI e XVII secolo. Palermo: S. F. Flaccovio Editore (1969). 131 S., 2 Taf.

Luigi Tomasini: Zwei Divertimenti für Baryton (Violine), Violine und Basso (Violoncello). Hrsg. von Hubert Unverricht. Wolfenbüttel—Zürich: Mösel Verlag (1970). 3 Stimmen mit jeweils 8 S.

Dankmar Venus: Unterweisung im Musikhören. Wuppertal—Kastellaun—Düsseldorf: A. Henn Verlag KG (1969). 188 S. (Beiträge zur Fachdidaktik, ohne Bandzählung.)

Klaus Wolters: Das Klavier. Eine Einführung in Geschichte und Bau des Instruments und in die Geschichte des Klavierspiels. Bern und Stuttgart: Verlag Hallwag (1969). 91 S. (Unsere Musikinstrumente. 2.)

## Mitteilungen

Vom 7. bis 12. September 1970 fand in Bonn der Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung statt, an dem etwa 500 Wissenschaftler, davon allein 152 aus dem Ausland, teilnahmen.

Im Rahmen dieses Kongresses hielt die Gesellschaft für Musikforschung am 11. September auch ihre Mitgliederversammlung ab. Auf der Tagesordnung standen die Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters, die Arbeit an Zeitschrift und Publikationen sowie die Berichte über die Tätigkeit der Fachgruppen und Arbeitskreise zur Diskussion. Die Mitgliederversammlung erteilte auf Antrag des Beirates, der sich in einer Sitzung am 7. Sept. von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt hatte, dem Vorstand Entlastung für das Geschäftsjahr 1969 und genehmigte den Haushaltsplan für 1970. Nach dem Bericht des Schatzmeisters ist die Mitgliederzahl weiter angestiegen. Sie betrug zur Zeit der Mitgliederversammlung in der Bundesrepublik und im Ausland 1210. Die Mitgliederversammlung beschloß eine Erhöhung des Mitgliederbeitrages auf jährlich DM 40.— ab 1. Januar 1971. Diese Erhöhung gilt nicht für die studentischen Mitglieder der Gesellschaft. Die nächste Jahrestagung soll voraussichtlich vom 13. bis 16. Oktober 1971 in Hamburg stattfinden.

Professor Dr. Richard Münnich, Weimar, ist am 4. Juli 1970 im Alter von 93 Jahren verstorben.

Professor Dr. Fritz Feldmann, Hamburg, feierte am 18. Oktober 1970 seinen 65. Geburtstag.

Professor Dr. Egon Wellesz, Oxford, feierte am 21. Oktober 1970 seinen 85. Geburtstag.

Professor Dr. Ernst Hermann Meyer, Berlin, feiert am 8. Dezember 1970 seinen 65. Geburtstag.

Dr. Reinhold Sietz, Köln, feiert am 15. Dezember 1970 seinen 75. Geburtstag.

Frau Dr. Elisabeth Noack, Darmstadt, wurde anlässlich ihres 75. Geburtstages am 29. Juli 1970 von der Stadt Darmstadt die Johann-Heinrich-Merck-Ehrung verliehen.

Professor Dr. Heinrich Hüschen, Marburg/L., hat den Ruf auf den ordentlichen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Köln zum 1. Oktober 1970 angenommen.

Dr. Horst Heussner, Marburg/L., wurde mit der Vertretung des Faches Musikwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg/L. betraut.

Dr. Reinhold Brinkmann, Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin, hat sich am 6. Juni 1970 für das Fach Musikwissenschaft habilitiert.

Dr. Dieter Christensen, Leiter der Musikethnologischen Abteilung des Museums für Völkerkunde Berlin und gegenwärtig Gast-Professor an der Wesleyan University Middletown/Connecticut, ist mit Wirkung vom 1. 7. 1970 zum Visiting Associate Professor of Music an der Columbia University New York ernannt worden.

Dr. Georg Feder, Leiter des Joseph Haydn-Instituts, Köln, ist auf Einladung der City University of New York im Wintersemester 1970/71 als Visiting Associate Professor am Graduate Center dieser Universität tätig.

Dr. Erwin R. Jacobi, Zürich, hat für das akademische Jahr 1970/71 von der Iowa University in Iowa City eine Einladung als Gastprofessor erhalten.

Privatdozent Dr. Andreas Holschneider, Hamburg, hat die Leitung der Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon-Gesellschaft übernommen.

Dr. Friedrich Lippmann, Rom, Leiter der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts, ist in den Vorstand der Società Italiana di Musicologia gewählt worden.

Professor Dr. Warren Kirkendale und Dr. Ursula Kirkendale, Durham/North Carolina, haben vom American Council of Learned Societies und vom National Endowment for the Humanities Stipendien für einen einjährigen Forschungsaufenthalt in Rom zu Studien zur italienischen Musikgeschichte erhalten.

Professor Dr. Walter Kolneder, Karlsruhe, hielt auf Einladung der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Wien, einen Vortrag über Anton Webern. Gedanken zum 15. September 1945.

Die von Hans Albrecht gegründete und im Bärenreiter-Verlag, Kassel, erscheinende Gesamtausgabe der Musikdrucke Georg Rhaus wird künftig von Martin Geck in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt am Main fortgeführt. Der Herausgeber erbittet Anregungen, wie man die künftigen Bände dieser Ausgabe noch zweckmäßiger anlegen kann, an seine Anschrift (8 München 80, Orleansstraße 5a). Er lädt ferner zur Herausgabe des *Opus decem missarum*, der *Officia Paschalia* und der *Tricinia* ein.

Die Bayerische Staatsbibliothek veranstaltete vom 10. 6.—31. 7. 1970 anlässlich des 75. Geburtstages von Carl Orff eine umfassende Ausstellung über das Bühnenwerk Orffs. Der gedruckte Katalog verzeichnet u. a. sämtliche Textquellen für die Bühnenwerke und bringt erstmals ein vollständiges chronologisches Werkverzeichnis.

Im Rahmen des diesjährigen Brünner Musikfestes fand die zweite Sitzung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition älterer Volksmusikquellen im IFMC vom 2. bis 4. Oktober 1970 in Brünn statt.

#### Suchmeldung

Das von Dipl.-Werbefachmann Clemens M. Gruber geleitete Opern-Archiv in Ludwigsburg, Nippenburgstraße 3, wird häufig von Einzelpersonen und Verlagen über Opern und deren Komponisten um Auskunft gebeten. Herr Gruber bittet daher um Hinweise über den Verbleib der Nachlässe von Hugo Riemann und von dem Wiener Musikforscher Emmerich Kastner. Auch für weitere Mitteilungen über den Verbleib von Nachlässen von Opernkomponisten wäre Herr Gruber dankbar.

#### Berichtigung

Die Schaubilder zu dem Beitrag von Helmut Rösing in Heft 3/1970 der Musikforschung *Zu einem Ausdrucksmodell in Beethovens „Fidelio“ und Bergs „Wozzeck“* zwischen S. 308 und 309 wurden irrtümlich vertauscht. Das 2. Schaubild entspricht der im Text erwähnten Abb. 3, das 3. der Abb. 2.

\*

Erwiderung auf Lars Ulrich Abrahams Besprechung des Buches *Die Schulmusikerziehung von der Kestenberg-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches*, in: *Die Musikforschung* 1970, Heft 2, S. 224.

Der Rezensent glaubt nicht, wie ich, daran, daß die Phase der Restitution und Restauration in der bundesdeutschen Schulmusikerziehung sich ihrem Ende zuneige. An die Stelle meines „pädagogischen Optimismus“ tritt bei Abraham ein resignierender Pessimismus. Der freilich würde gewiß nichts verändern. Aber um Veränderung geht es. Daß ein solcher Prozeß der Veränderung nur allmählich und nicht schlagartig sich vollzieht, ist im pädagogischen Bereich eine alte Erfahrung. Hinzu kommt, daß sich heute alles verändert und daß auch die Schulmusikerziehung als ein Teil der gesamten Erziehung und Bildung im Zusammenhang der allgemeinen gesellschaftlichen Veränderung zu sehen ist. So betrachtet, ist es eher erstaunlich, was und wieviel sich in letzter Zeit gewandelt hat und sich zu wandeln begonnen hat. Dabei kann es nicht überraschen, daß sich nun — wie überall, z. B. in der Politik — die Reaktion formiert und alte Stellungen verteidigt, zum Teil bis aufs Messer. Das wird auf allen Tagungen und in vielen Publikationen deutlich. Gefährlich ist es indes, daß so mancher heute seine uralte Konzeption mit modernen Etiketts und Schlagworten versieht und schlicht weiterverbreitet und, schlimmer noch, bei Reaktionen und Unbedarften Gehör findet. Aber Resignation hilft dagegen ebenso wenig wie Pessimismus, es hilft nur der Versuch, eine überzeugende Konzeption für den Musikunterricht zu erarbeiten und dagegenzustellen, eine Konzeption, die wissenschaftlich fundiert, gesellschaftskritisch und praktikabel ist. Solche neuen Ansätze und Beiträge werden immer zahlreicher. Deshalb bleibe ich bei meinem Optimismus. Ohne ihn gäbe es überhaupt keine Aussicht auf Veränderung. Ulrich Günther, Oldenburg

Einbanddecken für die „Musikforschung“, Jahrgang 1970, werden wie stets auf Vorbestellung angefertigt. Sie kosten DM 5.—. Bestellungen bitte an den Bärenreiter-Verlag, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe.

Wir hoffen bei unseren Lesern Verständnis dafür zu finden, daß ab 1. Januar 1971 der Bezugspreis der Zeitschrift „Die Musikforschung“ von DM 35.— auf DM 42.— erhöht werden muß. Die Löhne und Gehälter im graphischen Gewerbe sowie die Allgemerkosten sind in den vergangenen Jahren so erheblich gestiegen, daß die Erhöhung des Bezugspreises nicht mehr zu umgehen war. Herausgeber und Verlag