

Zum Wort-Ton-Problem in der geschichtlichen Entwicklung der abendländischen Musik

(Unter besonderer Berücksichtigung der italienischen begleiteten Monodie)

VON JAN RACEK, BRNO

Die tausendjährige Entwicklung der westeuropäischen Musik müssen wir wie eine einheitliche Struktur betrachten und als ein einziges unteilbares stilentwickelndes Ganzes auffassen¹. Dieses Ganze wurde seit den ältesten Zeiten seiner Existenz durch die enge Beziehung zwischen Wort, Sprache und Musik bestimmt. Liegt doch das Wesen des Stils der westeuropäischen Musik nahezu bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ausschließlich in der Vertonung von Wort und Sprache, kurz in der Vokalität der Musik. Es ist daher keineswegs ein Zufall, wenn Thrasybulos Georgiades die Beziehung zwischen Wort und Musik sogar als den wichtigsten Faktor der Existenzberechtigung und Stilsubstanz der westeuropäischen Musik überhaupt betrachtet². Es steht außer Zweifel, daß die gemeinsame Bindung dieses unteilbaren Ganzen den Sprachgestus, das metrorhythmische und inhaltsbezeichnende Element bildet.

Die menschliche Stimme, also die Vokalität, ist seit der Entstehung der Musik überhaupt das empfindlichste, somit freilich auch subjektivste und reichste Instrument für den musikalischen Ausdruck menschlicher Leidenschaften. Deshalb hatte die menschliche Stimme in der geschichtlichen Entwicklung der westeuropäischen Musik eine geradezu dominante Stellung und einen richtungweisenden Einfluß auf das Musikdenken von den ältesten Entwicklungsepochen der Musik bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Damals kam es nämlich zur Emanzipation, zur Abspaltung und dadurch auch zur Differenzierung der Vokalmusik von der Instru-

¹ Der wichtigste Teil dieser Studie wurde auf dem Internationalen musikwissenschaftlichen Kolloquium *Die Musik und das Wort*, welches anlässlich des IV. Internationalen Musikfestivals „*Musica vocalis*“ in Brünn veranstaltet wurde (29.—30. 9. 1969), vorgetragen. Bei dieser Gelegenheit danke ich herzlich meinem Kollegen Herrn Dr. Reinhard Gerlach (Göttingen) für die Hilfe bei der Zusammenstellung der Bibliographie.

² Thr. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*, in: *Verständliche Wissenschaft* 50, Berlin—Göttingen—Heidelberg 1954. Das Wort-Ton-Problem in der geschichtlichen Entwicklung behandelt im allgemeinen folgende wichtigste musikwissenschaftliche Literatur: A. Wilh. Ambros, *Über die Grenzen von Musik und Poesie. Eine Studie zur Ästhetik der Tonkunst*, 2 Bände, Leipzig 1856, 21872; A. Friedr. Wilh. Reissmann, *Dichtkunst und Musik in ihrem Verhältnis zueinander*, Köln 1895; A. J. Goodrich, *Music as a Language or the Meaning of Musical Sounds. Illustrated with Characteristic Examples from the Works of Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven*, New York 1909; A. Deditius, *Theorien über die Verbindung von Poesie und Musik. Moses Mendelssohn und Lessing*, Diss. phil., München 1918; W. F. Schmidt, *Sangbarkeit, Musikalität, Vertonung. Eine Untersuchung über promusikalische und musikalische Dichtung und ihr Verhältnis zur Komposition*, Diss. phil. Bonn 1925, Teildruck in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XXI, 1926; E. Bignani, *Musica e Poesia. Per la Maturità classica, scientifica e magistrale*, Mailand 1936; Carlo Culcasi, *Musica e Poesia. Rapporti estetici e storici*, Mailand 1936; W. Gurlitt, *Musik und Rhetorik*, in: *Helicon* V, 1943; J. Müller-Blattau, *Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik*, Stuttgart 1952; M. Beaufils, *Musique de son, musique de verbe*, Paris 1954; I. Kardos, *Verses zéne*, in: *Uj zenei szemle* V, 1954, 3; Z. László, *Verses zéne*, in: *Uj zenei szemle* V, 1954, 6; Thr. Georgiades, *Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung*, in: *AfMw* XIV, 1957, 223 ff.; Cl. Heinen, *Der sprachliche und musikalische Rhythmus im Kunstlied*, Diss. phil. Köln 1958; H. H. Eggebrecht, *Musik als Tonsprache*, in: *AfMw* XVIII, 1961, 73 ff.; C. Dahlhaus, *Musica poetica und musikalische Poesie*, in: *AfMw* XXIII, 1966, 110 ff., und E. Staiger, *Musik und Dichtung. Darin u. a. Glucks Bühnenkunst, Goethe und Mozart, Deutsche Romantik in Dichtung und Musik u. a.*, Zürich und Freiburg i. Br. 1966. Siehe auch A. O. Lorenz, *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen*, Berlin 1928.

mentalmusik. Es war dies ein großes geschichtliches Ereignis, das einen unabsehbaren Einfluß auf die Zukunft der Musik hatte. Zu dieser Zeit bemächtigte sich auch das Wort der Musik und es kommt zu der Erscheinung, die Georgiades sehr treffend mit dem Terminus „*Versprachlichung der Musik*“ bezeichnet. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts galt die Instrumentalmusik als etwas Zweitrangiges, stilistisch und soziologisch Untergeordnetes, ja Minderwertiges und unter gewissen Voraussetzungen moralisch Laszives. Es war dies die Musik der Jongleurs und fahrenden Musikanten von oft sehr zweifelhaftem Ruf³. Erst im 17. Jahrhundert wurde dieser stilistisch und ethisch herabwürdigenden Disjunktion ein definitives Ende gesetzt. Damals wurde die Instrumentalmusik zum Gegenpol und zur gleichwertigen Komponente der Vokalmusik. Zum ersten Male in der Geschichte der europäischen Musik treten Vokal- und Instrumentalmusik als zwei gleichberechtigte, selbständige und emanzipierte Partner auf. Ebenso kam es zu einer ebenbürtigen Verbindung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, bei der der Instrumentalpart eine wichtige, musikalisch-tektonische Funktion erhielt.

Das Problem für die Komponisten aller Zeiten war es, ihre Erlebnisse und Erfahrungen, die Welt, in der sie lebten und die sie umgab, in Musik umzuformen. Die Komponisten bemühten sich, die akustischen Phänomene ihrer Zeit nicht nur zu vermitteln, sondern sie auch klangmäßig, akustisch zu stilisieren. Deshalb hat jede Stilepoche der westeuropäischen Musik ihr sogenanntes Klangideal — und hat es heute noch — sowie ihre musikalische Geschmackskultur. Das Klang- und Geschmacksideal der Zeit mußte sich dann auch ganz gesetzmäßig in den Prozeß des Musikdenkens einordnen und damit auch in die wechselseitige Beziehung von Wort und Musik eingreifen. Aus der Rede- und der Wortintonation, die ähnlich wie der Schriftduktus von Zeiteinflüssen, insbesondere von soziologischen, aber auch vom sogenannten Lebensstil, bis zu einem gewissen Grad auch von gesellschaftlicher Etikette und Konvention bestimmt ist, wird eine klangliche, in unserem Falle eine Intonationskomponente in jedwede Entwicklungsepoche des Musikstils ausgestrahlt. Auch diese Intonationskomponente des Wortes kann man als Klangphänomen der Zeit bezeichnen, das durch das konkrete Klang- und Geschmacksideal verursacht ist. Es handelt sich hier um eine Klangrealität, die schließlich zu einem nicht wegzudenkenden Bestandteil all dessen wurde, was wir den Musikstil der Zeit nennen. Die Klangrealität äußert sich nicht nur außerhalb, sondern auch innerhalb des schöpferischen Prozesses. In diesem musikalischen Schaffensprozeß hat unzweifelhaft das Phänomen der menschlichen Sprache eine wichtige Bedeutung, dessen Hauptkomponente eben von jener intonierenden Klangrealität der Zeit gebildet wird. Sie ist ein unteilbarer integraler Bestandteil der psychischen und physiologischen Struktur des menschlichen Organismus geworden, also eine Äußerung somatischer Faktoren und Prozesse. Diese Klang-Farben-Elemente in Verbindung von Wort und Rede mit der Musik äußern sich und kommen als potenzierter, expressiver Ausdrucksfaktor, also überwiegend als Gefühlskomponente zur Geltung. Diese akustische, klangfarbige Realität der musikalischen Mitteilung,

³ Siehe A. Möckenberg, *Die Stellung der Spielleute im Mittelalter*, Diss. phil. Freiburg i. Br. 1910; J. Klapper, *Die soziale Stellung des Spielmanns im 13. und 14. Jh.*, in: *Z. f. Volkskunde* II, 1930, und W. Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960.

ähnlich wie z. B. die farbige Realität der bildnerischen Mitteilung, ist ein unteilbarer Bestandteil des Lebensstils und des Geschmacks des Menschen jeder Stilepoche der westeuropäischen Musik.

Wenn wir uns verantwortungsvoll und wissenschaftlich objektiv mit dem Problem der Beziehung von Wort und Ton befassen wollen, müssen wir uns vor allem dessen bewußt sein, worin die Unterschiede zwischen der Musik, der musikalischen Mitteilung einerseits und der Rede, also der gesprächsweisen und literarischen Mitteilung andererseits, bestehen. Es ist unzweifelhaft, daß sich im geschichtlichen Entwicklungsprozeß der Musik der Einfluß des Textes im Verlauf der einzelnen musikalischen Stilepochen auf zweierlei Weise geltend macht:

1. formal, in tektonischer, metrorhythmischer Hinsicht und
2. in inhaltlich emotioneller, ausdrucksmäßig thematischer Weise.

Stellen wir uns vor allem die Frage, inwieweit zum Beispiel Rhythmus und Metrum die Bedingung für Logik und Verständlichkeit in der Musik bilden und inwieweit in der Sprache⁴. Während die Verständlichkeit und begriffliche Logik der Umgangssprache und der literarischen Sprache durch die Bedeutungsfunktion des Wortes bedingt ist, ist die Logik des musikalischen Denkens vor allem durch die gesetzmäßige Organisation der Tonreihe gegeben. Diese ist ein Gebilde *sui generis*, etwas musikalisch Spezifisches. Sie ergibt sich nicht nur aus der melodisch-harmonischen Wechselbeziehung, sondern zum großen Teil auch aus ihrer rhythmisch-metrischen Gliederung. Diese Gliederung bildet dann die musikalisch-logische Bindung des gegebenen Tonmaterials. Daraus ziehen wir die Schlußfolgerung, daß die Logik und Verständlichkeit der Sprache nicht vom Rhythmus und Metrum, also von metrorhythmischen Werten abhängig ist und es auch nicht sein muß, daß aber die Logik des musikalischen Denkens und Mitteilens ohne Rhythmus und Metrum undenkbar ist, da sie wesentliche Elemente der Logik und Verständlichkeit der Musik bilden, was allerdings nicht immer eine der Grundbedingungen sein muß. Eine Tonreihe ohne rhythmische und metrische Gliederung ist musikalisch unverständlich, musikalisch kurz und gut unlogisch. Auf Grund dieser metrorhythmischen Werte sprechen wir häufig von einer spezifischen Musiksyntax, die aber im Gegensatz zur Sprache nicht imstande ist, einen konkreten, begrifflich logischen Inhalt mitzuteilen. Und wenn in der Musik begrifflich logische Bedeutungs-Akzidenzien in Erscheinung treten, dann erfolgt dies nur in der vokalen oder dramatischen Musik mit Hilfe von Analogien oder psychischen Assoziationen zwischen der Bedeutungskomponente der Textvorlage und der Musik, manchmal sogar durch Tonmalerei, niemals aber auf Grund des Tonmaterials allein. Aber auch diese Assoziations-Analogie ist subjektiv und ihre allgemeine Gültigkeit, soweit sie überhaupt vorkommt, ist beschränkt und durch zeitgemäße oder gesellschaftliche Konvention bestimmt.

Auch zwischen der sogenannten „Melodik“ der Umgangssprache und der literarischen Sprache und zwischen der Melodie in der Musik besteht ein bedeutender Unterschied. In der Musik bildet die melodische Reihe die Grundbedingung für die

⁴ Über das Problem der sog. Musikalität der Sprache siehe V. Helfert, *Poznámky k otázce hudebnosti řeči. Několik námětů k diskusi* (Bemerkungen zur Frage der Musikalität der Sprache. Einige Thesen zur Diskussion), in: *Slovo a slovesnost* III, 1937, 99 ff.

musikalische Verständlichkeit, während in der Umgangssprache und der literarischen Sprache die sogenannte „Sprachmelodie“, besser gesagt die klangintonierende Sprachmodulation, eine lediglich hinzugefügte, akzidentielle Komponente klangmalerischer Art darstellt. Solche klangmalerischen Intonations-Akzidenzien tragen zwar in bestimmtem Maße zur Verständlichkeit der Sprache bei, bilden aber keine Bedingung für die Allgemeinverständlichkeit, die hier wiederum nur auf der begriffslogischen Substanz beruht.

Das Problem und die Funktion der Form äußern sich auf Grund dieser Erkenntnisse in der Musik anders als in der Umgangs- oder der literarischen Sprache. Die Form als solche ist in der Musik geradezu die einzige Trägerin der logischen Verständlichkeit und des tektonischen Zusammenhalts des musikalischen Kontextes. Dagegen ist sie in der Sprache keineswegs die einzige Bedingung für die begriffliche Verständlichkeit. Sie stellt hier zwar etwas Bedeutendes dar, ist aber doch mehr ein zweitrangiges ästhetisches Element. In der Musik bildet die Form schon implizite an und für sich den Inhalt. Man kann hier deshalb, wie auch bei anderen Künsten, nicht von einem Dualismus oder einer Disjunktion von Inhalt und Form sprechen. Nur daß in der Musik diese Einheit von Inhalt und Form etwas Unerläßliches darstellt, das von Natur aus den Mitteilungsmöglichkeiten und Fähigkeiten der Musik und dem Charakter des abstrakten Tonmaterials entspricht, mit dem die Musik operiert.

Im großen und ganzen kann man sagen, daß sich in der geschichtlichen Entwicklung der westeuropäischen Musik zwei Grundprinzipien zeigten, nach denen die Komponisten an den Text herantreten. Es gibt Komponisten, die an den Text vom intellektuell-rationellen, denkerischen und geistigen Gesichtspunkt herangehen. Es gibt aber auch Komponisten, deren Beziehung zum Text durch ihre elementare Musikalität und gefühlsmäßige Emotionalität bestimmt wird. Daher wird im ersten Falle ihre Beziehung zum Text durch tektonisch-bauliche Rücksichten gelenkt, während im zweiten Falle ihre Beziehung zu den Textvorlagen emotionell und rein ausdrucksmäßig ist. Daher kann von zwei Möglichkeiten der Textverarbeitung gesprochen werden, von der objektiven und der subjektiven. Also dient einerseits der Text als tektonisches Solmisations-Skelett, andererseits der Text als Impuls zu einer ausdrucksmäßig potenzierten inhaltlich-stofflichen Assoziationsbeziehung.

In der geschichtlichen Entwicklung der westeuropäischen Musik zeigte sich einigemale diese doppelte Funktionsmöglichkeit und die strukturelle Wechselwirkung zwischen Text und Musik. Regelmäßig folgt immer nach einer einseitigen Vorherrschaft des Textes als ganz natürliche Reaktion wieder das Bestreben, den Text in die Botmäßigkeit und Abhängigkeit von der Musik zu bringen. Kurz, die Musik beherrscht den Text, sie gestaltet ihn in Form und Inhalt mit ihren rein musikalischen Mitteln; dann wiederholt sich dieser Prozeß von neuem. Es ist dies ein gewisser *circulus vitiosus*, der dem zyklischen Entwicklungsrhythmus der europäischen Musik entspricht.

Unzweifelhaft hängt er mit dem zyklischen Rhythmus der einander abwechselnden Stilepochen zusammen, unter denen einmal das intellektuell-rationale, tektonische Element, dann wieder das affektiv-emotionelle, ausdrucksmäßige Element vorherrscht. Daß sich in diesem wechselseitigen Zusammenspiel in der

Beziehung zwischen Wort und Musik auch die Einwirkung des Lebens- und Kunststils und Geschmacks zusammen mit dem zeitgebundenen Klangaspekt geltend macht, braucht nicht erst betont zu werden.

Ursprünglich wurde die Musik als bloßes tönendes Klangornament aufgefaßt, später als musikalisches Symbol menschlicher Gefühle und Leidenschaften. Die erstere Möglichkeit wird durch die instrumental-musikalische Vorstellungskraft hervorgerufen, die zweite wieder durch vokal-musikalische Phantasie als Vergegenständlichung und Potenzierung der inhaltlichen Fülle des menschlichen Lebens. Die Musik wird dadurch immer mehr und mehr humanisiert. Es war dies ein großer Entwicklungsprozeß von der Einwirkung der Sprache auf die musikalische Instrumental-Phantasie und dann von der Wirkung der Instrumentalität zum vokalen Vorstellungsvermögen, bedingt durch die Textvorlage.

Was hat also zur zyklischen Stilentwicklung der westeuropäischen Musik von der Antike bis zur Gegenwart geführt? Es war dies zweifellos die Kraft des tönenden Wortes, und zwar sowohl in seiner klanglich und inhaltlich emotionellen, als auch in seiner tektonisch-baulichen Komponente. Dabei kam es hier stets zu einer gegenseitigen Beeinflussung des Wortes und der Sprache durch die Musik und umgekehrt wieder der Musik durch das Wort und die Sprache. Es war und ist dies ein äußerst wichtiger Entwicklungsprozeß, der sich durch Jahrtausende hindurch abspielte und sich noch bis in die Gegenwart abspielt.

Die textliche Komponente hatte im tektonischen und affektiv ausdrucksmäßigen Wesen der Musik primäre Bedeutung nicht nur in der antiken Musikkultur des Altertums, sondern auch in der Vokal-Musik des Mittelalters⁵. Dieser Prozeß führte schon im Laufe des 10. und 11. Jahrhunderts zur Isolierung und Emanzipation einzelner betonter Silben. Die verschiedenen Beziehungen zwischen Wort (Text) und Musik können wir besonders gut in der Periode der Hochrenaissance des 16. Jahrhunderts und in der Epoche des Frühbarock bis fast zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts verfolgen. Aber im allgemeinen herrschte zur Zeit der Renaissance immer noch die autonome Wirksamkeit der Musik vor. Der Text war ein sekundäres, formgebendes Ausdruckselement. Er wurde hier von der Musik als objektives Solmisations-Skelett erfaßt und behandelt. Das Wort hatte damals noch etwas Kühles, Unpersönliches in sich.

Man kann also sagen, daß in der Stilepoche der vokalen Heterophonie, Poly-melodie und schließlich der voll entwickelten Polyphonie, deren kompositorische Gebilde und Gattungen sich nach und nach im Zeitalter der Musikgotik und Musikrenaissance ausgebildet haben, die damaligen Komponisten überwiegend Musik um der Musik willen schufen. Für sie waren Wort, Sprache und Textvorlage ein mehr sekundäres Element. Diese Tatsache können wir bei dem älteren motetten- und madrigalartigen Typus, ganz besonders jedoch in der niederländischen

⁵ Das Verhältnis zwischen Ton und Wort in der Musik der Antike behandelt vor allem folgende Fachliteratur: R. Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, Leipzig 1874, München 1901; Thr. Georgiades, *Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg 1949 und ders., *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958. Siehe auch E. Jammers, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Der Choral als Textausssprache*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil. Histor. Klasse, Jhrg. 62, 1, Heidelberg 1962.

Polyphonie, gut beobachten⁶. Der Text und dessen einzelne Worte waren von der Musik ganz willkürlich, dabei musikalisch autonom abgeändert und bearbeitet, ohne daß es einen tieferen Einfluß auf den inneren, inhaltlich-tektonischen Struktur- und Stimmungsgehalt der Komposition gehabt hätte. Die Musik kurz und gut diktierte dem Wort, was mit ihm im Verlauf der Komposition geschehen sollte. Der Text wurde in kleine mosaikartige Gebilde zerstückelt und dadurch manchmal in seinem begrifflich-logischen Bezug dermaßen gestört, daß er fast unverständlich wurde. Wie weit man in diesem rücksichtslosen Verhältnis des Komponisten zu der textlichen Vorlage ging, das bezeugt die Tatsache, daß man in einer einzigen Komposition nicht nur mehrtextliche, sondern auch mehrsprachige Vorlagen verwendete⁷. Besonders in den älteren mehrstimmigen Motetten war die Verbindung von Latein und Französisch, in mehreren Fällen von geistlichen und weltlichen Texten, üblich und urproblematisch. Zum vereinheitlichenden Bauelement wurde hier einzig und allein die Musik, die durch eine folgerichtige Kompositionsbindung des motivischen Materials der polyphonen Struktur oder durch die sogenannte *cantus-firmus* Technik baulich und gedanklich den zerstörten Text zu einem einheitlichen Baugebilde verschmelzen ließ. Somit bestand in dem vokalpolyphonen Schaffen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fast ausschließlich der Grundfaktor Musik, aber nicht das Problem Wort und Text. Der Text gab meistens nur den ersten allgemeinen Antrieb, während die Musik souverän bestimmte, was mit dem Text weiter geschehen sollte. Das, was die Substanz der Sprache bildet, kam meistens nicht zur Geltung. Die Musik verwendete höchstens nur die metrorhythmische Grundlage der Sprache. So wird z. B. in der geistlichen Vokalmusik des 15. Jahrhunderts, vor allem in der Messe, folgerichtig das musikalische Element vor dem sprachlichen Element zur Geltung gebracht. Zu einer höheren Synthese von Text und Musik im Sinne des emotionalen Ausdrucks kommt es erst in der vokalen Polyphonie in der ersten und der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, bei Josquin Desprez (um 1450–1521), besonders bei Giovanni P. Palestrina (1525 bis 1594), Orlando di Lasso (1532–1594), Gesualdo da Venosa (1560–1614) und anderen Polyphonikern dieser Zeitepoche⁸. Schon Eduard Lowinsky hat sehr aufschlußreich und klug betont, daß „*Josquin der eigentliche Entdecker des Worts als unerschöpflicher Quelle musikalischer Inspiration [ist]. In der Vokalmusik seiner Vorgänger, in seinen eigenen Frühwerken gehen Wort und Musik lose nebeneinander her. In den Werken der Wende bilden sie eine innig verschmolzene Einheit*“. Und weiter sagt Lowinsky: „*Erst Lasso ergreift wieder mit bedingungsloser*

⁶ Aus der umfangreichen Fachliteratur über die Vokalmusik der Gotik und Renaissance zitiere ich nur diejenigen Arbeiten, die einen engen Zusammenhang mit unserem Grundproblem haben: G. Reichert, *Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts*, in: AfMw XIII, 1956, 197 ff.; F. Feldmann, *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Gloria-Credo-Sätzen von Dufay bis Josquin*, in: MD VIII, 1954; H. H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941; K. G. Fellerer, *Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1928; ders., *Regeln des Choralvortrags aus dem 16. Jahrhundert*, in: KmJb 34, 1950, 105 ff.; ders., *Zum Wort-Ton-Problem in der Kirchenmusik des 16.–17. Jahrhunderts*, in: StzMw XXV, 1962, 183 ff., und H. Leuchtmann, *Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum Opus Musicum von Orlando di Lasso*, Baden-Baden 1959.

⁷ Siehe Thr. Georgiades, *Sprachschichten in der Kirchenmusik*, in: MuK XXXIII, 1963, 1 ff.

⁸ W. Dörr, *Studien zu Rhythmus und Metrum im italienischen Madrigal, insbesondere bei Lucca Marenzio*, Diss. phil. mehr. Tübingen 1956.

Leidenschaft das Wort als beherrschende Kraft der Musik, Rhythmik und Harmonik, zum spiritus rector seiner gewaltigen musikalischen Phantasie“⁹.

Eine wesentliche Änderung trat um das Jahr 1600 in der italienischen begleiteten Monodie ein. Wieder macht sich der befruchtende Einfluß der Textvorlage geltend¹⁰. Der Komponist des Frühbarock entdeckte das Wort als Träger von Affekt-Emotionen und des gefühlsmäßig erregten Ausdrucks („*espressione*“). All dies strebte einem musikalischen Sensualismus zu und einer sinnlichen Vervielfachung des musikalischen Satzes mit Hilfe der Textvorlage. Durch das Verdienst der Camerata Fiorentina kam es zu einem ausgesprochenen Gegensatz in dem Verhältnis zwischen Wort und Musik. Die Theoretiker und Komponisten der Camerata Fiorentina haben mit der Entwertung von inhaltlicher und tektonischer Wirksamkeit der Texte radikal Schluß gemacht. Sie haben dem Kontrapunkt einen unversöhnlichen Krieg erklärt, vor allem dem älteren Typus der Motetten und der Madrigale, besonders jedoch der niederländischen Vokalpolyphonie. Sie haben diese Art der Vokalpolyphonie deswegen abgelehnt, weil deren Komponisten sich gleichgültig und teilnahmslos zu den Problemen der Musikdeklamation verhielten. Dadurch wurden die vertonten Textvorlagen unverständlich. Nach Ansicht von Angehörigen der Camerata Fiorentina wurde in der Vokalpolyphonie die Logik und Gedankenbindung des literarischen Werkes durch das übertriebene Zerstückeln des Textes in kleinere, voneinander abgerissene Wortgebilde (das sogenannte „*laceramento della poesia*“) zerstört. Ästhetische Ansichten der Florentiner Theoretiker über die Bedeutung des Wortes haben in die Camerata ein rationalistisch-intellektualistisches Element hineingetragen, das in bedeutendem Maße mit den damaligen philosophischen Anschauungen und Theoremen zusammenhing. Dabei hat sich hier auch das sinnlich emotionelle, affektive Element als Ausdruck einer neuen expressiven barocken ästhetischen Anschauung geltend gemacht. Somit hat der Text der Musik der Monodisten nicht nur rational und intellektuell, sondern auch emotionell durch sein inhaltliches Sujet eine bestimmte Richtung gegeben. Deshalb ist die folgerichtige Applikation der Rhetorik auf die Musik zum Hauptquell und zum Hauptmittel des neuen Affektstils der monodischen Musik geworden. Aus diesem Grunde kann man anfänglich nicht einmal von melodisch basierenden, arienhaften oder ariosen Monodien, von periodisch klar gegliederten und sich wiederholenden melodischen Gebilden reden.

In der ersten Reformbegeisterung haben die Florentiner Monodisten ganz einseitig die primäre Bedeutung des Textes über das autonome Ausdrucksvermögen der Musik hervorgehoben. Wenn auch in dieser anfänglichen Revolutionsbegeisterung viel Unüberlegtes und Übertriebenes lag, war es doch eine Tat von grundsätzlicher

⁹ E. Lowinsky, *Zur Frage der Deklamationsrhythmik in der a-cappella-Musik des 16. Jahrhunderts*, in: AML 1935, Vol. II, Fasc. I, 62 und 63.

¹⁰ Mit dem Wort-Ton-Problem in der Vokalmusik am Ende des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts befaßte ich mich eingehend in meiner Monographie *Stilprobleme der italienischen Monodie*, Prag 1965. In dieser Arbeit führte ich eine Menge anschaulicher Notenbeispiele und ein beinahe erschöpfendes Quellenverzeichnis sowie Bibliographie der Fachliteratur an, worauf hier verwiesen werden kann. Dazu siehe noch folgende Literatur: H. H. Eggebrecht, *Barock als musikgeschichtliche Epoche*, in: *Aus der Welt des Barock*, Stuttgart 1957; ders., *Zum Wort-Ton-Verhältnis in der Musica poetica von J. A. Herbst*, in: *Kongreßbericht Hamburg 1956*; ders., *Heinrich Schütz. Musicus poeticus*, Göttingen 1959; R. Gerber, *Wort und Ton in den „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz*, in: *Gedenkschrift für Hermann Abert, Halle 1928*, 57 ff.; R. Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967; V. Duckles und Fr. B. Zimmerman, *Words to Music. Papers on English Seventeenth-Century Song Read at a Clark Library Seminar. With an Introduction by W. H. Rubsamen*, Los Angeles 1967.

geschichtlicher Bedeutung. Sie gab der westeuropäischen Musik neue Anregungen und gänzlich ungeahnte Entwicklungsmöglichkeiten, denn sie hat eine neue Epoche des melodisch-harmonischen Stils eröffnet. Dieser Eingriff in die geschichtliche Entwicklung der Musik ist meiner Ansicht nach noch nicht ausreichend und richtig wissenschaftlich gewürdigt worden, denn schon hier finden wir die Keime des musikdramatischen Opern- und Oratorienstils.

Für die Komponisten der italienischen begleiteten Monodie wurde somit der Text zum primären Faktor, denn Text allein bestimmte die tektonische und musikalische Ausdruckskapazität der einstimmigen Vokalkompositionen. Diese Forderung hat schon Giulio Caccini in der Vorrede zu seiner Monodiensammlung *Le nuove musiche* (Florenz 1602) ganz klar ausgesprochen, indem er sagte, ohne Verständnis der inhaltlichen Bedeutung des Textes könne man die Musik nicht verstehen. Caccini gibt den Komponisten den Rat, in ihren einstimmigen Vokalkompositionen mehr das rhetorische Element zu betonen, wenn es auch zum Nachteil des melodischen Elements, also der Musik, geschehen sollte. Worum sich die Komponisten um das Jahr 1600 bemühten und worin sie das Wesen des neuen sogenannten rezitativen Vokalstils erblickten, hat Lodovico Grossi da Viadana in der Vorrede zu seinen *Cento concerti ecclesiastici* (op. 12, 1602) anschaulich ausgesprochen, wo er unter anderem ausführt: *„Mi son affaticato che le parole siano così ben disposte alle note, che oltre al farle proferir bene, et tutte con intiere, et continuata sentenza possimo essere chiaramente intese da gli uditori, pur che spiegatamente vengano proferite da i cantori.“* Auch Vincenzo Galilei zufolge darf die musikalische Komponente die Verständlichkeit des Textes nicht stören, denn diese ist *„la cosa importantissima e principale dell'arte musicale“*. Vielleicht noch lapidarer hat diesen Grundsatz Claudio Monteverdi in seiner vielzitierten Devise ausgesprochen: *„L'orazione sia padrona dell'armonia e non serva“* (*Seconda prattica. Scherzi musicali*. Venedig, Amadino 1607).

In der Camerata Fiorentina wurden neue ästhetische Anforderungen theoretisch festgestellt, festgesetzt und praktisch verwirklicht, die die damalige Zeit, das Frühbarock, nicht nur an die Musik, sondern auch an die übrigen Künste gestellt hat. Vor allem beginnen sich ästhetische Grundsätze und Normen der barocken Ästhetik geltend zu machen, wie sie später auf eine bezeichnende Weise der Dichter des italienischen literarischen Manierismus Giambattista Marino (Marino, 1569 bis 1625) in seiner Definition der Hauptaufgabe und der Hauptsendung des manieristischen und barocken Literaten ausgedrückt hat:

*„E del poeta il fin la meraviglia,
Chi non sa far stupir,
vada alla striglia“*¹¹.

*„Ein Dichter soll Bewunderung erreichen,
kann er das nicht,
so mag er Pferde striegeln.“*

Als Ausgangspunkt der neuen Musikästhetik wurde in der Camerata Fiorentina die humanistische Doktrin angenommen, daß die Vokalmusik gänzlich dem Wort, der Textgrundlage untergeordnet werden solle. Es macht sich hier vor allem zielbewußtes Bestreben geltend, die tektonische, dichterische, ausdrucksvolle Macht der Texte in voller Aktionskraft wirken zu lassen. Also etwas ganz anderes, als das,

¹¹ Zitiert nach C. Ricci, *Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien*, Stuttgart 1932.

was der Renaissancekomponist der vokalen Polyphonie, der Musiktheoretiker der Renaissance und der Zuhörer von der Musik verlangt haben. Auch die Vortragsweise muß metrorhythmisch geregelt sein, damit das vertonte Wort seine begrifflich-logische Ausdruckskraft nicht verliere. Und zu einer solchen Vortragsweise eignet sich am besten einstimmige Solovokalmusik mit einfacher Begleitung weniger Akkordinstrumente.

Also Wort und Text wirken in der Monodie auf zweifache Art: tektonisch und durch Ausdruck. Tektonische Wirksamkeit äußerte sich in der rationalen Einstellung des Komponisten zu metrorhythmischen Werten des Textes, die als Träger von tektonischen, bauformalen Elementen dienten. Die Ausdruckswirksamkeit der Texte hat wieder einen sinnlich-emotionellen Charakter und erscheint als Träger eines lyrischen und dramatischen Pathos der Monodien. Im ersten Entwicklungsstadium der Monodien wurden Madrigale und strophische Monodien tektonisch, also bauartig, in vollem Einklang mit der metrischen und rhythmischen Einteilung der textlichen Vorlagen gliedert.

Tektonische, metrorhythmische Wirksamkeit der Texte äußerte sich vor allem in der musikalischen Deklamation. Der Monodienkomponist berücksichtigte nicht nur den Gesamtbau und die Baustruktur der Textvorlagen, sondern auch möglichst getreu alle Einzelheiten ihrer metrorhythmischen Gliederung, vor allem Betonung und Länge. Wollen wir folglich in die metrorhythmische Struktur von Monodien eindringen, so müssen wir vor allem den Bau der Melodie in enger Verbindung mit dem Text ohne Rücksicht auf das System von Taktstrichen berücksichtigen. Taktstriche hatten in der Monodie noch nicht diejenige Bedeutung wie z. B. in der heutigen Musik, denn es wurde ihnen jene bautektonische Funktion wie in der heutigen Kompositionspraxis nicht beigemessen¹². Der Monodist richtete sich vielfach nur nach der inneren Baulogik und Gliederung der Texte. Kurz gesagt: Der Bau von Versreimen ersetzte die Funktion der heutigen Taktstriche. Bei Caccini und seinen Florentiner Anhängern war es die liebevolle Rücksicht auf das Wort, die zu auffälliger Betonung von Reimen geführt hat; dadurch wurde die autonome musikalische Struktur von Monodien aufgelockert und gleichzeitig auch gestört. In manchen Monodien fehlen sogar Taktstriche vollkommen oder wenigstens teilweise. Z. B. noch Francesco Turini verwendet in der Madrigalsammlung (*Madrigali*, Venedig 1624) bis auf seltene Ausnahmen keine Taktstriche. Manchmal erscheinen Taktstriche in Monodien sogar als Fremdkörper, weil sie die sich logisch entwickelnden musikalischen Perioden stören und sie baulich undeutlich erscheinen lassen. Die heutige subintellektuelle Betonung der Taktstriche kennt die bei weitem feinere und reicher gegliederte Metrik der Musik des Frühbarock überhaupt nicht. Taktstriche wirken somit in der Monodie störend, verdunkeln den Sinn der musikalischen Phrase und zersetzen die feinen Schattierungen des musikalischen Ausdrucks. Wenn wir vielleicht Taktstriche in Monodien auf Grund von metrischer und inhaltlich tektonischer Gliederung der Textvorlagen rekonstruieren wollten, so wäre nicht einmal diese Art verlässlich genug, weil die heutige musikalische Dekla-

¹² Mit der Taktstrichfrage befaßten sich besonders M. Frey, *Zur Taktstrichfrage*, in: *ZfM* 92, 197 ff.; R. Cahn-Speyer, *Taktstrich und Vortrag*, in: *ZfMw* VII, 1924/25, 166 ff.; Th. Wiehmayer, *Zur Taktstrichfrage*, in: *ZfMw* VII, 1924/25, 170 ff. und J. Racek, *Stilprobleme der italienischen Monodie*, Prag 1965, 103 ff.

mation von Texten wesentlich anders ist, als sie im 17. Jahrhundert war. Manche Worte wurden im 17. Jahrhundert anders deklamiert und hatten ferner auch eine andere Betonung als heute. Die vielleicht verlässlichsten Hinweise, wo der Taktstrich eingeführt werden könnte, geben Kadenzen von einzelnen melodischen Phrasen. Diese stimmen zumeist mit Beendigung des Textes in den Textvorlagen überein. Kadenzen werden systematisch wiederholt, denn sie sind Konsequenzen der Schlußreime im Text. Nur auf Grund von diesen kadenzierenden, melodisch abgeschlossenen musikalischen Gedanken könnte man Taktstriche mit einer gewissen Verlässlichkeit rekonstruieren. Bei der Rekonstruktion von Taktstrichen dringen wir in die innere Baustruktur der Monodien ein und lernen Bauprinzipien und Gesetzmäßigkeiten kennen, die die Grundlage ihrer Formgebilde und ihres schöpferischen Bauprozesses bilden. Meistens begegnen wir in Monodien den Keimen der Variationsform. Ein gewisser melodischer Gedanke kehrt in verschiedenen Abänderungen auf Grund des ostinaten Basses wieder. Auch finden wir hier manchmal Anfänge einer schüchtern durchgeführten dreiteiligen Form, meistens noch Formen mit höherer Gliedzahl. Diese werden wieder in überwiegendem Maße durch die innere Baugliederung von Textvorlagen bestimmt. Besonders die strophische Gliederung der Gedichte beeinflusste die Musikform von Monodien.

Neben Taktstrichen sind Taktvorzeichen die wichtigsten Merkmale des metrorhythmischen Baues von Kompositionen¹³. Aber auch diese haben in Monodien häufig nur eine konventionelle Bedeutung. Sie besitzen keine folgerichtige Taktgeltung. So ist z. B. der 4/4-Takt vorgezeichnet, der jedoch im Verlauf der Komposition ohne Rücksicht auf das angegebene Taktvorzeichen durch den 3/2- oder 3/4-Takt abgelöst wird. Dieser oft plötzliche Taktwechsel innerhalb der Komposition wird fast immer wieder nur durch die metrorhythmische Gliederung der Textvorlage bewirkt. Beim Studium der Taktvorzeichen in der italienischen Frühmonodie bemerken wir, daß hier noch der Einfluß der mensuralen Perfektion und Imperfektion mitwirkt.

Eine bedeutende Komponente des melodischen Ausdrucks bildet die Rhythmik¹⁴. Rhythmus wird durch ausdrucksvolle Pausen unterstrichen; daher ist die Gesangslinie ziemlich kontrastreich¹⁵. Die Monodisten verwendeten oft eine sehr komplizierte und unregelmäßige Rhythmik. Diese wurde entweder aus konstanten rhythmischen Gebilden der dichterischen Textvorlagen, oder aus dem natürlichen Tonfall der Sprache abgeleitet.

Was den musikalischen Ausdruck anbelangt, erscheint die italienische begleitete Monodie als Musik einer gesteigerten, dramatisch potenzierten inhaltlichen und thematischen Fülle von Textvorlagen. Das Ausdrucks- und Affektpotential des dichterischen Wortes hatte neben seiner emotionellen Wirksamkeit auch einen form-

¹³ S. Th. Wiehmeyer, *Zur „Taktfrage“*, in: *ZfMw* VII, 1924/25.

¹⁴ Über Barockrhythmik siehe folgende Arbeiten: E. Jammers, *Die Barockmusik und ihre Stellung in der Entwicklungsgeschichte der Rhythmik*, in: *Festschrift M. Bollert*, Dresden 1936; S. Babitz, *A Problem of Rhythm in Baroque Music*, in: *MQ* XXXVIII, 1952, und L. Schrade, *Sulla natura del ritmo barocco*, in: *RMI* LVI, 1954.

¹⁵ Die ästhetische und dramatisierende Funktion der Pause in der Musik behandeln folgende Arbeiten: G. Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris 1949; dies., *Le silence dans la musique*, in: *RM*, Paris 1961; Z. Lissa, *Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik*, in: *StzMw-Festschrift Erich Schenk* XXV, 1962, 315 ff., und J. Racek, *Stilprobleme der italienischen Monodie*, Prag 1965, 200 ff.

schaffenden Charakter. Vor allem wurde durch seine Kontrastfülle der Stimmungen und durch die dramatisierende Dynamik die Form der melodischen Linie von Monodien beeinflusst. Die größte affektive Wirksamkeit der Musik, die sogenannte „*passione estrinseca*“, erreichte der Monodist erst dann, wenn sich die Musik in ein einziges Ganzes mit der Textvorlage verbunden hatte. Deswegen war die Quelle aller Affekte das begrifflich konkret bestimmte Wort. Das hat schon Vincenzo Galilei betont, als er sagte, Affekte könne man in Musik nur durch Vermittlung von Worten („*mezzo delle parole*“) ausdrücken. Die Aufgabe des Komponisten und des Musikinterpreten ist es, daß diese durch den Text erregten und durch Musik potenzierten Affekte in das Innere des Zuhörers eindringen und in ihm einen adäquaten Gefühlsreflex wecken. In der Musik des Frühbarock, vor allem in der Monodie, hat sich sogar eine gewisse Semantik von Musikmerkmalen für bestimmte, konkrete, durch die Textvorlage geweckte Vorstellungen herausgebildet. Diese geradezu philologische Überschätzung der semantischen Bedeutung des Wortes war auch eine Folge von humanistischen Interessentendenzen. Es handelt sich hier nicht nur um die Nachahmung von konkreten Vorstellungen, sondern auch von einzelnen Naturlauterscheinungen („*imitatio naturae*“). Nachahmung von Naturerscheinungen war zwar schon in der Renaissancemusik üblich — z. B. wurde Palestrina von Galilei sogar als ein „*grande imitatore della natura*“ bezeichnet —, aber erst in der Barockmusik wurde sie zu einem bewußten ästhetischen Prinzip erhoben. Damals wurden z. B. bestimmte Tonarten als Sinnbilder verwendet. Daß beim Gebrauch von bestimmten Tonarten ein semantisches Element mitwirkte, das erfahren wir auch von den damaligen Musiktheoretikern. Diese verwendeten sogar für bestimmte Bedeutungsvorstellungen eigene Musikgebilde (Figuren), wodurch eine durchdachte „Figurenlehre“ entstanden ist¹⁶.

Wie ersichtlich, handelte es sich bei den italienischen Monodisten vor allem um den erregten Sologesang („*cantare con affetto*“), dessen Hauptaufgabe es war, „*muovere l'affetto dell'animo*“, um eine Musiksprache („*quasi in armonia favellare*“), die die Affektelemente der erregten Sprache nachahmen soll („*l'imitazione dei concetti delle parole*“). Diese „*certa nobile sprezzatura di canto*“ oder „*la nobile maniera di cantare*“ konnte nur durch Vermittlung des Sologesanges mit Begleitung von Saiteninstrumenten („*la maniera di canto per una voce sola sopra un strumento di corda*“) verwirklicht werden und so eine neue Stil­kategorie bilden.

Die ästhetischen Ansichten der Camerata Fiorentina über das Verhältnis von Wort und Ton führten zum sogenannten „*stile recitativo*“, „*narrativo*“ und „*representativo*“. Allerdings dürfen wir den „*stile recitativo*“ nicht im Sinne des heutigen Rezitativs, sondern bei weitem freier auffassen, denn er drückt alle dramatischen Affekte aus, die durch die Textvorlage gegeben sind. So haben wir beim Anhören von Monodien, besonders von denjenigen aus dem frühen Entwicklungsstadium, weder den Eindruck von Rezitativ noch von Arioso — eher von einer melodisch intonierten, erregten Sprache. Schon Caccini betonte, daß er durch Musik nur erzählen („*favellare*“), nicht singen („*cantare*“) wolle. Greift doch das rhetor-

¹⁶ Die sog. Figurenlehre behandeln: A. Schering, *Die Lehre von den musikalischen Figuren*, in: *KmJb* XXI, 1908, 106 ff.; K. Ziebler, *Zur Ästhetik der Lehre von den musikalischen Figuren im 18. Jahrhundert*, in: *ZfMw* XV, 1933, 289 ff., und H. Brandes, *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Berlin 1935.

rische, deklamatorisch-rezitative Element durch seine, wie es schon Ambros treffend sagt, „*rezitativische Halbsprache*“ stets störend in den melodisch sich gestaltenden Prozeß der frühen Monodisten ein. Dabei deklamieren die Monodisten, unter ihnen später auch Claudio Monteverdi, bei der Vertonung von Texten mit einem subjektiv gefärbten Akzent.

Mit dem affektiven Ausdruck von Monodien hängt auch das Problem der Verwendung von Koloraturen zusammen¹⁷. Koloratur wurde im ersten Entwicklungsstadium der Monodien fast ausgeschlossen, ähnlich wie die durch nichts begründete Wiederholung von einzelnen Worten. Die Camerata Fiorentina erblickte in der bloßen äußeren Koloraturvirtuosität eine große Gefahr, die die Verständlichkeit des gesungenen Wortes bedrohte. Deswegen erscheint in der Monodie eine neue Art der Vokalornamentik, die die Gehaltsfülle der einzelnen Worte betonen sollte. Es handelt sich hier um einen Typus von expressiver Koloratur. Diese entwickelte sich aus einem älteren Typus der diminutiven Praxis der Renaissancepolyphonie, die bloß eine technisch-ornamentale Funktion hatte — ohne weitere Rücksicht auf assoziierende Zusammenhänge zu den Textvorlagen zu nehmen. Expressive Koloratur war im Barock besonders wegen des sinnlichen Ausdruckscharakters beliebt, der in konkreter Klangillustration des Textes sich manifestierte. Aus diesem Grunde finden wir in der Monodie nur selten die sogenannte absolute Koloratur oder die Koloraturornamentik als bloßen Selbstzweck.

Während die Vokalkomponente einen überwiegend analytischen Charakter hatte, da sich in ihr das metrorhythmische Element der Sprache äußerte, hatte die Instrumentalkomponente der Monodie einen überwiegend konstruktiv-synthetischen Charakter, da sie zur Trägerin des klanglich sinnlichen Elementes wurde. Diesen instrumental-tektonischen Charakter hatte z. B. der „*basso ostinato*“, eine hartnäckig sich wiederholende Baßformel, die den sich frei bewegenden Ausdruck des vertonten Wortes bautektonisch unterstützte. Dieses Zusammenspiel des vokalmelodischen und instrumental-tektonischen Elements können wir schon vor dem Jahr 1600 in den Vokalkompositionen von Andrea und Giovanni Gabrieli und bei Lodovico da Viadana verfolgen. Das gilt dann von der gesamten Generalbaßpraxis, die eine tektonische Untermauerung von Vokalkompositionen bildet. Das alles zielte auf die Händel-Bachsche sequenzartige vokal-instrumentale Technik.

Man kann also sagen, daß in der italienischen begleiteten Monodie am Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts ihre Kompositionsstruktur aus dem Text hervorgeht, aus seiner metrorhythmischen und inhaltlich-emotionellen Kapazität. Kurz gesagt verschmilzt hier die Musik mit dem metrorhythmischen Element und mit der inhaltlichen Fülle der Texte in ein einziges Ganzes. Durch die Synthese der tektonisch-inhaltlichen Kapazität der textlichen Vorlagen wurde die kleine Liedform von Monodien dramatisiert, wenn auch ihr musikalischer Ausdruck anfänglich einen überwiegend lyrisch-sentimentalen Charakter („*flebile dolcezza*“) hatte.

¹⁷ Die Musikkoloratur und Ornamentik des 17. Jahrhunderts behandeln M. Kuhn, *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16.—17. Jahrhunderts*, in: BIMG I, 7, Leipzig 1902; A. Beyschlag, *Die Ornamentik der Musik*, Leipzig 1908, Nachdruck 1953; H. Goldschmidt, *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*, Berlin-Charlottenburg 1907; H. Schenker, *Ein Beitrag zur Ornamentik*, Wien—Leipzig 1908; A. Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*, London 1916, 21946, und D. Stevens, *Ornamentation in Monteverdi's Shorter Dramatic Works*, in: Kongreßbericht Köln 1958.

Deswegen sehe ich die größte Bedeutung der italienischen begleiteten Monodie in der Dramatisierung der Vokallinie, die eine weitgehende Entwicklungsbedeutung hatte. Dadurch schuf diese neue musikstilistische Bewegung in dem geschichtlichen Entwicklungsprozeß der westeuropäischen Musik einen wichtigen Markstein in dem Verhältnis zwischen Wort und Musik. Haben doch die Florentiner Monodisten und später Claudio Monteverdi in seinem monumentalen Opern- und Madrigalwerk die ersten Grundmauern zum europäischen musikdramatischen Stil gelegt, der im Zeitalter des Spätbarock, im Schaffen von Händel und Bach seine höchste schöpferische Leistung erreicht hat.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der Periode des Hochbarock, verschmelzen Musik und Text geradezu zu einer einzigen tektonisch-ausdrucksvollen Einheit in gegenseitigem Aktionsgleichgewicht¹⁸. In der Zeit des Zerfalls des barocken Musikstils, in der Periode des sogenannten musikalischen Vorklassizismus, vermindert sich der Einfluß des Textes immer mehr. Hingegen erlangt der Text in der Epoche des musikalischen Klassizismus im musikdramatischen Werk dank der Gluckschen Opernreform seine eigenberechtigte, fast autonome Funktion. Dieser Prozeß endet in der Stilepoche des Wiener Klassizismus, wo sich die europäische Musik im Werk von Haydn, Mozart und Beethoven geradezu einseitig instrumentalisierte¹⁹. Aber schon in der Periode der Früh- und Hochromantik gewann die Schöpferkraft des Wortes und Textes wieder an Bedeutung, ähnlich wie im italienischen musikalischen Frühbarock. Das Wort wurde zum Ausdruck der inneren Gefühlszustände des Menschen, zum Ausdruck seiner Emotionen. Durch diese inhaltlich-emotionelle Spannung bestimmt der Text buchstäblich die Musik und durch seine elementare Ausdruckspotenz steigert er die Ausdruckskraft der musikalischen Äußerung. Dadurch wird gleichzeitig der Weg für die vokale und instrumentale, die sogenannte Programm-Musik, eröffnet. Es hat sich sogar unter dem Einfluß der literarischen Texte und ihrer thematischen Programme die Instrumentalmusik der romantischen Stilepoche buchstäblich literarisiert (Schumann, Berlioz, Liszt) und im Musikdrama unter dem Einfluß der Wagnerschen Opernreform wird die Textvorlage zum primären Faktor der musikdramatischen Aktion²⁰.

Das Wagnersche rhetorisch-deklamatorische Prinzip (Sprechgesang) wird neuerlich durch eine entgegengesetzte Reaktion der Komponisten hinsichtlich der Beziehung zu Wort und Sprache abgelöst. Der Text weicht wiederum vor dem mächtigen Einfluß der Musik zurück, was wir im vokalen und musikdramatischen Schaffen Arnold Schönbergs, Igor Strawinskys und zum Teil Leoš Janáčeks beobachten können. Janáčeks Beziehung zum Text ist auf dem originellen Prinzip der Sprachmelodik

¹⁸ Das Wort-Ton-Problem im Hochbarock, besonders in der zweiten Hälfte des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erläutern G. Massenkeil, *Die oratorische Kunst in den lateinischen Historien und Oratorien Giacomo Carissimis*, Diss. phil. mschr. Mainz 1952 und A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, in: *StzMw I*, Mainz 1950.

¹⁹ Über das Wort-Ton-Problem im 18. Jahrhundert siehe folgende Arbeiten: H. Abert, *Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts*, in: *AfMw II*, 1919—1920, 456 ff.; A. Heuss, *Gluck als Musikdramatiker*, in: *ZIMG XV*, 1913—14; W. Vetter, *Glucks Entwicklung zum Opernreformer*, in: *AfMw VI*, 1924; Thr. Georgiades, *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, in: *Mozart-Jahrbuch 1950*, Salzburg 1951, 76 ff., und ders., *Zur Musiksprache der Wiener Klassiker*, in: *Mozart-Jahrbuch 1951*, Salzburg 1953, 50 ff.

²⁰ Die Programm-Musik und das Wort-Ton-Problem in der Musik der Früh- und Hochromantik behandeln folgende Arbeiten: Thr. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967; E. Möllenhoff, *Dichtung und Musik in Robert Schumanns Klavierlied. Ein Beitrag zum Wort-Ton-Problem der Romantik*, Diss. phil. Köln 1942 und H. Bertram, *Mythos, Symbol, Idee in Richard Wagners Musikdramen*, Hamburg 1956.

begründet, welches das Deklamationsprinzip, das sich zur Zeit der musikalischen Neuromantik im Werke Wagners und in der Tschechoslowakei im Opernschaffen Smetanas herausgebildet hat, negiert. Dabei kommt es bei ihm zu einer Zerstückelung des Textes in kleine, sich ostinato-mäßig wiederholende Melodien- und Singebilde, was auch Janáčeks motivisches oder besser gesagt monomotivisches Kompositionsprinzip kennzeichnet²¹.

In der zeitgenössischen Musik wird mit dem Wort der Sprache und dem literarischen Text sehr frei und auf mannigfache Art verfahren. Die heutigen Komponisten zeigen infolge der natürlichen, gegen das neuromantische Deklamationsprinzip gerichteten Reaktion, das Bestreben, den Text gegenüber der elementaren Gewalt des autochthonen Musikgedankens eher in den Hintergrund zu drängen. Nichtsdestoweniger kann man sagen, daß die heutigen Komponisten mit dem Text verschiedenartig je nach der Anlage ihres musikalischen Talentes verfahren. Von den kühnsten Experimenten bei der Vertonung der Textvorlagen, und zwar sowohl vom rein baulich-tektonischen, als auch vom ausdrucksmäßig emotionellen Gesichtspunkt, neigen sie oft zur Stilik bei absichtlicher Verwendung des Lateinischen, als einer toten, kühl objektiven Sprache. Den archaischen Historismus in der zeitgenössischen europäischen Musik können wir beispielsweise besonders anschaulich im Schaffen von Igor Strawinsky (1882), Arthur Honegger (1892), Carl Orff (1895), Olivier Messiaen (1908), in der polnischen Musik wieder bei Wiltold Lutosławski (1913), besonders bei Krzysztof Penderecki (1933) und in der zeitgenössischen tschechischen Musik z. B. im Schaffen von Jan Novák (1921) erkennen.

Zum Abschluß sei noch betont, daß das, was hier in gekürzter und sehr vereinfachter Form über die Beziehung von Wort und Ton in der geschichtlichen Entwicklung der westeuropäischen Musik gesagt wurde, lediglich nur ein schematisches Modell darstellt. Dieses Modell darf keineswegs verabsolutiert werden. Es gibt hier eine Reihe von Ausnahmen, vom gegenseitigen Durchdringen beider Grundfunktionen der Textvorlagen und vom Abweichen von dem fixierten oder sich fixierenden Entwicklungsprozeß. Besonders in der zeitgenössischen Musik darf dieser Prozeß in keiner Weise schematisiert werden. Es gibt Komponisten, die in ihrem schöpferischen Prozeß Text und Musik zu einer einzigen, unteilbaren, baulich ausdrucksvollen Einheit verschmelzen, d. h. Verfechter eines konsequenten Assoziationsprinzips sind, weiter gibt es ausgesprochen autonom-musikalische Komponisten, denen der Text nur als eine Art Solmisationsgerippe dient, und endlich gibt es Komponisten, die der tektonisch-emotionellen Einwirkung des Textes als solcher auf Kosten der souveränen Vorherrschaft der Musik den Vorzug geben. Darin liegt gerade der Reichtum, die Mannigfaltigkeit und die ausdrucksmäßige Vielfalt dieser

²¹ Das stilistische Verhältnis von Dichtung und Musik in der europäischen Musik der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben besonders folgende Autoren untersucht: J. Racek, *Idea vlasti, národa a slávy v díle Bedřicha Smetany* (Die Idee der Heimat, des Volkes und des Ruhmes im Werke Bedřich Smetanas), Prag 1947; hier ist sehr gründlich das Wort-Ton-Problem im musikdramatischen Werk Smetanas behandelt; W. Wendhausen, *Das stilistische Verhältnis von Dichtung und Musik in der Entwicklung der musikdramatischen Werke von Richard Strauss*, Hamburg 1956; R. Gerlach, *Don Juan und Rosenkavalier. Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauss' III. Teil: Zwei Studien zur Konfiguration in Musik und Dichtung*, Bern 1966; J. Racek, *Der Dramatiker Janáček*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft V*, 1961, 37 ff.; ders., *Zur Problematik von Janáčeks Theorie der Sprachmelodie und seiner Kompositionspraxis*, in: *Acta Janáčekiana I*, 1968, 43 ff., und R. Brinkmann, *Schoenberg und George. Interpretation eines Liedes*, in: *AfMw XXVI*, 1969, 1 ff.

so überaus interessanten Beziehung zwischen der „gesprochenen Rede“ und der „gesungenen Musik“. Wundern wir uns daher nicht darüber, daß diese Beziehung durch Jahrhunderte für die Existenz und die geschichtliche Entwicklung der west-europäischen Musik bestimmend war.

Schumanns Liedkomposition — von Schubert her gesehen

Einwendungen zu Th. Georgiades, Schubert. Musik und Lyrik¹.

VON DIETER CONRAD, HEIDELBERG

1. Wer, wie der Verfasser der folgenden kritischen Bemerkungen, unter dem großen Eindruck von Georgiades' Schubert-Interpretation steht, hat es nicht leicht, die Verteidigung einer Musik zu führen, die in jener Interpretation den dunklen Hintergrund abgeben muß, vor dem Schuberts Stern leuchtet. Verteidigung verzerrt sich da so leicht polemisch gegen das, was in seiner Größe eindrucksvoll vor uns gezeichnet worden ist, und was in dieser Größe nicht angetastet, sondern eher unabhängig gemacht werden soll von der Verkleinerung anderer; leicht erscheint auch die Erwiderung pedantisch, wenn sie sich im Detail mit den strukturellen Beschreibungen Georgiades' auseinandersetzt, denen sie andererseits in der Methode doch verpflichtet ist. Aber gerade im Denkkontext dieses Buches ist eine Apologie Schumanns dringlich.

Georgiades greift zwar Schumann nicht direkt an; er lobt ihn nur auf etwas herabsetzende Weise, ein wenig wie in jener berühmten Rede Cassius den Brutus lobt. So werden Schumanns Tiefe und Innigkeit, Einfühlungsgabe und dergleichen hervorgehoben², zugleich aber erscheint er im Zusammenhang als eine Art musikalischer Analphabet, als einer, der das geistige Ereignis der Schubertschen Liedkomposition nicht verstanden hat — vielleicht, weil er fern von Wien wirkte³ —, dem nicht, wie Schubert, Sprache die verbindliche Realität des musikalischen Gefüges geworden ist⁴, und der infolgedessen in dem älteren Verfahren befangen bleibt, „bloße Stimmung“ auszudrücken und das Gedicht „auf den Flügeln des Gesanges zu tragen“⁵. „Was wir . . . hier nicht suchen dürfen, ist die sprachliche Realität als Musik, der Sinn als musikalisch Wirkliches.“⁶ Das hierin implizierte Verdikt wird — bei allem Bestreben, die Schumannsche Liedkomposition zunächst nur vorsichtig als „andersartig“⁷ zu charakterisieren — von Georgiades schließlich doch dahin ausgesprochen, daß Musik, die sich nicht an die körperhafte, sprachliche Substanz des Gedichtes hält, sondern bloß an deren Schatten, an das „unaussprechbare Gefühl“⁸, ja das „privat-subjektive ‚Er-

1 Göttingen 1967. Nicht näher bezeichnete Seitenangaben im folgenden beziehen sich auf dieses Buch. Vgl. auch die Rezension S. 229 dieses Heftes.

2 S. 36.

3 S. 33 und S. 40.

4 S. 35.

5 S. 38.

6 S. 36.

7 S. 35.

8 S. 38 und S. 327.

leben“⁹, das Wesentliche nicht erfaßt¹⁰ und sogar des weiteren das Gedächtnis an die Herkunft vom Sprachfaktum verliert, sich die Wurzeln abschneidet¹¹.

Diese allgemeine Charakterisierung zeigt zugleich — was Georgiades auch ausspricht¹² —, daß es in dieser Sache nicht um Zensuren für bestimmte Schumannsche Lieder geht, die im einzelnen besser oder schlechter sein mögen, sondern um den Sinn des jeweiligen kompositorischen Unternehmens. Zur Sache allerdings müßte es doch wohl gehören, von vornherein die Größenordnung des Phänomens Schumann zu wahren, und nicht historische Entwicklungslinien zu ziehen, die ihn unversehens als Verlängerung einer Reihe mittelmäßiger Komponisten vom Schläge Zelters, Zumsteegs, Loewes oder Reichas erscheinen lassen¹³. Doch ist viel mehr im Spiel, und geht es auch zu Abgrenzungszwecken nicht nur um Schumann. Schumann steht hier als Prophet und erster Repräsentant aller neueren Musik, und was Georgiades an Schumann im Gegensatz zu dem Liedkomponisten Schubert hervorhebt, ist das, was die neuere Musik angeblich radikal nicht nur von der klassischen, sondern überhaupt von der „geschichtlichen europäischen Musik seit Homer“¹⁴ trennt: nicht mehr durch die Sprache bestimmt, im tieferen Sinne sprachlos zu sein¹⁵. Es geht mit andern Worten schließlich um die eigenwillige Konzeption einer jedenfalls von der *Musica Enchiridatis* bis zu Schubert dem Liedkomponisten sich erstreckenden Einheit abendländischer Musik, von der die Neueren durch völliges Abreißen der Tradition, durch die *Tabula Rasa* geschieden sind, die merkwürdigerweise der selbe Schubert als Instrumental-Komponist geschaffen haben soll¹⁶. In dieser epochalen Beleuchtung erscheint hier Schubert und wirft er seinen Schatten auf Schumann.

Die riesige Konzeption als solche zu diskutieren, will ich mich im folgenden natürlicherweise nicht unterfangen. Doch gerade in ihrem Horizont muß dem Leser des Georgiadesschen Buches auffallen, daß relativ wenig Gewicht auf die genauere Explikation des Unterschiedes an der Schumannschen Vokalmusik, als dem ersten unzweifelhaft der neuen Species zugehörigen Exemplar, gelegt ist; den Vergleichen Schubertscher Wortvertonung mit der klassischen oder der von Schütz, die doch beide sozusagen „dazugehören“, scheint erheblich mehr handwerkliche Genauigkeit zugewendet. Das mag mit Grundannahmen über Schumann zusammenhängen, die Georgiades macht, aber es provoziert doch, die von ihm herangezogenen Schumannschen Lieder in der eröffneten Perspektive nochmals durchzugehen, und zwar insbesondere auf das hin, was ihnen von Schubert her bestritten wird: ihren Sprachsinne. Dies ist im folgenden unternommen. Das Verfahren ist eingeständenermaßen und dezidiert unselbständig, in der Methode nach Vermögen an Georgiades angelehnt, in der Auswahl der Lieder durch seine von Schubert her bestimmte Auswahl festgelegt (Verweisungen auf andere Lieder Schumanns sollen lediglich die Interpretation in der Breite absichern), also insofern nicht frei von Schumann aus argumentierend. Dies apologetische Vorgehen ist aber in der Orientierung an

⁹ S. 326.

¹⁰ S. 37 für Schumanns *Nachtlied*.

¹¹ S. 38. Man kann weiter das beim Vergleich von Schuberts Instrumental- mit seiner Liedmusik schließlich doch gefällte Urteil heranziehen, in der Instrumentalmusik sei Schubert nicht so groß (S. 182); denn gerade Schuberts Instrumentalmusik soll die folgende Entwicklung eingeleitet und Schumann vornehmlich beeinflußt haben (S. 180 ff.). Vgl. noch S. 95, wo die Klassik gegenüber der musikalischen Romantik als die „Sphäre des wahrhaft Geistigen, des lauterer Goldes“ erscheint.

¹² S. 36, Anm. 1.

¹³ Z. B. S. 40: „Komponisten wie Zelter, Loewe, und Schumann . . .“

¹⁴ S. 193.

¹⁵ S. 181, 192 ff., 289.

¹⁶ S. 182.

Kontinuität einem bestimmten Zug in Schumanns Produktion eigentümlich angemessen: hat er doch einen wesentlichen Teil seiner Energie der Anstrengung gewidmet, die in ihm sich ankündigende neue Musik vor dem Abgleiten ins „bloß Zukünftige“¹⁷ zu bewahren und den geistigen Anspruch der Tradition wachzuhalten. Sollte eine solche Intelligenz wirklich in der Liedkomposition sich mit dem Ausmalen von Stimmungsbildern begnügt haben?

2. Wir wenden uns zunächst der Vertonung von *Wandrer's Nachtlied* aus dem Jahre 1850¹⁸ zu, anhand deren Georgiades die grundsätzliche Abgrenzung von Schuberts Kompositionsweise vornimmt¹⁹. Das Lied beginnt mit schweren Akkorden des Klaviers in dem später von der Singstimme aufgenommenen Rhythmus von halben Noten: — der erste Akkord in Quintlage, als der inaktivsten, von Leittonbewegungen weitest entfernten; die Quint verdreifacht und zwar so, daß zwischen rechter und linker Hand eine unausgefüllte Oktav G—g erklingt. Das G wird im folgenden regelmäßig wieder angeschlagen, während zunächst Baß und Mittelstimmen, ab Takt 3²⁰ (mit Auftakt) auch die Oberstimme sich schrittweise herabsenken. Wo die oberste Quint verstummt, klingt doch die hohle Oktave unablässig weiter, sie hat in der Sextakkordlage des T. 2 trotz des pp etwas geradezu Dröhnendes (wegen des Gegensatzes der eng brummenden kleinen Terz im Baß zu den auseinandergezogenen anderen Stimmen). Der bis T. 10 fortgesetzte regelmäßige Anschlag des G legt unwillkürlich die Assoziation von Glocken nahe; jedenfalls führt die einfache, vollgriffige C-dur-Diatonik, durch die ständig die Quint durchhallt, eine Feierlichkeit ein, die das Lied von vornherein dem Bereich bloßer Naturstimmung entrückt.

Die Singstimme setzt ebenfalls auf g (g') ein, steht damit aber eine Sekund über der herabsteigenden Klavieroberstimme, wodurch auf prägnante Weise der Charakter des Konstant-Ruhenden mit dem „über“ verknüpft ist. Von diesem „über“ steigt sie auf bis zum c'', um dann der schon beschriebenen Klavierbewegung folgend, von g' nach e' herabzusinken; so zeichnet sie in ihrem Verlauf den Umriß eines überragenden Gipfels an. Besonderes Gewicht fällt auf „allen“, das im ersten, betonten Takt nach der ersten Viertaktperiode steht, auf deren vierten Takt die Singstimme fast unmerklich eingesetzt hatte; nun aber, nach dem g', der erste erhöhte Ton a', auch deshalb besonders nachdrücklich, weil derselbe Ton a' als Viertelauftakt der absteigenden Bewegung, unbetont, im Klavier schon berührt war: der also unausdrücklich bereits erwähnte Ton wird jetzt voll und betont angeschlagen, erstmals durch den ganz ausgefüllten F-dur-Akkord harmonisiert, der mit der Terz f'—a' steinern hart auf das im Baß weiterklingende G stößt²¹.

Auf den letzten Ton der Singstimme (e'—„Ruh“) beginnt das Klavier mit einer Wiederholung des Anfangs, dem sich diesmal sofort der Gesang („in allen Wipfeln“) einfügt: die zum dritten Male erklingende absteigende Linie g'—f'—e' suggeriert

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Op. 96 Nr. 1, von Schumann *Nachtlied* überschrieben.

¹⁹ S. 36 ff.

²⁰ Takt im folgenden T. abgekürzt.

²¹ Es herrscht, wie man bei vielen Konzertaufführungen bemerken kann, unter Pianisten eine ganz unberechtigte Neigung, derartige — beim späteren Schumann sich häufende — splittende Sekundklänge verschleiert und entschuldigend anzuschlagen.

dem Hörer eine Kette sich abdachender Gipfel, Wipfel, alle in der feierlichen Ruhe der diatonisch gleichmäßig fallenden Akkorde.

Der Reim wird auf besondere Weise ausgenutzt: „Gipfeln“ fällt auf den ersten Sekundschrift $g'-f'$, „Wipfeln“ auf den anschließenden $f'-e'$. Also nur eine Entsprechung. Diese wird aber verstärkt, wenn man berücksichtigt, daß Schumann die beiden ersten Gedichtzeilen zusammengefaßt (darüber unten mehr) und die Zeilenschlüsse auf jener absteigenden Tonreihe zusammengedrängt hat. Die gedehnte Wiederholung (T. 9 und 10) erzeugt deshalb einen Gedankenreim, der verstehen läßt: „in allen Wipfeln ist — gleichfalls — Ruh“²². Natürlich wirkte es lächerlich, wollte man diesen Satz als gesprochen sich hinzudenken, zumal damit der Satz-zusammenhang mit „spürest du“ zerrisse. Der Musik ist es aber möglich, durch ihre eigene erinnernde Kraft diesen Hinweis als gewissermaßen zuständige Bestimmung des „in allen Wipfeln“ einzuflechten²³; sie entspricht damit der Intention des Dichters, der hinter „Wipfeln“ den Vers durch eine Zäsur schneidet, um den Hörer (Leser) unter dem Eindruck des Reimes einen Augenblick die dritte Zeile auf die beiden ersten zurückbeziehen zu lassen. Schumann arbeitet ersichtlich diese Zäsur und die im folgenden durch das „spürest du“ im Gedankenbild bewirkte Veränderung heraus. Die zusammengezogenen ersten zwei Zeilen sind nicht nur melodisch mit der dritten verklammert, sondern auch durch die festgehaltene C-dur-Harmonie und das gleichmäßige Anschlagen der Akkorde samt der g-Wiederholung.

Mit dem Verb „spürest“ beginnt Neues, Bewegung aus der Ruhe des C-dur heraus. Denn das c'' , das die Singstimme jetzt plötzlich allein, über den angehaltenen Akkorden, in einem unvermittelten Sextsprung, „frei“ erreicht, bestätigt nicht mehr die Welt des C-dur, sondern führt als Vorhalt zu h' , einem bisher von der Melodie ausgesparten Ton; das Klavier folgt in entschiedener, um den Ton e sich drehender Modulation. Dies, daß nunmehr die Singstimme führt, wo sie bisher aus dem Instrumentalen quasi herauswuchs, zeigt das stärkere Hervortreten des Menschlichen an; zugleich wird in dem vereinzelt c'' der Melodie das „Spüren“ dargestellt, das fast unmerklich beginnt, ehe sich der Eindruck entfaltet²⁴.

Gegenüber der Schubertschen Vertonung merkwürdig ist die Trennung des Satzes „spürest du — kaum einen Hauch“ durch die halbe Pause hinter „du“. Schumann akzentuiert die Goethesche Zeilengliederung, zugleich durch den kleinen Sekundschrift in Entsprechung zu „ist Ruh“ den Reim unterstreichend. Unten wird noch zu erklären sein, durch welche Klammer das Zerreißen des Satzes trotzdem verhindert wird. Zunächst aber erreicht Schumann durch die Trennung, dem Gedicht gemäß, daß der Wortsinn sowohl des „spürest“ als des „Hauch“ verstärkt gegenüber dem Satzzusammenhang durchscheint, man versteht: zwar kaum, aber eben

²² Das gedachte „gleichfalls“, deutlich in der drittmaligen Wiederholung des Sekundanges, macht eine erneute Hervorhebung des „allen“ überflüssig. Ja, sie wäre im Sprechzusammenhang geradezu einfältig. Georgiades ist also nicht im Recht, und argumentiert zu einseitig aus dem Blickwinkel der Schubertschen Vertonung, wenn er diese sprachlich sinnvolle Einebnung des „allen“ zur Demonstration des sprachlichen Substanzverlusts bei Schumann benutzen will (S. 37).

²³ Ähnliche Kontraktion in op. 98 a Nr. 3 (Nur wer die Sehnsucht kennt), T. 22/23.

²⁴ Der Einsatz des „spürest du“ ist in einer gewissen Analogie zur Schubertschen Vertonung komponiert, nicht so auffällig zwar, vorsichtiger, aber doch unverkennbar in seinem grammatikalischen und inhaltlichen Sinn. Es ist nicht recht ersichtlich, warum Georgiades hier die bestimmende Wirkung des Verbums bestreitet, und ein offenbar unmotiviertes „kurzes . . . Aufwallen des sonst verhaltenen Gefühls“ annimmt (S. 37).

doch ein Hauch ist zu spüren. Das erklärt die folgenden vier Klaviertakte in hoher Lage (T. 14–17): es ist die Tonreihe des Liedanfanges $g-f-e$, die hier kühl und befremdend, eigenartig über einen *B*-dur-Akkord geführt, uns anrührt, der kalte Abendhauch in den Wipfeln. In diesen hinein „spricht“ die Singstimme, melodisch und rhythmisch denkbar schlicht, ja den Gedichtrhythmus glättend, den Satz vom Schweigen der Vöglein.

Die Komposition dieser Stelle, Angelpunkt des Schubertschen Liedes in der Interpretation Georgiades', scheint nun das entscheidende Argument für die Unterlegenheit der Schumannschen Verfahrensweise herzugeben: die Dimension des Gedichtes sei bei Schumann verfehlt, die volksliedhafte Brechung der subjektiven Reflexion ebenso wie des Rhythmus sei nicht erfaßt, während Schubert sie in einen liedhaften Zweizeiler übersetze. Allein wir haben uns zu fragen: ist das Naiv-Volksliedhafte wirklich der dominierende, für jedes Verständnis ausschließlich maßgebende Charakter jener Zeile? Trägt man damit nicht umgekehrt von Schuberts Interpretation her etwas in Goethes Gedicht hinein? Daß das Wort „Wald“ dem Vorstellungsbereich des Volksliedes spezifisch sei²⁵, kann nicht anerkannt werden. Der daktylisch rollende Rhythmus entstammt im Gegenteil einem anderen Sprachbereich und wird bemerkenswerterweise von Schubert ebenso wie von Schumann abgeändert. Es bleibt das Diminutiv „Vögelein“, das allerdings eindeutig der Welt des naiven Volkstons angehört. Nur finden sich volkstümliche Wendungen aller Art gerade beim jüngeren Goethe häufig, wie sie im übrigen auch die Liedsprache Schuberts durchsetzen, ohne daß man in jedem Falle daraus ähnlich weitreichende Schlüsse ziehen dürfte²⁶.

Vor allzu apodiktischer Festlegung der Zeile insbesondere auf das „Liedhafte“²⁷ muß also gewarnt werden; es bleibt die richtige Beobachtung, daß an dieser Stelle nicht nur der Rhythmus des Gedichtes gebrochen wird, sondern sich auch die Sprachebene ins Naive verschiebt, worin man eine Andeutung von Liedatmosphäre erblicken mag. Nur wäre die Frage, was der Komponist aus einer solchen Andeutung zu machen hat. Hier kann ich Bedenken nicht unterdrücken, ob eine Nuance nicht von Schubert zu direkt und ausschließlich ins Liedhafte ausgemünzt und dadurch vergrößert wird; ob er nicht hier und im weiteren Verlauf ein wenig zu sehr ins Liedersingen gerät — fast hat man doch den Eindruck, die Vögel singen im Walde, sie schweigen nicht — und gezwungen wird, zunächst durch Wiederholung des „schweigen“ die wichtige sechste Zeile zu einem Zweizeiler zu popularisieren, dann aber nach der so bewirkten Proportionsveränderung durch weitere Wiederholungen das ganze Gedicht zu sprengen. Man wird über derartige Bewertungen immer streiten können, und Georgiades hat sicher recht, wenn er das Kühne und Genialische an Schuberts Vorgehen herausarbeitet. Aber die Bedenken sind doch von einer Art, daß sie einen literarisch sensitiven Musiker wie Schumann von einer Wiederholung des Experimentes abschrecken konnten. Und gibt es denn keine andere mögliche Interpretation, und kein anderes musikalisches Verfahren, die Andeutung von Naivität in jener Stelle zu berücksichtigen?

²⁵ S. 19.

²⁶ Man vergleiche gerade in der Schubertschen Komposition des Liedes die Terzen und Hornquinten des „Warte nur balde“, und die naiv-sextenselige Schlußwendung „ruhest du auch“.

²⁷ So aber Georgiades' Tendenz: S. 25 heißt es abbreviatorisch „der volksliedhafte sechste Vers.“

Vielleicht läßt sich Goethes Gedanke auch dahin verstehen, daß er mit der Verkleinerung „Vögelein“ statt „Vögel“ zunächst einmal das Quicke, Bewegliche der kleinen Kreaturen vorstellen, zugleich aber den fortrollenden daktylischen Rhythmus gewinnen will, der zum Inhalt des Satzes kontrastiert. Mit anderen Worten: das Allerbeweglichste ruht auch. Auch diese Konzentration des Gegensatzes im Satzsinne selbst, wie im Verhältnis der Vorstellung zum Rhythmus, enthält eine Art Brechung des Gedankenflusses. Auch bei einer vorwiegend auf diesen Punkt abzielenden Interpretation bleibt der Satz Angelpunkt des Gedichts; vorwiegend, sage ich mit Bedacht, denn der Charakter des Naiven kann daneben bestehen, und wir werden sehen, daß Schumanns Komposition sich gerade vornimmt, solche Mehrschichtigkeit der Bedeutung anwesend zu machen und nicht den Dichter ins Eindeutige zu korrigieren.

Als primären Sinn der Stelle scheint Schumann wirklich den Gegensatz Ruhe — Bewegung zu fassen: von hier an komponiert er „ausdrücklich“ Ruhe und Bewegung ineinander²⁸: im ganzen verlangsamt sich der Gesang, im Einzelnen finden wir harmonische und — auch in der Singstimme, z. B. den zweimal auftretenden punktierten Vierteln — rhythmisch lebhaftere Bewegung. Erst einmal scheint die bis dahin gleichmäßig in Halben gehende Klavierbegleitung auf einem ganztaktig ruhenden Mollakkord („Walde“) völlig stehen zu bleiben: lastende Stille — plötzlich, weil dies Stehenbleiben unerwartet und außerhalb der normalen Viertaktperiode auf die letzten zwei Silben der vorher noch durch Achtelfiguren bewegten Zeile gesetzt ist; durch Hinüberbinden der — dem C-dur fremden — Mollterz zum nächsten Takt wird es noch verdeutlicht. Es folgen Vierteltriolen des Klaviers, während die Singstimme schweigt; dann wieder ganztaktige Ruhe im Klavier gegen das lebhafte „warte nur“ der Singstimme; dann eine analoge Folge nochmals.

Die Terzentriolen treten in T. 19 neu und unvermittelt auf; vom rhythmischen und thematischen Zusammenhang des bisherigen Stückes her scheinen sie ganz unerklärlich. Die Bewegung ist, ähnlich der der Achtel in T. 16 (auf „Vöglein“) von unterdrückter Lebhaftigkeit, der Klangcharakter — geradlinig gegeneinandergeführte Terzenpaare in hoher Lage, ohne Baßstütze — naiv. Diese Stelle hat einen der Goetheschen sechsten Zeile durchaus analogen Charakter, bricht in ähnlicher Weise den bisherigen Fluß des Liedes, und muß also dem vorher gesungenen Text zugewiesen werden. Aber nicht nur ihr allgemeiner Charakter veranlaßt uns, die Triolen auf die vorangegangene Verszeile zu beziehen: sie bringen auch deren rollenden Rhythmus in Erinnerung, d. h.: nur scheinbar d e r e n Rhythmus; in Wahrheit ist es der Rhythmus des Goetheschen Gedichts, den Schumann in der Gesangstimme, ebenso wie Schubert, begradigt und ins Ruhige, Gleichmäßige verändert hatte („Vöglein“ statt „Vögelein“), Schumann allerdings in dem vom Inhalt motivierten Bestreben, den Satz möglichst von der Assoziation der lustigen singenden Vögelein weg auf die Aussage des Schweigens zu konzentrieren. Zugleich aber hatte er natürlich den Klang des ursprünglichen Gedichtes im Ohr und konnte bei seinem gebildeten bürgerlichen Publikum ohne weiteres dasselbe voraussetzen: er komponiert nicht mehr, wie Schubert, ein zeitgenössisches, sondern ein berühmtes klassisches

²⁸ Für eine verwandte Komposition der Abendruhe vgl. Abendlied op. 107 Nr. 6 (*Es ist so still geworden*).

Gedicht. So kann er mit dieser Erinnerung seine vorige, aus dem musikalischen Verlauf begründete Textkorrektur auf hintersinnige Weise relativieren; ähnliche Bedeutung haben wohl auch die drei Achtel des Klaviers in T. 16 selbst, die, aus dem bisherigen Rhythmus nicht motiviert, die Ruhe der Melodie brechen.

Entgegen dem vordergründigen harmonischen Sinn (Modulation zu T. 20) gehören also die Terztrioen in T. 19 nachschlagend zu dem ruhenden Akkord in T. 18. Als den Sinn der beiden Takte können wir verstehen: von der Ruhe her wird vormalige Bewegung, ein früherer Gesang erinnert, der aber jetzt schweigt — das Unvermittelte der Klavierterzen hebt ihren instrumentalen Charakter hervor. Selbständig, nicht nur begleitend, erscheint das Instrument. Ist seine Funktion aber deshalb das Ausmalen von Stimmungen oder Vervollständigen eines Harmonieschemas um der angenehmen Regelmäßigkeit willen? Das Klavier bezieht sich ja recht genau auf das Gedicht, es erinnert, deutet Gesprochenes an. Es spricht selbst, in der Weise des Andeutens, so wie Goethe vom Poeten sagt, er deute auf die Stelle hin. Es ist ganz wichtig, diesen Charakter der Andeutung zu erfassen, und zu belassen —, nicht etwa in Scheringscher Manier den Text „Vögelein schweigen im Wald(e)“ zu unterlegen: dadurch entstünde eine allerdings komische Eindeutigkeit — über die die Musik jener Stufe gerade hinausgelangt ist. Doch ist die Andeutung auch wieder nicht ganz unbestimmt, nur auf den rhythmischen Eindruck bezogen: kaum zufällig setzt die Singstimme genau an der Stelle, an der man in der angedeuteten 6. Zeile das Wort „Walde“ erwartet, mit der Assonanz „warte“, das zweite Mal mit dem Reimwort „balde“ ein. Es ist als wirke die im Hintergrund bleibende Vorstellung auf das bewußte Sprechen zurück.

Wir können nun den Lösungsversuch als Ganzes überblicken. Schumann sieht als wesentlich zunächst den Gedanken der Ruhe auch des bewegten Lebens, und drückt dies in der erwähnten Weise aus, die Zeile zunächst in den bisherigen ruhigen Verlauf thematisch und rhythmisch einschleifend, ebenso aber durch Achtel, dann Vierteltrioen aufbrechend, und von nun an Ruhe und Bewegung kontrapunktierend. Zugleich faßt er in der Zeile den Angelpunkt des Gedichts, von wo aus die Reflexion sich dem Menschlichen zuwenden kann: das realisiert er nicht nur in der Bewegungsveränderung, sondern auch in dem Einsatz der großen, heimkehrenden Modulation nach C-dur, die den zweiten Teil des Liedes ausmacht, an dieser Stelle. Als zweite Schicht fügt er den Charakter des Naiven sowie den ursprünglichen Gedichtrhythmus hinzu, und zwar in der Weise einer erinnernden Anspielung. Dies rechtfertigt sich aus dem im Gedicht angedeuteten Gegensatz von jetzt und vorhin, aber auch aus dem Gedanken, daß in der Welt individueller Reflexion und Erlebnispoesie der naive Volkston nur sentimental, als Reminiszenz auftreten kann, nicht mehr ganz ernst zu nehmen und in diesem Sinne rührend.

Die Interpretation der Stelle läßt sich mit zwei Vergleichsstellen aus anderen Liedern Schumanns stützen. Für den Klangcharakter verweise ich auf op. 24 Nr. 3 („*Ich wandelte unter den Bäumen*“), wo die Rede der Vögel ebenfalls in verdoppelten hohen Klavierterzen (Triolen) auftritt. Das eigenartige Verfahren aber, auf einen als bekannt vorausgesetzten Gedichttext nur anzuspielden, findet sich sehr deutlich in op. 79 Nr. 24 (*Er ist's*), T. 19 ff. Von der Gedichtzeile Mörikes „*Horch, von fern ein leiser Harfenton!*“, bringt die Singstimme nur „*Horch, ein Harfenton!*“ Es ist kaum zweifelhaft, daß dieser Harfenton im Lied „real“ vernommen wird, nämlich in den plötzlich das Spiel unterbrechenden tonart-

fremden Arpeggios im Klavier. Da sie leise sind (pp), ist das beschreibende „leise“ im Text überflüssig; der Charakter des Entfernten ist mit dem Leisen schon gegeben²⁹, wird aber noch verdeutlicht mit dem aus der Höhe herab und im Crescendo Näherkommen der folgenden Akkorde. Daß sie trotz des die Distanz beschreibenden Sich-Näherns nicht „da“ sind, in einer anderen Sphäre verbleiben, zeigt der um sie völlig unbekümmerte, falsche Einsatz der Singstimme auf „Frühling“ in T. 21 (vgl. den Einsatz des „balde“ im Nachtlid, T. 22). Mit dieser Andeutung des Inhalts nicht genug, vergegenwärtigen die Klavierakkorde auch den Sprachkörper, indem sie die volle Silbenzahl der Gedichtzeile wiederherstellen:

19

Horch, ein Har-fen-ton! Früh-ling, ja du bist's

(Horch, pp) Horch, von fern ein lei - ser Har-fen-ton!) cresc. sf

Die Wiederholung der Terzen liegt eine Quart tiefer, und wird durch den Baß gestützt: der Gedankengang rückt gewissermaßen auf das sinnende Subjekt zu, und erhält fast etwas Drohendes in der Umkehr des „balde“ in die Septim durch das Klavier im folgenden Takt: auch hier verhält sich das Instrument nicht unsprachlich, stimmungshaft, sondern bezieht sich auf das Sprechen. Das Anwachsen, Auf-uns-Zukommen der Musik wird gebannt in der Ruhe des Schlußgedankens, der den Anfang der Musik wieder aufgreift und zu Ende führt. „*Ruhest du auch*“ wird zweifach realisiert: einmal in der Aufnahme der melodischen Sekundbewegung, sodann in der Wiederholung der Zeile, die Parallelismus suggeriert. Die Wiederholung ist zugleich auf das Doppelte verlangsamt.

Eigenartig ist der Septimsprung in die Oberoktav am Schluß. Um diesen scheinbar unmotivierten Sprung besser zu verstehen³⁰, genügt es aber, versuchsweise einmal statt *c''* das eigentlich erwartete *c'* zu setzen. Dann hätte das ganze Lied einen eindeutig gerichteten Verlauf von der eröffnenden Quint zum Grundton als dem abschließenden Grab. „*Ruhest du auch*“ würde, ein letztes Mal, langsamer werdend, wiederholt, um auf *c'* ganz natürlich zu verenden: „*ruhest du endgültig*“³¹. Es wäre



²⁹ J. Paul, Titan 29, 114: „leise Musik und Liebe ist einer entfernten gleich.“ (Hervorhebung im Original).

³⁰ Es scheint mir nicht richtig verstanden als „stimmungsmäßig bedingtes Überschlagen“, durch „das Verhalten der Empfindung bewirkt“ (S. 37). Ein solches emotionales Überschlagen wäre an dieser Stelle entweder ganz gedankenlos, oder müßte allzu konkret so aufgefaßt werden, daß der Sänger beim Gedanken an den Tod die Fassung verliert und seine Stimme nicht mehr beherrscht — eine naturalistische Geschmacklosigkeit, die man nur bei Versagen aller anderer Deutungen annehmen sollte.

³¹ Kontrastbeispiel, wo Endgültigkeit gerade ausgedrückt werden soll: op. 135 Nr. 1 (Abschied von Frankreich, nach Maria Stuart). Hier tritt der ebenfalls durch das ganze vorhergehende Lied vermiedene Grundton (*e'*) auf das letzte „(a)de“ schließlich ein: man spürt, daß es keine Rückkehr geben wird.

eine kommentierende Verdeutlichung des Gedichts, das ja Eindeutigkeit mit dem Wort „Ruhe“ gerade vermeidet — eine plumpe Festlegung als Moral von der Geschichte; nichts könnte der Intention Schumannscher Musik krasser zuwider sein. Deshalb wird das *c*, das nach dem Melodieverlauf gefordert ist, in die Oberoktav verlegt und damit entwirklicht. Die Umkehrung des Sekundschrilles in die Septime ist, wie bemerkt, in T. 23 vorweggenommen, wo sich eine ähnliche Scheu vor dem Grundton verrät. Das obere *c''* signalisiert im übrigen, daß das Ende des Stückes noch nicht erreicht ist, betont vielmehr die Sextlage, aus der heraus die abschließende Bewegung im Klavier anhebt, um von oben herab zur Ruhe des anfänglichen *g'* zurückzukommen. Die Stelle hat deutlich zusammenfassenden Charakter; nach Georgiades faßt sie die Stimmung zusammen. Was heißt das aber in Wirklichkeit?

Wie entschlossenes Zu-Ende-Gehen wirkt der vollständige Kadenzverlauf, der so im ganzen Stück noch nicht vorgekommen ist; der Charakter des sich Entschließens wird durch das zweimalige Ansetzen (T. 28 f.) ausdrücklich hereingebracht. Das mehrfache Aufgreifen des Sekundschrilles *f—e* (T. 26 f.) weist auf den Anfang zurück (T. 1—3), korrigiert ihn aber, indem die alles beherrschende Tonreihe *g—f—e* entschieden umgekehrt wird; im Echo der Mittelstimmen T. 31 f. vergewissert sich das Bewußtsein nochmals dieses Ereignisses. Doch ist mehr geschehen als die mechanische Umkehrung einer Tonreihe: nie vorher war das *g* vom *f* her erreicht, sondern dieses immer zum *fis* erhöht worden (T. 11/12, 16/17, 23/24); in T. 13 hatte das hier von der Harmonie geforderte *fis'* die Kraft besessen, die Tonreihe *g—f—e* umzustellen, um die Unterscheidung von abwärtsführendem *f*, aufwärtsführendem *fis* zu erhalten:

(statt)  (heißt es) 

So beherrschend war jenes *fis* und der von ihm ausgehende Auftrieb im Verlauf des Liedes geworden (vgl. T. 23—25), daß es des *fp*-Schlages auf *F* in T. 26 bedurfte, um den Bann zu brechen. Wenn damit der Weg frei ist, entgegen der natürlichen Schwerkraft die Bewegung *g—f—e* umzukehren, und die Aufwärtsbewegung in die Ruhe des diatonischen Anfangs hineinzunehmen, so ist „Ruhe“ damit vom natürlichen Modell des Niedersinkens gelöst und vergeistigt. Zugleich wird die Scheinhaftigkeit der vorausgegangenen Bewegung und Modulation in der Identität der Tonreihe *g—f—e* offenbar — man wird am Ende gewahr, daß ja auch das scheinbar so entlegene *fis* (Tritonus zum Grundton *c*) eigentlich immer das selbe *f* gewesen ist — wie uns ein Traum das Fremde als Maske des Allervertrautesten vorzeigt.

In der Melodie erscheint, aus dem Mittelton des Sextakkordes T. 29 sich entwickelnd, ausdrucksvoll gesteigert die Gesangslinie des „über allen Gipfeln“ (T. 4 bis 6), bezieht aber in der Triole noch das „balde“ (T. 22) als abschließende Geste ein:



Die Stelle hat zusammenfassenden Charakter schließlich darin, daß sie gedrängt den Bewegungsablauf des Liedes wiederholt, von den ruhig gehenden Halben, über Vierteltriolen zur Verlangsamung des Schlusses, vor allem aber in dem, worauf die Verlangsamung bedeutungsvoll hinführt: die anfangs gegebene Quintlage wird am Schluß aktiv wiederhergestellt, und zwar in jedem Ton, in den Mittelstimmen durch sekundenweises Aufsteigen, in den Außenstimmen durch Quartschritte von unten und oben. Die Anfangsquint wird gewissermaßen auf die Füße gestellt, und diese Schlußgeste als endgültig akzentuiert durch die vorher einkomponierte Fermate auf dem g von Baß und Oberstimme.

Sinn dieser Schlußakte ist: die anfangs naturhaft gegebene Ruhe wird ins Bewußtsein gehoben und als Ruhe auch des Bewußtseins und des Menschen uns vorgestellt; dabei bleibt die eigentümliche Schwebelage und der Gleichklang mit der Natur erhalten. So ist, zusammengefaßt, auch der Sinn des Gedichts.

Wenn man ihn so begreift, kann man schlecht dem Schlußabschnitt mit Georgiades die Eigenschaft eines wesentlichen Baugliedes absprechen. Reiner Stimmungsnachklang könnte er nur sein, wenn das Lied mit dem letzten Ton der Gesangsstimme überzeugend zu Ende gekommen wäre; wir haben gesehen, daß es sich anders verhält, daß auf den letzten Ton, dem die Eigenschaft des Schlußtons künstlich genommen ist, das Klavier mit dem Epilog einfällt — und zwar mit einem Sprung der rechten Hand, der diesen Einsatz als unvermittelt erscheinen läßt. Auch daß der Quartsextakkord im drittletzten Takt *„lediglich eine Erscheinung des kontinuierlich-harmonischen Ablaufs“* sei und keine Baufunktion habe, kann nach dem Vorigen nicht zugegeben werden: satztechnisch ist er die Plattform, von der aus die abschließende Quint in gegenwärtiger Bewegung hergestellt werden kann, dem Sinn nach ein Doppelpunkt vor dem abschließenden Wort.

Aber wie verhält es sich mit dem *„kontinuierlich-harmonischen Ablauf“*, dem *„dichtfließenden Strom“*³² überhaupt? Wie in der Besprechung des Schumannschen Liedes zwar nicht ausdrücklich gesagt ist, aus dem Zusammenhang aber erhellt, ist das Wesen dieses Stroms für Georgiades die harmonische Ausfüllung der vier- und achttaktigen Periode³³. Wie verhält es sich mit der Periodengliederung in diesem Lied? Die Gesamtzahl seiner Takte ist 32, also eine durch 4, 8 und sogar 16 teilbare Zahl. Wenn wir über Stock und Stein zählen, läßt sich das Periodenschema hier trefflich anlegen. Allein wir geraten in Schwierigkeiten, wenn wir den musikalischen Ablauf damit verbinden wollen. Zwar die ersten 4 Klaviertakte bilden deutlich eine Vierergruppe, in die der Gesang, wie bemerkt, auf „taktig“ zur nächsten Gruppe einstimmt. Nach demselben Kriterium (der Klavierbegleitung) aber müßte in T. 7 eine neue Vierergruppe beginnen, und so ist es in der Tat, wie hier aus dem glatten Einfügen der Singstimme erhellt. So sind wir gezwungen, Takt 5 und 6 den ersten 4 Takten zuzuschlagen. Die beiden Takte wirken, wenn man das Klavier allein betrachtet, als verkürzter Nachklang zu der deutlich zusammengehörenden ersten Viertaktgruppe, werden aber durch die Melodie damit verklammert, so daß wir eine sechs-taktige Gruppe als Einheit (oder 2 + 2 + 2 unterteilt) annehmen.

³² S. 37.

³³ Vgl. z. B. die Bemerkung zu Zelters Lied S. 33; zu Schumanns *„Ich will meine Seele tauchen“*, S. 289.

Dabei ist zu beachten, daß die Singstimme auch der Sechsergruppierung sich nicht fügt, sondern ihren Zielton im 7. Takt hat („Ruh“), der vom Klavier her eindeutig als Beginn einer neuen Gruppe gekennzeichnet ist. In Freiheit also von der Klavierbewegung und dem angedeuteten Schema erhebt sich der eröffnende Bogen der Melodie, die zwei ersten Gedichtzeilen ähnlich wie Schubert zusammenfassend zu einer Art Überschrift. T. 7 bis 10 wiederholen im Klavier die Vierergruppe des Anfangs, in die der Gesang wieder einstimmt, erneut aber durch Satzzusammenhang und Verlassen der Klavierbewegung die Einheit überschreitend. Die nächste Vierergruppe haben wir im Klavier in T. 14 anzusetzen; dazwischen bleiben 3 Takte („spürest du kaum einen . . .“). Verzichtet man einmal auf die Annahme, daß dergleichen bei Schumann nicht vorkommen dürfe, so zeigt sich eine Dreiergruppe mit gutem Sinn: sie schließt gegenüber dem geradlinigen Verlauf der Vier- und Zweitaktgruppen die Modulation in drehender Bewegung zusammen, und verbindet so den in der Deklamation durch eine halbe Pause getrennten Satz; eine entschieden kadenzierende Geste.

Takt 14 bis 17 als Vierergruppe ansetzend, gruppiert man die folgenden Takte am natürlichsten in 3 mal 2 (T. 18/19, 20/21, 22/23), dann 4 von 24 bis 27, 4 von 28 bis 31, den Schlußton als unendlich auf den Beginn einer neuen Zählung verweisend. Verstehen wir die geradzahligen Taktgruppen, wie unumgänglich, als nach schweren und leichten Takten geordnet, so erscheinen die Vierteltriolen, in Übereinstimmung mit ihrer sonstigen Funktion, als relativ unbetont, die beiden „ruhest“ (T. 24 und 26) sowie der Quartsextakkord in T. 30 als betont. Bedeutsam ist die durch Verlangsamung der Deklamation in T. 26 bis 28 erreichte Verschiebung des zweiten „auch“ auf den betonten Takt 28; der Schluß erhält so, und in der Akzentuierung durch das frisch ansetzende Instrumentalnachspiel, mehr Nachdruck.

Wir sehen hier, wie mehrfach im Lied, die Singstimme die Grenzen der im Klavier deutlichen Taktgruppierung überschreiten. Ja, geht man den Verlauf der Singstimme im ganzen durch, so wird man sehen, daß sie ständig und bewußt von den Taktgruppierungen abweicht, ihre Verbindlichkeit aufhebt, sich jedenfalls frei, unregelmäßig zu ihnen verhält, fast wie eine klassische melodische Phrase zum Taktschema. Aber der „Takt“, die Periode, ist hier kein festes Schema. Mit der geradzahligen Periodenbildung wird zwar unverkennbar gerechnet, vielleicht sogar als mit einem natürlichen normalen Maß; ebenso unverkennbar wird sie aber nicht als Naturgesetz zu Grunde gelegt, sondern nach Bedarf abgewandelt, d. h. die Komposition hat zu ihr ein freies, bewußtes Verhältnis. Wir treffen also auf eine recht komplizierte Bauweise, die in ihrer Reflektiertheit durchaus der klassischen Spontaneität analog ist. Die Unregelmäßigkeiten mögen unaufdringlich sein. Das entspricht nicht nur der schon in der Klassik spürbaren Tendenz zu immer geschmeidigerem, gelassenerem Gebrauch der neuen Freiheit; es entspricht auch der persönlichen, in seiner musikgeschichtlichen Lage begründeten Vorsicht Schumanns, theatralischen Effekten selbst um den Preis gelegentlicher Unscheinbarkeit aus dem Wege zu gehen. Alle Unauffälligkeit berechtigt nicht, das Phänomen zu übersehen oder gering zu nehmen. Erst wenn die Vorstellung des gleichmäßigen Periodenstromes aufgegeben ist, werden wir auch in voller Deutlichkeit der inneren Gliederung des Liedes gewahr, auf die schon mit der Bemerkung hingewiesen wurde, daß von „schweigen im Walde“ an das Bewegungsmaß sich kompliziert. Die innere Zählzeit verlagert sich in dem ganztaktigen Abwechseln von Singstimme und Klavier von den vorher herrschenden Halben auf die ganze Note, so daß die rhythmische Vergrößerung T. 26 bis 28 schon

vorbereitet ist. Der Gesang verlangsamt sich also; nach dem in 18 Takten 6 Gedichtzeilen vorgetragen sind, beanspruchen die letzten beiden Zeilen 14 Takte (ohne Vor- und Nachspiel sind es 15 Takte gegen 10). Sehen wir aber auf die harmonische Bewegung, so belebt sie sich im gleichen Maße, wie die Zählzeit sich verlangsamt: ganztaktig wird jetzt unter Einbeziehung chromatischer Töne fortmoduliert, von hier aus erscheinen die diatonischen, glockentönigen Halben des Anfangs eher stehend.

Das hier zu beobachtende Ineinandergreifen verschiedenartiger Elemente führt uns auf etwas hin, was vielleicht wirklich neu, jedenfalls in dieser Intensität neu, im Liede Schumanns ist. Die Singstimme ist nämlich im zweiten Teil des Liedes aus sich heraus überhaupt nicht mehr zu begreifen; ohne die Klaviertakte zerfielen sie in zusammenhanglose Fetzen. Aber auch in der ersten Hälfte des Liedes können wir derartiges sehen, wenn zum Beispiel in T. 8 die Singstimme in eine vom Klavier begonnene und nur hier voll verständliche Wendung regelrecht „einfällt“. Das Instrument ist augenscheinlich nicht mehr nur Begleiter, auch nicht in einem, wie bei Schubert, sehr differenzierten Sinne. Es mischt sich ein, verhilft der Melodie erst zu ihrer Gestalt, ja gelegentlich hat man fast umgekehrt den Eindruck, daß die Singstimme in den Gang der Musik eingemischt wird. Damit sinkt aber nicht, wie man meinen könnte, die Ausdrücklichkeit persönlichen Sprechens, die im Schubertschen Gesang erreicht war, in einen übermächtigen Harmoniestrom zurück, den man gewissermaßen von außen nur noch „als Musik“ hörte³⁴, sondern umgekehrt — und das wird besonders deutlich beim Vergleich mit Liedbegleitungen der Früheren bis hin zu Mendelssohn — das Instrument nimmt jetzt teil an der Ausdrücklichkeit des Gesanges, es spricht mit.

Und es spricht in eben der Weise, mit eben der rhythmischen freien Bedeutsamkeit, die wir durch Georgiades' Untersuchungen als Eigentümlichkeit der Wiener klassischen Musik genauer kennen gelernt haben. Sehen wir uns in unserem Lied die instrumentale Deklamation an. Eine erste Gruppe von drei Noten beginnt abtaktig, endet auf schwere Taktzeit in T. 2; ihr antwortet eine auftaktige Gruppe mit weiblicher Endung (in T. 4); deren Viertelauftakt wiederum ist in T. 5 erweitert zu einer betonten Halben, eine ruhig zusammenfassende Bewegung eröffnend. Im Verhältnis der Taktgruppierung sehen wir die zunächst (T. 3 bis 4) auf betonten Takt einsetzende, im unbetonten Takt weiblich endende Linie *g'—f'—e'* in T. 6 auf unbetonten Takt verschoben, die Singstimme auf den betonten Zielton in T. 7 hinführend. Die selbe Linie wird in T. 14 bis 17 abtaktig variiert: der Viertelauftakt ist weggefallen, ersetzt durch das nachschlagende Viertel in T. 14, 16. In T. 24 bis 28 erscheint die absteigende Sekundbewegung abtaktig und betont endend; ja, wie schon bemerkt, wird die Endbetonung bei der Wiederholung durch Hinausschieben auf den betonten T. 28 noch verstärkt. Kann man wirklich von diesen bewußt geformten Gebilden sagen, man könne ihrer als einzelner Glieder nicht habhaft werden³⁵? Gewiß sind diese Bauglieder weniger unabhängig von einander als die klassischen, gewiß sind sie auch Variationen identischer Tonreihen, gewiß kann man diesen Klaviersatz nicht einfach als klassisch bezeichnen — man täte Schumann unrecht. Es ist hier nicht der Ort, das Neue seines Klaviersatzes zum Gegenstand der Untersuchung zu machen; nur darauf kommt es an zu sehen, daß das Neue kein einfaches Vergessen des Früheren bedeutet, daß vielmehr die geistige Welt der Klassik — und wohl nicht nur ihre äußere Wirkung³⁶ — bewußt und mit-anwesend ist.

Es scheint mir dieser Zusammenhang, die Mitverarbeitung klassischer Techniken so deutlich aufweisbar zu sein, daß dagegen nicht recht aufkommt, was Georgiades an allgemeineren Perspektiven der Verschiedenheit nord- und süddeutscher Musik-

³⁴ Vgl. die Bemerkungen zu Gesang und Begleitung bei Schubert, S. 107.

³⁵ S. 37.

³⁶ S. 169.

tradition³⁷, des Genius Loci Wiens und seiner einzigartigen „Werkstatt“, der Lehrer- und Schülerbeziehungen einzelner Komponisten ausmalt. Ohnedies sind für die Einwirkungsmöglichkeiten unter Geistern vom Schlage Haydns, Beethovens, Schuberts, Schumanns Kategorien der Schulbildung mit ihrem Normalhorizont in jedem Falle gefährlich. Wenn Beethoven zu Recht nicht als Neefes oder Albrechtsbergers Schüler begriffen wird — auch Haydns „Schüler“ ist er nicht deshalb gewesen, weil er, zu beiderseitigem Verdruß, ein paar Stunden bei ihm genommen hat — so ist ebenso wahrscheinlich Schumann nicht Dorns oder Wiecks Schüler in irgendeinem wesentlichen Sinn. Halten wir uns an seine eigenen Äußerungen, so sind seine „Lehrmeister“ J. S. Bach und Jean Paul gewesen³⁸; daß er daneben, und zunehmend mehr, die Klassiker intensiv studiert hat, ist beinahe selbstverständlich und ließe sich jedenfalls aus seinen Werken ablesen, selbst wenn wir es nicht ausdrücklich aus schriftlichen Äußerungen wüßten. Schumann schrieb ja nicht zur Zeit der Wiener Klassiker — wo ihm deren insulare Sonderstellung^{38a} allenfalls in Leipzig hätte entgehen können —, sondern in der folgenden Generation, für die die klassische Musik die repräsentative und verbindliche Tradition geworden war (die man als Selbstverständlichkeit vielleicht weniger erwähnte als avantgardistische Wiederentdeckungen der Älteren³⁹), zu einer Zeit außerdem, wo die rasch sich bessernden Kommunikationsverhältnisse die Bedeutung örtlicher Sondertraditionen stark gemindert hatten. Wer damals klassische Musik kennen wollte, war nicht auf lokale Zufallsimpressionen angewiesen, er mußte nicht „dabei gewesen“ sein, sondern, in einer Zeit aufblühenden Konzertlebens und verbilligten Notendrucks, hören und Partituren lesen können.

Jedenfalls wird man, wenn Schumann in den Jahren seiner höchsten kompositorischen Meisterschaft u. a. klassische Verfahren anwendet, annehmen müssen, daß er dies nicht von ungefähr tut; das bedeutet aber, daß auch in Stücken, wo dergleichen weniger zu Tage liegt als in dem gerade untersuchten Lied, mit ähnlicher Differenziertheit zu rechnen ist. Wenn z. B. Schumann in diesen Jahren Stücke von großer rhythmischer Regelmäßigkeit schreibt, handelt es sich um absichtliche, freie Regelmäßigkeit und nicht um unwillkürliches Befangensein in der Denkkategorie der geradzahligen Taktperiode⁴⁰.

Das legt allerdings die Frage nahe, ob auch die früheren Lieder Schumanns derartige Strukturen aufweisen, und welche Bedeutung sie im Verhältnis zu anderen Elementen haben. Diese Frage übersteigt den Rahmen dieses Aufsatzes, es seien deshalb nur einige vorläufige Bemerkungen zu dem von Georgiades gestreiften⁴¹ Lied Nr. 5 aus *Dichterliebe* („Ich will meine Seele tauchen“) verstattet.

3. Georgiades bemerkt mit Recht den Charakter des Flüchtigen an diesem Lied. Nicht mit Recht aber tut er die ganze Komposition als „*Stimmung eines Augen-*

³⁷ Und zwar selbst da, wo auf den ersten Blick Schumanns eigene Äußerungen eine solche musikalische Mainlinie zu bestätigen scheinen, wie in jener Liedrezension aus dem Jahre 1843 (*Ges. Schriften*, 5. ed. von M. Kreisig, II, 144 auf S. 147), wo davon die Rede ist, daß Schubert der neueren „Kunstvolleren und tiefsinnigeren Art des Liedes“ schon vorgearbeitet habe, „aber mehr in Beethovenscher Weise, dagegen in den Leistungen der Norddeutschen die Wirkung Badischen Geistes sich kundgab.“ Das sagt doch einmal, daß die Eigenart Schubertscher Liedkomposition Schumann nicht unbekannt geblieben war, und es sagt zweitens nicht, daß Schumann sich voll zur Gruppe „der Norddeutschen“ gezählt und die Schubertsche „Vorarbeit“ sich nicht zu Nutzen gemacht hätte.

³⁸ Häufige Wendung, z. B. Brief an C. Koßmaly, 5. Mai 1843.

^{38a} S. 127.

³⁹ Ähnlich mag es sich verhalten, wenn Schumann sich ausführlicher über Schuberts Instrumentalmusik verbreitet als über die Lieder (Georgiades, S. 181): im Gegensatz zu diesen waren die Instrumentalsachen damals unterschätzt, ja kaum bekannt (vgl. Schumanns Besprechungen anlässlich des ersten Erscheinens des B-dur-Trios, 1836, *Schriften* I, 180, der drei nachgelassenen Klaviersonaten 1838, *ibid.* I, 327 ff., 330). Schumann selbst hatte, wie er in seinem berühmten Aufsatz erzählt (*ibid.* II, 459 ff. aus dem Jahr 1840), die C-dur-Symphonie aus den von Schuberts Bruder aufbewahrten Manuskripten hervorgezogen; wenn es ihn drängte, zunächst einmal über einen solchen Fund zu schreiben, so gestattet das keinen verlässlichen Schluß auf seine Schätzung der Lieder. Es gibt schließlich auch Äußerungen, „wonach Schubert in seinen Liedern sich vielleicht noch origineller gezeigt als in seinen Instrumentalkompositionen“ (*ibid.* I, 125—1834).

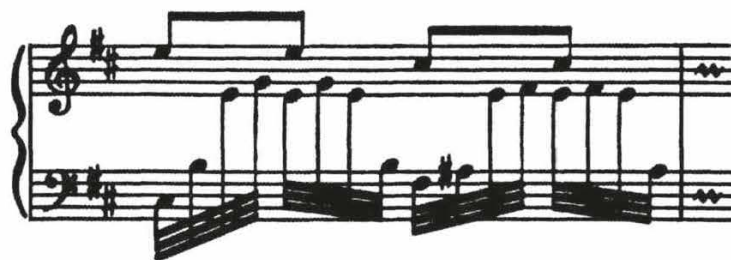
⁴⁰ Gelegentlich spricht er geringschätzig von einem sich Weiterwinden von 8 zu 8 Takten (*Schriften* II, 247).

⁴¹ S. 289.

blicks“, als „der zerrinnenden Zeit anvertrauten, mit ihr vergehenden Ausdruck eines Fühlens“ ab. Was hat es mit der Flüchtigkeit auf sich? In dem Heineschen Text selbst ist von Musik die Rede; ein Lied wird Gegenstand des Liedes, ein Lied nämlich, das der Dichter — nicht: singen, sondern durch Eintauchen seiner Seele in den Kelch einer Lilie zum Wiedererklingen bringen will. Dieses ganz irrealen, phantasierte Wiedererklingen „realisiert“ die Instrumental-Figuration im Pianissimo. Der Klang wird in eine Zweiunddreißigstel-Bewegung aufgebrochen, seine Fülle ist nicht mehr intendiert, er wird in einzelnen Tupfenreihen nur angedeutet — entsprechend der spielerischen, in sich gespiegelten Phantasie. Dies Tropfenmuster unterscheidet sich in seiner Beiläufigkeit von barocken Klangflächen-Ausfüllungen, die den Klang- und horizontalen Stimmzusammenhang in der Auflösung noch einmal bestätigen⁴²; der horizontale Zusammenhang der Mittelstimmen, auch wenn sie korrekt „geführt“ sind, tritt damit in den Hintergrund, er resultiert nur gewissermaßen zufällig aus den von unten nach oben gleichförmig hingeworfenen Tontropfen. In den Hintergrund treten deshalb auch „vokale“ Ausdrucksspannungen der Mittelstimmen; die Dissonanzen haben nichts von emotionaler Aufladung, sondern wirken eher, besonders deutlich bei der Transposition der Melodie, wie momentane Ver-grellungen des Klangs, ein leises gläsernes Klirren. Die Außenstimmen haben die meiste Zeit mechanisch je einmal wiederholte Achtel, unter Vermeidung von Sekundfortschreitungen, nur jeweils am Schluß der Halbverse (T. 7 und 15) einen melodie-artigen Sekundgang. Dabei kontrapunktiert die Klavieroberstimme bald die Singstimme, bald fällt sie mit ihr — ungerührt, möchte man sagen — im Unisono zusammen, deutlich soll sie keine zweite „Stimme“ sein. Es entsteht der Eindruck eines Glockenwerkes, das in feiner Regelmäßigkeit, ohne erkennbare Gefühlsregung, als „von außen“ gehörtes Klingen, nicht als Ausdruck, abläuft. Der Pianist hat diesen Charakter im Non-Legato zu wahren, und darf trotz der Vorschrift „con Pedale“ die Töne nicht zu fülligen Akkordwolken ineinanderschweben lassen; die aufgehobene Dämpfung ermöglicht nur das tropfen- oder glockenartige Hallen der Einzeltöne.

In das Klingen, das (pp) von fern zu kommen scheint als Spiegelbild der Phantasie, „spricht“ die Stimme den Text, mit geringem deklamatorischen und melodischen Aufwand, — wird doch nicht gegenwärtig ein Lied gesungen, sondern von einem zukünftig widerklingenden gesprochen. Die Melodie bewegt sich im Umfang einer Quart; die scheinbare Erweiterung in T. 5 und 6 ist bloße Transposition, die auf ihre Weise das „Wider“klingen realisiert⁴³.

⁴² Ein solches sähe typischerweise etwa so aus:



⁴³ Vergleichsstelle: „Eule ruft im Widerhall“, Musik zu *Manfred*, Nr. 3 (Gelsterbannbuch) T. 10 ff.

In zweimal zwei Viertaktperioden läuft das Gedicht gleichmäßig, fast starr, ab. Allein das Lied ist mit dem Vortrag des Textes nicht zu Ende; es folgt ein Nachspiel von höchster Bedeutung⁴⁴. Das Klavier verläßt die bisher durchgehaltenen gleichmäßigen Achtelrepetitionen in Oberstimme und Bass, und beschreibt eine nach oben wie unten weit ausgreifende, ausdrucksvolle melodische Geste, die in der Kadenzformel mündend, auf T. 20 schließt. Hier ist erstmals Legato vorgeschrieben. Was geschieht in dieser Wendung? Das Klavier übernimmt den Gesang, und zwar den sozusagen wirklichen Gesang des Dichters, den das bisherige Lied verschwiegen und nur in der Spiegelung als Klang hat von außen auf uns eindringen lassen. Es wird zum Schluß einen Augenblick lang gezeigt, wie wirkliches, von innen her bewegtes Singen aussehen würde, gezeigt aber nur in einem kurzen Hinweis. Es sind drei Takte, besser: vier Takte, wenn man den Anfang der Bewegung im Bass T. 16 berücksichtigt, diese vier Takte aber mit dem ersten (T. 16) so in die vorhergehende Periode hineingeschoben, daß der Eindruck einer „freien“, durch die Oberstimme markierten Dreitaktgruppe entsteht. Deren Relation zu den vorangegangenen 16 Gesangstakten muß vollziehen, wer die zusammenfassende Geste dieses Nachworts verstehen will.

Charakteristischerweise tritt das Neue nicht als unvermittelter Gegensatz auf, sondern als Verwandlung, als plötzliches Hervortreten der bisher beiläufig behandelten Kadenzlinie in T. 7 (Baß: T. 16/17: *d-cis-h-ats*). Melodiekern ist die absteigende Quartbewegung, doch ist sie durch den in der Phrasierung mit ihr verbundenen Absprungton in einen bedeutenderen Zusammenhang gestellt, und durch die jeweils weitertreibende Wiederholung gesteigert. Die Oberstimme nimmt die Melodie einen Takt später, aber durch das proleptische *fis'* mit anschließendem Tritonus gewichtig⁴⁵, auf; sie ist deshalb in 1 + 2 Takte geteilt. Die sequenzierende Wiederholung der Quartbewegung von *g''* her in T. 18 müßte zum Schluß auf *d''* führen; das wird aber durch Einschaltung des *eis* vermieden, und indem der Gesang sich unversehens in T. 19 im Unterdominantbereich auf *e''* findet, wird ein weiterer Takt notwendig. Zugleich gibt das *e''* der Baßstimme Gelegenheit, imitierend der Oberstimme auf das *g* zu folgen. Da sie anstelle des Oktavsprunges *g'-g''* den Tritonussprung *cis-g* ausführt, imitiert sie gleichzeitig den Melodiebeginn in T. 16/17. Sie imitiert also quasi die beiden vorhergehenden Melodietakte gleichzeitig, intensiviert sie aber durch Verwandlung ins Auftaktige. Die Verdichtung an dieser Stelle ergibt die Energie, welche die Melodie über den zusätzlichen Takt 19 hinweg zum abschließenden *h'* treibt; sie ergibt gleichzeitig mit der metrischen Verdoppelung den

⁴⁴ Nach Georgiades bricht hier das Gefühl durch, das „Unaussprechbare“ wird Musik. Aber wiederum: warum soll unartikulierte Gefühl plötzlich post festum durchbrechen, ist ihm vorher Zwang angetan worden? Eine solche Intensitätssteigerung könnte zudem allenfalls in einem Crescendo, in harmonischer oder sonstiger Variation des Vorhergehenden bestehen, schwerlich aber in der antithetischen Pointierung, wie sie im Text beschrieben wird.

⁴⁵ Dies *fis'* hat eine Doppelfunktion: es ist, in der Parallelität zum Halbschluß T. 7/8 deutlich erkennbarer Schlußton,



verwandelt sich aber in den Anfangston der neuen Melodie. Dies „unter der Hand“ sich Verändern der Bedeutung, analog einer enharmonischen Verwechslung, ist ein wichtiges Element des Schumannschen Satzes.

bündig schließenden Effekt der Stelle. Was folgt, ist echtes Nachspiel, in dem Pendeln der Harmonie und den durch Vorschlag klirrend angeschlagenen Akkorden erneut das gläserne Klingen des Lilienkelches anzeichnend⁴⁶.

Es sind die drei Takte 17 bis 19, die dem Lied seinen Begriff geben, seine Brechung von außen und innen, zugleich es metrisch stabilisieren: denn auch die Regelmäßigkeit und unbestimmte Unendlichkeit der Periode ist hier abgefangen. Man versuche, sich diese drei Takte wegzudenken: dann hätte man wirklich den verfließenden, nichtigen Eindruck, von dem Georgiades spricht. Daß allerdings auch ein bewußtes Darstellen gerade dieses Charakters ein Kunstwerk schaffen könnte, sei vorsichtshalber gegenüber Georgiades' Kanonisierung des widerständigen „Bauens“ hier angemerkt und mit Bachs Choralvorspiel *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* (Nr. 1 des Orgelbüchleins) belegt. Wenn nun doch Schumann anders verfährt als sein bewunderter „Lehrmeister“ Bach, und wenn er sich auch nicht mit einer „romantischen“ Vision des Vorbeihuschens begnügt, sondern dem Stück durch eine Art zusammenraffender Verknotung eignen Halt gibt, so kann uns dies besonders eindrucksvoll zeigen, wie gegenwärtig ihm die Erfahrung der klassischen Musik ist.

4. Auch in diesem Lied spielt das Instrument eine wesentliche Rolle, es begleitet nicht nur. Teils verhält es sich disparat zum Gesang — derartiges ist gewiß auch bei Schubert möglich⁴⁷ — teilweise aber „sagt“ es wesentliches an stelle der Singstimme. Innerhalb des Liedes als Komposition bleibt die Singstimme allein nicht nur unvollkommen und begleitungsbedürftig, sondern sinnlos ohne die „Musik“ des Instrumentes. Inwieweit das neu ist oder aber bei Schubert schon vorgekommen, wage ich hier nicht zu entscheiden⁴⁸. Jedenfalls ist die Gleichwertigkeit und Verschränktheit von Klavierstimme und gesungenem Text der Kern Schumannscher Liedkomposition, jedenfalls dem Grade nach das, was sie von Schubert unterscheidet, das Moment, das in ihr zum ersten Male voll entfaltet ist. Von Schumanns Gesang ließe sich nicht, wie von Schuberts⁴⁹, sagen, er kehre der Begleitung den Rücken, die Begleitung trage ihn lediglich, finde keine Möglichkeit einzuspringen, zu ergänzen usw. Die Singstimme ist vielmehr aus sich selbst heraus häufig gar nicht zu begreifen und steht in einer jeweils neu reflektierten Beziehung zum Instrumentalpart, deren besondere Ausprägung Teil des kompositorischen Gedankens ist. So mag sie die instrumentale Rede aufgreifen und verwandeln, wie in dem Lied *Mein schöner Stern*⁵⁰ einen abtaktig sinkenden Sekundschritt in einen Auftakt, um den Gegensatz des „vielmehr“ auszudrücken; sie mag einen Dialog mit dem Instrument führen⁵¹, sich imitierend mit einer Klavierstimme verflechten⁵² — und wenn sie einmal im Schubertschen Sinne als „Begleitung“ auftritt, ist diese Rolle bewußt angenommen und weist auf eine Gesangssituation hin⁵³. Es wäre auch nicht sinnvoll, in der Weise wie Georgiades das z. B. in der Besprechung von Schuberts *Am Flusse*⁵⁴ tut, das Geschehen im Klavierpart der naturhaften Sphäre zuzuweisen, über die sich die Person und ihr Gesang erhebt — ja wir haben gesehen, daß dem

⁴⁶ Eine vergleichbare Anlage zeigt das Lied *Stille Liebe* (op. 35 Nr. 8), wo der Irrealis des gedachten Singens in der starren, etwas plumpen Deklamation (dies „Lied“ ist, wie der Text mit Recht sagt, noch nicht gelungen) deutlich wird, im Gegensatz zum offenen Sprechen des Klaviersolos.

⁴⁷ Vgl. die Bemerkungen zu dem Lied *Pause* aus der „Schönen Müllerin“, S. 263.

⁴⁸ Vgl. die Bemerkungen zur „Winterreise“ S. 360 f.

⁴⁹ S. 104.

⁵⁰ Op. 101 Nr. 4, T. 11/12.

⁵¹ Op. 48 Nr. 13 („Ich hab' im Traum geweinet“); op. 90 Nr. 6 (*Der schwere Abend*).

⁵² Op. 98 a Nr. 8 („An die Türen will ich schleichen“), op. 39 Nr. 6 (*Schöne Fremde*).

⁵³ Op. 127 Nr. 1 („Weint auch einst kein Liebchen“); op. 90 Nr. 7 (*Requiem*), mit der Vortragsbezeichnung „wie Harfenton“. Begleitung und Dialog wechseln in op. 51 Nr. 5 („Dir zu eröffnen mein Herz“).

⁵⁴ S. 84 ff.

Klavierpart geradezu allein und im Gegensatz zur Singstimme der Charakter des persönlich Nachdrücklichen zufallen kann. Aber auch dies gestattet keine prinzipielle Unterscheidung etwa dergestalt, daß sich Wiener klassisches Erbe gleichsam in den Unterbau geflüchtet habe, und darüber eine neue Art Melodie aufgestockt sei⁵⁵.

Dieser Ansatz hat die Konsequenz, daß die Musik sich der Sprache nicht wie bei Schubert „anschieben“ kann, daß in ihr auch nicht das Element führend sein kann, das sie mit der Sprachdeklamation teilt, der Rhythmus nämlich, sondern daß auch das gleichursprünglich mitredet, was die Musik von der Sprache unterscheidet: Klang, substantieller Ton, Harmonie, Melodie. Bei Schumann wird man kaum auf den Gedanken kommen wie manchmal bei Schubert, als sei die Harmonie in eine rhythmische Zeichnung lediglich eingetragen wie Farbe in ein Malbuch. Es wird auch bei der Analyse schon aufgefallen sein, daß Tonhöhen eine für das Verständnis des Sinnes konstitutive Rolle spielen — unmöglich wäre es, für Schumann zu sagen, der Sänger solle das Gedicht lediglich mit intervallisch-musikalischer Füllung versehen, vergessen daß er musikalische Tonhöhen verwendet⁵⁶. Vor allem bedeutet dieser musikalische Ansatz, daß das Element der Mehrstimmigkeit sich geltend macht: Mehrstimmigkeit aber heißt Gleichzeitigkeit. Der Text wird deshalb von der Musik nicht hauptsächlich in seinem äußeren Ablauf als lineare Reihung verschiedener Zeitquantitäten erfaßt, sondern in ein Gewebe komplexer und gleichzeitiger Bedeutung verknüpft. In natürlicher Konsequenz wird die stärker betonte Gleichzeitigkeit auch in der Weise wirksam, daß ein Gesamtbild die Komposition führt, wird auch entschieden das Gedicht als Einheit, und nicht die Sprachschicht hinter dem Gedicht komponiert⁵⁷. Doch ist die Konzeption vom Ganzen des Gedichts her, seine Versammlung in einen Gedanken⁵⁸, eher das Gegenteil des Versinkens in einem zerfließenden Stimmungseinerlei — nämlich überlegte Nutzung der besonderen Möglichkeit der Musik, innerhalb der gleitenden Zeit Vergegenwärtigung zu organisieren. Sie führt Schumann auf eine besondere Konzentration des Liedes als kleine Form, in einem Zuge gedacht, epischer Reihung entgegengesetzt, oft zugespitzt wie ein Aphorismus (eine Möglichkeit, die später besonders H. Wolf aufgegriffen hat). Die Art, wie auf das ganze *Nachtlied* von dem schließlichen Baßschritt F—G aus ein klärendes, durchgeistigendes Licht zurückfällt, ist ein Beispiel dieser aphoristischen Prägnanz; ein anderes in dem Lied *Auf einer Burg* (op. 39 Nr. 7) das Aufbrechen der versteinerten Starre, der schematisch punktierten Diktion, durch das Weinen der Braut in den letzten beiden Takten⁵⁹.

⁵⁵ So S. 176 zu Schubert. Falls die oben am Klavierpart des *Nachtlied* gemachten Beobachtungen zu einem solchen Schluß verleiten sollten, sehe man sich die klassische Diktion von Liedern mit einfacher Begleitung wie op. 27 Nr. 1 („Sag' an, o lieber Vogel mein“) oder op. 79 Nr. 4 (*Frühlingsgruß*) an, oder, für die Schumannsche Eigenart bezeichnender: op. 77 Nr. 2 (*Mein Garten*).

⁵⁶ S. 198. Ob es für Schubert möglich ist, stehe dahin; in den Einzelanalysen kommt es, wenn ich recht lese, auch bei *Georgiades* anders heraus.

⁵⁷ Das Verhältnis von Gedicht und hinter dem Gedicht liegender Sprachstruktur bei Schubert scheint mir von *Georgiades* noch nicht voll geklärt. Einerseits wird zu Recht Schuberts herrischer Umgang mit dem Gedicht hervorgehoben, häufig wird gesagt, daß die Komposition das ursprüngliche Gedicht geradezu tilge, andererseits ergibt sich aus den Einzelbeschreibungen Schuberts Rücksichtnahme auf den Gedichtaufbau, z. B. komponiert er Reime ähnlich wie später Schumann (Vgl. etwa S. 24 und 28). Die lyrische Struktur des Schubertschen Liedes ist offensichtlich vom Gedicht vorgeprägt. Wäre es anders, schöpfte wirklich der Komponist, wie es S. 24 heißt, gleich unmittelbar wie der Dichter aus der Sprache — warum sollte Schubert dann mit der Vertonung von Prosa besondere Schwierigkeiten haben (S. 192)?

⁵⁸ Von Liedern R. Franz' rühmt Schumann, daß sie „den Gedanken des Gedichtes bis auf das Wort wiedergeben“ möchten. (Schriften loc. cit. II, 147, Hervorhebung von mir).

⁵⁹ Weil in diesem Lied „Weinen“ als Ereignis komponiert ist, möchte ich es der Bemerkung S. 374 entgegenhalten: dort wird bei der Besprechung von *Letzte Hoffnung* (*Winterreise* Nr. 16) die Komposition des „Weinen“ als „Lied im Lied“ zum Anlaß genommen, Schumann die Möglichkeit zu vergleichbarem ereignishaften Reichtum der Struktur abzusprechen, da sein Lied jeweils im Ausdruck einer einheitlichen Stimmung sich erschöpfe. Die S. 375 Anm. 1 noch beigefügten zwei Schumannzitate sind mir nicht verständlich. Ich vermute, daß statt „Frauenliebe und -Leben Nr. 2 T. 45 f., und Nr. 4 T. 15 f.“ stehen sollte „Frauenliebe und -Leben Nr. 2 T. 47 f. und *Dichterliebe* Nr. 4 T. 15 f.“. Dann hätte man den Hinweis auf zwei Stellen, in denen vom Weinen die Rede ist, und zwar ohne sonderlichen musikalischen Aufwand. Aber Schumann konnte nicht wohl j e d e s Weinen, noch dazu in einem Gedicht von Heine, zum Ereignis machen. Um die Möglichkeiten seiner

Die Komposition des Gedichts auf einen Sinn des Ganzen hin erklärt auch die Funktion der Nachspiele, die Georgiades zu pauschal als Nachsinnen über das Gedicht, als Indiz für das Stimmungshafte, Unstrukturierte der Schumannschen Musik anführt⁶⁰. Der Hinweis ist vielleicht trivial, aber nicht überflüssig, daß es viele Schumannlieder ohne Nachspiel gibt, etwa wo das Gedicht selbst schon sehr pointiert ist, wie z. B. „*Lehn' deine Wang'*“ (op. 142 Nr. 2). Oft dagegen ist das Lied mit dem letzten Wort der Singstimme noch nicht voll „gesprochen“, besonders deutlich, wo die Singstimme nicht in der Tonika (z. B. *Dichterliebe* Nr. 9; op. 90 Nr. 5) oder mit der — gewollten — Viertaktperiode schließt (op. 83 Nr. 3, *Der Einsiedler*). Das Instrument kann dann einen Epilog anfügen, wie dies ja auch bei Schubert entwickelt ist; es kann durch einen Kontrast dem Lied seine volle Dimension geben (vgl. op. 40 Nr. 3 *Der Soldat*, wo dem vom Trommelgeräusch bestimmten „Lied“ vier Takte komponierter Stille folgen), es kann zusammenfassen, geradezu die eigentliche Aussage übernehmen, relativieren (*Dichterliebe* Nr. 2 und 13) usw. Es kann auch einmal nachsinnen, wofür man ein großartiges Beispiel in op. 142 Nr. 4 („*Mein Wagen rollet langsam*“) findet — aber dort deshalb, weil das ganze Lied ein Nachsinnen ist (vgl. T. 19). Gewiß meldet sich in diesen ausgeführten Nachspielen auch der Klavierkomponist Schumann; er meldet sich aber, ist man versucht zu sagen, zu Wort. Und wie bei den beiden oben betrachteten Liedern wird, vermute ich, dem genaueren Blick jeweils sich zeigen, daß das Nachspiel nicht gedankenlos hinterherträumt, sondern seinen besonderen Sinn in der besonderen Prägung des einzelnen Liedes hat.

5. Den Ansatz vom Ganzen der besonderen Liedkomposition her vermißt man in der dritten Besprechung eines Schumannliedes bei Georgiades: „*So laßt mich scheinen, bis ich werde*“ (op. 98 a Nr. 9)⁶¹. Es ist der ausführlichste Vergleich, beschränkt sich aber, ganz von der Konzeption der Schubertschen Vertonung ausgehend, auf die kritische Gegenüberstellung einzelner Deklamationsproben (mit der Behauptung, Schumann komme es vornehmlich auf das Ausmalen einzelner Wortinhalte an), während über den Zusammenhang nur gesagt wird, „*das Einfangen einer sich über das Ganze ergießenden Gesamt-Stimmung*“ gelinge hier weniger als in anderen Liedern Schumanns^{61a}. Gerade da müßte man stutzig werden. Geht es denn eigentlich Schumann primär um solcher Art Gesamtstimmung, oder stellte er sich in einem anspruchsvollen, mit unverkennbarer Sorgfalt komponierten Lied der späten Zeit^{61b} vielleicht doch noch andere Aufgaben?

Eine in allen Einzelheiten des komplizierten Liedes vordringende Beschreibung soll hier nicht ausgeführt, sondern nur auf einige Eigentümlichkeiten der Gesamtanlage hingewiesen und die Dimension des kompositorischen Gedankens erkennbar gemacht werden. Zunächst sieht man aus der Metronomangabe⁶², daß trotz der

Musik zu beleuchten, erschien mir neben dem oben erwähnten Lied der Vergleich zweier anderer Stellen ergiebiger: *Dichterliebe* op. 48 Nr. 8 T. 6, wo das „*Weinen*“ die Konturen in einem liegenbleibenden, verstärkenden *c'* verschwimmen läßt; *Dichterliebe* Nr. 13, dritte Strophe, wo mit der Tränenflut der eigentliche Gesang gegenüber dem vorhergehenden Rezitativ durchbricht — hier wird ein im Gedicht nur angedeuteter Gegensatz zur plötzlichen Pointe des Liedes. Zum „*Lied im Lied*“ vgl. noch op. 90 Nr. 4 (*Die Sennin*); op. 98 a Nr. 2 T. 81 ff. („*Ich singe wie der Vogel singt*“).

⁶⁰ S. 39.

⁶¹ S. 325 ff., anschließend an die Besprechung der zwei Schubertschen Vertonungen, hauptsächlich der zweiten aus dem Jahre 1826.

^{61a} S. 325, vgl. auch S. 30 f.

^{61b} Die Lieder aus *Wilhelm Meister* sind 1849 entstanden.

⁶² Die Metronomangaben der Gesamtausgabe sind von Clara Schumann korrigiert. Was immer man also von der Joachimischen Behauptung hält, Schumanns Metronom sei nicht in Ordnung gewesen und habe zu schnelle Werte angezeigt, so wird man jedenfalls die Angaben der Gesamtausgabe als Mindesttempo zu Grunde legen können — übrigens bei diesen Angaben, wenn man die geschwollene Gefühligkeit gängiger Konzertinterpretationen im Ohr hat, häufig über die geschwinden, sozusagen intelligent-schlanken Tempi erstaunen.

Tempobezeichnung „*langsam*“ der Vortrag so fließend genommen werden soll, daß die eigentümliche Taktgruppierung überschaubar bleibt. Der gleichmäßige Strophenbau ist nämlich von Schumann durch unregelmäßigen Wechsel von Drei- und Zweitaktgruppen modelliert, ohne dessen bewußten Vollzug man den Duktus des Liedes nicht versteht. Das Grundschema der Zeilenvertonung ist wohl in der ersten Strophe gegeben, nämlich drei Takte je für erste und dritte, zwei Takte für zweite und vierte Zeile. Die zweite Strophe folgt annähernd diesem Schema, nur ist die erste Zeile aus inhaltlichen Gründen („*kleine Stille*“) auf zwei Takte verkürzt; dritte und vierte Zeile stehen wieder im Normalverhältnis 3 : 2⁶³, und arbeiten damit das sonst leicht zu überhörende Strophenende in Parallelität zur ersten Strophe heraus; ebenso übrigens die beiden Strophen gemeinsame, weibliche Schlußfloskel



In der folgenden Strophe ist das Schema verlassen, und eine einzige Dreiergruppe, in einen männlich betonten Schluß mündend, ans Ende gestellt, entsprechend der sich öffnenden, auf die letzte Strophe überleitenden Geste der Musik. Die vierte Strophe beginnt nach dem ursprünglichen Schema mit der Dreiergruppe, wird dann aber, wie man der Musik deutlich anmerkt, durch den Adversativsatz abgebrochen (T. 37 ff.), als begänne hier noch einmal eine Strophe 3 : 2⁶⁴. Die Balance wird wiederhergestellt durch die abschließenden zwei Dreiergruppen (T. 42 ff), die in T. 47 mit dem zweiten männlichen Schluß die Gesangsstimme vollenden⁶⁵. Der Gesamteindruck dieser Taktgliederung ist, objektiv gesehen, beständiges Sich-Verwandeln einer kaum anwesenden Grundgestalt, nach der subjektiven Seite, der des Versonnenen, jähren Eingebungen Ausgesetzten, entfernt ebenso von alltäglicher Regelmäßigkeit wie auch dem mystischen Gleichmaß von Schuberts (zweiter) Vertonung⁶⁶.

Ein noch ungleich verwickelteres Spiel von Entsprechungen und Variationen bestimmt die melodischen Verhältnisse. Zugang zu einer ersten, vordergründigen Schicht gewinnt man durch genauere Betrachtung der Anfangszeile. Schumann ist hier, worauf schon Georgiades hinweist, wahrscheinlich von der Schubertschen Melodie, vielleicht von beiden Vertonungen direkt beeinflusst⁶⁷. Der Unterschied entsteht dadurch, daß Schumann die Worte „*bis ich werde*“ stärker adversativ auffaßt, abtrennt und nach unten verlegt⁶⁸; die verbleibenden drei Noten der oberen

⁶³ Wodurch sich die von Georgiades S. 326 beanstandete Längung des „*lasse*“ ergibt, sie hat keinen Ausdruckssinn.

⁶⁴ Der Satzbau „*zwar-doch*“ ist also (gegen Georgiades S. 327) musikalisch realisiert, verdeutlicht übrigens noch durch die Sequenzierung in „*vor Kummer altert' ich zu frühe*“ — dem inhaltlichen Parallelismus entsprechend. Das gelangte *as'* auf „*doch*“ ist nicht primär von der „*Empfindung*“ (welcher auch?) bestimmt.

⁶⁵ Der stumpfe Schluß steht nur in T. 30 und 47, und ist sonst, obwohl im Gedicht in jeder zweiten Zeile vorkommend, beharrlich vermieden.

⁶⁶ Für eine vergleichbare, allerdings mit anderem Sinn verwendete Gliederung s. op. 98 a Nr. 3 „*Nur wer die Sehnsucht kennt*“.

⁶⁷ Zum Verständnis dieses sowie der folgenden Hinweise sind die Beobachtungen R. Retis, *The Thematical Process in Music* (1961), insbesondere S. 15 und 49 heranzuziehen, wonach wichtige Gerüsttöne häufig durch einen Wechsel des Tonartzusammenhanges hindurch, ja trotz Alterierung durch Versetzungszeichen, als invariant zu hören sind.

⁶⁸ Auch hier Gegenüberstellung, Realisierung des Satzbaus, wie es Georgiades S. 322 für Schubert feststellt.

Gruppe, für sich genommen zu gepreßt, werden durch *e''* (Hochton der ersten Melodie Schuberts, sowie der zweiten Zeile der zweiten Vertonung) aufgelichtet⁶⁹ und zu einer kreisenden Bewegung zusammengefaßt. Die Enge dieser in sich zurückgebogenen Bewegung, Mignons vorläufiger Befangenheit in irdischer Enge entsprechend, wird im weiteren Verlauf allmählich bis zu den zwei Septimsprüngen des Schlusses (vgl. schon die Baßlinie T. 42–47) gesprengt⁷⁰. Schumann legt den Akzent nicht, wie Schubert, auf das Wort „*ewig*“, sondern auf den im letzten Satz insgesamt gemeinten Ausbruch aus sterblicher Existenz; die Sprachgeste des Rufens nach dem Unerreichbaren ist vertont, das Herausheben einzelner Wortbedeutungen bewußt durchkreuzt, durch geradezu sinnwidrige Betonung auf „*macht*“, „*wieder*“, „*auf*“ ein Integrieren des Satzes erzwungen⁷¹. In der rhythmischen Deklamation äußert sich der Nachdruck als Überdehnung; in diesem Zusammenhang muß der Einsatz des *a''* auf dem dritten Viertel (T. 44) aufgefaßt werden nicht als exaltiert-proleptisch, sondern als eine der bei Schumannschen Schlüssen häufigen Hemiolienbildungen⁷².

Gegenüber dem Anschein eines auf diesen Ausbruch zielenden gerichteten Verlaufs klingen allerdings, je mehr man eindringt, Rückweisungen und Identitäten durch, in einer zweiten Schicht zunächst quasi-thematische Gestalten — als Wichtigstes sei hervorgehoben, daß die „Durchbruchstelle“ T. 42/43 keineswegs unvorbereitet ist, sondern auf einer schon in der Klaviereinleitung zum Mignonlied op. 98 a Nr. 1 entwickelten fallenden Figur beruht:



die im Lied mehrfach präsent ist, z. B. T. 30/31 und, von *a* ausgehend, T. 22/23 (der Hochton ist, um T. 44 nicht vorzugreifen, nach unten verlegt). Sieht man die Parallelität der drei Forte-Stellen T. 42/43, 30/31, 15/16, so drängt sich auf, daß auch in T. 15/16 („*dann öffnet sich*“ . . .) „eigentlich“ jene Figur, und zwar von *e''* ausgehend nach *fis'* steht, und nur durch die sprengende Rückung nach *Es-dur*⁷³ verzerrt, übrigens mit dem Hochton *g''* auch den beiden Parallelstellen angenähert ist; die Umkehrung der Schlußsekund *g'—fis'* in T. 16 (die eine Parallelität zur Figur T. 6/7 andeutet), ist rückgängig gemacht in T. 19. Man erinnert sich weiter, daß die Figur schon T. 8 ff. („*von der schönen*“) angelegt war (vgl. auch T. 4/5 „*bis ich werde*“), dort aber plötzlich in die Dominantregion ausbog, mit jener

⁶⁹ Ursprünglicher Melodiekern aber T. 21 ff. im Baß.

⁷⁰ Der Melodiekern *h'—c''—e''* ist in T. 45/46 noch deutlich, die abschließende kleine Sekunde *ais'—h'* nach *fis'—g'* verlegt, und damit zugleich die weiblich betonten kleinen Sekundschritte auf „*sicheln*“ und, umgekehrt, „*werde*“ (*g'—fis'*, T. 5) in die Festigkeit des auf den Grundton mündenden Sekundschrittes (*fis'—g'*) „*(wie)der jung*“ verwandelt.

⁷¹ Gegen Georgiades S. 327, der in dem *a''* einen isolierten, sprachfreien Gefühlsausbruch nach vorheriger Verhaltenheit sieht.

⁷² Zu vergleichen etwa: op. 98 a Nr. 6, T. 45/46: „*da läßt sie mich allein*“; op. 39 Nr. 5, T. 57/58 „*(als) flöge sie nach Haus*“; op. 98 a Nr. 3, T. 35/36 „*(nur wer die) Sehnsucht kennt, weiß, was ich (leide)*“.

⁷³ Warum dem plötzlichen *Es-dur*-Einsatz von Georgiades die Würde des Ereignisses abgesprochen wird (S. 326), kann ich nicht einsehen. Die Abwärtsbewegung hat Schumann vermutlich gesetzt, um dem bei Schubert eintretenden „naturalistischen“ Eindruck des „*empor in den Himmel!*“ zu entgegen. Daß er die selbe Tonfolge anschließend wiederholt, entspricht Satzbau und Sprachsinn: nur muß man ihm die Intention aufs Satzganze zutrauen, und sich nicht bei „*ich lasse*“ aufhalten, dessen Wortsinn hier angeblich ausgemalt wird. Georgiades nennt die Wiederholung „*von Schubert aus gesehen*“ unmotiviert (S. 326), aber ist das der relevante Gesichtspunkt?

befreienden Sekundwendung $d''-cis''$, die noch zweimal (T. 41 nach dem Baß T. 39/40, und 44) in ähnlicher Funktion wiederkehrt. Die hervorgehobene, eine fallende Septim ausfüllende Figur kommt also im Stück in drei Lagen, von e , a und g ausgehend vor: so erhellt sich ein neuer, zusammenfassender Sinn der Schlußzeile T. 42 ff. mit den beiden Septimsprüngen. „Wieder jung“ (T. 46) bringt das *Es-dur* von T. 15 ff. „wieder“ in die Originallage und -Tonart zurück; und wenn der Text eine verborgene Resignation darin hat, daß der Durchbruch zur eigentlichen Gestalt nur als Rückgang in schon gewesene Jugend ersehnt werden kann, so spürt Schumann diesen Akzent in dem „wieder“ und setzt hier, im Moment scheinbaren Ausbrechens, den Rückgang aus der fremden in die vertraute Tonart, über einen eigentümlich faden Non-akkord^{73a}, der in seiner Leere schon das passiv-undchromatische, resignierte *G-dur* des Nachspiels einleitet: dieses nimmt die emotionale Befreiung zurück.

Spätestens im Nachspiel wird eine dritte Schicht der Beziehungen transparent: das Pendeln der Sekundschritte, vornehmlich, durch das ganze Stück unauffällig anwesend, der kleinen Sekunden $h'-c''$, $c''-h'$, $d''-cis''$. Der modulatorisch weitende Schritt $d''-cis''$ wird im Nachspiel zu $d''-c''$ zurückinterpretiert, und über der schon anfangs aufgetretenen, zögernden Baßlinie $g-fis-e-fis$ (vgl. die Singstimme T. 5/6) übernehmen in wachsender Beschleunigung die fallenden Sekunden die Melodie, um nach einer Gebärde großer Innigkeit, aber auch Kraftlosigkeit, das Stück mit der zurücksinkenden Sekund $c''-h'$ ^{73b} zu beschließen. Wir reflektieren, nach der Scheinbefreiung der T. 42 ff., wieder auf die Situation der Sprechenden: nicht die siegreiche Konzertsopranistin haben wir vor uns, sondern die kranke, dem Herzschlag

^{73a} Der Charakter des Hohlen rührt nicht nur vom Aufreißen des Tritonus durch Fortfall der Quint her, sondern vor allem durch das direkte, nicht etwa durch Herabführung des Nonvorhalts in den Septimakkord vermittelte Zusammenfallen der Spannung in den kaum verbundenen Tonikaklang. Vgl. die Gegenüberstellung beider Formen in *Faustszenen* Nr. 2:

Gretchen: 44
er liebt mich!

Faust: 56
e - - wig, e - wig sein muß

Die Wendung Fausts ist der im Mignonlied auffallend parallel komponiert. Die emphatische Textwiederholung „ewig, ewig“ ist von Schumann zugefügt und auf dem dritten, wenig Vertrauen erweckenden „ewig“ ein *sf* (unterstützt von einem isolierten Akkord der hohen Bläser) gesetzt. Damit scheint für Schumann alles gesagt, und die folgenden, im Text unentbehrlichen Worte Fausts „Ihr Ende würde Verzweiflung sein“ können gestrichen werden. — Vgl. noch die Abdunklung der Wendung im selben Stück, T. 66, 1. Hälfte.

^{73b} Zurück auch in den weiblichen Schluß in Terzlage, nachdem in T. 47 in betontem Schluß der Grundton g' erreicht war.

nahe Mignon. Das Lied hat nicht in die Gefilde ewiger Jugend hinübergeführt, sondern verharrt im Vorläufigen der Sehnsucht, so wie es gesprochen ist⁷⁴.

Diese Hinweise sind keineswegs erschöpfend, sie sollen lediglich dem Leser den Weg öffnen, auf dem er selbst tiefer in das Geflecht der Ähnlichkeiten und Verwandlungen vordringen kann, die gleichsam rätselhaft auf eine nicht eindeutig festlegbare Lösung verweisen; er mag dann durch Vergleichung anderer Lieder (etwa aus der selben Serie) sich überzeugen, daß die Musik dieses Stückes auf eine besondere, absichtsvolle Weise klare Identität und Wiederholung vermeidet und im bloß Analogen spricht. Es ist nicht Stimmung, sondern insgesamt die Sprache des Scheinens vor dem Werden eigentlicher Gestalt, was wir vernehmen.

6. Soll man nun mit Georgiades um das Verdikt über Schumann rechten und nicht eher berücksichtigen, daß er weniger Schumanns Lieder nach eigenem Anspruch zu Wort kommen lassen als einen Hintergrund skizzieren will, vor dem die Eigenart der Schubertschen Kompositionsweise heller erscheint? Nur daß die Abhebung von einem bloßen Schatten Gefahr läuft, über der anvisierten blendenden Kontur auch Wesentliches an Schuberts Musik ins Dämmerlicht zu tauchen. Läßt sich denn wirklich das „Strukturelle“ der Schubertschen Sprachvertonung gegen einen angeblich strukturlosen Ausdruck ausspielen, und was ist jener „bloße Ausdruck“?

Mit dieser Frage scheint das weite Feld musikästhetischer Diskussion betreten, auf dem „Ausdruck“ ein Hauptstreitwort ist. Jene — häufig sehr abstrakt geführte — Diskussion soll hier nicht in Breite aufgerollt, sondern nach Möglichkeit der besondere Zusammenhang gewahrt werden, in dem es um Ausdruck in der Liedkomposition des 19. Jahrhunderts geht, und es sollen die an Schumanns Liedern gemachten Beobachtungen dabei maßgebend bleiben. Auch Georgiades gibt seine Umschreibung von „Ausdruck“ ad hoc, bei der Betrachtung Schumannscher Lieder wie der Schubertschen Instrumentalkomposition⁷⁵, in der Formulierung freilich mit einer Unbedingtheit, die den Schluß auf eine allgemeinere theoretische Herkunft seiner Vorstellungen nahelegt. Ausdruck, „für sich, verselbständigt, isoliert“ ist ihm

⁷⁴ Einen ähnlichen resignierenden Verlauf zeigt das Mignonlied op. 98 a Nr. 1 („Kennst du das Land“). Hier wird die als Höhepunkt komponierte Entschiedenheit des ersten „Dahin“ (auftaktiger Quartsprung $d''-g''$, der den Quartsprung $g'-c''$ der anfänglichen Frage beantwortet, in den Wiederholungen zusehends harmonisch, schließlich melodisch zurückgenommen und verdunkelt. In den beiden Schlußtaktten kehrt das Klavier zur einleitenden Frage zurück, verwandelt aber den Quartsprung in die Quint $g'-d''$. Die Geste büßt an Entschiedenheit ein, indem sie die Tonart nicht mehr verläßt, sondern passiv in g -moll verharrt. Doch erscheint gerade dies als die eigentliche Gestalt der sehnsüchtigen Frage; von hier aus zurückgesehen ist die Wendung nach c'' am Anfang, das bestimmte Sich-Richten der Sehnsucht auf den Gegenstand Italien, vordergründige und gewollte Fixierung einer eigentlich bodenlosen, ins Unendliche verlaufenden Sehnsucht. Vgl. zur Bestätigung die Wiederaufnahme in op. 98 a Nr. 3:

Nr. 1:



Nr. 3:



Nur wer die Sehn - sucht kennt

Auch hier zeigt die Komposition Aphorismencharakter: erst in den Schlußtaktten erhellt sich ihr Sinn.
⁷⁵ S. 38 und S. 178.

„die Äußerung des unbestimmten Gefühls, eines unbestimmten Subjektiven — die Äußerung des ‚Unaussprechbaren‘ (vgl. S. 38). Der Ausdruck wurzelt allein in mir, ist nicht zugleich im ‚Außen‘ verankert; er ist nichts Reales, das ich gleichsam vor mich hinstellen könnte, hat keinen Körper, wie die Sprache oder wie eine in der Tonfestigkeit gründende Musik, er bietet mir daher keinen Widerstand, er verhält sich wie willenlos mir gegenüber, ist auch nichts Gegliedertes; er ist genau besehen als solcher nicht mitteilbar, er wird nicht artikuliert, sondern ist einem Lallen ähnlich, man kann sich in ihn nur einfühlen. Der Ausdruck ist ein kontinuierliches Strömen, fluktuierend wie das unbestimmte Gefühl. Er ist anschniegbar, er läßt sich in eine hervorströmende Musik hineinlegen.“⁷⁶

Was hier beschrieben ist, scheint mir eher das adverbiale *espressivo*, die bloße subjektive Intensität einer Äußerung zu sein als (substantivisch) der Ausdruck. Jedenfalls erhebt sich sofort der Einwand, daß der so beschriebene „anschniegbar“ und „willenlos“ Ausdruck sich gegenüber dem Inhalt der Sprache neutral verhalten müßte, überall gleichermaßen das ekstatische Feuer zusetzend, in dem wir „verbrennen“⁷⁷. Wenn dieser Ausdruck das Wesen des Schumannschen Liedes ausmachen soll, so fragt man sich, woher die — Schubert noch überbietende — besondere Charakterprägung des jeweiligen Liedes kommt, jene eben bemerkte unverwechselbare Einheit des Liedgedankens, aber auch im Detail ein so schroffer Gegensatz des deklamatorischen Habitus wie im *Nachtlied* zwischen dem indikativisch beschreibenden „die Vöglein schweigen im Walde“ und dem Anruf des „Warte nur!“. Oben bei der Besprechung des *Nachtlieds* ist auch, wie ich meine, deutlich geworden, wie die Vorstellung eines inhaltlosen, nur gelegentlich „aufwallenden“ Gefühlsausdrucks das Verständnis spezifischer, sinnvoll komponierter musikalischer Wendungen geradezu blockieren kann. Umgekehrt läßt sich schwer denken, wie dieser „bloße Ausdruck“, genau genommen, je anders als akzidentiell erscheinen, wie er als Hauptsache in praktisch-musikalische Phantasie umzusetzen sein soll. Den akzidentiellen Charakter solchen Ausdrucks betont ja Georgiades selbst; es geht dann aber nicht an, gleichwohl nach einem verselbständigten Wesen dieses Nicht-Realen zu suchen, und durch ein solches wesenloses Phantom das Verständnis romantischer Musik gewinnen zu wollen. Auch die besondere Subjektivierung des Ausdrucksbegriffs, wie sie für die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert vorwiegend aus literarischen Quellen für die Musik abgelesen worden ist⁷⁸, darf nicht zur Vorstellung eines für sich bestehenden Ausdrucks verleiten. Es ist leicht zu sehen, daß solche Subjektivierung — sofern man den Begriff Ausdruck festhält und nicht auf den bloßen Selbstgenuß einer animalisch bewegten Lebendigkeit hinauskommt⁷⁹ — einen direkteren Sinn des etwas Ausdrückens nicht einfach abgelöst, sondern nur strukturell erweitert haben kann; daß etwa das von Eggebrecht als Gegensatz zum „etwas ausdrücken“ herausgearbeitete moderne „sich ausdrücken“⁸⁰ nichts Selbstständiges, sondern nur Moment sein kann am Ausdruck von etwas, nämlich das

⁷⁶ S. 178.

⁷⁷ S. 179.

⁷⁸ Vor allem H. H. Eggebrecht, *Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: DVJ 1955, S. 323 ff.; id., *Musik als Tonsprache*, in: AfM 1961, S. 73 ff.; H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, Exkurs VI, S. 474 ff.

⁷⁹ Möglicherweise will allerdings Georgiades mit dem S. 178 gebrauchten Wort „einfühlen“ auf derartige vitalistische Anschauungen verweisen.

⁸⁰ DVJ 1955, S. 330.

Moment des Originalen, Persönlich-Eigenen. Wäre es anders, würde das „sich“ einfach gegen das „etwas“ ausgewechselt, so rückte nur die „sich“ ausdrückende Person in die alte Rolle des Akkusativobjektes ein, gerade das Neue, Reflexivische des Ausdrucks ginge verloren, „bloßer Ausdruck“ wäre allenfalls erreichbar als Ausdruck eines völlig leeren, gedanken- und gefühllosen Inneren. Aber „die Musik hat es nicht mit dem Inneren als solchen, sondern mit dem erfüllten Innern zu tun, dessen bestimmter Inhalt mit der Bestimmtheit der Empfindung aufs engste verbunden ist, so daß nur nach Maßgabe des verschiedenen Gehalts auch wesentlich eine Unterschiedenheit des Ausdrucks wird hervortreten müssen“⁸¹.

Charakterisierung der Musik als Kunst der subjektiven Innerlichkeit⁸² und ebenso die Subjektivierung des Ausdrucksbegriffs heißen in Wahrheit nur, daß der jeweilige Sinn der Musik als subjektiv vermittelt erscheint, nicht als direkte Wiedergabe gewissermaßen roh vorhandener Bilder, Affektmuster oder Formschemata, sondern als durch das Individuum und sein Erleben hindurchgegangen⁸³, von ihm angeeignet und in ursprünglicher Äußerung sich anverwandelt, gleichwie der Sprechende die allgemeine Sprache zum Mittel seines eignen Ausdrucks macht⁸⁴. Nicht aber ist gemeint, daß weiters die Frage sich erübrigte, was ausgedrückt wird. Die innere Unmöglichkeit einer solchen Ausdrucksvorstellung sollte man jedenfalls nicht Schumann anlasten, der mit ihr nichts zu schaffen hat; überhaupt stünde sie außer Beziehung zu dem Befund an wirklicher historischer Musik, die in jener Zeit eben nicht — wovon die Schriftsteller zu reden lieben — als „die Musik“ und „der Ausdruck“ sich ausgebildet hat, sondern als eine Vielheit individuell gedachter und in kaum vollziehbarer Differenziertheit organisierter Musikstücke.

Georgiades führt denn auch den Begriff des „bloßen Ausdrucks“, wo er unmittelbar von Schumanns Liedern spricht, nicht durch, sondern kennzeichnet sie als Ausdruck der „bloßen Stimmung“, des „bloßen Gefühls“⁸⁵. Die Musik drückt danach die von der Sprache des Liedes ausgelösten Empfindungen aus⁸⁶, genauer: kommentiert den Text auf Grund der beim Komponisten ausgelösten Empfindungen⁸⁷, sie sucht „das Unaussprechbare“ zu fassen⁸⁸ und damit unmittelbar das Wesen

81 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, ed. F. Bassenge, 1955, Bd. II, S. 273.

82 *Ibid.*, S. 262 et passim.

83 *Ibid.*, S. 272: „In dieser Rücksicht besteht die eigentümliche Aufgabe der Musik darin, daß sie jedweden Inhalt nicht so für den Geist macht, wie dieser Inhalt als allgemeine Vorstellung im Bewußtsein liegt oder als bestimmte äußere Gestalt für die Anschauung sonst schon vorhanden ist . . . sondern in der Weise, in welcher er in der Sphäre der subjektiven Innerlichkeit lebendig wird.“

84 In diesen Zusammenhang gehört beispielsweise das Bemühen schon der Klassiker um subjektive Aneignung und Rechtfertigung der als starr empfundenen barocken Musikformen — aus dem Kreise der Schumannschen Lieder wäre zu vergleichen die inhaltliche Motivierung eines Basso Ostinato in op. 101 Nr. 6 („Mein Freund, mein Schirm, mein Schutz“). — Man versteht auch, daß gerade Schumann in seinem Streben nach persönlichem, sprechendem Ausdruck der Musik besondere Scheu vor naturalistischer Tonmalerei zeigt — in dieser Hinsicht sind manche unter den späteren Musikern, etwa Hugo Wolf, wieder unbefangener. Als Detailbeispiele verfolge man, wie auffällig er in seinen Liedern die Andeutung von Vogelstimmen vermeidet, jenes traditionelle Requisit musikalischer Abschilderung, das gerade zuvor von Beethoven im 2. Satz der *Pastorale* mit dem neuen Ausdrucksprinzip konfrontiert worden war. Vgl. Schumann op. 36 Nr. 2 (*Ständchen* — „hörst du die Nachtigall“), op. 103 (*An die Nachtigall*), op. 79 Nr. 3 (*Frühlingsbotschaft* — *Kuckuck*), op. 119 Nr. 2 (*Warnung*) etwa mit Schubert, *Der Wachtelschlag* (Friedländer II Nr. 2), mit Beethoven, *Der Wachtelschlag*; Schubert, dasselbe (Friedländer II Nr. 42), Brahms op. 97 Nr. 1 (*Nachtigall*), op. 85 Nr. 6 (*Waldeinsamkeit* — „sang eine Nachtigall“), Wolf, *Mörkelteder* Nr. 49 („es schlägt ein' Nachtigall“), Nr. 26 (*Karwoche*, T. 27 ff.), Nr. 16 (*Elfenlied* — „Gukuk“). Zu Schumann vgl. noch unten Anm. 99.

85 S. 38.

86 *Ibid.*

87 S. 328.

88 S. 38.

zu spiegeln⁸⁹. Demgegenüber wird bei Georgiades die Sprache als „die Substanz“, „der feste Grund“, „das schlechthin Reale“ gesetzt, dessen bloßer Schatten die Empfindung und „das Unaussprechbare“ seien⁹⁰. Die Gegenüberstellung hat den Sinn nachzuweisen, daß Schubert in seiner Instrumentalmusik, und dann allgemein Schumann und die Folgenden das Substantielle, Wesentliche in der Tendenz auf Ausdruck unansprechbarer Stimmungen gerade verfehlen⁹¹.

Hier muß man sich aber fragen: was geschieht, wenn Empfindungen, Stimmung, „Unaussprechbares“, ausgedrückt wird? Bleibt „unbestimmtes Gefühl“ auch in der Äußerung unbestimmt⁹²? Nicht für Schumann, der Ausdruck „das bestimmte Hervortreten der Gedanken, Gefühle, Leidenschaften durch Töne“ nennt⁹³. In den Umschreibungen Georgiades', vor allem in der zuerst erörterten, wird die Doppelnatur des Ausdrucks überspielt, der zwar von innen heraus kommt, vom Zentrum her bewegt ist mit Intention ins Weitere, aber eben weil er herauskommt, sich „äußert“, auch in der Außenwelt real anwesend wird, infolgedessen sich bestimmen, körperhafte Grenzen annehmen muß — wie immer die Intention des sich Äußernden über diese Grenzen hinausweist. Umgekehrt wird nichts vernommen und nichts genannt, wo dies Hinausweisen über das „Reale“, Präzise, von innen her, fehlt. Gerade die Sprache ist das, was im Körperhaft-Realen nicht aufgehen kann — das unterscheidet sie vom Klang — und das Sagen ist kein noch so effektiv rhythmisch strukturiertes Abrakadabra, sondern ist, mit einer bedeutenden Aussage aus jener Zeit, Ausdruck⁹⁴. Sprechen selbst ist eine Art, sich auszudrücken; „Ausdruck“ wird auch das Wort für einen Begriff genannt; ausdrücklich sprechen, heißt etwas in klaren Worten sagen. Umgekehrt: von allem Ausdruck, auch einer Geste, der Formung eines Gesichtes etc. sagen wir, es sei sprechend. Wer verständlich ausdrücken will, muß „sprechen“; ein Klang, eine Folge von Tönen drückt nichts aus, wenn sie nicht zu einer Sprache gebildet ist.

Es soll hier kein Streit um Worte, Ausdrücke, geführt werden. Aber in dem, was Georgiades als Einzigartigkeit des Schubertschen Verfahrens beschreibt, dämmert eine wesentliche Unbestimmtheit, die sich meldet, wenn das Verstehen des durch den musikalischen Ton verwandelten Sagens mit den Worten beschrieben werden muß: „Man erfährt Substantielles“⁹⁵, oder wenn Seite 25 darauf hingewiesen wird, „daß bei einem derartigen schöpferischen Erzeugen von musikalischer Substanz anhand der Sprache sich auch gleichsam von selbst die dem Gedichte adäquate Stim-

⁸⁹ S. 181.

⁹⁰ S. 38.

⁹¹ S. 38, 181 f.

⁹² Vgl. S. 178.

⁹³ Schriften II, 205 (Artikel *Ausdruck in der Musik* aus dem Damenkonversationslexikon, 1833). Vgl. A. Webers Forderung der Faßlichkeit, des möglichst deutlichen Ausdruckes (*Wege zur Neuen Musik*, Vorlesungen, ed. W. Reich, 1960, S. 18); Novalis, *Fragment 1304* (Werke, ed. Wasmuth 1957): „Der Ausdruck — aufs reine bringen“.

⁹⁴ W. v. Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (zit. nach Werke, ed. Flitner und Geil, Darmstadt 1963, Bd. 3, S. 368 ff.) § 12 (S. 418): „Die Sprache . . . ist . . . die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den artikulierte Laut zum Ausdruck des Gedankens fähig zu machen.“ — Die Besonderheiten dieser Formulierung sollen uns hier nicht beschäftigen; bemerkt sei nur, daß sie jedenfalls auch einen „subjektiven Ausdrucksbegriff“ einschließt. Im übrigen hat die Formulierung oben im Text es nur mit der Handlung des Sprechenden zu tun und will, wie sich versteht, nicht die weitere Frage nach dem Gesetz der Sprache abschneiden, nach dem, was Sprechen ermöglicht, woher der Sprechende den Ausdruck „hat“, was in der Aneignung sich ereignet. Solche Fragen allerdings stellen sich für unsere, vom Sprachgeist bewegte Musik ebenso wie für die gesprochene Sprache.

⁹⁵ S. 115.

mung, die dem Inhalt entspringende Atmosphäre als Musik einstellt“. In welcher Weise entspringt die Atmosphäre dem Inhalt, handelt es sich wirklich nur um Stimmung in diesem atmosphärischen Sinne, was heißt „adäquat“, und worauf gründet sich die Hoffnung, daß diese mystische Einheit von Sprache und „Stimmung“ sich gleichsam von selbst einstellt?

Diese Unschärfe der Darstellung, vielleicht bei Schubert noch zu übersehen, wird jedenfalls bei Schumann so groß, daß ein angemessenes Bild nicht mehr zustande kommt. Das liegt an der innigen Durchdringung vokaler und instrumentaler Bestandteile, an der Verflechtung der Singstimmen in den Tonzusammenhang der Musik, die eine abstrakte Trennung von „Sagen“ und „Stimmung“ nicht mehr erlaubt. Es liegt daran, daß Schumanns Musik in besonderem Maße sprachlichen Charakter hat.

Man muß das erläutern, denn als Sprache ist Musik gerade in der Absicht bezeichnet worden, ihre Autonomie, ihre unversöhnliche Scheidung von „der Sprache“ zu begründen, um Musik als eigenständigen gedanklichen Zusammenhang zu begreifen, der nicht erst durch Anlehnung an gesungenen, gesprochenen oder vorgestellten Text seinen Sinn erhalte. Von da aus ist die falsche Alternative aufgestellt worden, als könne Musik, falls man sie nicht zum simplen Abklatsch der Sprachvorstellungen, zu einer Art von tönendem Parallelvokabular von übrigens geringer Genauigkeit machen wollte, nur vollständig inkommensurabel und unübersetzbar, vollständig gelöst von der „Sprach“welt sein⁹⁶.

Die Eigenständigkeit der Musik ist evident, nicht nur nach der Seite des Mangels, d. h. ihrer ungenügenden Festlegbarkeit im Übersetzen sprachlicher Gedanken; unbestreitbar hat die Musik auch — analog etwa der Gebärdensprache — Möglichkeiten genauen Ausdrucks, die von der gesprochenen Sprache nicht eingeholt oder übersetzt werden können. An den behandelten Liedern läßt sich sehen, daß die Eigenständigkeit gerade auch hervortritt, wo die Musik mit einer Sprachvorlage sich auseinandersetzt. Vor allem hat sie Möglichkeiten, in der Gleichzeitigkeit die Komplexität seelischer Vorgänge besser darzustellen. Manchmal erinnern ihre formalen Mittel an die Traumsprache⁹⁷, so in der Verdichtung durch „Überdeterminierung“⁹⁸ oder in der Behandlung der Negation⁹⁹; auch die eigne Evidenz

⁹⁶ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), S. 35: „In der Musik ist Sinn und Folge; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht im Stande sind.“ S. 96: „Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst . . . denn die Musik spricht nicht bloss durch Töne, sie spricht auch nur Töne.“ (Hervorhebungen im Original). Über die „unversöhnliche“ Scheidung der Musik von der Sprache, ja die „logische Unmöglichkeit“ einer Vermischung ihrer Prinzipie *ibid.*, S. 48 ff. — Vgl. zum Ganzen noch H. H. Eggebrecht, *Musik als Tonsprache*, in: *AfM* 1961, S. 73 ff.

⁹⁷ Vgl. S. Freud, *Traumlehre*, 6. ed. 1929, Kap. VI, vor allem unter A und C.

⁹⁸ Vgl. die Erläuterung des „über“ oder des „spürest du“ im *Nachtlied*, oben unter 2.

⁹⁹ Gemeinsames Problem ist das Fehlen des „nicht“, so daß das Negierte positiv gesetzt und die Negation durch irgendeinen Widersinn angedeutet werden muß. So ist in op. 35 Nr. 12 (*Alte Laute*) die vorangesetzte „Vogelmelodie“ eben keine Vogelmelodie, sondern so menschlich-melancholisch, daß sich daraus die Verneinung der Gedichtfrage ergibt, ob nicht das Herz durch sie befreit werden könne. In op. 64 Nr. 3 T. 19 f. („weinen und wissen selbst nicht warum“) erscheinen in der Oberstimme die eröffnenden, energischen Auftaktquarten aus Nr. 1 ins Abtätig-Leiernde verkehrt; die Stille ist durch Vortragsbezeichnung „langsamer“ herausgehoben, und wie im Gedicht: wer die Negativen vollzieht, „weiß“ plötzlich „warum“, und fröstelt. In Anwesenheit des „gesprochenen“ Textes kann die Musik aber auch einfach das im Text Negierte hinstellen: so, wie oben beschrieben, im Nachspiel das nicht gesungene Lied, im Nachspiel von op. 35 Nr. 11 die nicht gefundene Ruhe, in der träumerisch-sehnsüchtigen Transposition nach F-dur in op. 77 Nr. 2, T. 17 ff. das nicht gefundene Glück.

der Traumsprache ist ja, wie die Psychoanalyse (wider Willen) zeigt, in gesprochene Sprache nie wirklich aufzulösen.

Zugleich gewahrt man bei eben der genaueren Betrachtung solchen Eigen-Sinnes, wie die Musik trotzdem — wie sollte sie anders? — in dem gemeinsamen Bezugsraum des einen menschlichen Geistes ihren Sinn ausbreitet, mit der gesprochenen und noch anderen Sprachen —, daß sie, Hanslick zum Trotz, eben doch von dieser Welt ist¹⁰⁰. Wenn sie nicht als bloßer Schatten der Sprache sich anheftet, sondern eigenwillig gewissermaßen quer durch sie hindurchwächst, ergeben sich doch Verbindungen, Annäherungen in strukturellen Analogien und Identitäten, die zuweilen geradezu bis zur Übersetzbarkeit eines einzelnen Wortes gehen können¹⁰¹. Erst diese Verwandtschaft erklärt die jedem Hör-Willigen evidente Fähigkeit der Musik, sich auf Text inhaltlich zu beziehen. Das schwierige, nicht-parallele Verhältnis von gesprochener Sprache und Sprachlichkeit der Musik wird von der anderen Seite durch das Problem sprachlicher Musikbeschreibung beleuchtet, das darin besteht, daß die Sprache Musik nicht wie eine fremde gesprochene Sprache ganz übersetzen, zugleich aber auch nicht wie andere unsprachliche Phänomene der Umwelt einfach abschildern kann.

Trotzdem wird die Musik, auch nach Beethoven, nie das Maß an Bedeutungsbestimmtheit präbendieren, das vor allem die sprachliche Prosa erreicht. Das liegt daran, daß die Musik nicht wie die Sprache in dem Bezeichnen eines außerhalb ihrer selbst Liegenden fast aufgeht, daß der Ton nicht, wie der Sprachlaut, fast in den Sinn hinein verlöscht, sondern, auch wenn er auf etwas außerhalb seiner selbst, ja außerhalb „der Musik“ liegendes deutet, immer zugleich „sich selbst sagt“¹⁰². Auf der Grenze zwischen Symbol und Sprache, hat die Musik an der Zweifelhafteit des Symbols¹⁰³ teil; sie bleibt deshalb mehr in der Andeutung. Was heißt dann aber, in Schumanns Liedern, die enge Durchdringung von Gesang und Instrumentalspiel, die fast bis zur Auswechselbarkeit geht? Nach dem Zusammenhang in der Komposition scheidet, was hier nicht im einzelnen zu belegen ist, die Interpretation aus, daß die Musik den Ausdruck gewissermaßen präformiere, der dann vom gesungenen Wort auf den Begriff gebracht würde. Vielmehr rückt das Sprechen selbst in den Bereich des Andeutens hinüber und kann so in seiner Gleichartigkeit mit der sprachgeprägten Musik erfaßt werden. Die Sprache wird im wörtlichen Sinne vertont, gewissermaßen musikalisiert, aus ihrem scheinbaren Über-sich-selbst-Hinaussein beim Bedeuteten zurückgeholt in ihre körperliche Anwesenheit. Diese Tendenz ist schon im Gedicht, im Verhältnis zur Prosa, und es wird damit verständlich, warum Schumanns musikalische Lyrik sich an das Gedicht hält eher als an die „dahinter“ liegende Sprachschicht. Ein anderes Mittel, den Sprachlaut zu substanzialisieren, ist übrigens das ebenfalls von Schumann gepflegte Melodram, wo die Geräuschhaftigkeit der Sprache als musikalisches Klangphänomen intendiert

¹⁰⁰ Daß die Musik „nicht von dieser Welt“ sei, ist eine bei Hanslick wiederkehrende Wendung (S. 34 und 92 loc. cit.).

¹⁰¹ Vgl. oben zu dem Lied *Er ist's* (op. 79 Nr. 24). Schumann, *Besprechung von Berlioz' Symphonie Phantastique*, *Schriften I*, 69 ff., S. 84: „Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke wird die Komposition sein . . .“

¹⁰² Eggebrecht, in: *AFM* 1961, S. 79.

¹⁰³ Hegel, *Ästhetik*, loc. cit., Bd. I, S. 301.

wird. Die Sprache kehrt so aus der reinen, Identität vorspiegelnden Zeichenhaftigkeit zurück in die Nähe des Symbols, das als eigenes Phänomen selbst anwesend wird, indem es zugleich über sich hinausweist. Eben so zeigt sich an ihr der Charakter des Hinweises, der des Zieles nicht sicher sich bemächtigt. Auch die Sprache, das Wort, bedeutet. Indem sie in einen Vorstellungsraum hineindeutet, gewissermaßen Knoten bildet in den sich durchdringenden Erfahrungsfeldern, sie in Begriffen sich versammeln heißt, ist sie nicht in scharfrandige Deckung mit einem festumgrenzten Sinnbereich zu bringen¹⁰⁴. „Die Sprache ist Delphi“, sagt Novalis¹⁰⁵, und wenn nach Adorno die Musik den, der sie wörtlich als Sprache nimmt, irre führt¹⁰⁶, so möchte man für Schumann erwidern: in eben die Irre, in die auch die Sprache führt. Darum genügt keine Theorie, die von einer abstrakten Identität des Sagens mit sich selbst ausgeht, als sei die Sprache eine Reihung von Klötzen.

Indem die Sprache hindeutet, deutet sie auf das Sprachlose und bringt es in diesem Sinne hervor¹⁰⁷. Die Musik erscheint, von ihr aus, und oberflächlich gesehen, zunächst als das Unsprachliche, und kann sich deshalb anschicken, die Realisierung des Unausgesprochenen, nur Angedeuteten, zu übernehmen. Spezifisch realisieren kann sie es aber nur, indem sie selbst sich sprachlich ausprägt: dann bedeutet auch sie und hat ihr eigenes Unausprechbares, ihre Grenze, wo sie verstummt¹⁰⁸. Als zweite Sprache bringt sie die Tiefe einer weiteren Dimension in das Deuten wie ein zweites Auge, und bewahrt es vor der abstrakten Identität des Platten. In dem Verwandeln des scheinbar Unausprechbaren in Sprache führt sie uns einen Schritt tiefer in das Sich-Öffnen und -Verzweigen der Erfahrung hinein, ohne doch deren Grund als das endgültig Bedeutete uns auszuhändigen.

Die Vorläufigkeit und Kulissenhaftigkeit der Musik *s p r a c h e* gegenüber dem, was die Romantiker wohl einmal als innerstes Wesen der Welt „Musik“ genannt haben, läßt sich bei Schumann fast banal deutlich machen, wenn er die Klavierphantasie op. 17 mit dem Vers überschreibt:

„Durch alle Töne tönet,
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.“

Die darauf im Fortissimo anhebende, „*durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen(de)*“ Klaviermusik wird niemand für jenen „leisen Ton“ halten wollen; eher scheint sie in der Melodie den Vers noch einmal quasi-sprachlich anzudeuten¹⁰⁹. Allerdings findet sich bei Schumann, in seinen späteren Werken zunehmend, die Idee des Hervorleuchtens einer zweiten, inneren Musik¹¹⁰, in einer gelegentlich geisterhaften Transparenz — doch wird eben im Maße der Realisierung das Heraus-

¹⁰⁴ Oder doch nur nach Amputation zu einer Definition — die in diesem Zusammenhang nicht interessiert.

¹⁰⁵ Fragment Nr. 1296 (loc. cit. supra Anm. 93).

¹⁰⁶ Th. W. Adorno, *Fragment über Musik und Sprache*, in: *Quasi una fantasia*, 1963, S. 9.

¹⁰⁷ Vgl. S. 38.

¹⁰⁸ Möglichkeiten bei Schumann etwa: das Zurückgehen in's Gesprochene (Secco-Rezitativ), op. 39, Nr. 10 „*sei wach und munter*“; oder, entgegengesetzt, das Versinken in den leeren, sprachlosen Klang (Schlußakte von Faust's Tod aus: *Szenen aus Goethe's Faust*, 2. Abt. Nr. 6).

¹⁰⁹ Die scheinbare Inkongruenz der 4. Zeile wird am Schluß im Adagio berichtigt.

¹¹⁰ Ein einfaches Beispiel ist die in dem Weihnachtslied op. 79 Nr. 17 sich verlierende, deutungslose Chiffre eines Cantus Firmus *G—f—e—a—(d)*.

scheinende wiederum zum sprachlichen Hinweis ins Weitere. Das Unausprechbare selbst läßt sich nicht leichter in Musik setzen als aussprechen; es profaniert sich nicht in die Verfindlichkeit von Ausgedrücktem hinein. Aber mehrfach angesprochen von Musik und Text, mag es hier und da deutlicher aufscheinen.

Nach allem muß man der Meinung widersprechen, daß sich die Schumannsche Musik jenseits der europäischen Auseinandersetzung von Musik und Sprache befinde, daß sie sich stattdessen in naiver Verwechslung mit dem durch die Sprache durchscheinenden Sprachlosen identifiziere, um es, bunt illustriert, als anempfundenen Wesen heimzubringen. Sie ist, denke ich, fern solcher Banalisierung, und in ihrer Sensibilität zugleich unbehaglicher und heller wach. Indem sie den Text in ihr eigenes Licht taucht, zu seiner Sprache und Sprachlosigkeit sich in bewußtes Verhältnis setzt, — gerade indem sie Unausgesprochenes auf ihre Weise verdeutlicht, tritt sie in ihrer eigenen Sprachlichkeit hervor, und wie sie auf Stellen von Erfahrungen hindeutet, gleich dem Gedicht, übersetzt sie es in die Mehrsprachigkeit des Geistes.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zur Frage der Entstehung des Wortes „violon“

VON FREIMUT FRIEBE, WIESBADEN

Zu den Autoren, die sich in den letzten Jahren um dieses Problem bemüht haben, gehört in erster Linie David D. Boyden, dessen 1965 erschienenes Buch über die Geschichte des Violinspiels¹ verdienstermaßen weiteste Verbreitung gefunden hat. Inzwischen hat Walter Senn in MGG XIII, 1966, einen Überblick über die bisherige Diskussion gegeben, wobei sein Hinweis auf die Stellungnahme von Wartburgs² besondere Aufmerksamkeit beanspruchen darf.

Zwischen den Ausführungen Boydens (im wesentlichen S. 21–24) und den in MGG wiedergegebenen Ansichten ergeben sich einige Widersprüche, die die in manchen Punkten ohnehin noch bestehende Unklarheit erheblich und unnötig vergrößern. Schon Boydens einleitende Feststellung, „*violon must be derived from Italian sources, the root being viol- (i. e. from viola)*“, überrascht, denn die beiden Grundwörter it. *viola* und frz. *viola* gehen doch wohl nach heute vorherrschender Ansicht beide auf eine gemeinsame altprovenzalische Vorstufe *viola* zurück³, nicht aber frz. *viola* und seine späteren Ableitungen auf ein vermeintlich älteres it. *viola*. In besonderem Maße aber ist es seine Beurteilung des französischen Suffixes *-on*, die zum Widerspruch herausfordert: „*In French, too, the suffix -on often has augmentative force*“ (beide Zitate S. 22).

Gerade mit diesem Satz stürzt sich der Autor selbst in große Schwierigkeiten, denn er muß nun erklären, wieso das Wort für die gleiche Sache im Italienischen, wie zu erwarten, das Diminutivsuffix *-ino*, im Französischen aber das seiner Meinung nach zumindest „oft“ augmentative *-on* enthält. Boyden versucht das Problem zu lösen, indem er frz. *violon* als Lehnwort zu einem italienischen Ausdruck *violone da braccio* (oder auch nur *violone*) erklärt, der in Italien vor dem Auftreten des Terminus *violino* für verschiedene Streichinstrumente einschließlich der Frühformen der Violine üblich gewesen sein müsse.

Hierzu ist zunächst zu sagen, daß das französische Suffix *-on* im Gegensatz zu it. *-one* im allgemeinen *diminutiven* Sinn hat, jedenfalls so gut wie nie augmentativ ist. Weder Wilhelm Meyer-Luebkes Romanische Formenlehre⁴ noch die diesbezüglichen Erläuterungen von Kristoffer Nyrop⁵ liefern irgendwelche Anhaltspunkte für Boydens Vermutung einer überhaupt in nennenswertem Umfang, geschweige denn häufig auftretenden augmentativen Bedeutung.

So heißt es bei Nyrop (Par. 119), die Suffixe *-on* und *-ot* seien ursprünglich verkleinernd, später gelegentlich pejorativ. Auf Seite 139 des gleichen Werkes betont der Verfasser erneut, das französische Suffix *-on* habe „*souvent une valeur diminutive*“, allerdings weniger oft bei Sach- als bei Personen- und Tierbezeichnungen. Die einzigen französischen Beispielwörter auf *-on* mit augmentativem Sinn bei Nyrop sind bis auf zwei Ausnahmen Lehnwörter aus anderen romanischen Sprachen (zumeist aus dem Italienischen, vgl. Par. 286), d. h. es handelt sich nicht um Bildungen mit dem französischen Suffix *-on*. Bemerkenswert ist, daß alle diese Beispiele den ursprünglichen augmentativen Sinn der italienischen Bildungen auf *-one* z. T. sehr deutlich bewahren (z. B. *caisson*, *barbon*, *médailon*); *violon*, das nie als Augmentativum zu *viola* verstanden worden sein kann, stünde als Lehnwort zu it. *violone*

¹ D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, London 1965.

² W. von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 14. Band, Basel 1961, S. 367 ff.

³ Vgl. von Wartburg, a. a. O., S. 367.

⁴ W. Meyer-Luebke, *Romanische Formenlehre*, Leipzig 1894.

⁵ K. Nyrop, *Grammaire historique de la langue française*, tome 3e, Kopenhagen 1908.

in dieser Hinsicht völlig allein. — Meyer-Luebke seinerseits unterscheidet ein bei Personen-, Tier- und Sachbezeichnungen auftretendes, kosend-verkleinerndes *-on* germanischen Ursprungs, dessen Verbreitung im wesentlichen auf das französische Gebiet beschränkt sei, sowie ein gemeinromanisches Suffix auf der Grundlage von lat. *-onem*, von dem er im Hinblick auf die Sachbezeichnungen auf Seite 498 sagt: „Die eigentliche romanische Funktion außerhalb Frankreichs ist aber die der Vergrößerung“ (Sperrung hier hinzugefügt).

Da nun das Französische zur Zeit der Entstehung der Violine das Wort *viole* sowie ein aktives Suffix *-on* mit ursprünglich und vorwiegend diminutiver Bedeutung besaß, so spricht alles dafür, daß frz. *violon* (*violen*+*-on*) und it. *violino* (*viola*+*-ino*) etwa gleichzeitige Parallelbildungen sind, wobei die etwaige Priorität des einen oder des anderen Wortes nicht von entscheidender Bedeutung ist. Das Wort *violon* enthält also keinerlei „*inherent etymological contradiction*“ (so Boyden S. 23), wenn man sich nur bewußt bleibt, daß das französische *-on* seiner Bedeutung nach eben nicht zu it. *-one*, sondern zu it. *-ino* zu stellen ist.

Boydens nach eigenem Urteil komplizierte Theorie der Entlehnung eines italienischen *violone da braccio/violone* erscheint damit überflüssig. Unbefriedigend ist sie übrigens noch aus drei weiteren Gründen: 1. Boyden muß um ihretwillen trotz eigener Bedenken die Erstdatierung von it. *violino* sehr spät ansetzen (1538, vgl. S. 26); dagegen ist nach von Wartburg (a. a. O.) das Wort schon 1462 belegt. 2. Seine Annahme eines it. *violone da braccio/violone* als Vorbild für ein französisches Lehnwort *violon* scheint sich weitgehend auf eine französische Quelle von 1556 zu stützen, wonach die Italiener das französische Instrument *violon* so genannt hätten. Der Verdacht ist zumindest nicht auszuschließen, daß der zitierte Traktatist Jambe de Fer in umgekehrter Richtung den gleichen Übersetzungsfehler machte wie knapp dreihundert Jahre später Fétis (vgl. Boyden S. 23—24): Wo dieser für it. *violoni* fälschlich frz. *violons* setzte, mag jener aus dem selben Vertrauen in die äußerliche Ähnlichkeit der beiden Wörter das frz. *violon* einfach mit *violone da braccio ou violone* wiedergegeben haben. 3. Man mag annehmen, Jambe de Fer geschehe mit diesem Verdacht Unrecht. Auch dann bleibt *violone da braccio* als sprachliche Bildung etwas unglücklich und widersprüchlich in sich, wenn man davon ausgehen darf, daß *da braccio* primär zwar nur die Spielweise betrifft, daneben aber doch auch eine Aussage über die geringere Größe des Instruments enthält. Man kann durchaus zweifeln, ob eine solche Bezeichnung in nennenswertem Umfang existiert und sich über längere Zeit gehalten haben sollte — und zwar auf Kosten des weit klareren und treffenderen, mit ziemlicher Sicherheit längst vorhandenen (s. oben unter 1) *violino*.

Die eindeutige Festlegung von Wartburgs (a. a. O.) auf eine diminutive Bedeutung des *-on* in *violon* wiegt sehr schwer; dennoch bleibt vielleicht eine gewisse Möglichkeit, es als ursprünglich größenordnungsneutral, also weder diminutiv noch augmentativ aufzufassen (vgl. MGG), und zwar vor allem dann, wenn man die Erstdatierung des Wortes, vornehmlich als *nomen agentis*, mit MGG und Groves Dictionary und im Gegensatz zu den etymologischen Wörterbüchern von Wartburgs und Dauzats⁶ wesentlich vor 1500 (d. h. vor der Entstehungszeit der Violine) ansetzen will. Der Gedanke schließlich, daß das Suffix in *violon* darüberhinaus zumindest zeitweise vielleicht auch als abwertend empfunden worden sein könnte, mag angesichts der minderen sozialen Stellung der Violine und ihrer Spieler in der Frühzeit des Instruments verlockend erscheinen, doch fehlen wohl bisher alle konkreten Anhaltspunkte, um ihn wenigstens einigermaßen diskussionswürdig zu machen.

⁶ A. Dauzat u. a., *Nouveau Dictionnaire Etymologique et Historique*, Paris 2/1969.

Notizen zu Georg Weber d. Ä.

VON WERNER BRAUN, SAARBRÜCKEN

In Band 22 dieser Zeitschrift hat Adolf Schmiededecke aus Weißenfelser Akten neues Material zur Biographie Georg Webers vorgelegt¹. Zusammen mit den Mitteilungen Arno Werners² ergab sich das folgende Datengerüst: Geboren vermutlich 1538 in Weißenfels³; ab 1554 Student in Leipzig; 1561 Heirat in Weißenfels; 1562 bis etwa 1564 Kantor daselbst; nach Differenzen mit dem Weißenfelser Rat „wohl von 1564“, gewiß aber ab 1566 bis 1568 Kantor an St. Wenzel zu Naumburg; danach Aufenthalt (1574 wieder als Kantor) in der Vaterstadt; 1576 Mitunterzeichner der Kantoreistatuten von 1576; 1592 zweite Eheschließung; 1595 oder 1596 zweite Übersiedlung nach Naumburg; gestorben zwischen dem 21. Januar und 28. März 1599.

Präzisere Angaben über die zwei ersten Drittel dieses Lebens bieten die von Schmiededecke nicht herangezogenen Visitationsprotokolle des Leipziger Kreises von 1579 und 1580⁴. Am ausführlichsten berichtet der Pegauer Pfarrer Matthias Detschel am 31. März 1580 über das damalige Weißenfelser Schulkollegium:

„Cantor ist Georgius Weber Weissenfeldensis aeta- | tis suae 40. Hatt Lipsiae studieret, uersatus in lingua praecipuè latina. | Anno 58 cepit in patria fungi offitio (sic) Cantoris usque | ad annum 66. Vocatus Naumburgum praefuit ibi | Cantoris officio per biennium, resignauit Conditio | nem, profectus in patriam, egit uitam priuatam. | Elapsis uero annis septem, iterum praeficitur à Sena- | tu Choro Musico usque ad hoc tempus. Est ciuis | et pater familias. Absolutis laboribus, et scholasticis | horis, procurataque re familiari exercet se in effingen- | do aliquo Carmine Musico, et lectione historiarum“⁵.

Die beiden anderen Quellen beschränken sich auf knappe Notizen. 1579 heißt es: „Cantor Georgius Weber ist hier u. zue Naumburg 15 Jahre am Cantordienst gewesen, ist ein guter Musicus.“ und 1580: „Cantor Georgius von Weißenfels seines Alters 40 Jahre, ist 22 Jahr an Diensten gewesen.“⁶

Nach diesen Dokumenten müssen Schmiedeckes Angaben modifiziert werden. Als Geburtsdatum empfiehlt sich die Angabe „um 1540“⁷, und der berufliche Werdegang nach der Studienzeit in Leipzig und bis zur Visitation von 1580 hätte folgende Stationen zu verzeichnen: 1558 bis 1566 Kantor in Weißenfels; 1566 bis 1568 Kantor in Naumburg; 1568 bis 1574 Privatmann in Weißenfels; ab 1574 Kantor ebenda. Bei einer Beurteilung der amtlosen Zeit wären auch die im Protokoll vermerkten literarischen Neigungen Webers und seine vorzüglichen Lateinkenntnisse zu berücksichtigen. Trat er wie so viele andere Musiker des 16./17. Jahrhunderts als Schriftsteller in Erscheinung?

Den Komponisten Weber, auf den die Visitationsberichte besonderen Nachdruck legen, kennen wir bisher nur aus seinen späten Choralbearbeitungen⁸. Die ihnen wohl entsprechenden frühen Belege, *Teutsche Psalmen Davids zu 4. 5. und 6. Stimmen*, zwei Teile, Mühl-

¹ A. Schmiededecke, *Der Weißenfelser Kantor Georg Weber (1538–1599)*, in: *Mf* XXII, 1969, S. 64–69.

² A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 15, 22 f.

³ Stammtafel der 1611 in Schwarzburg nachgewiesene Komponist Johann Goldelius aus der gleichen Familie, der auch Webers Mutter Agnes geb. Goldel angehörte?

⁴ Vorhanden u. a. im Staatsarchiv Dresden.

⁵ *Visitation des Leipziger Kreises 1580*, Staatsarchiv Dresden, Loc 1989, Bl. 219a. Die Kürzel „-que“ und „-gum“ wurden aufgelöst, eine nachträgliche Wortumstellung stillschweigend berücksichtigt.

⁶ *Visitation des Leipziger Kreises 1579*, Bl. 412; 1580, Bl. 223. Beide Zitate nach den Dresdener Quellen.

⁷ Die Schmiedeckes Berechnung zugrundeliegende Notiz von 1554 („vngeserlich XVI Jahr alt“, S. 65) muß aus ihrem Zusammenhang: dem juristischen Verfahren gegen Webers Großmutter, erklärt werden. Die Angabe stammt von den Vormündern des jungen Weber, die ihren Schützling in dessen eigenem Interesse vielleicht ein wenig älter erscheinen lassen wollten.

⁸ L. Finscher, *Das Kantonal des Georg Weber aus Weißenfels (Erfurt 1588)*, in: *JbLH* III, 1957, S. 62–78.

hausen 1568/69⁹, scheinen verschollen wie die sonst genannten Einzelwerke¹⁰ und die bei der Visitation in Weißensee 1575 katalogisierten *Cantiones sacrae Georgij Weberi quatuor vocum*¹¹. Von seiner seit 1500 genannten zweichörigen Passion könnten sich Reste — das vierstimmige Exordium, die Solopartie des Evangelisten — in einer anonymen Handschrift aus Freyburg (Unstrut) von 1640 erhalten haben¹².

Shuberts Ländler-Autograph, OED 679, wieder gefunden

VON WOLFGANG SUPPAN, FREIBURG I. BR.

Die Vorarbeiten für die Erstellung des Steirischen Musiklexikons erforderten die Überprüfung derjenigen Schubert-Literatur, die des Meisters rege Beziehungen zur Steiermark, vorzüglich zu seinen Grazer Freunden Anselm und Josef Hüttenbrenner, zu Johann Baptist Jenger und zur Familie Pachler behandelt¹. Dabei stellte sich heraus, daß von jenen Autographen, die Otto Erich Deutsch noch 1951 als in steirischem Besitz befindlich vermerkt², nur die unter OED 678 angezeigten Fragmente der Baß-Stimme aus der *As-dur-Messe* am angegebenen Ort: im Besitz des Grazer Domkapellmeisters i. R. und Hüttenbrenner-Großneffen Rudolf von Weis-Ostborn³, sich befinden. Die übrigen „steirischen“ Schubert-Eigenschriften waren entweder außer Landes gekommen oder verschollen.

Diese von mir 1964 in dem Aufsatz *Shubert-Autographe im Nachlaß Weis-Ostborn*⁴ publizierte Bilanz forderte Lokalhistoriker heraus. Bald danach fand Konrad Stekl in einem Haus, das Rudolf von Weis-Ostborn während seiner Tätigkeit als Musikschuldirektor im obersteirischen Knittelfeld (1902—1913) bewohnt hatte, eine Kiste mit Briefen und Noten aus dem Besitz Anselm Hüttenbrenners. Zwar fehlte auch darin jede Spur von den gesuchten Autographen, dafür gab der Bestand neben wichtigen Dokumenten zur Schubert- und Hüttenbrenner-Biographie die Abschrift einer bisher unbekanntem Klavier-Fantasie (*Grazer Fantasie*) her, die mit guten Gründen Franz Schubert zugeschrieben werden kann⁵. Von diesem Fund angeregt, ging Helmut Kettenbach der in steirisch-heimatkundlicher Literatur verbreiteten Meinung nach⁶, derzufolge Schubert sich auf dem Hüttenbrenner-Besitz Schloß

⁹ Vgl. u. a. G. Draudius, *Verzeichnisse deutscher musikalischer Bücher 1611 und 1625*, hrsg. v. K. Ameln, Bonn (1957), S. 555, S. 748. Ein Exemplar der Sammlung befand sich bis Ende des letzten Weltkrieges in Königsberg.

¹⁰ A. Schmiedecke, S. 68 f.

¹¹ *Registratur der Visitation . . . in der Superintendentenz Weissensehe . . . angefangen den xxij Julii Anno 1575*, Staatsarchiv Magdeburg, Rep. A 29a II, Nr. 41c, Bl. 95.

¹² W. Braun, *Die alten Musikbibliotheken der Stadt Freyburg (Unstrut)*, in: *Mf XV*, 1962, S. 142, Anm. 150.

¹ W. Suppan, *Steirisches Musiklexikon*, Graz 1962—1966, Akademische Druck- und Verlagsanstalt; einschlägige Literatur im Artikel *Shubert*, S. 522 f.; vgl. auch Artikel *Hüttenbrenner*, S. 249—253, *Jenger*, S. 263 f., *Pachler*, S. 419 f.

² O. E. Deutsch, *Shubert. Thematic Catalogue of all his Works*, London 1951.

³ Seit dem Tod Rudolf von Weis-Ostborns am 18. Dezember 1962 ist dessen Witwe, Frau Maria Weis-Ostborn, wieder verheiratete Ruckenbauer, Graz, Besitzerin der Schubertiana. — Über Rudolf von Weis-Ostborn vgl. den bez. Artikel im Steirischen Musiklexikon, S. 637—638 sowie K. Stekl, *Die Tätigkeit eines steirischen Musikdirektors: Rudolf von Weis-Ostborn*, in: *Steirische Musikerjubilare 1971*, Festschrift, Graz 1971 (im Druck).

⁴ In: *Studia musicologica* 6, Budapest 1964, S. 131—141.

⁵ K. Stekl, *Zur Auffindung eines unbekanntem Klavierwerkes von F. Shubert*, in: *Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes* 39, Graz 1969, S. 1—7; W. Dürr, *Eine unbekanntem Fantasie von F. Shubert*, ebda. S. 8 bis 11; in ders. Zs. finden sich laufend Notizen über den Fund, so Nr. 40, 1969, S. 13; Nr. 41, 1969, S. 2—8 und 14 f.; Nr. 43, 1970, S. 17—20; Nr. 45/46, 1970, S. 7—9. — *Die Fantasie für Klavier (ohne D-Nummer)*. „Grazer Fantasie“ erschien 1969 als Gemeinschaftsedition der Akademischen Druck- und Verlagsanstalt, Graz, und des Bärenreiter-Verlages, Kassel. — Über K. Stekl vgl. die bez. Artikel in *MGG* 12, 1965, Sp. 1248 f., und *Steirisches Musiklexikon*, S. 572—576, sowie K. Stekl, *Meine Musikschullehrer- und Musikschulleitertätigkeit in der Steiermark*, in: *Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes* 43, 1970, S. 1—14.

⁶ Zuletzt R. Baravalle, *Burgen und Schlösser der Steiermark*, Graz 1961, S. 277: „1814 erwarb . . . der Komponist Anselm Hüttenbrenner das Schloß; bei ihm weilte Franz Shubert und verfaßte hier das Lied ‚Die Forelle‘.“

Rothenthurm in der Obersteiermark aufgehallen und dort die *Forelle* (OED 550) komponiert haben soll. Beides wird als Legende entlarvt. Schubert hat Rothenthurm nie besucht⁷.

Den ersten Erfolg bei der Suche nach den verschollenen Schubert-Eigenschriften aus dem Besitz der Hüttenbrenner-Brüder und deren Erben, der Familie Weis-Ostborn, konnte nun Konrad Stekl verbuchen. Bei der Durchsicht des Manuskriptes der Oper *Cingara* von Johann Nepomuk Fuchs im Archiv des Steirischen Sängerbundes, Graz, fiel ihm das Autograph der *Ländler*, OED 679, in die Hände. Es handelt sich um ein Blatt, 31 x 22,5 cm; auf der einen Seite die beiden *Ländler* in *Es-dur* (s. nebenstehendes Faksimile), auf der andern einige Notenskizzen, Pausen, dynamische Zeichen. Wie das Blatt aus dem Besitz Rudolf von Weis-Ostborns in das Archiv des Steirischen Sängerbundes und dort in das Partitur-Manuskript der Fuchs-Oper kam, wird wohl ungewiß bleiben. Weis-Ostborn leitete in Graz neben dem Domchor seit 1920 einige Chorvereinigungen, den Grazer Männergesangverein, die Akademische Sängerschaft „Gothia“, den Kaufmännischen Gesangverein, er wirkte im Vorstand des Steirischen Sängerbundes mit und empfing da manche Ehrung. In den Räumen des Steirischen Sängerbundes verkehrte er, so daß anzunehmen ist, das Blatt ist nicht gegen seinen Willen dorthin gekommen. — Wie dem auch sei: die Schubert-Forschung mag mit Freude den neuen Fund registrieren.

Die „Grazer Fantasie“ von Franz Schubert*

VON JOHANN PETER VOGEL, BERLIN

Als Heft 1 der äußerst verdienstvollen neuen Reihe *Das 19. Jahrhundert* erschien 1969 der Erstdruck eines 18 Seiten langen, vollständigen Klavierwerks in *C-dur*, einer *Fantasie für das Pianoforte*, das Franz Schubert zugeschrieben wird¹. Vorlage ist die Abschrift eines Kopisten, der viel für Josef Hüttenbrenner², ein Mitglied des Freundeskreises Schuberts, gearbeitet hat³. Sie wurde im Nachlaß des 1962 verstorbenen Grazer Komponisten und Domdirektors Rudolf von Weis-Ostborn in einer Kiste mit Musikhandschriften (überwiegend Abschriften von Werken Schuberts) und Dokumenten aus dem Besitz Josef Hüttenbrenners gefunden. Es handelt sich um ein nach Form und thematischer wie harmonischer Entwicklung durchaus interessantes Werk, das jedenfalls keine unerhebliche Schülerarbeit ist⁴.

7 H. Kettenbach, *F. Schubert und die Obersteiermark. Legende und Wirklichkeit*, in: Jahresbericht 1969/70 des Bundesgymnasiums Judenburg, Judenburg/Steiermark 1970, S. 1—16.

* Vgl. auch die Rezension S. 230 dieses Heftes.

1 Franz Schubert, *Fantasie für Klavier* („Grazer Fantasie“), Erstausgabe herausgegeben von Walther Dürr, Kassel 1969.

2 Josef Hüttenbrenner, Landwirt, Registraturbeamter, Sänger und Komponist, „Faktotum Schuberts“ (1796 in Graz, 1868 †), ein Bruder des Komponisten Anselm Hüttenbrenner (1794—1873), (s. O. E. Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, 1964).

3 Vgl. dazu und zum folgenden das Vorwort Walther Dürrs, a. a. O.; K. Stekl, *Zur Auffindung eines unbekanntes Klavierwerkes von Franz Schubert*, in: Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes, Nr. 39 (1969), S. 1 ff.

4 Die *Fantasie* folgt sehr viel stärker der in Mozarts *c-moll-Fantasie* (KV 475) und Beethovens *Fantasie op. 77* vorgebildeten und auch von Schubert (DV 1, 9, 605, 993) verwendeten Reihenform als der auch von Schubert in seinen bekannten *Fantasien* (DV 760 und 940) benutzten verschleierte Sonatenform. Auf einen lyrischen ersten Teil (*Moderato con espressione, alla breve, C-dur*, Takte 1—43) folgt als pointierter Gegensatz ein *alla polacca, 3/4, Fis-dur*, dessen weitere Entwicklung harmonisch terrassenförmig und thematisch durch zweimalige Reminiszenzen des Kopfsthemas gegliedert ist (*fis-moll* nach *D-dur*, Takte 85—102; *d-moll* nach *B-dur*, Takte 103—158). Der anschließende dritte Teil in *Es-dur* bringt ein aus einem Motiv des Kopfsthemas entwickeltes und auch im zweiten Teil schon vorbereitetes drittes Thema (Takte 159—212), dem — wieder rhythmisch und harmonisch stark kontrastierend — in *E-dur*, später in *Cis-dur*, eine neue Variante des Kopfsthemas folgt (*Moderato con espressione, 4/4*, Takte 213—243), übergehend in einen Bewegungsteil (12/8, *G-dur*, Takte 244—282) und mündet in die *Reprise des Anfangs* (*C-dur*, Takte 283—306). Auch im dritten Teil spielt das aus dem Kopfsthemma abgeleitete auftaktige „Seufzermotiv“ eine thematische Rolle. Die harmonische Entwicklung des ersten und zweiten Teils (*C, Fis, D*) findet eine umgekehrte Entsprechung im vierten Teil (*E, Cis, G*).

Andante 2377. Franz Schubert, Piano

The musical score is written on ten staves. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circular library stamp is visible on the right side of the page.

Franz Schubert: Zwei Ländler Es-Dur. D 679. Autograph

Ob es freilich von Schubert ist, erscheint mir recht zweifelhaft. Auch Walther Dürr stellt schon fest, daß die *Fantasie* „zunächst in manchem befremdlich erscheint“, verglichen mit den bekannten Fantasien Schuberts, um dann ziemlich ausführlich Schuberts Autorschaft nachzuweisen. Was er im folgenden zur thematischen Arbeit, zum virtuosen Stil, zur Weitgriffigkeit und zur Verwendung extremer Lagen bei Schubert schreibt, ist völlig zutreffend, doch scheint mir das „Befremdliche“ der *Fantasie* damit noch nicht berührt. Das Werk liegt entweder sehr im Grenzbereich, m. E. sogar außerhalb des Schubertschen Personalstils; diesen begrifflich zu fixieren, ist — wie die eindeutige Beschreibung eines jeden Personalstils in der Musik — außerordentlich schwierig. Im Grunde kann der Nachweis seines Fehlens in einem Werk nur vom geschulten Ohr vollzogen werden.

Zunächst läßt sich mit größter Sicherheit feststellen, daß, falls das Werk von Schubert wäre, es nicht nach 1820 und nicht vor 1817 komponiert ist. Dürr nimmt die Entstehungszeit um 1818 an. Einerseits finden sich nicht die Merkmale des Klavierstils aus der Reifezeit, die gedrungene Akkordik und die dichte Stimmführung, andererseits fehlt der *Fantasie* der ungebrochene musikantische Schwung der vollendeten Klaviersonaten bis 1817. Für eine Stilkritik bietet sich daher der Vergleich an mit den Instrumentalwerken von DV 570 bis etwa DV 729, vor allem denen für Klavier, den Sonatenfragmenten in *fis*-moll (DV 571), *C*-dur (DV 613), *f*-moll (DV 625) und *cis*-moll (DV 655), dem Fragment der *Fantasie* *C*-dur (DV 605) und den Einzelsätzen in *A* (DV 604) und *E* (DV 612). Das stilistische Bild dieser Werke, vor allem, wenn man noch die „italienisierenden“ Werke DV 589—591 und 729 und die vollendeten Werke (*B*-dur-Sonate für vier Hände, DV 617, *A*-dur-Sonate DV 664 und Forellenquintett DV 667) einbezieht, ist außerordentlich vielfältig. Schubert sucht einerseits neue Realisationsmöglichkeiten für seine Klangvorstellungen und experimentiert vor allem durch Gegenüberstellung ungewöhnlicher Gegensätze (am extremsten wohl im *cis*-moll-Fragment); wenn er andererseits aus gegebenem Anlaß ein neues Werk benötigt, greift er auf schon bewältigte Stilmöglichkeiten im klassizistischen Bereich zurück (s. die *A*-dur-Sonate). Die „Grazer *Fantasie*“ würde ihrer ganzen Haltung nach in den ersten Bereich gehören.

Vom Klang und von der Lyrik her steht der *Fantasie* das *fis*-moll-Fragment DV 571 am nächsten. Beim Vergleich der beiden Stücke fällt sofort die größere Differenziertheit des Fragments auf, die stärkere Durchgebildetheit aller Stimmen und Figuren. Die Großflächigkeit der *Fantasie*, der *al-fresco*-Charakter der oktavierten Melodie und der weiträumigen Begleitung des Kopftemas und seiner Reminiszenzen atmet eine gewisse Oberflächlichkeit, kennzeichnet einen Verlust an Substanz gegenüber dem Fragment. Bei Schubert gibt es eine derartige Großflächigkeit nur in den Jugendwerken (z. B. Triosonate *B*-dur DV 28, Tänze DV 146, 1. Klaviersonate DV 157); schon in der 2. Sonate DV 279 werden harmonisch gedachte Flächen motivisch ausgefüllt. Freilich gleichen sich beide Kopftemen in etwa im Duktus. — Schon Dürr weist auf die Ähnlichkeit der *Es*-dur-Seitentemen der *Fantasie* und des *C*-dur-Sonatenfragments (DV 613) hin. Allerdings gehört dieser Thementyp in seiner wenig originellen Klassizistik nicht zu den signifikanten Elementen des Personalstils Schuberts, wenn er auch ab und an auftaucht (z. B. in der *As*-dur-Sonate DV 557). Hier ist Schubert am unpersönlichsten; mit der Ähnlichkeit beider Themen läßt sich also wenig anfangen.

Am naheliegendsten und zugleich stichhaltigsten für Schuberts Autorschaft erscheint bereits die bloße Existenz des *C*-dur-Fragments DV 605, von dem angenommen werden darf, daß es ein Anlauf zu einer *Fantasie* ist, die auf der Reihenform aufbaut und zugleich thematisch auf einen Themenkern bezogen ist, wie es die „Grazer *Fantasie*“ ebenfalls ist. Daß thematisch zwischen beiden Werken keinerlei Ähnlichkeit gegeben ist, will nichts besagen; schwerer wiegt der stimmungsmäßige und vor allem stilistische Unterschied. Aus jeder Note des Fragments spricht der Schubertsche Personalstil der Reifezeit mit zahlreichen

motivischen Vorgriffen etwa zum *c*-moll-Quartettsatz (DV 703), der *h*-moll-Sinfonie (DV 729), der 5. Variation aus dem Oktett (DV 803) und der Schlußvariation der Flötenvariationen (DV 802); der Duktus des Kopfstimmes nimmt sogar den der Sonaten DV 840 und 845 sowie des Quintetts DV 956 vorweg. Da die Datierung zweifelhaft ist, würde ich nicht zögern, das Fragment in das Jahr 1820 zu verlegen. Es als einen der Anläufe zur „Grazer Fantasie“ anzusehen, fällt außerordentlich schwer. Eher schon könnte es eine Vorform zur „Wanderer“-Fantasie (DV 730) sein. Insofern spräche die Existenz des Fragments, seine zeitliche Einordnung und seine Verbindung zur „Wanderer“-Fantasie sogar gegen Schuberts Urhebererschaft der „Grazer Fantasie“, denn es erscheint nach unserer Kenntnis der Arbeitsmethode Schuberts wenig wahrscheinlich, daß er sich ein oder zwei Jahre nach Vollendung einer *C*-dur-Fantasie — der „Grazer“ — bereits wieder mit einem Projekt „*C*-dur-Fantasie“ beschäftigte. Da er die Form der Fantasie relativ selten gewählt hat, ist ein Argument von den drei *a*-moll-Sonaten (DV 537, 784 und 845) her wenig stichhaltig.

Dringt man in die Details der „Grazer Fantasie“ ein, stößt man auf bei Schubert sonst nicht auffindbare Merkmale. Gleich die Satzbezeichnung „Moderato con espressione“, die sogar noch einmal zu Beginn des vierten Teils wiederkehrt (vgl. Beispiel 2), kommt — wie überhaupt die Bezeichnung „con espressione“ — m. W. im gesamten Instrumentalwerk Schuberts nicht vor, nicht einmal dort, wo eine ähnliche lyrische Stimmung herrscht. Etwa der *fis*-moll-Satz DV 571 ist überschrieben mit „Allegro moderato“ oder das Kopfstimmthema der vierhändigen *f*-moll-Fantasie (DV 940) mit „Allegro molto moderato“. Grundsätzlich wählt Schubert für seine Instrumentalwerke sehr knappe und sachliche Bezeichnungen. „Con espressione“ fällt demgegenüber aus dem Rahmen, weil Schubert sonst auf stimmungsmäßige Bezeichnungen verzichtet.

Da steht ferner die Polacca in dem bei Schubert außergewöhnlichen *Fis*-dur; m. W. gibt es überhaupt nur sieben „Deutsche“ von 1821 in dieser Tonart, die allerdings — vermutlich vom Verleger — in anderen Tonarten veröffentlicht wurden⁵. Sie sind gekennzeichnet durch eine zwiespältig schillernde, wehmütige Stimmung — darin ein krasser Gegensatz zu der typisch diesseitig-vergnügten Polacca-Stimmung in der *Fantasie*. Für Schubert sind mit einer Tonart noch ganz bestimmte Stimmungen verbunden; es kann nicht ohne weiteres angenommen werden, daß er ein anspruchsvolles Stück beliebig in einer für ihn exceptionalen Tonart wie *Fis*-dur komponiert, nur um damit einen bestimmten harmonischen Verlauf zu gewährleisten. Vielmehr erscheint die Verwendung von *Fis*-dur für eine Polacca dieser Stimmungslage gesucht „interessant“; Schubert hat jedoch nie „interessant“ geschrieben.

Besonders auffällig ist das Fehlen der für Schubert so bezeichnenden lebendigen Mehrstimmigkeit, eines bewegten klangvollen Satzes. Auch in den Werken zwischen 1818 und 1820 herrscht diese souveräne Beherrschung locker gefügter Stimmen selbst in den uneinheitlichsten Kompositionen. In der *Fantasie* findet sich nur eine Passage, die auf Schubertschem Niveau gelungen ist, in den Takten 162 ff.; sonst gibt es nur noch zwei weitere Abschnitte (Takte 199 ff. und 237 ff.), in denen Nebenstimmen auftreten, aber unbeholfen in Halbtönen sich hin und her bewegen (vgl. Beispiel 1).

Beispiel 1

⁵ DV 365, Nr. 32, 33, 34, 35 in *F*-dur; DV 722 in *Ges*-dur; DV 365, Nr. 36 in *F*-dur; DV 145, Nr. 2 in *H*-dur (Deutsch, Thematic Catalogue, S. 323).

Hält man die Stimmführungen in Takt 243 mit ihrem mißtönigen Querstand neben eine ähnliche Stelle in Takt 24 von DV 612, wird deutlich, was mit dieser Kritik gemeint ist. Alle Begleitfiguren wirken starr und schablonenhaft; die organische Bezogenheit auf die Melodiestimme ist nicht ausgeprägt. Einerseits werden relativ kühne Fortschreitungen gewagt (z. B. Takte 205 f.), andererseits erheben sich längere Verläufe nicht aus dem zur damaligen Zeit üblichen (z. B. Takte 103 ff). Auch hier ist ganz unshubertisch das „Interessante“ der vorherrschende Eindruck. Eine gewisse handwerkliche Eingeschränktheit, die bereits bei der Beurteilung der Mehrstimmigkeit mitspielte, zeigt sich auch in dem häufigen Aufeinanderfallen beider Hände auf dieselbe Taste, das bei Schubert eigentlich nur in Werken zu vier Händen zu beobachten ist. Hierher gehört auch der billig klingende, weil schlecht gesetzte Klaviersatz des E-dur-Einsatzes des vierten Teils (Takte 213 ff.; vgl. Beispiel 2); die blecherne Quartparallele ist nicht in Einklang zu bringen mit dem, der „die Harmonie im kleinen Finger“ besaß.

Beispiel 2

Moderato con espressione

213

p >

Jedes dieser Argumente mag für sich allein kaum stichhaltig sein; durch ihre Zahl erhalten sie jedoch Gewicht. Unter geschulten Kennern wird Einverständnis darüber zu erzielen sein, daß der *Fantasia* die Ausstrahlung fehlt, die — abgesehen von den Schülerarbeiten — jedes Werk Schuberts — vor allem dieses Umfangs — besitzt⁶. Der Glanz der Septakkorde, der natürliche und doch stets neue Fluß der Stimmen und der Harmonik findet sich nicht. Eine gewisse Aura geht vom freien Einsatz und dem weiten Schwung des Kopftemas aus, versandt aber in der melodischen wie rhythmischen Banalität des Nachsatzes. Die Polacca bildet wohl einen starken Gegensatz, aber nur infolge der physiognomischen und harmonischen, d. h. äußeren Merkmale, nicht durch ihre Substanz. Sie läuft durchaus schulmäßig, wenn auch nicht ungeschickt, ab. Die Thematik ist zu wenig profiliert, um die *Fantasia* zu prägen. Die Varianten des Kopftemas fügen der Substanz nichts hinzu wie sonst bei Schubert. Das Thema des *Es-dur*-Teils ist für Schubert recht unpersönlich, wenn auch im Verlauf seiner Entwicklung die noch am ehesten nach Schubert klingende Passage auftritt (Takte 167 ff.). Wie Schubert einen Bewegungsteil, wie den in *G-dur*, schreiben würde, zeigt er in den Finalsätzen der *Es-dur*-, *C-dur*- und *A-dur*-Sonaten (DV 568, 613, 664) ungefähr zur gleichen Zeit, in der die Entstehungszeit der *Fantasia* angenommen wird. Der Schluß des Werkes schließt nicht ab. Substanziell fehlt eine Zusammenfassung oder Schlußsteigerung, wie sie bei ähnlichen Werken Schuberts vorkommt (vgl. den Schluß der *f*-moll-Fantasia DV 940). Technisch fehlt der Schlußtakt, obwohl Schubert es sonst mit den Perioden sehr genau nimmt und entweder den Schlußtakt mit stummen Noten oder mit einer Generalpause ausfüllt (letzter Satz der *a*-moll-Sonate DV 845, der *A-dur*-Sonate DV 959, erster und letzter Satz der *B-dur*-Sonate DV 960, 5. und 6. Moment musical DV 780). So haftet der Komposition etwas Zweitrangiges, lediglich „Talentiertes“ an; sie ist nicht uninteressant, aber ihr fehlen die befreienden Entladungen und großen Bögen etwa des Schlußsatzes der *f*-moll-Sonate DV 625, des Seitenthemas der *cis*-moll-Sonate DV 655 oder des 1. Teils der „Fantasia“ DV 605. Die *al-fresco*-Kompositionsweise bringt es nicht zu einer dem Umfang angemessenen Tiefenwirkung, enttäuscht letzten Endes durch allzu auffällige Oberflächlichkeit.

Nach allem würde ich als Autor Anselm Hüttenbrenner für wahrscheinlicher halten, den Walther Dürr ja ebenfalls in Betracht zieht. Bleibt das Titelblatt der Kopie, das auf Schubert weist. Den Grund dafür, warum es auf die Kopie geraten ist, kann ich vorderhand auch nur in einem möglichen Irrtum des Kopisten oder Josef Hüttenbrenners vermuten. Denkbare Motive hat Dürr überzeugend ausgeschlossen. Aber angesichts der stilistischen Merkmale schiene mir der Zufall, daß dem Kopisten oder Josef Hüttenbrenner ein Fehler unterlaufen ist, immer noch denkbarer, als daß Schubert sich derart weit von seinen Stileigentümlichkeiten entfernen könnte.

⁶ So weist z. B. Carl Dahlhaus auf die „Banalität“ der *Fantasia* anlässlich einer Rezension ihrer Schallplatteneinspielung durch Gilbert Schuchter hin (Süddeutsche Zeitung vom 12. Dezember 1970).

Anmerkungen zum Begriff „Volkslied“ und seinem Alter

VON ERNST KLUSEN, VIERSEN

Die Antwort auf den Aufsatz meines geschätzten Kollegen Wiora *Das Alter des Begriffes Volkslied* (Die Musikforschung XXIII/4, 1970) kann kurz sein, aber sie ist notwendig, da seine Interpretation der beigebrachten Zitate eher geeignet ist, die Tatbestände zu verwirren als sie zu verdeutlichen.

1. Die Bezeichnung der im laienhaften Gebrauch umlaufenden Lieder vor Herder

Die meisten solcher Bezeichnungen zielen entweder auf den Liedbesitz einer fest umrissenen Gruppe — „Reiter“, „Bauern“, „Bergleute“, „Gassenstreuner“ etc. — oder sie haben einen pejorativen Sinn — „barbarum“, „incultum“, „obscoenum“ u. dgl. Aus beiden Arten von Bezeichnungen aber ergibt sich, daß man diese Lieder bestimmten Gruppen der Bevölkerung — häufig negativen Bezugsgruppen — zuordnete. Daß Lieder aus einer Gruppe in die andere wandern, auch gruppenübergreifend mehreren Gruppen angehören können (dann als „notissimum“ etc. bezeichnet) ist selbstverständlich — wurde von mir auch ausdrücklich festgestellt —, ändert aber nichts an der Tatsache, daß im laienhaften Gebrauch umlaufende Lieder eben den einzelnen Gruppen, die sie „brauchten“, zur Verfügung standen. Und wenn im Mittelalter von „usualis“ im Gegensatz zu „artificialis“ die Rede ist, dann wird damit eben jener werkzeuglich-praktische Gebrauch gekennzeichnet, der für die Existenz eines Liedes in Primärgruppen von entscheidender Bedeutung ist. Mit Herders Begriff „Volkslied“ hat das nichts zu tun. Was anders meint denn unser heutiger Ausdruck „Gebrauchslied“? Wer gebraucht es denn? Primärgruppen. Und wozu wird es gebraucht? Zur Gestaltung des Lebens solcher Primärgruppen. Bezeichnungen wie „carmen patrium“, „propria cantica“, oder das Zitat aus Guido von St. Denis deuten doch nur auf die Gesamtheit des muttersprachlichen Liedbestandes. Solche Äußerungen als Beweis für die Tatsache heranziehen zu wollen, solche Lieder wären „von einer Allgemeinheit“ gesungen worden, scheint mir verwegen.

In einem Satz: Es gab vor Herder keinen „Allgemeinbegriff vom Volkslied“. Eine vorurteilsfreie Analyse aller Bezeichnungen für das im laienhaften Gebrauch umlaufende Lied ergibt für die Zeit vor Herder: Lieder sind Gruppenbesitz; sie werden in den Gruppen für das Leben der Gruppen benutzt; sie können in verschiedenen Gruppen gleichzeitig oder nacheinander darin beheimatet sein, sind aber nicht Besitz der „Allgemeinen Öffentlichkeit“ schlechthin (vgl. auch den Artikel *Chanson* im Dictionnaire de musique von J. J. Rousseau).

2. Herders Volksliedbegriff

Zwei Bemerkungen vorab. Hier ist von Herders Begriff „Volkslied“ die Rede, nicht von einem „Begriff des Volksliedes“, den Wiora verwendet, um zu suggerieren, es hätte, wenn gleich unter anderem Namen, auch vor Herder die Überzeugung von der Existenz irgendwelcher Gesänge gegeben, die Besitz der gesamten Population gewesen seien. Und: Es ist unbestritten, daß Herders Begriff „Volkslied“ mehrdeutig ist, weil er „Volk“ einmal im Sinne der Aufklärung (Campe, Forster: „Volksschule“, „Volkserzieher“) als die breite Masse (mit und ohne pejorativen Hintersinn) zum anderen aber jenen gleichen Begriff auch im Sinne einer mythischen, schöpferischen Gemeinschaft versteht.

Es ist aber sinnlos, durch eine einseitige Zusammenstellung von Äußerungen Herders beweisen zu wollen, daß diese zweite positive Deutung des Begriffes bei ihm nicht die wesentliche wäre. Niemand weiß das besser als Wiora. Entscheidend aber ist: Gerade die positive Fassung des Begriffes („Siegel der Vollkommenheit“) und verknüpft mit dieser ästhetischen Wertung das Alter und die Auffassung vom Gemeinbesitz der Nation — gerade

diese drei Facetten des Begriffs waren das Neue bei Herder. Und gerade diese Auffassung Herders war es, die im 19. Jahrhundert Schule machte. Von Herder und seinem Begriff „Volkslied“ ging damit die Idealisierung des Gruppenliedes aus, das dann auf der Grundlage jener Idealisierung nacheinander pädagogisiert und ideologisiert wurde.

In einem Satz: Herder ist der Erfinder eines Begriffs, den es in dieser sprachlichen Form und zugleich in dieser inhaltlichen Füllung vor ihm nicht gegeben hat.

Vielleicht habe ich in meinem Buch *Volkslied, Fund und Erfindung* die Tatsache nicht genügend betont, wie nach Herder eben jene positive, hypertrophierte, idealisierte Fassung seines Begriffs ausschließlich wirksam wurde, während man seine wertneutrale nicht beachtete. Die pejorative bezieht sich bei ihm ohnehin hauptsächlich auf die Gegenwart. Dies stützt meine Auffassung, daß Herder das Schöne in der Vergangenheit sucht, wie ihm folgend die Brüder Grimm, Uhland und viele andere. Dies deutlicher zu machen wäre eine Anregung, für die ich meinem Kollegen Wiora zu danken hätte. Und so hätte sich gezeigt, daß auch die Auseinandersetzungen kleinerer Geister über den großen Denker Herder nicht ohne Sinn sind.

Die sechste Tagung der nordischen Musikforscher Helsinki (Helsingfors) und Turku (Åbo), Mai 1970

VON KLAUS HORTSCHANSKY, FRANKFURT A. M.

Nachdem die alle vier Jahre stattfindende Tagung der nordischen Musikforscher zuvor einmal in Norwegen (1948) und je zweimal in Schweden (1954 und 1962) und Dänemark (1958 und 1966) abgehalten worden war, lud vom 25. bis 29. Mai 1970 die Musikwissenschaftliche Gesellschaft Finnlands zur sechsten Tagung nach Helsinki (Helsingfors) und Turku (Åbo) ein. Zu ihr trafen sich rund 100 Teilnehmer aus Dänemark, Finnland, Großbritannien, Island, Norwegen und Schweden sowie der Berichterstatter als Beobachter aus der Bundesrepublik Deutschland. Wie schon bei den früheren Tagungen, so standen auch dieses Mal von einem Vorbereitungskomitee vorgeschlagene Themenkreise im Mittelpunkt der Tagung, über die hinaus auch eine Reihe von freigewählten Themen angemeldet waren. Die drei Generalthemen hießen: *Nordische Musik der 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts*; *Musikalische Akustik*; *Instrumentenkunde*.

Schon der von Nils Schiørring, Kopenhagen, im Rahmen der Eröffnungszeremonie — eingeleitet mit einer eigens von Pehr-Hendrik Nordgren komponierten Kongreßfanfare — gehaltene Festvortrag über *Carl Nielsen in der dänischen Musik seiner Zeit* führte an das erste Generalthema heran, das dann am 26. und 27. Mai unter seiner und Hampus Huldts-Nystrøms, Trondheim, Leitung behandelt wurde. Dabei richteten die Referenten ihr Augenmerk vor allem auf die impressionistischen, auf die nationalen (Kjell Skjellstad, Oslo) und auf die progressiven Züge (Dag Schjelderup-Ebbe, Oslo) in der nordischen Musik der 20er und 30er Jahre unseres Jahrhunderts. Es mag bezeichnend erscheinen, daß sich im nämlichen Zusammenhang gleich zwei Referate mit der Gattung Sologesang beschäftigten, ist doch offensichtlich in ihr dem Norden ein eigener und besonders bedeutungsvoller Beitrag zur abendländischen Musik zuzusprechen. Axel Helmer, Stockholm, berichtete über *Die Umwandlung des schwedischen Sologesanges unter dem Einfluß der frühen Moderne*, während Niels Martin Jensen, Kopenhagen, über den *dänischen Sologesang in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts* sprach.

Die Sitzung zum zweiten Generalthema, *Musikalische Akustik*, stand unter der Leitung von Ingmar Bengtsson, Uppsala. In ihr gaben er selbst sowie sein Mitarbeiter Stig-Magnus Thorsén, Uppsala, einen Überblick über ihre Arbeiten mit dem Schallanalysator

Poly VII. Anschließend bot ein Team vom Institut für Sprachübermittlung (Institutionen för Talöverföring) in Stockholm, bestehend aus Frans Fransson, Johan Sundberg und Per Tjernlund, in Einzel- und Gemeinschaftsreferaten Kostproben ihrer Beschäftigung mit Grundfrequenzanalysen von gespielter Musik mittels Datenverarbeitungsmaschinen. Um das quasi umgekehrte Problem ging es Henning Urup, Charlottenlund (DK) in seinem Beitrag *Registrierung von Spielmannsmusik im Hinblick auf die Datenverarbeitung*.

Während die beiden ersten Sitzungsthemen im Konzertsaal der Sibelius-Akademie in Helsinki abgehandelt wurden, der infolge des Mißverhältnisses seiner eigenen Dimension zur Zahl der Teilnehmer lediglich eine Information der Zuhörer erlaubte, eine Diskussion aber ausschloß, fand die Sitzung zum dritten Generalthema — Instrumentenkunde — in dem intim wirkenden, brandneuen Hörsaal des Sibeliusmuseums in Turku (Åbo) statt, das auch das musikwissenschaftliche Institut der schwedischsprachigen Universität, Åbo Akademi genannt, beherbergt. (Daneben gibt es neuerdings in Turku/Åbo auch eine finnischsprachige Universität.) Unter der Leitung von Henrik Glahn, Kopenhagen, wurden am letzten Sitzungstag hier die verschiedensten Themen aus dem Gebiet der Instrumentenkunde vortragen; so sprachen u. a. Enzio Forsblom, Helsinki, über *Orgelbau in Finnland*, Ola Kai Ledang, Oslo, über *Die Weidenflöte — ein Naturtoninstrument?*, Arne Kjær, Århus, über *Dänische Knochenflöten aus Mittelalter und Vorzeit* und Karin Olesen, Hellerup (DK), über *Eine Untersuchung der akustischen Eigenschaften der Viola d'amore*.

Es kann nicht Aufgabe eines Tagungsberichtes sein, alle gehaltenen Referate zu erwähnen. Dies ist hier etwa zur Hälfte geschehen, in dem Bemühen, das vielschichtige Angebot an Themen im durch die Generalthemen vorgezeichneten Rahmen anzudeuten. Daß dabei auch solche Referate erwähnt wurden, die der Berichtstatter nicht selbst hörte, wie umgekehrt nicht alle miterlebten Vorträge ihren Niederschlag im Bericht haben finden können, sei nur am Rande vermerkt. Zu den sogenannten freien Referaten sei lediglich angemerkt, daß sie mit Ausnahme des anregenden Beitrages von Hans Eppstein, Stockund (S), *Das dialogische Moment in der Kammermusik*, mehr oder weniger mit nordischer Musik, ihren Problemen und Traditionszusammenhängen zu tun hatten. Über den Inhalt im einzelnen vermag am besten der Kongreßbericht Auskunft zu geben, der für 1971 angekündigt ist.

Wichtiger erscheint es, die Gelegenheit zu einigen Randbemerkungen zu nützen. Mit einer gewissen Genugtuung konnte man vermerken, daß aus Finnland selbst und auch aus Norwegen eine Reihe junger Musikwissenschaftler mit beachtlichen Beiträgen zu Worte kamen, die die — sicherlich ungewollte — traditionelle dänisch-schwedische Hegemonie in der Disziplin zurückdrängen konnte und eines Tages vielleicht sogar zu egalisieren vermag. Nicht genug unterstrichen werden kann das Bemühen der finnischen Veranstalter — hier sind Erik Tawaststerna in Helsinki und John Rosas in Turku (Åbo) hervorzuheben —, die Tagungsteilnehmer mit unbekannter moderner finnischer Musik bekannt zu machen. In Helsinki konnte man während der Eröffnungszeremonie die Klaviersonate *es-moll* von Erkki Salmenhaara vernehmen; in einer eigenen Sitzung erläuterte Einojuhani Rautavaara sein neuestes Klavierkonzert und spielte es anschließend; zudem hörte man anlässlich des Helsinki Festivals Werke von Jonaas Kokkonen (* 1921). In Åbo schließlich bot ein Liebhaberensemble, darunter auch der Rector magnificus der Åbo Akademi, das ungedruckte Klavierquintett *g-moll* von Jean Sibelius, 1889—1890 in Berlin komponiert.

Die Tagung verlief in den herkömmlichen Bahnen eines Fachkongresses, dem die Gastfreundschaft der finnischen sowie das Zusammengehörigkeitsgefühl der nordischen Musikwissenschaftler sein Gepräge gaben. Im Anschluß an das letzte Referat fand eine abschließende Diskussion statt, in der immer wieder die bohrende Frage gestellt wurde: Kann man so überhaupt noch musikwissenschaftliche Kongresse veranstalten? Wie sollte man

es anders machen? Welcher Art, grundsätzlicher oder spezieller, informativer oder anregender Art, sollten die Beiträge sein? Fragen also, auf die es keine Patentlösungen gibt und auch nicht gefunden wurden, die aber so wie in Åbo auch anderswo von allen Teilnehmern diskutiert werden sollten.

Das Kolloquium zum Thema „Musica bohemica et europaea“ vom 28. bis 30. 9. 1970 in Brünn

VON REINHARD GERLACH, GÖTTINGEN

Abweichend von der Praxis des Vorjahres, das Generalthema in einer Reihe einzelner, wenn auch thematisch bezogener Referate von möglichst verschiedenen Seiten aus zu behandeln, war diesmal das Generalthema in 6 Round-table-Themen geteilt und somit die Übersicht über die angesprochenen Forschungsbereiche, die durch eine Vielzahl von Vorträgen leicht hätte verloren gehen können, in wünschenswerter Weise gewahrt; man dankt es der vorzüglich geleisteten Vorarbeit des Kolloquium-Komitees unter Vorsitz von J. Vysloužil. Die Chairmen der Round-tables waren E. Hradecký, J. Jiránek, J. P. Larsen, H. H. Eggebrecht, J. Racek und K. v. Fischer; die Themen lauteten: *Tschechische Musiktheorie, Tschechische Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, Über die Beziehungen der böhmischen Musiktradition zur außerböhmischen Entwicklung im 18. Jahrhundert, Musik der böhmischen Länder und die Mannheimer Schule, Manierismus in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, Gattungen und Typen der Spätgotik und Reformation in den böhmischen Ländern.* — Schwerpunktbildung war ebenso unausbleiblich wie erwünscht. Indem einzelne Vorträge sich durch besondere inhaltliche Relevanz oder durch eindringlichere Artikulation eines Sachverhalts, der auch früher schon gesehen worden sein mochte, aus dem Kontext der übrigen Referate heraushoben, wurden sie zum Kristallisationskern des Gesprächs, das unter der versierten Leitung der Chairmen teilweise sehr interessante Aspekte der behandelten Themen brachte.

Aus Raumgründen ist es leider nicht möglich, auf jede der Sitzungen in gleicher Weise einzugehen. Eingangs referierte J. Vysloužil über den Begriff *hudba česká*, wobei er der Etymologie folgend feststellte, daß *hudba* auf eine Bezeichnung zurückgeht, die das Streichen eines Saiteninstruments meint. Erst seit Smetana, Dvořak und Janáček hat *hudba* den umfassenden Sinn von *musica* bekommen, die als *humana practica* und *theoretica* einbegreift. *Musica antiqua bohemica* ist ein von V. Helfert eingeführter terminus, der historisch nicht zu belegen ist. Damit hatte Vysloužil einen legitimen Ansatz zur gedanklichen Durchdringung der eigenen Sache geboten. Zu recht traf E. Hradecký die Feststellung „*slavica non leguntur*“; Abhilfe zu schaffen, traten die Theoretiker K. Janěček und K. R i s i n g e r auf und erläuterten ihre Systeme. Fr. Ř e h á n e k und J. V o l e k rückten die originellen Züge von Janáčeks theoretischen Schriften ins Blickfeld; man bedauerte, daß noch keine deutsche Ausgabe erschienen ist. — Nach einem Überblick über die Epochen des erwachenden Selbstverständnisses der tschechischen Musiker seit dem 1. Drittel des 19. Jahrhunderts, den man J. Jiránek verdankte, befaßten sich u. a. R. Stephan, D. Ströbel, I. Vajda mit einzelnen Persönlichkeiten, J. Bek, D. Cvetko, M. K. Černý und H. H. Stuckenschmidt mit Zentren und Strömungen der tschechischen Musik; nur U. Siegele stellte endlich überhaupt erst einmal den Begriff des Nationalen zur Diskussion, indem er die Alternative eines historischen oder biologischen Verständnisses anbot. — Unberührt davon gaben C. Hattig, J. P. Larsen, Z. Pilková und J. Sehnal einen Überblick über tschechische Klaviermusik, Kammermusik und Sinfonie,

dramatische und Kirchen-Musik im 18. Jahrhundert und legten z. T. ein jüngst erst erschlossenes Repertoire vor. T. Volek hatte eingangs die Zentren der Musik Böhmens im 18. Jahrhundert umrissen. R. Pečman und E. Badura-Skoda beleuchteten das Verhältnis zu Böhmens Nachbarn. Interessant, daß nach den Forschungen Larsens die Gattung des Bläserdivertimentos zu 5—6 Stimmen, fünfsätzig mit langsamem Mittelsatz zwischen zwei Menuetten, eine böhmische Spezialität darstellt, eine Erkenntnis, die dazu dienen könnte, Haydns *Feldpartiten* vom Zeitpunkt seines böhmischen Aufenthaltes an zu datieren, also ab 1759. — H. H. Eggebrecht demonstrierte analytisch die geschichtliche Relevanz der Mannheimer Schule; er interpretierte einen Sinfoniesatz Stamic' (op. 3, 1) als erste Ausprägung des klassischen, um den Menschen als lebendiges, körperlich-geistiges Wesen zentrierten Tonsatzes. Erläuterungen zu dem angesprochenen „Mannheimer Stil“ brachten P. Andraschke, A. Riethmüller, T. Volek und J. Vysloužil, indes J. Fukač lapidar konstatierte, es gäbe nichts allgemein Tschechisches, was Stamic auszeichne; was er war, wäre sein Individuelles. — Indem K. v. Fischer den Bestand an Quellen in Böhmen für den Zeitraum 14.—16. Jahrhundert darlegte — er zählte 78 Handschriften, in deren frühesten Werke des Engelberger Stils begegnen —, zeigte er den Hintergrund, wenn nicht die Basis der Forschungen, zu denen Fr. Mužik, J. Koubá, V. Plocék und J. Snížková Beiträge lieferten. J. Černý wartete mit überraschenden Mitteilungen über die in Böhmen überlieferten Motetten des 14. und 15. Jahrhunderts auf, die der Schreiber in MüD irrtümlich für einstimmige Stücke gehalten und entsprechend aufgezeichnet hat. W. Lipphardt berichtete über das Gesangbuch des Chr. Hecyrus, Prag 1581.

Ausführlicheres abschließend über jenes Round-table, dessen Thema insofern das problematischste heißen könnte, als sein Gegenstand überhaupt erst noch zu bestimmen war, der musikalische „Manierismus“. Es zeigte sich, daß über den *Manierismus in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts* eine Einigung nicht erzielt werden konnte, weil schon der Stilbegriff „Manierismus“ methodisch einen zu großen Widerstand leistete, als daß eine allgemein anerkannte Sachbezogenheit hätte erreicht werden können. Es fehlte nicht an Versuchen. Wenig war mit dem freilich verführerischen Unterfangen erreicht, Analogien zwischen den Bereichen des Geistes, der Künste und Wissenschaften zu konstruieren. Die barocke Bühne, die antinaturalistisch mit Zauberei und Sinnentzug vor allem jene, das barocke Weltgefühl ausdrückende Metapher Calderons *Das Leben ein Traum* zu inszenieren trachtet, zur Demonstration des vermeintlich Manieristischen der zu dieser Bühne gehörenden Musik zu bemühen, bleibt eine bloße Spielerei, wenn nicht konkrete musikalische Komposition gemeint wird. Leer ist aber der Manierismusbegriff, der auch Wagners *Walküre* (Feuerzauber) noch einbeziehen soll, wie H. Chr. Wolff es wollte. Das Labyrinth als Symbol eines Weltverständnisses, dem das Risiko der Verirrung und des Wahnsinns — und vielleicht auch die Wahrheit über den Weltzustand — einbeschrieben ist, sah J. Valka in Zusammenhang mit der absolutistischen Staatsform; dabei hatten sich offensichtlich Abneigungen gegen zwei völlig verschiedenartige Dinge vermengt. Jedenfalls sind Stadtanlagen und Gärten absoluter Potentaten das genaue Gegenteil von Labyrinthen, die tatsächlich manieristische Embleme sein mögen. Ohne Frage ist aber von allen Wegen, den Manierismus zu begreifen, der bedenklichste derjenige, der eine künstlerische Erscheinung auf eine „geistig kranke“ Konstitution zurückführt, wobei dann der Manierismus zugleich als der „dernier cri“ der „Weltmusikgeschichte“ abqualifiziert wird, wie J. Ráček dies leider tat. Da Th. Stráková feststellte, daß es keine Werke tschechischer Komponisten gebe, die wesentlich manieristisch seien, war die Welt in Böhmen immerhin heil. Erst L. Finšchers sachlich musikwissenschaftliche Argumentation brachte es an Hand von Kompositionsanalysen bei Gesualdo zu einer Konkretion. Manieristisch kann bei dem als nobile dilettante beginnenden vom 3. Madrigalbuch an die Auslegung der traditionellen Kompositionsregeln

heißen, so daß zwar in keiner Stimme ein Verstoß vorkommt, aber der zusammengesetzte Stimmenverband dennoch voller Anomalien ist. Während die korrekte Behandlung der Einzelstimmen absichtlich zueinander in Widerspruch gerät, entsteht, was „anders“ bei Gesualdo ist und terminologisch die Bezeichnung musikalischer „Manierismus“ verdient: die „Überspitzung der Tradition“, bis sie „in ihr Gegenteil umschlägt“. Zu einer ähnlichen Definition mochte F. N o s k e unterwegs gewesen sein, als er die Glareansche „ars perfecta“ als normativ anvisierte, um von ihr aus die manieristische Abweichung zu begreifen. Wenn die Madrigali spirituali des Ph. de Monte in der Interpretation von W. Pass als Beispiel des Manierismus wenig überzeugten, so um so mehr das Farbengravicebalo des seit G. R. Hocke wieder gekannten Malers Arcimboldi, Zeugnis eines Panästhetizismus, zu dessen Rekonstruktion die Farbpartituren leider verloren gegangen scheinen.

Das, wie man an dem knappen Überblick erkennen mag, sehr ertragreiche Brünner Kolloquium „Musica bohemica et europaea“ — dessen Texte der in Vorbereitung befindliche Kolloquiumssammelband enthalten wird — war rein äußerlich durch R. P e č m a n so perfekt organisiert, wie es manchem schon zur lieben Gewohnheit geworden ist. Im Verein mit dem abwechslungsreichen, die wissenschaftliche Thematik durchs musikalische Beispiel verlebendigen gleichzeitigen Festival erwirbt sich das Brünner Kolloquium von Jahr zu Jahr mehr Freunde. Und hat nicht die herzliche Gastfreundschaft, die man in Brünn genießt, einen großen Anteil daran, daß man gern wiederkehrt?

Die Stumm-Orgel der ehemaligen Abtei Amorbach

VON JÜRGEN EPPELSHEIM, MÜNCHEN

II. Teil

Bis zum Jahre 1865 blieb das Werk, mehrerer Reparaturen⁷⁶ ungeachtet, in seiner ursprünglichen Beschaffenheit. Der oben genannte Bericht des Pfarrers Zippelius dürfte die Fürstliche Generalverwaltung veranlaßt haben, die damals bereits renommierte Orgelbauanstalt G. F. Steinmeyer & Cie.⁷⁷ in Oettingen mit einer Untersuchung des Werks zu beauftragen. Am 30. August 1865 reichte diese neben dem bereits erwähnten Gutachten über den Zustand der Orgel zwei Vorschläge für Instandsetzung und Umbau ein (A f. 78^r—80^v, 81^r—85^r, 86^r—91^v). Der erste dieser Vorschläge lief auf Reparatur der vorhandenen Windladen, Neuanlage der für irreparabel erklärten Mechanik mit neuem, freistehendem Spieltisch und Einbau eines neuen, aus sechs Kastenbälgen nebst „Regulatoren“ und „Compensationsbälgen“ bestehenden Gebläses hinaus. Die geplanten Dispositionsänderungen waren nicht erheblich: Vox humana 8' des Positivs sollte entfernt, Krumhorn[/Hautbois] 8'⁷⁸ des Echowerks gegen Dolce 8' aus Metall und Fagott 16' im Pedal gegen Quint 10²/₃' ausgetauscht werden. Dagegen sollten, gewandelten Klangvorstellungen gemäß, viele Register eine andere Intonation erhalten. Abgesehen von im Ganzen „gleicherer“ Intonation wurde für notwendig erachtet, die Register Gedeckt 8' im Hauptwerk, Octav 4', Rohrflöte 4', Terz 1³/₅' und Mixtur 4fach 1' im Positiv „weicher“, Octavbaß 8' und Octav 4' des Pedals „stärker“, Subbaß 16' „im Grundton“ zu intonieren. Kernstiche sollten erhalten Quint 2²/₃', Mixtur 6fach 2', Cimpal 3fach 1' und Cornett 8' des Hauptwerks sowie Quint 2²/₃' des Positivs. Oktav 4' im Hauptwerk „als Stimmregal“ und Salicional 8' im Positiv sollten mit

⁷⁶ S. 149, 2108 f.

⁷⁷ Vgl. Anm. 8.

⁷⁸ Von hier an werden die Registerbezeichnungen der erwähnten Steinmeyerschen Umbauvorschläge verwendet.

„Stimmshlitzten“ versehen und zu diesem Zweck unter Neuanfertigung der tiefsten Pfeife um einen Halbton nach oben gerückt werden; Gamba 8' sollte darüber hinaus von *a* aufwärts ganz neue Pfeifen erhalten, vermutlich wegen des schwachen Klanges und der äußerst engen Mensur der Stummschen Gamba, die den ganz anders gearteten Vorstellungen, welche die moderne Schule des Orgelbaus mit dem Register Gamba verband, nicht entsprach. Trompete 8' im Hauptwerk sollte neue Zungen und Krücken sowie einige neue Becher erhalten, Krumhorn 8' im Positiv und Posaune 16' im Pedal neue Zungen und Krücken, Clarinett 4' und Cornettino 2' im Pedal neue Zungen, Vox humana 8' im Echo neue Zungen und Kehlen (und damit zweifellos, wie tatsächlich ausgeführt, auch neue Krücken).

Der zweite Vorschlag Steinmeyers unterscheidet sich vom ersten im wesentlichen darin, daß die vorhandenen Schleifladen durch Kegelladen ersetzt werden sollten — was bei dem ungleich größeren Platzbedarf dieses Windladensystems auf einen radikalen Umbau der inneren Anlage hinauslief; Vox humana 8' des Positivs sollte nicht lediglich entfernt, sondern durch Fagott und Clarinett 8' (einschlagend) ersetzt, das Echowerk um Geigen-Principal 8' (tiefste Oktave aus Holz, Fortsetzung aus Probzinn „mit Expression“) erweitert werden. Im übrigen stimmt der zweite Vorschlag wörtlich mit dem ersten überein.

Am 31. Januar 1866 wurde zwischen Steinmeyer und der Fürstlichen Generalverwaltung der Umbau der Orgel auf Basis des zweiten Vorschlags vertraglich festgelegt (A f. 111^r bis 112^v). Am 23. November 1868, einem Montag, kündigte Steinmeyer die Beendigung der Arbeiten für Mitte der darauffolgenden Woche, also für die ersten Dezembertage an (A f. 124^{rv}). Vom 6. bis zum 8. Dezember prüfte Johann Georg Herzog aus Erlangen als Sachverständiger das umgebaute Instrument; in einer vorläufigen Erklärung vom 8. Dezember (A f. 127^r—128^r) äußerte er sich befriedigt über Steinmeyers Arbeiten und erstattete dann am 24. Dezember ein ausführliches, höchst lobendes Gutachten (A f. 146^r—151^v). Die ausgeführten Arbeiten gingen über das im zweiten Vorschlag Enthaltene noch wesentlich hinaus, vor allem hinsichtlich der Dispositionsveränderungen. Nur zum Teil gibt hierüber eine „Nachrechnung“ Steinmeyers vom 30. November 1868 (A f. 158^r—161^r) Auskunft, in der auf eigene Verantwortung unternommene Mehrarbeiten aufgeführt sind; Herzog erwähnt in seinem Gutachten nur diejenigen Abweichungen vom ursprünglichen Plan, die in dieser Nachrechnung erscheinen. Als Ergänzung der unvollständigen Angaben können, neben den bis heute im Zustand von 1868 verbliebenen Teilen der Orgel, eine Dispositionsaufzeichnung aus dem Jahre 1907⁷⁹, ein auf weiteren Umbau abzielendes Angebot Steinmeyers vom 7. Juli 1910 (A f. 347^r—352^r), das hinsichtlich der Beschaffenheit der beizubehaltenden Register aufschlußreich ist, schließlich ein Gutachten des amtlichen Orgelsachverständigen Johannes Mehl vom 20. Januar 1933⁸⁰ herangezogen werden. Es ergibt sich folgendes Bild:

Der Tonumfang wurde, wie bereits erwähnt, in den Manualen auf C—f³ (54 Töne), im Pedal auf C—d¹ (27 Töne) erweitert, großenteils unter Verwendung ausgeschiedener Stumm-Pfeifen. Im I. Manual (Hauptwerk) fiel Quint 2²/s' weg, dafür wurde die Mixtur unter Verwendung von Quintpfeifen von 2'- auf 2²/s'-Basis gesetzt⁸¹. Cimpal 1' wurde von drei auf zwei Chöre reduziert, das erst bei c¹ einsetzende Cornett 5fach bis *c* ausgebaut (*c*—*h* nach Steinmeyers Angaben in der Nachrechnung, A f. 158^r, 3—4fach besetzt und gleich dem Stummschen Register auf eigenem erhöhtem Stock aufgestellt) und damit der gewandelten

⁷⁹ Zeitschrift für Instrumentenbau Jg. 28 (1907/08), 36 f.

⁸⁰ Vgl. Anm. 10.

⁸¹ Johannes Mehls soeben erwähntes Gutachten überliefert für dieses Register in seiner 1868 geschaffenen Form Oktavrepetition auf *c* und *c*² sowie die unverändert gebliebene Zahl von sechs Chören, nicht jedoch deren Zusammensetzung. In der zitierten Nachrechnung der Firma Steinmeyer findet man auf f. 160v/161r folgendes: „An mehreren Stimmen als Mixtur wurden in den untern Octaven viele neue Pfeifen gemacht . . .“. Ob hier die Mixtur des I. Manuals gemeint ist oder aber die des II. Manuals oder des Pedals und in welchem Ausmaß neue Pfeifen eingefügt wurden, läßt sich nicht mehr feststellen, da keines dieser Register im Zustand von 1868 verblieben ist.

Funktion, die das Register im Laufe des 19. Jahrhunderts erhalten hatte, angepaßt. Die Teilung der Trompete 8' in Baß- und Diskantzug entfiel. Vox angelica 2' wurde in ein 4'-Register umgeändert und — vermutlich unter Verwendung entfallender Stummscher Zungenpfeifen — bis f^3 durchgeführt, die oberste Oktave fs^2 — f^3 mit Repetition in 8'. Neu kam eine offene Flöte 8' (in der Nachrechnung l. c. „*Tibia*“ genannt) hinzu, von A—h aus Holz, von c^1 — f^3 aus Metall gefertigt; C—Gs waren mit Gedeckt 8' zusammengeführt. Die Registerzahl des Hauptwerks blieb unverändert bei fünfzehn.

Im II. Manual, dem ehemaligen Positiv, wurde nicht nur, wie vorgesehen, Vox humana 8', sondern auch Terz $1^3/s'$ ausgeschieden. Principal 8' im Prospekt mußte, da die neue Windlade weit entfernt stand, stillgelegt werden; an seine Stelle trat ein ganz auf der Windlade stehendes neues Principal 8' (C—H aus Holz). Flöte-Travers 8' wurde mit Holzpfeifen bis A ausgebaut und im Bereich C—Gs mit Gedeckt 8' zusammengeführt, war also nunmehr im ganzen Klaviaturumfang spielbar. Das erst bei c beginnende Stummsche Salicional 8' wurde unter Zusatz von Holzpfeifen in 16' verändert⁸². Octav 4' wurde in „*Principalflöte*“, Quint $2^2/s'$ in „*Nassard*“, Octav 2' in „*Waldflöte*“ umbenannt. An neuen Registern kamen außer Fagott und Clarinett 8', das dem Plan gemäß die Vox humana ersetzte, „*Dulcian*“ (= Dulciana) 8', C—H aus Holz, und eine im Bereich C—H mit Dulcian[a] zusammengeführte Aeoline 8' hinzu. Die Registerzahl des II. Manuals stieg somit von zwölf auf dreizehn.

Im III. Manual, dem früheren Echwerk, fiel nicht nur, wie vorgesehen, Krumhorn[/Hautbois] 8' weg, sondern auch Quint $1^1/s'$ und Flageolett 1'. Hohlpipe 8' wurde in „*Hohlflöte*“, Octav 2' in „*Piccolo*“ umbenannt. Die neu eingebauten Register Geigen-Principal 8' und Dolce 8' bestanden in der ersten Oktave C—H aus Holzpfeifen. Die Registerzahl des III. Manuals verringerte sich von acht auf sieben.

Im Pedal wurde außer dem durch Quint $10^2/s'$ ⁸³ ersetzten Fagott 16' auch Cornettino 2' entfernt, an dessen Stelle ein Cello 8' aus Holz trat. Die drei größten Pfeifen des Violon 16' wurden neu angefertigt, sei es wegen starker Verwurmung, sei es, um den außerordentlich eng gebauten Stummschen Violonbaß durch Nachrücken um drei Halbtöne zu modernisieren. Offenbaß 16' erhielt den Namen „*Principalbaß*“, Octav 4' den Namen „*Flötenbaß*“. Der oberste Chor von Mixtur 6fach 2' scheint als Doppelchor für überflüssig erachtet und deshalb entfernt worden zu sein, da das Register in einem Umbauvorschlag Steinmeyers vom 29. November 1881 als „*Mixtur 2' fünffach*“ erscheint (A f. 219v). Die Registerzahl des Pedals blieb unverändert.

Das Stummsche Glockenspiel wurde um drei Töne bis f^3 erweitert und erhielt im Zusammenhang damit eine (jetzt noch vorhandene) neue Hammermechanik; außer den kalottenförmigen „*Glocken*“ gehören nur noch die beiden schön geschweiften Wangenbretter, welche die ganze Anlage tragen und zusammenhalten, zur originalen Substanz⁸⁴. Die beiden Tremulanten entfielen.

Statt der projektierten sechs Kastenbälge (in der Nachrechnung, A f. 159r, ist von „*Stöpselbälgen*“ die Rede) baute Steinmeyer „*das seither neu erfundene Laternengebläs*“ (ib.), d. h. ein Magazingebläse mit Schöpfbälgen. Der neue Spieltisch erhielt neben vier durch Registerzüge zu betätigenden Koppeln (II/I, III/II, I/Pedal, II/Pedal) vier unbezeichnete Kollektivtritte, in Zweiergruppen links und rechts über der Pedalklavatur angeordnet; sie entsprechen, in ihrer Reihenfolge von links nach rechts aufgezählt, den dynamischen

⁸² Ob das Register, wie man annehmen möchte, bis C durchgeführt war und ob die tiefe Oktave aus gedeckten Pfeifen bestand, läßt sich nicht mehr feststellen.

⁸³ Die Bauweise dieses Registers ist nicht überliefert. Vermutlich handelte es sich um gedeckte Holzpfeifen.

⁸⁴ Ein im Originalzustand verbliebenes, wenn auch seit 1935 mittels elektropneumatischen Apparats betätigtes Glockenspiel enthält die — leider, entgegen 2101, nichts weniger als unveränderte — Stumm-Orgel der Paulskirche zu Kirchheimbolanden.

Graden piano, mezzoforte, forte, Tutti, erzielt mittels der folgenden — in musikalischer Hinsicht aufschlußreichen — Registerkombinationen⁸⁵.

I. Manual

<i>p</i>		Ged. 8	Gb. 8				
<i>mf</i>	B. 16	Ged. 8	Gb. 8	Qt. 8	Fl. 8	Ged. 4	
<i>f</i>	Pr. 16	B. 16	O. 8	Ged. 8	Gb. 8	Qt. 8	Fl. 8
<i>T</i>	Pr. 16	B. 16	O. 8	Ged. 8	Gb. 8	Qt. 8	Fl. 8
						O. 4	Ged. 4
						O. 2	
							Korn. Mixt. Cimb. Trp. 8
							V. ang. 4

II. Manual

<i>p</i>		Ged. 8	Dulc. 8	Aeol. 8			
<i>mf</i>	Sal. 16	Ged. 8	Trfl. 8	Dulc. 8	Aeol. 8	Rfl. 4	
<i>f</i>	Sal. 16	Pr. 8	Ged. 8	Trfl. 8	Dulc. 8	Aeol. 8	Prfl. 4
<i>T</i>	Sal. 16	Pr. 8	Ged. 8	Trfl. 8	Dulc. 8	Aeol. 8	Prfl. 4
							Rfl. 4
							Nass. Wfl. 2
							Mixt. Cr. 8
							Fg./Kl. 8

III. Manual

<i>p</i>		Hfl. 8	Dolce 8		
<i>mf</i>	Gpr. 8	Hfl. 8	Dolce 8	Fl. 4	
<i>f</i>	Gpr. 8	Hfl. 8	Dolce 8	Fl. 4	Gh. 4
<i>T</i>	Gpr. 8	Hfl. 8	Dolce 8	Fl. 4	Gh. 4
					Pikk. 2
					V.hum. 8

Pedal

<i>p</i>		Sb. 16		Cello 8
<i>mf</i>		Sb. 16	V. 16	Cello 8
<i>f</i>	Prb. 16	Sb. 16	V. 16	Qb. Ob. 8
<i>T</i>	Prb. 16	Sb. 16	V. 16	Qb. Ob. 8
				Cello 8
				Flb. 4
				Mixt. Pos. 16
				Klar. 4

Pedal- und Manualkoppeln, dazu selbstverständlich das Glockenspiel, waren nicht in die Kollektivgruppen einbezogen.

Die durch den Umbau von 1868 entstandene Disposition lautet wie folgt:⁸⁶

I. (unteres) Manual C—f³ (54 Töne)

1. Prinzipal	16'	Stumm
2. Bourdon	16'	Stumm
3. Oktave	8'	Stumm
4. Gedeckt	8'	Stumm

⁸⁵ Zu leichterem Verständnis der aus typographischen Gründen hier verwendeten Abkürzungen kann gegebenen Falles die unten folgende Wiedergabe der aus dem Umbau von 1868 resultierenden Disposition herangezogen werden. — Die Kollektiveinrichtung ist in der Weise konstruiert, daß jeder der vier Tritte mit einer unten im Spieltisch angebrachten horizontalen Eisenwelle in Verbindung steht, die eine der Zahl der zu betätigenden Register entsprechende Zahl eiserner Ärmchen aufweist; das gegabelte Ende der Ärmchen greift unter hölzerne, an die vom Registerzug senkrecht abwärts laufenden Registerabstrakten geleimte Bäckchen. Die vier Eisenwellen sind in der Weise miteinander verkoppelt, daß bei Betätigung des Mezzoforte-, Forte- oder Tutti Tritts jeweils die links von dem betätigten Tritt gelegenen, geringeren Stärkegraden entsprechenden Tritte mit hinuntergedrückt werden — eine der sicheren Funktion dienliche Vereinfachung der Anlage, da die bei voneinander unabhängig angelegten Kombinationspedalen bestehende Notwendigkeit entfällt, mehrere, zu verschiedenen Wellen gehörige Ärmchen an einer und derselben Registerabstrakte angreifen zu lassen. Daß als Folge dieses additiven Verfahrens eine Häufung von Registern gleicher Lage auftritt, entspricht damaliger Registrierpraxis und bedeutet aus der Perspektive der Zeit keinen Nachteil. Gelegentlich späterer Umbauten erfolgte Abänderungen der Registerkombinationen von 1868 durch Herausnehmen einzelner Register sind in unserem Zusammenhang ohne Interesse.

⁸⁶ Registerbezeichnung nach der in Anm. 79 genannten Quelle. Der Vermerk „Stumm“ schließt Veränderungen geringeren Umfangs, wie Nachrücken um einen Halbton unter Neuanfertigung der C-Pfeife, Einfügung einzelner Fremdpfeifen usw., nicht aus. Die Ergänzungstöne ds³—f³ bzw. cs¹ d¹ wurden, soweit es sich um Metallpfeifen handelt, großenteils ausgeschiedenen oder veränderten Stumm-Registern entnommen.

5. Gambe	8'	teils Stumm, teils neu
6. Quintatön	8'	Stumm
7. Flöte	8'	C—Gs mit Nr. 4 zusammengeführt; neu
8. Oktave	4'	Stumm
9. Gedeckt	4'	Stumm
10. Oktave	2'	Stumm
11. Kornett 3—5fach	8'	c—h (3—4fach) neu, Fortsetzung (5fach) Stumm
12. Mixtur 6fach	2 ² /s'	unter Verwendung von Stumm-Pfeifen neu zusammengestellt
13. Cimbel 2fach	1'	Stumm (auf 2 Chöre reduziert)
14. Trompete	8'	Stumm
15. Vox angelica	4'	(C—f ³ ; fs ² —f ³ in 8' repetierend); vermutlich C—H neu, c—f ³ aus Stumm-Pfeifen (Vox angelica 2', Cornetbaß 2', Hautbois Diskant 8') zusammengestellt

II. (mittleres) Manual C—f³

1. Salicional	16'	aus Salicional 8' Stumm; z. T. neu
2. Prinzipal	8'	(nicht im Prospekt) neu
3. Gedeckt	8'	Stumm
4. Traversflöte	8'	C—Gs mit Nr. 3 zusammengeführt; A—h neu, Fortsetzung Stumm
5. Dulcian[a]	8'	neu
6. Aeoline	8'	C—H mit Nr. 5 zusammengeführt; neu
7. Prinzipalflöte	4'	Stumm (= Oktav 4')
8. Rohrflöte	4'	Stumm
9. Nassard	2 ² /s' ⁸⁷	Stumm (= Quint 3') ⁸⁸
10. Waldflöte	2'	Stumm (= Super Oktav 2')
11. Mixtur 4fach	1'	Stumm
12. Cromorne	8'	Stumm
13. Fagott und Klarinette	8'	(einschlagend) neu

III. (oberes) Manual C—f³

1. Geigenprinzipal	8'	neu
2. Hohlflöte	8'	Stumm (= Hohlflöte 8')
3. Dolce	8'	neu
4. Flöte	4'	Stumm
5. Gemshorn	4'	Stumm
6. Pikkolo	2'	Stumm (= Oktav 2')
7. Vox humana	8'	Stumm
Glockenspiel		Diskant (c ¹ —f ³); z. T. neu

⁸⁷ Registername nach der Beschriftung des noch vorhandenen Pfeifenbänkchens von 1868; das Register selbst wurde im Jahre 1890 entfernt.

⁸⁸ Pfeife E der Stummschen Quint 3' steht, wie bereits S. 52 f. erwähnt, jetzt als C des ersten Chors in der 1936 unter Zusatz neuer Pfeifen auf 2'-Basis neu zusammengestellten Mixtur des Hauptwerks. Ob 1868 für die Tieferlegung dieses Registers nicht die Quint des Hauptwerks, sondern diejenige des Positivs verwendet wurde, während erstere als Nassard 2²/s' in das II. Manual kam, oder ob damals lediglich — eine nicht selten zu beobachtende Folge von Eingriffen in ältere Orgelwerke — die Pfeifen verschiedener Register durcheinandergeraten sind, läßt sich, wenn überhaupt noch, nur durch detaillierte Untersuchung des Pfeifenwerks klären.

Pedal C—d¹ (27 Töne)

1. Prinzipalbaß	16'	Stumm (= Offener Baß 16')
2. Subbaß	16'	Stumm
3. Violon	16'	C—D neu, Fortsetzung Stumm
4. Quintbaß	10 ² / ₃ '	neu
5. Oktavbaß	8'	Stumm
6. Cello	8'	neu
7. Flötenbaß	4'	Stumm (= Super Oktavbaß 4')
8. Mixtur 5fach	2'	Stumm (Chor VI entfernt)
9. Posaune	16'	Stumm
10. Klarine	4'	Stumm

Der innere Aufbau des Werkes wurde gänzlich verändert. Der Spiel- und Registrierpraxis der Zeit entsprechend waren die neuen Kegelladen reichlich dimensioniert, um in jedem Falle ausreichende Windversorgung der Pfeifen zu gewährleisten. Dies bedingte der großen Registerzahl wegen eine Verteilung des I. und II. Manuals und des Pedals auf je zwei Laden zu 54 bzw. 27 Tönen. Im Stummschen Gehäuse fanden nur noch die beiden Laden des I. Manuals, senkrecht übereinander angeordnet, Platz; die durch den Prospekt vorgegebene Tonfolge — C und Cs außen, e³ und f³ in der Mitte — entsprach der ursprünglichen. Trotz der beträchtlichen Länge von über vier Metern waren beide Laden je in einem Stück gearbeitet, nicht geteilt wie die Stummsche Schleiflade des Hauptwerks⁸⁹. Hinter dem Gehäuse, durch einen Stimmgang von ihm getrennt, liegen etwa in Höhe des Gurtgesimses zwei Laden nebeneinander: vom Prospekt her gesehen links die Unterlade des II. Manuals, rechts die zum III. Manual gehörige Lade. Beide haben chromatische Tonfolge, C liegt jeweils außen, f³ innen; so ergibt sich ein Pfeifenbild, das demjenigen des I. Manuals entspricht. Wiederum durch einen Stimmgang getrennt, schließt sich nach hinten, in gleicher Höhe, ein weiteres Ladenpaar an: links die Lade mit den großen, rechts die mit den kleineren Pedalregistern; beide weisen analog dem ersten Ladenpaar chromatische Pfeifenanordnung auf (C außen, d¹ innen). Senkrecht über der Unterlade des II. Manuals befindet sich dessen Oberlade. Wie beim I. Manual stimmen Ober- und Unterlade in Tonfolge und -teilung überein, so daß sich eine überaus einfache Verbindung zwischen den korrespondierenden Betätigungswellen der Kegellventile mittels senkrechter Abstrakten ergibt⁹⁰.

Die Register standen in folgender Anordnung auf den Windladen (Aufzählung jeweils von vorn — Prospektseite — nach hinten):

I. Manual, Unterlade
(größte Pfeifenlänge,
abgesehen von den Prospekt-
registern, 4')

1. Prinzipal	16'	(C—d ³ Prospekt, konduktiert)
--------------	-----	---

I. Manual, Oberlade
(größte Pfeifenlänge 8')

1. Gambe	8'
2. Bourdon	16'

⁸⁹ Die Kegellade des I. Manuals ist im Jahre 1965 durch eine Schleiflade ersetzt worden (vgl. S. 192). Die Städtische Musikinstrumentensammlung München hat je eine Hälfte der Ober- und Unterlade zur Aufbewahrung übernommen.

⁹⁰ Der Verfasser dieses Beitrags hat die Orgel von Amorbach erst nach dem Umbau von 1965 kennengelernt, bei welchem die aus dem Jahre 1868 stammende Spiel- und Registermechanik entfernt wurde, und daher leider nicht mehr Gelegenheit gehabt, die Anlage dieser Mechanik, die angesichts der Ausdehnung des Werks eine imponierende konstruktive Leistung dargestellt haben muß, als Ganzes zu sehen. Erhaltene Teile — eine Auswahl befindet sich jetzt in der in Anm. ⁸⁹ genannten Sammlung — zeigen, daß die Spielmechanik zum I. Manual über ein entsprechend großes senkrecht Wellenbrett lief, während II. und III. Manual und Pedal, sämtlich in chromatischer Tonfolge aufgestellt, anscheinend über eine reine Winkelmechanik gespielt wurden. Die Registermechanik war auf die Mitte der Anlage konzentriert: die Registerventile des I. Manuals liegen im Intervall zwischen e³ und f³, diejenigen der übrigen Werke bei f³ bzw. (Pedal) bei d¹.

2. Oktave	8'	(C—e ¹ Prospekt, konduktiert)	3. Kornett 3—5fach	8'
3. Vox angelica	4'		4. Flöte	8'
4. Quintatön	8'		5. Gedeckt	8'
5. Oktave	4'		6. Trompete	8'
6. Oktave	2'			
7. Gedeckt	4'			
8. Mixtur 6fach	2 ² /3'			
9. Cimbel 2fach	1'			

II. Manual, Unterlade
(größte Pfeifenlänge
A der 8'-Oktave)

1. Waldflöte	2'
2. Rohrflöte	4'
3. Prinzipalflöte	4'
4. Gedeckt	8'
5. Traversflöte	8'
6. Nassard	2 ² /3'
7. Mixtur 4fach	1'
8. Cromorne	8'

III. Manual

1. Pikkolo	2'
2. Gemshorn	4'
3. Hohlflöte	8'
4. Geigenprinzipal	8'
5. Dolce	8'
6. Flöte	4'
7. Vox humana	8'

Pedal, linke Lade
(größte Pfeifenlänge 16')

1. Subbaß	16'
2. Prinzipalbaß	16'
3. Violon	16'
4. Quintbaß	10 ² /3'
5. Posaune	16'

II. Manual, Oberlade
(größte Pfeifenlänge 8'⁹¹)

1. Fagott und Klarinette	8'
2. Prinzipal	8'
3. Salicional	16'
4. Aeoline	8'
5. Dulcian[a]	8'

Pedal, rechte Lade
(größte Pfeifenlänge 8')

1. Mixtur 5fach	2'
2. Flötenbaß	4'
3. Oktavbaß	8'
4. Cello	8'
5. Klarine	4'

Im Jahre 1882 wurde auf Grund von Vorschlägen des Fürstl. Revisors Bernhard Fehler vom 18. Oktober 1881 (A f. 212^r—213^v) die Orgel gereinigt, durchgesehen und in einigen Registern verändert. Der Auftrag, den die Firma Steinmeyer nach Abgabe eines ausführlichen, verschiedene Grade der Veränderung zur Wahl stellenden Angebots (29. November 1881, A f. 219^r—223^r) und längeren Verhandlungen schließlich am 15. Februar 1882 erhielt (A f. 229^r), beschränkte sich angesichts schwieriger Etatlage auf das vordringlich erscheinende. Insbesondere blieb Fehlers Wunsch, das III. Manual oder wenigstens dessen Vox humana mit einem Schwellkasten zu umgeben, unberücksichtigt. Nach seinem Abnahmebericht vom 10. Juli 1882 (A f. 231^v—232^v) waren die Veränderungen an der Orgel folgende:

⁹¹ Vorausgesetzt, daß Salicional 16' — vgl. Anm. 82 — in der tiefen Oktave gedeckt war.

Trompete 8' des I. Manuals wurde durch eine neue Trompete (französischer Bauweise) ersetzt, ebenso Vox angelica 4' neu gebaut (fs^2-f^3 entgegen Fehlers Plan und entgegen dem Angebot wiederum in 8' repetierend). Im II. Manual wurde die Stummsche Mixtur unter Verwendung von Pfeifen der entfernten Pedalmixtur (s. u.) auf $2^2/s'$ -Basis gesetzt⁹². Cromorne 8' wurde unter Erneuerung einiger Becher „mit vielem Fleiße möglichst gut hergerichtet“. In gleicher Weise, jedoch ohne Entfernung originaler Becher, verfuhr man mit Vox humana des III. Manuals. Posaune 16' im Pedal erhielt neue Kehlen, Zungen und Krücken; sie sollte in dieser veränderten Form dem — laut Fehler ungekoppelt gegenüber dem Tutti der Manuale zu schwachen — Pedal mehr Kraft geben. An die Stelle der von Fehler für überflüssig erklärten Pedalmixtur trat eine „Baßtrompete“ 8', bestehend aus den Pfeifen C—d¹ der aus dem I. Manual entfernten Stummschen Trompete; für C fertigte Steinmeyer einen neuen Becher an, die vorhandenen Becher wurden um einen Halbton nachgerückt und mit Stimmschlitz versehen⁹³.

Einem weiteren Bericht Fehlers (23. Oktober 1882, A f. 235^r) entnehmen wir, daß Steinmeyers Associé Strebel vom 18. bis 20. Oktober noch einige durch Fehlers Beanstandungen veranlaßte Nacharbeiten ausführte: die neuen Rohrwerke Trompete und Vox angelica wurden stärker intoniert, letztere an Stelle der in die 8'-Lage repetierenden Zungenpfeifen im Bereich fs^2-f^3 mit Labialpfeifen im 4'-Ton besetzt⁹⁴; die Trompete erhielt in der „obersten Oktave“ (fs^2-f^3 , wie das noch vorhandene Register zeigt) zur Verstärkung des Tons andere Pfeifen mit doppelt langen Bechern.

Am 9. September 1889 beantragte Fehler (A f. 245^r) eine Generalstimmung und Nachregulierung der Orgel, Maßnahmen, die zuletzt 1882 erfolgt waren. Erstmals ist hier von Holzwurmschäden größeren Ausmaßes die Rede. Ein Brief der Firma Steinmeyer vom 8. März 1890 (A f. 249^r—250^v) weist auf die Verwurmung eines großen Teils der alten (Stummschen) Holzpfeifen hin, welche, 1882 noch kaum sichtbar, in den letzten Jahren stark fortgeschritten sei, insbesondere bei den Registern Bourdon 16' im I. Manual und Subbaß 16', Prinzipalbaß 16', Posaune 16' und Oktavbaß 8' im Pedal. Der Austausch der defekten Holzpfeifen gegen neue sollte aus finanziellen Gründen etappenweise erfolgen. In Steinmeyers Angebot vom 8. März 1890 (A f. 253^r—254^r) war — neben Reinigung, Stimmung usw. der ganzen Orgel — als erster Schritt auf diesem Wege die Erneuerung der Holzpfeifen von Bourdon 16' (C—h) vorgesehen. Ferner sollte Cromorne 8' des II. Manuals, als Solostimme laut Steinmeyer ein für allemal untauglich, durch eine neue Oboe 8' ersetzt werden, Vox humana 8' im III. Manual einen mit Barchent gefütterten „Schalldeckel“ erhalten, der dazu bestimmt war, „dieselbe im Ton zu mildern“. Dieser über das ganze Register gestülpte Holzkasten, der die Vitalität Stummschen Vox humana-Klangs in schwächliches Säuseln verwandelt, hat erstaunlicherweise über den barockisierenden Umbau von 1936 hinweg bis zum heutigen Tage seinen Platz behauptet.

⁹² Dem Gutachten Johannes Mehls vom 20. Januar 1933 (vgl. Anm. 10) zufolge hatte die Mixtur in ihrer neuen Zusammensetzung nur eine (Oktav-?) Repetition, und zwar auf c^2 . Mehl bezeichnet das Register als $2^2/s'$ 4fach; dies stimmt hinsichtlich der Tonlage mit dem Angebot Steinmeyers und mit Fehlers Abnahmebericht überein (die Chorzahl ist in beiden Aktenstücken nicht angegeben). Dagegen liest man in der Dispositionsaufzeichnung von 1907 (vgl. Anm. 79) „Mixtur 2' 3fach“. Angesichts der Korrektheit dieser Aufzeichnung im Ganzen, welcher unübersehbare Ungenauigkeiten des Mehlschen Gutachtens gegenüberstehen, darf man ihre abweichende Auskunft nicht ohne weiteres als Irrtum abtun. Die zur Umänderung der Mixtur des II. Manuals ausersehene Pedalmixtur wies keinen tieferen Chor als 2' auf; es ist durchaus möglich, daß Steinmeyer sich aus diesem Grunde, entgegen seinem Angebot, damit begnügte, die neu zusammengestellte Mixtur des II. Manuals auf 2' — immerhin um eine volle Oktave tiefer als ursprünglich — beginnen zu lassen, zumal ja das II. Manual im Gegensatz zum I. noch eine selbständige $2^2/s'$ -Reihe (Nassard) besaß. Die Beschränkung auf drei Chöre wäre leicht aus dem Bestreben zu erklären, trotz höherer Basis die vorgesehene obere Tongrenze beizubehalten; es ging ja gerade darum, die als schreiend empfundene Stummsche Mixtur tiefer zu legen.

⁹³ In der oberen Lage wurden einige Becher nicht nachgerückt, wie die Übereinstimmung der Stummschen Tonsignatur mit dem heutigen Standort zeigt; diese Becher haben keine Stimmschlitz.

⁹⁴ Das bis 1965 beibehaltene Pfeifenbänkchen der Vox angelica zeigte diesen Vorgang an: es war im Bereich fs^2-f^3 mit Überbänkchen zur Reduktion der Bohrungen auf den viel kleineren Durchmesser der Labialpfeifen versehen.

Im Juni 1890 war die Arbeit vollendet (vgl. A f. 260^r). Einer Änderung des ursprünglichen Projekts verdanken wir es, daß das Stummsche Cromorne damals nicht verschwand. In einer Abschrift von Steinmeyers Gesamtrechnung vom 10. Juni 1890 (A f. 260^r) liest man: „*Versetzung der Aeoe* [sic; Irrtum des Schreibers bei der Entzifferung des Wortes „Oboe“] 8' und *Intonation des Cromorne welche Arbeiten nachträglich von Sr. Durchlaucht genehmigt wurden . . .*“ In Wirklichkeit wurde nicht die Oboe versetzt, vielmehr war der Vorgang folgender: Nassard 2²/s' auf der sechsten Kanzelle der Unterlade des II. Manuals wurde entfernt, an seine Stelle trat Waldflöte 2' (das Pfeifenbänkchen, in dem dieses Register seither steht, trägt noch die Aufschrift „*Nassard 2²/s' II. Man.*“; seine Bohrungen wurden entsprechend dem kleineren Durchmesser der 2'-Pfeifen mit Filz enger gemacht). So gewann man als günstigen Platz für das zusätzliche Rohrwerk Oboe 8' die vorderste Kanzelle der Unterlade. Cromorne 8' blieb am alten Ort.

Durch die Arbeiten von 1890 war die Disposition geschaffen, welche im 28. Jahrgang 1907/08 von de Wits Zeitschrift für Instrumentenbau auf S. 36 f. wiedergegeben ist; sie blieb bis zum Umbau von 1936 unverändert. In der Folge ist nur noch die Erneuerung der Pfeifen einzelner Register zu verzeichnen — ein von Steinmeyer im Jahre 1910 vorgeschlagener Generalumbau unter Einführung der pneumatischen Traktur (A f. 347^r—352^r) wurde aus finanziellen Gründen zurückgestellt (A f. 354^v). Zunächst führte man den begonnenen Austausch der verwurmtten Holzpfeifen zu Ende: im Frühjahr 1912 Prinzipalbaß 16', Subbaß 16' und Violon 16', im Frühjahr 1913 Oktavbaß 8', Flötenbaß 4', Posaune 16' und die Baßoktaven C—h zweier von den drei achtfüßigen Gedackten der Manuale⁹⁵ (A f. 367a^{rv}, 372^{rv}, 379^r, 393^r). Im Herbst 1922 schließlich, als Krieg und Inflation den erwähnten Umbauplan endgültig zunichte gemacht hatten, erhielten gemäß Angebot Steinmeyers vom 9. Mai 1922 Gambe 8' im I. Manual sowie Gemshorn 4' und Pikkolo 2' im III. Manual neue Pfeifen (A f. 512^r, 509^r, 510^v); erstmals kam hier (für Pfeifen über 2²/s' Länge) Zink zur Anwendung. Gleichzeitig wurde die Orgel mit einem elektrischen Gebläse versehen (A f. 513^r, 448^v, 509^r, 510^v).

Im Herbst des Jahres 1932 besuchte Johannes Mehl, Orgelsachverständiger des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, die Orgel von Amorbach und unterzog sie einer sechs Tage währenden Prüfung⁹⁶, deren Ergebnis er in zwei Gutachten vom 20. Januar bzw. 27. April 1933 mitteilte⁹⁷. Das erste dieser Gutachten befaßt sich mit der Baugeschichte des Werks und beschreibt seinen damaligen Zustand; das zweite enthält, im Anschluß an Grundsätzliches über die Restaurierung historischer Orgeln, „*Grundzüge eines Restaurierungsplans*“, der in zwei Etappen ausgeführt werden sollte. Dieser Plan lautet, kurz zusammengefaßt, wie folgt:

1. Etappe

„*Hauptwerk*“ (I. Manual): Erneuerung der Holzpfeifen von Bourdon 16' und Gedeckt 8' (je C—h); Wiederherstellung der Vox angelica als 2'-Register; Wiederherstellung der Mix-

⁹⁵ Die Beschränkung auf zwei dieser Register steht in Zusammenhang mit dem erwähnten Generalumbau, bei welchem das dritte entfallen sollte. Aufwendungen waren nur für beizubehaltende Register vorgesehen (vgl. Aktennotiz vom 31. Mai 1911, A f. 367a^{rv}). Welches von den drei Gedackten die Stummschen Holzpfeifen behielt, geht aus den zitierten Aktenstücken nicht hervor. Die diese Register betreffenden Stellen der „*Grundzüge eines Restaurierungsplans*“, den Johannes Mehl in seinem Gutachten vom 27. April 1933 (vgl. Anm. 10) entwarf, könnten so zu verstehen sein, als sei es die „*Hohlflöte*“ des III. Manuals gewesen. Mehl schlägt hier Erneuerung der „*Holzoktaven*“ C—h vor, ohne diese als nicht original zu kennzeichnen. Dagegen werden die (nach Mehls Vorschlag gleichfalls zu erneuernden) Holzpfeifen C—h von Bourdon 16' im I. und A—h (vgl. Anm. 99) von Traversflöte 8' im II. Manual ausdrücklich als „*neuer*“ bzw. „*neu*“ bezeichnet; bei Gedackt 8' des I. und II. Manuals, unmittelbar nach Bourdon bzw. Traversflöte aufgeführt, ist „*dito*“ vermerkt. Präzise Ausdrucksweise des Gutachtens vorausgesetzt, würde dies bedeuten, daß auch die Holzpfeifen der beiden Gedeckt 8' nicht mehr original waren, doch muß man wohl mit der Möglichkeit rechnen, daß „*dito*“ sich nur auf die vorgeschlagene Neuanfertigung der Pfeifen erstreckt.

⁹⁶ Vgl. f. 8 des Gutachtens vom 27. April 1933.

⁹⁷ Ihr Aufbewahrungsort ist in Anm. 10 angegeben.

tur „in ihrer ursprünglichen Form als 2' 6fach: c e g c g c“ mit Oktavrepetition auf c und c²⁹⁸; Austausch von Flöte 8' gegen Quinte 2²/s'.

„Oberwerk“ (II. Manual): Erneuerung der Holzpfeifen C—h von Gedeckt 8' und A—h⁹⁹ von Traversflöte 8'; Wiederherstellung der Mixtur als 1' 4fach „c g c e“; Austausch von Prinzipal 8', Aeoline 8', Fagott und Klarinette 8' und Oboe 8' gegen Geigenprincipal 8' (aus dem III. Manual), Quinte 2²/s', Helle Trompete 8' und Clairon 4'; Einbau eines Tremulanten.

„Brustwerk“ (III. Manual): Erneuerung der Holzpfeifen C—h von Hohlflöte 8'; Austausch von Geigenprincipal 8', Dolce 8', Gemshorn 4' und Pikkolo 2' gegen Geigenprincipal 4', Octave 2', „das ursprüngliche“ Gemshorn 2' und Quinte 1¹/s'. Principal 8' im Prospekt des ehemaligen Positivs, 1868 stillgelegt, sollte mittels einer hinter dem Prospekt angebrachten Lade wieder klingend gemacht werden; hinter diesem Prospektregister sollten die zusätzlichen Register Flageolet 1', Scharf 3—4fach 1/2', Krummhorn 8' und Vox humana 4' Aufstellung finden. Auch das III. Manual sollte wieder einen Tremulanten erhalten. Im Pedal sollte „der alte barocke Gedecktpommer 4“ den Quintbaß 10²/s' ersetzen, Octavbaß 4' den „dicken, verschmierenden (1868 eingebauten) hölzernen Flötbaß 4““. Die 32'-Funktion sollte eine neue, kurzbecherige Bombarde 32', von c an aus Posaune 16' transmittiert, übernehmen. Außerdem sollten Mixturbaß 2' 6fach, Cornetbaß 2' und Nachthorn 2' eingebaut werden.

2. Etappe

Hauptwerk: „Stilgemäße“ Erneuerung von Gambe 8' und Trompete 8'.

Oberwerk: Rückverwandlung des Salicional 16' in Salicional 8'; „historisch streng getreuer“ Neubau des Stummschen Cromorne 8' wegen dessen schlechter Stimmhaltung; Austausch von Dulcian[a] 8' gegen Terz 1³/s'.

Brustwerk: mit Vox humana 8' sollte wie mit Cromorne 8' des II. Manuals verfahren, ihr Pianokasten entfernt werden.

Pedal: Erneuerung der Posaune 16' „in barockem Stil“; Austausch von Cello 8' gegen Gemshorn 8'.

Der Umbau der Orgel von Amorbach nach Mehls Plänen wurde der Firma Steinmeyer übertragen und von dieser im Jahre 1936 vollendet. Unter partieller Abweichung vom ursprünglichen Plan kamen folgende Arbeiten zur Ausführung:

Alle Holzpfeifen der in den drei Manualwerken verbleibenden Register wurden angesichts der starken Verwurmung des Gehäuses durch Metallpfeifen (Zinn bei Geigend Principal 8'¹⁰⁰, im übrigen Naturguß) ersetzt¹⁰¹. Damit verschwanden bedauerlicherweise die letzten noch vorhandenen Stumm-Pfeifen aus Holz, c¹—d³ der Flaut travers 8' im II. Manual und C—h einer Hohlpfeife 8' (vgl. Anm. 95).

Auf der Unterlade des I. Manuals wurde die vorhandene durchgehende Vox angelica 4' durch eine neue Vox angelica 2' (C—h, Becherlänge bei C ca. 1'; Naturguß) ersetzt; Mixtur 6fach 2²/s' erhielt unter Umsetzen vorhandener und Hinzufügung neuer Pfeifen die Zusammensetzung 2' 1¹/s' (eng) 1¹/s' (weit) 1' 2/s' 1/2'; Cimbels 2fach 1', das um einen Chor redu-

⁹⁸ Auf welchem Wege Mehl diese „ursprüngliche Form“ ermittelt hat, geht aus seinem Gutachten nicht hervor. Die Zusammensetzung der Stummschen Mixtur ist zwar — vgl. S. 55 — nicht überliefert; doch läßt sich angesichts der Tatsache, daß sowohl ein Terzchor in der Mixtur als auch die Repetition einer an sich schon tief liegenden Mixtur bereits auf c vielfach belegter Praxis der Familie Stumm widersprechen, mit hinlänglicher Sicherheit annehmen, daß die von Mehl vorgeschlagene Zusammensetzung nicht mit der ursprünglichen übereinstimmt. Entsprechendes gilt für die Mixtur des II. Manuals.

⁹⁹ Mehl gibt „C—h“ an; er berichtigt diesen Irrtum an anderer Stelle.

¹⁰⁰ Die Registernamen von 1936 hier und im folgenden entsprechend der beim damaligen Umbau gänzlich erneuerten Beschriftung der Registerzüge.

¹⁰¹ Diese Maßnahme schlug Mehl in einem dritten Gutachten vom 11. November 1933 (vgl. Anm. 10) vor, in welchem er zu dem von Steinmeyer eingereichten Kostenvoranschlag Stellung nahm.

zierte Originalregister, wurde entfernt und durch eine ganz neue dreifache Cimbelle der Zusammensetzung $\frac{1}{2}' \frac{1}{3}' \frac{1}{4}'$ (Oktavrepetitionen auf g , g^1 und g^2) ersetzt¹⁰². Auf die Oberlade kam eine neue Viol di Gamb $8'$ aus Zinn; auf der Kanzelle von Gedackt $8'$ wurde Quint $3'$ aus Naturguß eingebaut, das Gedackt auf die Kanzelle der ausgeschiedenen Flöte $8'$ versetzt. Die 1868 hinzugefügte Oktave $c-h$ des Cornetts wurde wieder entfernt.

Auf der Unterlade des II. Manuals wurde Oboe $8'$ durch Claron $4'$ ersetzt (cs^2-g^2 mit doppelt langen Bechern, gs^2-f^3 labial). Flaut travers $8'$ wurde im Bereich $A-f^3$ als zylindrisch-offenes, nicht überblasendes Register in Naturguß neu gebaut; die Zusammenführung der Töne $C-Gs$ mit Grob Gedackt $8'$ blieb bestehen. Mixtur 4fach $2^2/3'$ erhielt unter Verwendung eines Teils der vorhandenen Stummschen und Hinzufügung zahlreicher neuer Pfeifen die Zusammensetzung $1' \frac{2}{3}' \frac{1}{2}' \frac{1}{2}'$ mit Oktavrepetition auf c^1 und c^2 . Auf der Oberlade wurde Fagott und Klarinette $8'$ durch Dulzian $16'$ (statt der zunächst geplanten Hellen Trompete $8'$) ersetzt, für die Töne $C-f^1$ dieses Registers eine elektropneumatische Transmission zum Pedal angelegt. Auf die Kanzelle von Prinzipal $8'$ kam Geigend Principal $8'$ aus dem III. Manual zu stehen. Salicional $16'$ wurde in Solicional $8'$ zurückverwandelt, wobei man die Pfeifen $C-H$ (die entsprechenden Pfeifen $c-h$ des $16'$ -Registers bestanden aus Holz) und f^2-f^3 in Naturguß neu anfertigte. Aeoline $8'$ und Dulcian[a] $8'$ wurden durch Nasat $3'$ bzw. Terz $1 \frac{3}{5}'$, konisch-offene Register aus Naturguß, ersetzt.

Im III. Manual wurden auf den Kanzellen von Pikkolo $2'$, Gemshorn $4'$, Geigenprinzipal $8'$ und Dolce $8'$ die Register Quint $1 \frac{1}{3}'$ (Zinn, zylindrisch-offen, ohne Repetition), Gämshorn $2'$ (Naturguß, zylindrisch-offen, weite Mensur), Geigend Principal $4'$ (Zinn) und Octav $2'$ eingebaut.

Von einer Erneuerung der Stummschen Rohrwerke Cromorne $8'$ (II. Manual) und Vox humana $8'$ (III. Manual) nahm man glücklicherweise Abstand; auch die aus dem Jahre 1882 stammende Trompete $8'$ des I. Manuals blieb an ihrem Platz.

Auf der linken Pedallade trat ein gedeckter Pommerbaß $4'$ aus Naturguß an die Stelle von Quintbaß $10 \frac{2}{3}'$; Posaunbaß $16'$ wurde mit Kupferbechern und Holzstiefeln neu angefertigt. Auf der rechten Lade ersetzte Superoctavbaß $4'$ aus Zinn den Flötenbaß $4'$.

Die teils nomineller Wiederherstellung der ursprünglichen Stummschen Disposition, teils einer Erweiterung im Sinne der am älteren norddeutschen Orgelbau orientierten Orgelbewegung dienende Hinzufügung von zwölf Registern machte zusätzliche Windladen erforderlich; solche wurden in Form elektropneumatischer Taschenladen an verschiedenen Stellen des Werks eingebaut. Über der linken Pedallade, etwa in Höhe des ehemaligen Positivs, fand eine chromatische Lade (C bei C des II. Manuals und der linken Pedallade) für die 12–16fache Grobmixtur $2'$ des II. Manuals Aufstellung. Die 1868 stillgelegten Prospektpfeifen $C-fs^2$ von Prinzipal $8'$ des Stummschen Positivs wurden mittels einer eigenen, an das III. Manual angeschlossenen Prospektlade wieder klingend gemacht (Fortsetzung g^2-f^3 auf einer kleinen Lade längs der rechten Seitenwand des Positivgehäuses, neue Pfeifen)¹⁰³. In dem seit 1868 leeren Positivgehäuse wurde eine Lade für die neu zum III. Manual hinzukommenden Register Rankett $16'$, Klingend Cimbelle $4-5$ fach $\frac{1}{4}'$, Scharf $3-4$ fach $\frac{2}{3}'$, Flageolet $1'$, Krummhorn Baß ($C-h$) / Hautbois Diskant (c^1-f^3) $8'$ ¹⁰⁴

¹⁰² Die (in die Dispositionsaufzeichnung 152, 2112 übernommene) Angabe „1' 3fach“ auf dem Registerzug trifft nicht zu.

¹⁰³ E. F. Schmidts Angabe, das 1868 für das II. Manual neu angefertigte Prinzipal $8'$ sei gelegentlich des 1936 vollendeten Umbaus in den Prospekt gestellt worden (1Anm. 194, 2113), trifft nicht zu; im Prospekt des Stummschen Positivs stehen nach wie vor die an Hand ihrer Signatur mühelos zu identifizierenden Originalpfeifen. Sieht man von der generellen Untauglichkeit innerer Pfeifen für Prospektzwecke ab — es sei an die Notwendigkeit geeigneten Materials, passender Fußlängen usw. erinnert — so konnte das Steinmeyersche Prinzipal von 1868 schon wegen seiner aus Holz gefertigten tiefen Oktave für ein derartiges Vorhaben nicht in Betracht kommen. Es wurde vielmehr, wie bereits erwähnt, entsprechend Mehls Plan entfernt; seinen Platz auf der Windlade nahm Geigenprinzipal $8'$ aus dem III. Manual ein.

¹⁰⁴ Krummhorn/Hautbois, in der Bauweise dem Stummschen Register nicht entsprechend, erhielt im Gegensatz zum ursprünglichen Zustand getrennte Züge für Baß und Diskant.

und Singend Regal 4' eingebaut (Aufzählung entsprechend der Reihenfolge der Register vom Prospekt nach hinten). Mit Rücksicht auf die von der Oberlade des I. Manuals heraufragenden Pfeifen mußte diese Lade höher gelegt werden als die Prospektlade für Principal 8'; in Anlehnung an den Prospektverlauf wurde hier diatonische Pfeifenanordnung gewählt (C/Cs in der Mitte, e^3/f^3 außen). Klingend Cimbel, Krummhorn Baß (mit Hautbois Diskant für den Bereich c^1-f^1) und Singend Regal 4' lassen sich als Transmissionen unter dem Namen Cimbelbaß, Krummhornbaß und Regalbaß auch im Pedal spielen.

Etwa in Höhe des Stummschen Positivs, längs der Turmwand bei C des III. Manuals und der rechten Pedallade und somit im rechten Winkel zum Prospekt angeordnet, befindet sich eine chromatische Lade C— f^1 (f^1 dem Prospekt zunächst) mit den drei neuen Pedalregistern Nachthornbaß 2', Mixturbaß 6fach (2' $1\frac{1}{3}$ ' 1' $\frac{4}{5}$ ' $\frac{2}{3}$ ' $\frac{1}{2}$ ', ohne Repetition) und Cornetbaß 2'¹⁰⁵; ihr benachbart die gleich orientierte Zusatzlade mit den Tönen ds^1-f^1 für die zehn auf den Kegelladen von 1868 aufgestellten Pedalregister. Die Lade für den im Gegensatz zum ursprünglichen Plan voll ausgebauten, nicht teilweise aus Posaunbaß 16' transmittierten Posaunbaß 32' des Pedals (Becher aus Kupfer, Holzstiefel) wurde in etwa 120 cm Abstand hinter der linken Pedallade, auf gleicher Höhe mit dieser und in der Pfeifenfolge übereinstimmend, angeordnet.

Die mechanische Anlage von 1868 blieb unverändert. Der Spieltisch erhielt neue Klaviaturen für die drei Manuale¹⁰⁶ und das Pedal (letztere mit 30 Tasten C— f^1). Kontakteinrichtungen zur Steuerung der elektropneumatischen Zusatzwindladen wurden beim Pedal an der Unterseite der Klaviatur, beim II. und III. Manual dagegen innen im Werk an der Abstraktur angebracht. Die Pedalkoppeln zum I. und II. Manual wurden durch Hinzufügung entsprechender Mechanikglieder bis f^1 erweitert. Das Spieltischinnere blieb somit hinsichtlich der Spieltraktur rein mechanisch.

Die Registerzüge der zehn auf den Kegelladen von 1868 stehenden Pedalregister erhielten eine zusätzliche Kontakteinrichtung zur Betätigung der Registerventile in der elektropneumatischen Ergänzungslade für die Töne ds^1-f^1 . Der Zug von Dulzian 16' (II. Manual) wurde der Pedaltransmission wegen elektrifiziert. Für Grobmixtur und Tremulant des II. Manuals standen zwei Blindzüge zur Verfügung, die 1868 aus Symmetriegründen bei den Registern des II. Manuals angelegt worden waren; sie wurden nun für elektrische Registersteuerung eingerichtet. Für die übrigen Zusätze des Jahres 1936 wurde oberhalb des III. Manuals in der linken Spieltischhälfte eine waagrechte Reihe von 17 den vorhandenen Zügen angeglichenen, auf elektrische Kontakte wirkenden Registerzügen angebracht (9 für die auf der Prospektlade und der Zusatzlade des III. Manuals stehenden Register sowie für den Tremulanten dieses Manuals, je vier für die auf neuen Laden hinzugefügten Pedalregister und die Pedaltransmissionen); das Bild des vorzüglich gearbeiteten, in schöner Symmetrie angelegten Spieltischs von 1868 ist dadurch unvorteilhaft verändert worden.

Die durch den 1936 vollendeten Umbau geschaffene Disposition der Orgel von Amorbach findet sich S. 52 der ersten, S. 112—114 der zweiten Auflage von E. F. Schmid's Studie. In beiden Fällen ist die Übersicht durch Einteilung der Register in „Chöre“ (Prinzipalchor, Weitchor usw.) erschwert. In gewohnter Weise aufgezeichnet, lautet die — seither mit Ausnahme der Koppeln und Spielhilfen unverändert gebliebene — Disposition von 1936 wie folgt:¹⁰⁷

¹⁰⁵ Die drei Register sind entsprechend ihrer Reihenfolge von der Turmwand zur Orgelmitte hin aufgezählt.
¹⁰⁶ Leider wählte man für die neuen Manualtasten barockisierende Beläge (Untertasten Ebenholz mit zwei Elfenbein-Queradern; Obertasten Ebenholzklötzchen, oben und an der Stirnseite mit Elfenbein belegt, in das zwei Ebenholz-Längsadern eingelegt sind), die trotz edler Materialien unschön wirken und weder zum Spieltisch von 1868 passen noch Stummscher Praxis entsprechen.

¹⁰⁷ Sperrung kennzeichnet die ganz oder in wesentlichen Teilen — vgl. hierzu S. 51 ff. — erhaltenen Stumm-Register von 1782, Kursivdruck diejenigen unter den neuen Registern von 1936, welche nicht in der Absicht einer Wiederherstellung der Originaldisposition, sondern als reiner Zusatz eingebaut worden sind. Die Schreibweise der Registernamen stimmt mit derjenigen der 1936 erneuerten Registerschilder im Spieltisch überein.

I. Manual C—f³ (54 Töne)

1. Principal	16'	1782
2. Bourdon	16'	C—h 1936, c ¹ —d ³ 1782, ds ³ —f ³ 1868
3. Octav	8'	1782
4. Gedackt	8'	C—h 1936, c ¹ —d ³ 1782, ds ³ —f ³ zylindrisch-offene Stumm-Pfeifen (1868)
5. Viol di Gamb	8'	1936
6. Quinta Töne	8'	1782
7. Superoctav	4'	1782
8. Kleingedackt	4'	1782
9. Quint	3'	1936
10. Octav	2'	1782
11. Cornett 5fach	8'	(c ¹ —f ³); 1782
12. Mixtur 6fach	2'	Zusammensetzung 1936; Pfeifen teils Stumm, teils 1936
13. Cimbel 3fach „1“ (in Wirklichkeit	1/2')	1936
14. Trompete	8'	1882
15. Vox angelica	2'	(C—h); 1936

II. Manual C—f³

1. Geigend Principal	8'	1868 (III. Manual); C—H 1936
2. Grob Gedackt	8'	C—h 1936, c ¹ —d ³ 1782, ds ³ —f ³ 1868
3. Flaut travers (C—Gs = Grob Gedackt 8')	8'	1936
4. Solicinal	8'	C—H 1936, c—ds 1782, e 1868, f—e ² 1782, f ² —f ³ 1936
5. Octav	4'	1782
6. Rohrflaut	4'	1782
7. Nasat	3'	1936
8. Superoctav	2'	1782
9. Terz	1 ³ / ₆ '	1936
10. Grobmixtur 12—16fach	2'	1936
11. Mixtur 4fach	1'	Zusammensetzung 1936; Pfeifen teils Stumm, teils 1936
12. Dulzian	16'	1936
13. Cromorne	8'	1782
14. Claron Tremulant	4'	1936 1936

III. Manual C—f³

1. Principal	8'	C—fs ² Prospektpfeifen des ehemaligen Stummschen Positivs, 1868 stillgelegt, 1936 wieder klingend gemacht; g ² —f ³ 1936
2. Hohlpfeife	8'	C—h 1936, c ¹ —d ³ 1782, ds ³ e ³ zylindrisch-offene Stumm-Pfeifen (1868), f ³ moderne, zylindrisch-offene Pfeife
3. Geigend Principal	4'	1936
4. Flaut	4'	1782
5. Octav	2'	1936

6. Gämsenhorn	2'	1936
7. Quint	1 ¹ / ₃ '	1936
8. Flageolet	1'	1936
9. Scharf 3—4fach	2 ² / ₃ '	1936
10. Klingend Cymbel		
4—5fach	1 ¹ / ₄ '	1936
11. Rankett	16'	1936
12. Krummhorn Baß (C—h)/		
Hautbois Diskant (c ¹ —f ³)	8'	1936
(auf zwei Zügen)		
13. Vox humana	8'	1782
14. Singend Regal	4'	1936
Glockenspiel		(c ¹ —f ³); 1868 in der mechanischen Anlage erneuert und um ds ³ —f ³ erweitert
Tremulant		1936
Pedal C—f ¹ (30 Töne; ds ¹ —f ¹ 1936)		
1. Offener Baß	16'	1912
2. Subbaß	16'	1912
3. Violonbaß	16'	1912
4. Octavbaß	8'	1913
5. Violbaß	8'	1868 (bis 1936 „Cello“ genannt)
6. Superoctavbaß	4'	1936
7. Pommerbaß	4'	1936
8. Nachthornbaß	2'	1936
9. Mixturbaß 6fach	2'	1936
10. Posaunbaß	32'	1936
11. Posaunbaß	16'	1936
12. Trompetbaß	8'	C—d ¹ Pfeifen der Stummschen Trompete des Hauptwerks, 1882 ins Pedal versetzt
13. Klarinetbaß	4'	1782
14. Cornetbaß	2'	1936
Transmissionen:		
Cymbelbaß 4—5fach	1 ¹ / ₄ '	(= Nr. 10 des III. Manuals)
Dulzianbaß	16'	(= Nr. 12 des II. Manuals)
Krummhornbaß	8'	(= Nr. 12 des III. Manuals)
Regalbaß	4'	(= Nr. 14 des III. Manuals)
Koppeln: II/I, III/II, I/Pedal, II/Pedal		1868 ¹⁰⁸
4 Kollektivpedale		1868

Läßt man Geigend Principal 8' und Nasat 3' des II. Manuals als Aequivalente von Principal 8' bzw. Quint 3' gelten, so sind in dieser Disposition dem Namen nach alle Register der Originaldisposition von 1782 mit Ausnahme von Vox humana 8' des Positivs und Fagotbaß 16' des Pedals wieder enthalten¹⁰⁹.

Ob der 1936 vollendete Umbau uneingeschränkt als „rettende Stunde“ der Orgel von Amorbach bezeichnet werden kann (151, 211), darüber soll hier nicht gerichtet werden. Die

¹⁰⁸ Sind beide Manualkoppeln gezogen, so wirken die Tasten des I. Manuals auf die Traktur aller drei Manualwerke. Diesen Sachverhalt deutet die Formulierung „indirekte Koppel III/I“ (152, 2114) an.

¹⁰⁹ Daß „Gämsenhorn“ entgegen den beiden ältesten Quellen für die Disposition der Amorbacher Orgel in Wirklichkeit ein 4'-Register war, ist S. 49 und S. 63 f. dargelegt worden.

vorzügliche Qualität der damals ausgeführten Arbeiten bedarf angesichts der bekannten Gediegenheit der beauftragten Orgelbauanstalt kaum der Erwähnung. Daß das innere Werk sich über die vom Stummschen Gehäuse gesetzten Grenzen hinaus ausdehnt, ist eine Folge des Generalumbaus von 1868 (vgl. S. 183) und darf nicht, wie bei Böskens, *Stumm* 59¹¹⁰ geschehen, mit den Vorgängen von 1932 ff. in Zusammenhang gebracht werden. Die Fiktion eines wiederhergestellten „prachtvollen Originalklanges“ (151, 211) wird man einer Zeit, der sich der Umgang mit historischen Orgelwerken als eine ganz neue Aufgabe gestellt hatte, nicht verargen¹¹¹.

Nur unter merklichem Vorbehalt hat schon E. F. Schmid (152, 211) die Hinzufügung einer ganzen Reihe von dem ursprünglichen Charakter des Werks nicht angemessenen Registern gutgeheißen; die Frage nach der Berechtigung dieser Maßnahme wird von Franz Böskens (215) — wenn auch vorwiegend unter dem problematischen Aspekt des „heutigen Menschen“ — aufs Neue gestellt. Über diese zweifellos berechtigte Frage hinaus erscheint die Dispositionserweiterung von 1936 geeignet, die Aufmerksamkeit noch auf einen anderen Punkt zu lenken. Beim Umbau von 1868 wurde zwar infolge des Übergangs auf ein wesentlich mehr Raum beanspruchendes Windladensystem die konstruktive Einheit von Prospekt, Gehäuse und innerer Anlage, die das Stummsche Werk kennzeichnete, weitgehend aufgehoben; es entstand aber unter dem heilsamen Zwang der mechanischen Traktur eine neue Anlage von großzügiger Geschlossenheit, ein einheitliches, planvoll geordnetes Ganzes. Im Gegensatz dazu führen die elektropneumatischen Ergänzungsladen von 1936 die durch nichtmechanische Traktursysteme gegebene, gefährliche Möglichkeit vor Augen, Windladen ohne Rücksicht auf Trakturführung und räumliche Einheit des zu einer Klaviatur gehörigen Pfeifenwerks aufzustellen. Wie diese Möglichkeit von ursprünglicher Einheit der Orgelanlage zum beziehungslosen Nebeneinander einer beliebig, nach rein dekorativen Gesichtspunkten, geformten Fassade und einer ebenso beliebig hinter diese Fassade gestellten, wenn nicht gezwängten musikalischen Maschinerie führte, das zeigt eine Vielzahl von Orgeln vom Beginn pneumatischer Bauweise bis zum heutigen Tage. In dem lebhaften Für und Wider, das die Wiedereinführung der mechanischen Traktur in den letzten Jahrzehnten begleitete, hätte sich diese ohne weltanschauliche Umwege unmittelbar gegenstandsbezogene Beobachtung vielfach nützlich erweisen können.

Zu Beginn des Jahres 1965 wurde der erste Abschnitt eines neuerlichen Umbauprogramms vollendet, dessen Ziel es ist, die Orgel von Amorbach ihrer ursprünglichen Anlage wieder näher zu bringen¹¹²; die Ausführung war wiederum der Orgelbauanstalt Steinmeyer übertragen. Der freistehende Spieltisch und mit ihm die gesamte Spiel- und Registermechanik von 1868 wurden entfernt, ebenso die beiden Kegelladen des ersten Manuals. Das unverändert übernommene, lediglich mittels neuer Pfeifen um fs^3 und g^3 ergänzte Pfeifenwerk dieses Manuals fand auf einer neuen (analog der Stummschen Hauptwerkklade in C- und Cis-Hälfte geteilten) Schleiflade mit mechanischer Spiel- und elektropneumatischer Registertraktur Aufstellung; Reihenfolge der Register:

1. Principal	16'
2. Octav	8'
3. Bourdon	16'

¹¹⁰ Vgl. auch 2114.

¹¹¹ Um so weniger, wenn man berücksichtigt, mit welcher Naivität in unseren Tagen vielfach von „Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes“ historischer Orgeln gesprochen wird, ausgerechnet in Fällen, wo infolge von Radikalmaßnahmen — Erneuerung der Pfeifenkerne und dergleichen — an die Stelle einer mehr oder minder beeinträchtigten Originalintonation eine völlig neue Intonation, und zwar natürlich diejenige des solchermaßen restaurierenden Orgelbauers, getreten ist. Dilettantismen dieser Art sind in den letzten Jahren auch nicht wenige Stumm-Orgeln zum Opfer gefallen.

¹¹² In diesem Zusammenhang sei erneut auf Hans Röttgers Beitrag *Zum Restaurierungsproblem der Amorbacher Stumm-Orgel* in *Ars Organi* Heft 26, August 1965, 844—847, hingewiesen.

4. Viol di Gamb	8'	
5. Superoctav	4'	
6. Gedackt	8'	
7. Quint a Töne	8'	
8. Quint	3'	
9. Octav	2'	
10. Kleingedackt	4'	
11. Cornett 5fach	8'	
12. Trompete	8'	(ungeteilt)
13. Mixtur 6fach	2'	
14. Cimbel 3fach	1/2'	
15. Vox angelica	2'	¹¹³

Die zum II. und III. Manual und zum Pedal gehörigen Kegelladen erhielten — eine Interimslösung bis zum Einbau neuer Laden auch für diese Werke — elektropneumatische Ton- und Registersteuerung und wurden zusammen mit den gleichfalls unverändert übernommenen Ergänzungsladen von 1936 an die entsprechenden Klaviaturen des neuen, in die Gehäusefront eingebauten Spielschranks angeschlossen. Das Glockenspiel (im Untergehäuse hinter der Spielanlage) erhielt unter Verwendung des zugehörigen kleinen Wellenbretts von 1868 eine eigene, zum III. Manual führende Spielmechanik. Nicht in der Stummschen Disposition enthaltene Register sind durch einen roten Punkt auf dem zugehörigen Registerzug kenntlich gemacht¹¹⁴.

Ziel künftiger Bauabschnitte ist es, das zum II. und III. Manual gehörige Pfeifenwerk unter Beschränkung auf die Positiv- bzw. Echodisposition von 1782 auf neuen Schleifladen mit mechanischer Spieltraktur im alten Positivgehäuse oberhalb des Hauptwerks bzw. im Untergehäuse der Orgel unterzubringen, ferner auch dem Pedal eine entsprechende neue Aufstellung zu geben.

Da der großartige Stummsche Prospekt in allen, das Gehäuse in den die Konstruktion bestimmenden Teilen erhalten ist, erscheint ein solches Vorhaben sinnvoll und begrüßenswert. Man wird sich indes vor der Fiktion zu hüten haben, es könne die Stumm-Orgel in ihrem Originalzustand wiederhergestellt werden. Zweifellos wäre es verfehlt, nur um einer solchen Fiktion willen das Instrument auf den Dispositionszustand von 1782 festlegen zu wollen; der gegen das Bemühen, historische Orgelwerke unverfälscht zu erhalten, so oft zu Unrecht erhobene Vorwurf sterilen Historisierens ließe sich hier nicht leicht entkräften. Das Werk von 1782 als ein Ganzes existiert nicht mehr, und keine Restaurierung wird es uns wiedergeben. Ist man sich über diesen, freilich schmerzlichen Sachverhalt hinlänglich im klaren, so wird die Frage nach dem Ob und Wie einer Erweiterung der ursprünglichen Anlage — etwa, entsprechend dem Vorschlag Hans Röttgers, in Form eines *Récit expressif* — leichter zu beantworten sein; nur sollte man es vermeiden, bei Erörterung dieser Frage von der oft genug für inadaequat erkannten, gleichwohl mit beliebig wechselnden Namen immer wieder auftauchenden Formel „Was hätten die Gebrüder Stumm getan, wenn . . .“ auszugehen. Die Aufgabe, welche die Orgel von Amorbach heute stellt, scheint weder in einer Imitation des Werks von 1782 noch in willkürlichen, von der Tagesmode

¹¹³ Vgl. die S. 66 angegebene Registerfolge auf der Stummschen Lade. Aus Raumgründen mußte die Mixtur in der Art eines Cornet auf einen hochliegenden, durch Kondukten mit dem Windladenstock verbundenen Stock gesetzt werden — ein Hinweis auf die heutiger Praxis fremde, gedrängte Bauweise der älteren Stumm-Orgel. Die 1868 übernommenen originalen Cornet-Stöcke mit den charakteristischen runden Eichenholzkondukten — der einzige Überrest der Stummschen Windladen — wurden leider auf der neuen Lade nicht mehr verwendet. Sie haben jetzt als Erinnerungsstücke einen Platz hinter der Orgel gefunden.

¹¹⁴ Die Problematik eines solchen Verfahrens erhellt aus dem Umstand, daß Register, die 1936 in der Absicht einer Rekonstruktion eingebaut worden sind, mit den Stummschen Registern aber kaum mehr als den Namen gemein haben, keine Kennzeichnung aufweisen und somit dem Unkundigen aus der Perspektive des Spieltisches leicht als Originalregister erscheinen können.

inspirierten Zusätzen zu bestehen. Es gilt vielmehr, unter gewissenhaftester Bewahrung aller noch verbliebenen Originalsubstanz ein Instrument zu schaffen, das in seinen musikalischen Qualitäten, in einer wohldurchdachten, die Gegebenheiten des vorhandenen Gehäuses respektierenden¹¹⁵, Zusätzliches in sinnvolle Beziehung zu diesem bringenden Anordnung aller Teile unter dem Gesichtspunkt, auch das Innere der Orgel dem Auge erfreulich zu machen, schließlich in der Gediegenheit und Schönheit der handwerklichen Ausführung vor der Arbeit der Stummschen Werkstatt bestehen kann. Sich dieser Aufgabe mit Ernst anzunehmen, wäre zweifellos lohnend.

¹¹⁵ Leider hat man beim Einbau der neuen Schleiflade für das Hauptwerk versäumt, den in Form abgeschnittener Zapfen im frontalen und hinteren Gurt des Gehäuses verbliebenen Resten der eichenen Riegel, auf denen die Stummsche Hauptwerkslade gelagert war, gebührende Aufmerksamkeit zu widmen. Da bei Stumm-Orgeln nicht nur durch die äußeren Windladenaufleger Anfang und Ende der Windladen bzw., wie im vorliegenden Falle, der Windladenhälften exakt festgelegt ist, sondern darüber hinaus durch die Zwischenlager auch die Gruppierung des Pfeifenwerks auf der Lade, die mit dieser Gruppierung stets übereinstimmende Lage der Stockschrauben und sogar die Einteilung der Windkastenspunde, waren für eine der ursprünglichen Situation entsprechende Anordnung der neuen Lade unter Bewahrung der tragenden, nicht lediglich umhüllenden Funktion des Gehäuses — die neue Lade ruht auf einem separaten Gerüst — wesentliche Anhaltspunkte gegeben. Solche sind in der genannten Form auch für das ehemalige Positiv vorhanden; sie sollten nicht ungenutzt bleiben.

DISSERTATIONEN

Dieter Klöckner: Das Florilegium des Adrian Denss (Köln 1594). Ein Beitrag zur Geschichte der Lautenmusik am Ende des 16. Jahrhunderts. Diss. phil. Köln 1970.

Das Lautentabulaturbuch *Florilegium* wurde Ausgangsbasis einer Untersuchung, die Probleme der Lautenmusik und ihrer Aufzeichnung von verschiedenen Seiten her zu lösen versucht.

Leider konnten die Lebensdaten von A. Denss nicht ermittelt werden; man kann nur aus Angaben in Vorwort und Widmung und aus gewissen Unstimmigkeiten innerhalb des Druckes schließen, daß er zumindest zeitweise in Köln gelebt hat. Er brachte es nach eigenem Zeugnis besonders auf dem Gebiet der Intavolierung von Vokalmusik zu großer Meisterschaft, was auch ein Vergleich seiner Intavolierungstechnik mit der anderer Lautenisten beweist: Seine Bearbeitungen sind im Gegensatz zu den Intavolierungen fast aller Zeitgenossen keine „Vokalstücke mit aufgesetzten Instrumentalismen“, sondern „Instrumentalstücke ausschließlich für das Instrument Laute“. Das gleiche gilt für die vokalmodellunabhängigen Stücke.

Tabulaturbücher bieten im Gegensatz zu in Mensuralnotation aufgezeichneter Musik die schriftliche Fixierung des tatsächlichen akustischen Geschehens, so daß sich Fragen der Aufführungspraxis ohne Umweg über literarische oder ikonographische Zeugnisse klären lassen. Das Repertoire der Bücher gibt außerdem Aufschluß darüber, was an Liedern und Tänzen gerade „en vogue“ war. Zieht man Vergleiche mit der heutigen Zeit, so lassen sich durchaus Begriffe wie „Schlagersammlung“, „Arrangement“ und „Hitparade“ anwenden. Deshalb wird in allen Detailuntersuchungen der pragmatische, Analogien zur heutigen Unterhaltungsmusik nahelegende Charakter der Lautenbücher betont.

So wird die besondere Druckenordnung des *Florilegiums* im Vergleich mit anderen Lautenbüchern als Hinweis auf die Musizierpraxis der Zeit gedeutet, wobei der Herausgeber das vokal-instrumentale Wechselmusizieren ermöglichen und erleichtern will: Einem Ensemble werden die wichtigsten Stimmen einer Komposition mitgeteilt, zu denen ein Lautenist die Begleitung hinzuimprovisieren kann; der Lautenist als Solist findet darüber hinaus noch eine ausgearbeitete Intavolierung. Denn der Sinn eines Lautenbuches bestand vornehmlich darin, für die in Theorie und Intavolierungspraxis — nicht spieltechnisch — ungeübten und unerfahrenen Lautenspieler Musik „bequem“ bereitzustellen. Der „Bequemlichkeit“ — in fast allen Lautenbüchern als Rechtfertigungsgrund für deren Entstehung und Publizierung angeführt („*commode*“) — dient auch die meist schematische Einteilung nach Tanzarten u. ä. Hierdurch wird die Zusammenstellung von „Folgen“ oder „Suiten“ erleichtert.

In allen Tabulaturbüchern nehmen die Intavolierungen breiten Raum ein. Aufgrund eines Vergleiches von Intavolierungen desselben Vokalsatzes durch verschiedene Lautenisten ließen sich vier verschiedene Intavolierungsarten erkennen:

- a) Partiturwiedergabe: bloße Umnotierung von Mensuralnotation in Tabulatur bei gleichzeitiger Spartierung.
- b) Auszugsintavolierung: Beschränkung auf die zwei oder drei wesentlichen Stimmen des Originalsatzes.
- c) Nachgestaltende Intavolierung: getreue Wiedergabe aller Stimmen; nur bei spieltechnischer Undurchführbarkeit erfolgt eine Umformung entsprechend den instrumentalen Möglichkeiten.
- d) Neugestaltete Intavolierung: Die Vorlage ist Gerüst für eine selbständige Lautenkomposition, die mit instrumentengerechten und dem Instrument entsprechenden Mitteln die Satzstruktur der Vorlage wiedergibt.

Ein Anhang verzeichnet neben der Wiedergabe von Widmung, Vorwort und Inhaltsverzeichnis des *Florilegiums* die Incipits der Tänze und Fantasien, eine Liste der Komponisten, von denen Werke im *Florilegium* intavoliert sind, nebst den Drucken, aus denen Denss die Kompositionen übernahm, ein Register der intavolierten Vokalsätze, eine Liste der ermittelten Drucke und Handschriften mit Parallelbearbeitungen zum *Florilegium* sowie zahlreiche Notenbeispiele.

Die Arbeit ist als Band 90 der „Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte“ im Arno Volk Verlag, Köln 1970, erschienen.

Herbert Seifert: Giovanni Buonaventura Viviani. Leben, Instrumental- und vokale Kammermusikwerke. Diss. phil. Wien 1970.

G. B. Viviani wurde 1638 in Florenz geboren, gehört also der Generation von B. Pasquini, G. M. Bononcini, G. B. Vitali und A. Stradella an. Zwischen 1656 und 1660 oder auch länger war er als Violinist und 1672 bis 1676 als Kapellmeister der dem Kaiser unterstehenden Hofmusik in Innsbruck tätig. In der Spielzeit 1677/78 wurden in Venedig seine Oper *Astiage* und seine Bearbeitung von F. Cavallis *Scipione Africano* aufgeführt, was auch seine Anwesenheit vermuten läßt. In der Fastenzeit des Jahres leitete er im Oratorio S. Marcello in Rom die Aufführung eines Oratoriums, bei der A. Corelli und B. Pasquini mitwirkten. Für die folgende Spielzeit wurde er mit einer Sängertuppe als Opernkapellmeister nach Neapel verpflichtet und führte dort einige Opern eigener Komposition auf, darunter wieder *Astiage*. Im Oktober 1681 wurde Viviani wieder nach Neapel berufen; im folgenden Jahr wurden dort auch zwei seiner Oratorien gesungen. Schließlich war er von 1687 bis 1692 Domkapellmeister in Pistoia; 1693 erschien als letztes Lebenszeichen in Florenz sein opus 8.

Das Werk Vivianis umfaßt Kirchen- und Kammeresonaten a solo und a tre, Opern und Oratorien, ein- und mehrstimmige Motetten und Kantaten und zweistimmige Solfeggien, also beinahe alle im Mittelbarock üblichen Musiziergattungen. Es wurde in mindestens neun Drucken und zahlreichen Handschriften niedergelegt. In der vorliegenden Arbeit werden die erhaltenen Instrumental- und vokalen Kammermusikwerke, also die *Suonate a 3* von 1673, die *Capricci armonici* von 1678, die *Cantate a voce sola* von 1689, die *Solfeggiamenti* von 1692 und die handschriftlich überlieferten Arien, Solokantaten und -sonaten untersucht.

Bei der Besprechung der Kirchensonate wird der Versuch einer Präzisierung ihrer Stellung in der Liturgie unternommen; es wird eine allgemeine Hypothese über die Art aufgestellt, in der die einzelnen Sätze auf die Messe verteilt wurden. Viviani erweist sich in der Zahl der Sätze, der Art des ersten Satzes und der Tatsache der Durchdringung der Sonata da chiesa mit Tanzelementen als fortschrittlicher Komponist, der in mancher Beziehung, nicht aber in der Typisierung der Satzanordnung, schon auf Corelli hinweist.

Die Sonate da camera in der Solosonatenammlung bestehen aus einer Folge von Tänzen, meist mit freiem Einleitungssatz, Satztypen der Sonata da chiesa mit der Bezeichnung „*Capriccio*“ oder in einem Fall aus der Nachahmung einer Solokantate mit Rezitativen, Arien, Arioso und Ritornell. Diese Instrumentalrezitative gehören wohl zu den ersten überhaupt.

Die 15 Solokantaten lassen auf eine Beeinflussung durch Cesti schließen, der ja ab 1652 auch in Innsbruck tätig war. Auffallend ist vor allem die punktierte Rhythmisierung der Verszeilenschlüsse im Rezitativ, die beiden Komponisten gemeinsam ist.

Die zweistimmigen „*Solfeggiamenti*“ sind Gesangsstücke mit didaktischem Zweck. Sie unterscheiden sich von den Solfeggien der Zeitgenossen und Vorläufer Vivianis durch ihre außergewöhnliche Ausdehnung und Mehrsätzigkeit.

In der Zusammenfassung werden zahlreiche Themen Vivianis schon bekannten und neu gefundenen Thementypen zugeordnet. In der Harmonik und Tonalität zeigen die unter-

suchten Werke keinerlei Besonderheiten; der Stimmumfang in den Vokalwerken überschreitet manchmal den im 17. Jahrhundert üblichen, die Anforderungen an die Violine hingegen sind eher gering. Außergewöhnlich ist die Besetzung von zwei Sonaten mit Trompete und Basso continuo; es sind dies außer den kleinen Stücken in G. Fantinis Trompetenlehrbuch von 1638 die einzigen bekannten in der gesamten Barockliteratur.

Die stilistische Haltung der Kompositionen Vivianis entspricht seiner Zugehörigkeit zur Komponistengeneration vor Corelli. Dies drückt sich besonders in der Variabilität der zyklischen Formen und der Satzformen aus. Sein Stil ist vorwiegend italienisch, doch lassen eine Doublevariation, die Form der Suite und ihr freier Einleitungssatz sowie bestimmte tokkatenartige Sätze der Sonata da chiesa auf österreichisch-süddeutschen Einfluß aus der Zeit seiner Tätigkeit in Innsbruck schließen. Die beiden zuletzt genannten Erscheinungen scheint Vivaldi in die italienische Musik eingeführt zu haben; sie wurden bald von Corelli und Torelli übernommen.

Den Abschluß der Arbeit bilden ein bibliographisches Werkverzeichnis, der thematische Katalog der untersuchten Werke, die Abschrift und Deutung der Widmungsvorreden und ein Archivalien-Anhang.

Monika Tibbe: Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers. Diss. phil. Berlin 1970.

Daß in die Symphonien Mahlers eigene, seltener fremde Lieder eingearbeitet sind und daß die Liedverwendung die symphonische Sprache Mahlers entscheidend prägt, ist schon fast zur Binsenwahrheit geworden. Dennoch sind bisher Voraussetzungen und Folgen der Liedverarbeitung weder in ihrem vollen Ausmaß erkannt, noch genau analysiert worden. Dies nachzuholen wird in der vorliegenden Dissertation versucht.

Die Prägung der symphonischen Sprache Mahlers durch Lieder ist am besten dort aufzuzeigen, wo diejenigen Gattungsmerkmale des Liedes fortfallen, die es am deutlichsten von der Gattung Symphonie trennen, nämlich Singstimme und Text; deshalb beschränkt sich die Dissertation auf die Analyse der Liedverwendung in instrumentalen Symphoniesätzen.

Die Gliederung der Arbeit richtet sich nach den verschiedenen Funktionen der Lieder in den Symphoniesätzen: das erste Kapitel behandelt *Lieder als Grundlage von Symphoniesätzen*, das zweite *Lieder als Episoden*, das dritte *Liedanklänge und Liedzitate*.

1. Wenn Lieder die Grundlage von Symphoniesätzen bilden, so sind diese auf der einen Seite durch die Beschaffenheit der Lieder, auf der anderen durch den traditionellen Satztypus schon vorherbestimmt. Im 1. Satz der Ersten Symphonie bildet das Sonatenschema nur noch eine äußere Formkruste; bereits durch die formale Anlage und den Charakter des Liedes, dessen Strophen Teile des Satzes erstellen, ergeben sich Unstimmigkeiten mit der traditionellen Sonatenform. Die spezifische Form des Satzes resultiert aus der Gegenüberstellung und Vermittlung von „Naturlaut“ und Lied.

In den Scherzosätzen der Zweiten und Dritten Symphonie sind Wunderhornlieder Mahlers Ausgangspunkt und Material der Satzentwicklung. In diesen Sätzen entwickelt sich mit der Liedverarbeitung ein besonderes Variationsverfahren, die balladische Variation, die auf der einen Seite von der strophischen Form, auf der anderen vom Prinzip der stetigen Veränderung bestimmt ist. Der spezifisch Mahlersche Scherzotyp, der Reihungsform und Entwicklungsform amalgamiert, ist entscheidend durch dieses Variationsverfahren bedingt.

2. Die Episode ist ein für die Symphonien Mahlers charakteristischer formaler Typus. Neben der „Naturlaut“-Episode gibt es die Liedepisode, die zunächst, im 3. Satz der Ersten Symphonie, aus einer Strophe eines Mahler-Liedes besteht, dann, in der Posthornepisode der Dritten Symphonie, aus Liedformeln zusammengesetzt ist und schließlich, in der Hornepisode des Scherzos der Fünften Symphonie, nicht mehr auf konkrete Lieder sich bezieht, sondern

abstrakte liedhafte Konstitution hat. Die vom Lied selbst weitgehend abstrahierte Liedepisode ist noch bis in die späten Symphonien hinein nachzuweisen.

3. Das letzte Kapitel beschreibt die Voraussetzungen für das Entstehen von Liedanklängen und Liedzitate — nämlich den gemeinsamen Charakter oder gemeinsames motivisches Material von Lied und Symphoniesatz — und versucht, soweit möglich und sinnvoll, den Anklang vom Zitat zu unterscheiden. Auffällig ist, wie schon oft bemerkt wurde, die Häufigkeit von Anklängen und Zitaten aus den Kindertotenliedern Mahlers in seinen späten Symphonien. Im letzten Satz der Neunten geht die Bedeutung dieser Zitate jedoch weit über das bisher erkannte Ausmaß hinaus.

Ein Anhang ergänzt die Arbeit um einige Bemerkungen zu den verschiedenen Fassungen der *Lieder eines fahrenden Gesellen* und der Ersten Symphonie.

Die Dissertation erscheint als Band I der Reihe „Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten“, herausgegeben von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan, im Musikverlag Emil Katzbichler, Giebing bei Prien.

*Im Jahre 1970 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen**

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

Basel. Max Haas: Byzantinische und slavische Notationen. — Tilman Seebass: Musik und Musikinstrumente in der Tonarillustration. Organologische, stilistische und ikonographische Studie anhand der Handschrift Paris fonds latin 1118.

Berlin. Freie Universität. Christian Ahrens: Instrumentale Musikstile an der ost-türkischen Schwarzmeerküste. Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von davul-zurna, kemençe und tulum. — Adelheid Geck: Das Volksliedmaterial Leoš Janáček. Analysen der Strukturen unter Einbeziehung von Janáček's Randbemerkungen und Volksliedstudien. — Monika Klein-Tibbe: Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in den instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers. — Claus Raab: Trommelmusik der Hausa in Nord-West-Nigeria. — Wilhelm Schlemm: Zur Problematik der künstlerischen Gestaltung bei der elektroakustischen Übertragung von Musik. — Christian Schmidt: Verfahren der motivisch-thematischen Vermittlung in der Musik von Johannes Brahms dargestellt an der Klarinettensonate *f*-moll op. 120, 1. — Wiegand Stief: Strukturelemente der hessischen Volkslieder.

Bonn. Marianne Bröcker: Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte.

Erlangen. Horst Atteln: Das Verhältnis Musik-Mathematik bei Johannes Kepler. — Günter Weiß: Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlicher und östlicher Traditionen. — Hermann Rohrer: Musikalische Stilanalyse auf der Grundlage eines Modelles für Lernprozesse.

Frankfurt a. M. Hans-Jürgen Feurich: Studien zur Entwicklung des deutschen mehrstimmigen Liedes im 15. Jahrhundert. — Marianne Reisinger: Die Sinfonien Ernst Eichners.

* Die Hochschulen der DDR melden ihre Dissertationen nur noch den entsprechenden eigenen Publikationsorganen.

Freiburg i. Br. Walter Heilmann: Der Generalbaß-Satz und seine Rolle in Bachs Choralatz. — Dagmar Hoffmann-Axthelm: Tenor/Contratenor und Bourdon/Fauxbourdon. Beiträge zu einer Begriffsgeschichte mittelalterlicher Stimmbezeichnungen. — Peter Schleuning: Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik. — Dietmar Ströbel: Motiv und Figur in den Kompositionen der Jenufa-Werkgruppe Leoš Janáček. Studien zum Prozeß der kompositorischen Individuation Leoš Janáček.

Fribourg i. Ue. Richard Valento: From Scapigliatura to Expressionism. The limited Verismo of Giacomo Puccini.

Göttingen. Eva Schumann: Stilwandel und Gestaltveränderung im Meistersang. Vergleichende Untersuchungen zur Musik der Meistersinger.

Graz. Josef-Horst Lederer: Lorenzo Penna und seine Kontrapunkttheorie.

Hamburg. Jörn Beimfohr: Das C-dur Klavierkonzert op. 7 und die Klaviersonaten von Friedrich Kuhlau. — Horst-Peter Hesse: Die Wahrnehmung von Tonhöhe und Klangfarbe als Problem der Hörtheorie.

Heidelberg. Christfried Lenz: Studien zur Satztechnik Bachs. Untersuchung einiger vom Erscheinungsbild der Vokalpolyphonie geprägter Kompositionen. — Klaus Unger: Studien zur Harmonik Anton Bruckners. Einwirkung und Umwandlung älterer Klangstrukturen.

Kiel. Rolf Caspari: Liedtradition im Stilwandel um 1600. Das Nachleben des deutschen Tenorliedes in den gedruckten Liedersammlungen von Le Maître (1566) bis Schein (1626). — Wolfgang Krueger: Das Nachtstück. Ein Beitrag zur Entwicklung des einsätzigen Pianofortestückes im 19. Jahrhundert.

Köln. Maria Augusta Barbosa: Vincentinus Lusitanus, ein portugiesischer Komponist und Theoretiker des 16. Jahrhunderts. — Hermann Richard Busch: Leonard Eulers Beitrag zur Musiktheorie. — Klaus Fischer: Die Psalmkompositionen in Rom im ausgehenden 16. und 17. Jahrhundert. — P. Willibrod Heckenbach: Das Antiphonar von Ahrweiler. Studien am Codex 2 A/b des Pfarrarchivs Ahrweiler (um 1400). — Dieter Klöckner: Das Florilegium des A. Denss 1594. Ein Beitrag zur Lautengeschichte. — Ernst A. Klusen: Johann W. Wilms, Leben und Werk. — Hubert Kupper: Statistische Untersuchungen zur Modusstruktur der Gregorianik. — Lorna Kay Lutz: Friedrich Wilhelm Franke und seine Bedeutung in der Kirchenmusik. — P. H. Mertens: Die Klangfarbengesetze und ihre Bedeutung für die Musik. — Ulrich Müller: Untersuchungen zu den Strukturen von Clarinen- und Trompetenklängen. — Hans Niederau: Musik im Lehrerseminar zu Moers. Ein Beitrag zur Lehrerbildung im 19. Jahrhundert. — Barbara Schwendowius: Die solistische Gambenmusik in Frankreich von 1650 bis 1740.

Mainz. Hermann Josef Busch: Georg Pross. — Egmont Michels: Heinrich Anton Hoffmann — Leben und Werk.

Marburg. Eckhard Nolte: Johannes Magirus (1558—1631) und seine Musiktraktate.

München. Rudolf Nowotny: Mensur, cantus firmus, Satz in den caput-Messen von Dufay, Ockeghem und Obrecht.

Münster i. W. Werner Hümmelke: Versuch einer strukturwissenschaftlichen Darstellung der ersten und vierten Sätze der zehn letzten Streichquartette von W. A. Mozart. — Ulrich Martini: Die Orgeldispositionssammlungen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.

Saarbrücken. Hellmut Kühn: Das Problem der Harmonik in der Musik der Ars nova.

Salzburg. Rudolph Angermüller: Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner „großen“ Opern. Bd. 1: Werke und Quellenverzeichnis. Bd. 2: 1. Vita und weltliche Werke. Bd. 3: Dokumente.

Tübingen. Heinrich Deppert: Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns. — Klaus Engler: Georg Pölchau und seine Musikaliensammlung. Ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik im 19. Jahrhundert. — Gunter Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert.

Wien. Rudolf Maria Brandl: Märchenlieder aus dem Ituri-Wald. Die Lieder aus den Erzählungen der Waldneger und Pygmäen von der Kongo-Expedition . . . (1958/59). — Liselotte Pribyl: Das Phänomen der atonikalen Werkeröffnung in der Klaviermusik von Ph. E. Bach bis R. Schumann. — Herbert Seifert: Giovanni Buonaventura Viviani. Leben, Instrumental- und vokale Kammermusikwerke. — Manfred Wagner: Die Melodien Bruckners in systematischer Ordnung. Ein Beitrag zur Melodiegeschichte des 19. Jahrhunderts.

Zürich. Bernhard Billeter: Die Harmonie bei Frank Martin. Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik. — Hans Schoop: Entstehung und Verwendung der Handschrift Oxford, Bodleian Library, Can. Misc. 213.

BESPRECHUNGEN

Studies in Eastern Chant. Volume I. Edited by Miloš Velimirović. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1966. XVI, 134 S., 4 Faks.

Die Veröffentlichung des vorliegenden Bandes, des ersten einer geplanten Studienreihe, entspringt der Absicht, ein Forum für die musikalische Byzantinistik und Slavistik zu schaffen. Die Reihe soll, nach den Vorstellungen ihres Begründers, Egon Wellesz, als Ergänzung zu den *Monumenta Musicae Byzantinae* dienen. Die Initiative ist um so begrüßenswerter, als die einstige Publizierfreudigkeit der MMB in den letzten Jahren merklich nachgelassen hat.

Der vorliegende Band, als Festschrift für H. J. W. Tillyard und E. Wellesz gedacht, umfaßt zehn Beiträge, von denen mehrere Themen der spät- und nachbyzantinischen Kirchenmusik gewidmet sind. So legt G. Dévai Transkriptionen der beiden Prooimia des *Akathistos* *Ἕμνος* nach vier ungarischen Handschriften des 18. Jahrhunderts vor. In zwei Codices wird das Prooimion Τῆ ὑπερμάχῳ Ioannes Kladas, dem wohlbekannten Melurgos des 14. oder 15. Jahrhunderts, zugeschrieben. Vergleicht man Devais Transkription etwa mit der mittelbyzantinischen Melodie des Codex Laurentianus Ashburnhamensis 64 (datiert: 1289), so zeigen sich keinerlei Beziehungen: Die spätbyzantinische Version stellt wohl eine Neukomposition dar. — Der zweite Beitrag gilt der umstrittenen Frage nach dem Verhältnis des neugriechischen Kirchengesanges zum byzantinischen. Während die griechischen Psaltai den aktuellen Gesang der griechischen Kirche mit dem byzantinischen identifizieren, haben einige Forscher bekanntlich die These verteidigt, daß die byzantinische Kirchenmusik nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken im Jahre 1453 unter den Einfluß der türkischen, persischen und arabischen Musik geriet und sich vollkommen gewandelt hätte. M. Ph. Dragoumis vergleicht jetzt die byzantinischen Versionen einiger Heirmen, Stichera und Meßgesänge mit den neugriechischen Fassungen des 19. Jahrhunderts und gelangt zu dem Schluß, daß enge Beziehungen doch gegeben seien. Auffallend ist an dem von Dragoumis vorgelegten Material, daß sich Übereinstimmungen oder Ähnlichkeiten

zwischen den Versionen meist auf einzelne Wendungen oder Phrasen beschränken.

Die beiden folgenden Beiträge entstammen dem Bereich der Semeiographie. G. Engberg geht der wichtigen Frage nach dem Verhältnis der ekphonetischen Neumen zu den masoretischen („tiberischen“) Akzenten nach und stellt anhand einiger Perikopen aus dem Alten Testament eine weitgehende Übereinstimmung in der Gliederung paralleler hebräischer und griechischer Texte sowie in der Anwendung korrespondierender Zeichen fest. Daß die masoretischen Akzente den griechischen Lektionszeichen nachgebildet sind, wies bekanntlich Fr. Praetorius bereits 1901/02 nach. — J. Milojković-Djurić berichtet sodann über eine griechische *Papadike* aus Skoplje, die im Codex 93 der Belgrader Nationalbibliothek überliefert war. Djurićs sachkundige Beschreibung der Lehrschrift wäre in einem Punkt zu korrigieren: Im Text ist nirgends davon die Rede, daß die *Dyo Kentemata* einen Halbton anzeigen (S. 52). Auf fol. 7/Z. 6—9 (s. Taf. 2) heißt es lediglich: τὰ δὲ δύο κεντήματα χειρονομοῦνται μετὰ πάντων τῶν ἐμφώνων σημαδίων καὶ λέγονται διατά. Der Passus besagt eindeutig, daß die *Dyo Kentemata* in Kombinationen mit allen „stimmhaften“ Zeichen, d. h. mit allen Intervallzeichen auftreten. Djurić hat offenbar ἡμιφώνων statt ἐμφώνων gelesen.

Die übrigen sechs Aufsätze lassen eine Zusammenfassung nach Sachgebieten nicht zu. J. Raasted formuliert *Some Reflections on Byzantine Musical Style*: Eine erste Betrachtung über bestimmte Besonderheiten des Kontrafakturverfahrens führt zur Einsicht, daß manche Kontrafakta nach der metrischen Struktur der Modellstrophe gebaut sind, während sich andere an deren musikalischem Aufbau orientieren. Eine zweite Betrachtung über das *Kylisma* als fakultatives Ornament wirft die Frage nach der mündlichen Tradition byzantinischer Musik auf. — M. Velimirović stellt ein interessantes, 1964 von der Universitätsbibliothek Yale erworbenes Fragment eines slavischen *Anastasimatarion* (= Oktoechos) vor, das von Petros Peloponnesios († 1777) im Auftrage des Metropoliten von Bosnien Serapheim „redigiert“ wurde. Die slavischen Texte sind merkwürdigerweise in

griechischer Schrift phonetisch transkribiert. D. Stefanović untersucht die 13 Stichera des Fragments und macht es wahrscheinlich, daß die Vorlage des Anastasimartion, die Petros Lampadarios für seine Redaktion heranzog, auf Manuel Chrysaphes, einen Komponisten des 15. Jahrhunderts, zurückgeht. — Frau M. Stöhr, C. Høegs Mitarbeiterin an der Edition der Heirmen des Echos protos, legt einige Gedanken über die Verzweigung der heirmologischen Überlieferung und die Berechtigung von „Emendationen“ bei der Transkriptionsarbeit dar. Bezüglich der vermeintlichen „Schreibfehler“ in den Neumierungen (S. 93 f.) wäre anzumerken, daß die Neumation des Codex Ivron 470, auf den sich Høegs Übertragungen stützen, weitaus mehr Coislin-Elemente aufweist als gemeinhin angenommen wurde. Wir sollten uns deshalb davor hüten, scheinbare „Ungenauigkeiten“ in der Notierung der Intervallzeichen generell als „Schreibfehler“ zu rubrizieren. — Ol. Strunk nimmt auf das Fragment von Chartres Nr. 1754 Bezug, das bekanntlich dem Codex Lavra Γ. 67 angehörte und 1944 dem Krieg zum Opfer fiel, und teilt mit, daß der Verlust nicht ganz unersetzlich sei, da glücklicherweise H. J. W. Tillyard 1912 die von A. Gastoué nicht publizierten Seiten des sechs Folios umfassenden Fragments photographiert bzw. diplomatisch abgeschrieben hatte. C. A. Trypanis schneidet sodann die Frage nach dem musikalischen Vortrag der Kontakia im 6. und 7. Jahrhundert an. M. Velimirović hebt schließlich hervor, daß der Codex 2147 der Athener Nationalbibliothek, eine Handschrift des 14. Jahrhunderts, 22 Stichera auf den hl. Athanasios, den Gründer des Lavra-Klosters auf dem Athos, enthält, von denen mehrere bisher unbekannt gewesen sind und Unica zu sein scheinen. Constantin Floros, Hamburg

Beethoven-Jahrbuch. Hrsg. von Paul Mies und Joseph Schmidt-Görg. Jahrgang 1965/68. Bonn: Beethovenhaus 1969 (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. 2. Reihe. VI.)

Wie schon in den früheren Bänden ist der Inhalt auch diesmal wieder sehr vielseitig. Gleich zu Anfang findet sich das ausführliche, umfangreiche und sorgfältige *Verzeichnis der Skizzen Beethovens*. Diese Aufstellung, die zum Teil auf den Vorarbeiten

einiger früherer Skizzenbearbeiter und Unterlagen des Beethoven-Archivs beruht, wird hier zum ersten Male von Hans Schmidt veröffentlicht. Hervorzuheben ist nicht nur, daß die Anordnung der Inhaltsangaben zu den einzelnen Skizzenbüchern sehr übersichtlich ist und damit die Arbeit mit den Hinweisen sehr erleichtert, sondern daß neben einem „Register“ der in den Entwürfen gefundenen Werke auch in einer zweiten Liste die „Skizzen zu unausgeführten Werken“ und „Nicht identifizierte Skizzen“ in einer dritten Zusammenstellung gebracht werden. Freilich kann diese Erschließung der Skizzen zwangsläufig nichts von der oft mühseligen Arbeit widerspiegeln, die die Suche nach dem „skizzierten“ Werk für den Skizzen-Bearbeiter mit sich bringt.

Der zweite Beitrag (Joseph Schmidt-Görg, *Das Wiener Tagebuch des Mannheimer Hofkapellmeisters Michael Frey*) gibt einen interessanten Einblick in das Wiener musikalische Leben aus der Sicht eines Zeitgenossen Beethovens. Allerdings wäre die Lektüre dieser Aufzeichnungen, die manchmal ermüdende Wiederholungen bringt, wohl kaum so aufschlußreich für den Nicht-Spezialisten, wenn die zahlreichen Anmerkungen als Erläuterungen zu den oft nur angedeuteten Fakten fehlten. In einem weiteren Aufsatz bringt ebenfalls Joseph Schmidt-Görg *Neue Schriftstücke zu Beethoven und Josephine Gräfin Deym*. Trotz aller widrigen Umstände scheinen doch immer noch viele für das Leben Beethovens aufschlußreiche Dokumente erhalten geblieben zu sein. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn auch solche Quellen einem zentralen Forschungsinstitut von den jeweiligen Besitzern zugänglich gemacht würden, so daß sie durch Veröffentlichung allen Interessenten zur Verfügung stünden.

Während sich Paul Mies in seinen Ausführungen über *Einige allgemeine und spezielle Beispiele zu Beethovens Notation* mit Problemen betreffend Vorzeichen, staccato, diminuendo, „*rinf — rf — sf*“ beschäftigt, konzentriert sich Nikolai Graudan ganz auf das „*sforzato*“. Seiner Ansicht nach ist das *Sforzato* ein langer Akzent, der, wenn er mehrmals hintereinander gesetzt wird, ein *cresc.* bewirkt. Auch seine These, daß das „*piano*“ im Zusammenhang mit dem „*sforzato*“ eine dämpfende Wirkung ausübt, belegt er mit einer Reihe von Beispielen. „*sf*“ als kurzer Akzent wird von Graudan

dann angenommen, wenn Beethoven „sfp“ schreibt. Leider kann hier nicht auf weitere Einzelheiten eingegangen werden.

Richard Hauser kommt in seinen Überlegungen zu dem problematischen „Ais“ in den Takten 224—226 des ersten Satzes der Sonate op. 106 zu dem Schluß, daß nur die Lesart der beiden Erstausgaben, die „Ais“ bringen, berechtigt ist.

Wie in den früheren Jahrgängen ist der letzte Beitrag eine umfangreiche Bibliographie des Beethoven-Schrifttums. Virneisel betont zu recht, daß man eine solche Bibliographie trotz allen Strebens nach Vollständigkeit, nicht mit „*offensichtlich Unwesentlichem . . . belasten*“ sollte. Dieser Grundsatz dürfte sich besonders bezahlt machen, wenn es um die Literatur bis etwa 1970 gehen wird. Vielleicht sollte man aber doch trotz aller Übersichtlichkeit der Bibliographien in den bereits vorliegenden Jahrgängen des Beethoven-Jahrbuches eines Tages eine Kumulation für einen größeren Zeitraum u. U. als Sonderheft o. ä. bringen.

Schließlich sei noch auf die Beiträge von Mies zur *Cortolan-Ouverture* in ihrem Verhältnis zur Dichtung (bereits 1938 in der Zeitschrift für Musik 105. Jg. S. 156 ff.), Kurt Schürmanns Aufsatz zur Verlags-geschichte zur Zeit Beethovens mit Darlegungen zum Verleger Franz Philipp Dunst aus Frankfurt und auf die Erläuterungen von Willy Hess zu den beiden Singspielen von Treitschke (*Die gute Nachricht, Die Ehrenpforten*) hingewiesen.

Den Schluß des Jahrbuches bildet wie immer der Bericht über die Arbeiten an Skizzen und Kritischen Gesamtausgaben im Beethoven-Archiv sowie über die Veränderungen bei den Mitarbeitern.

Johannes Herzog, Bad Godesberg

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 13. Band. 1968. Hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz, Karl Ferdinand Müller. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1969. XVI, 287 S., 6 Taf.

Daß Wandlungen der Gegenwart die Positionen von Liturgik und Hymnologie berühren könnten, bekundet dieser Band nur in beschränktem Maß. Von vier Hauptbeiträgen gilt der Hymnologie nur Jan Koubas Studie *Der älteste Gesangbuchdruck von 1501 aus Böhmen*, in der die Herkunft dieses wichtigen Gesangbuchs aus Kreisen der Brüder in Frage gestellt wird und die im

Druck fehlenden Melodien nach Textkonkordanzen zu anderen Quellen belegt werden. Werner Schützes Aufsatz *Was habe ich dir getan, mein Volk* untersucht Wurzeln der Improperientexte in der alten Kirche, Frieder Schulz weist nach, daß *Das sogenannte Franziskusgebet* erst um 1912—14 erstmals auftauchte und bei näherem Zusehen Gründe seiner raschen Beliebtheit ebenso wie manche Fragwürdigkeiten erkennen läßt, und Karl Ferdinand Müller geht kritisch auf *Theologische und liturgische Aspekte zu den Gottesdiensten in neuer Gestalt* ein, klammert jedoch die musikalische Problematik aus.

Von 17 „*Kleinen Beiträgen und Miszellen*“ dagegen fallen 12 in den Bereich der Hymnologie, worüber hier primär zu berichten ist. Ganz vorwiegend handelt es sich um text- oder melodiengeschichtliche, bio- oder bibliographische Spezialstudien. Karol Hlawaicka (*Nodmials: Vom Quempas-Singen in Polen*) ergänzt seinen Beitrag aus JbLH 1967 durch Quellen aus Klöstern der Benediktinerinnen, und Lisbet Juul Nicolaisen (*Die melodische Vorlage*) fragt am Beispiel zweier Lieder Paul Gerhards, wie weit bei Dichtungen auf schon vorliegende Weisen Anklänge an frühere Liedtexte vermittelt einfließen. Die authentische Quelle zu Ambrosius Blarers *Wach auf, wach auf, 's ist hohe Zeit* sowie weitere Urdrucke zu Liedern Blarers weist Marcus Jenney nach, Siegfried Fornaçon (*Nodmials: Adam Reissner*) bietet für biographische Details und für einige Melodien Ergänzungen zu Walther Lipphardts Aufsatz aus JbLH 1965, und Lipphardt selbst kommt auf das Thema in seiner Entgegnung auf E. Sommers Beitrag aus JbLH 1967 zurück. Ferner behandelt Lipphardt *Das Gesangbuch von J. Eichorn d. Ä. . . . und seine ältesten Ausgaben*, um das Verhältnis der Auflagen zueinander genauer zu kennzeichnen und das erstmalige Auftreten der Ordnung nach dem Kirchenjahr für die Ausgabe 1558 festzustellen. Walther Engelhardt berichtet über *Gesänge bei der Speisung von Waisenkindern in Essen 1733*, Konrad Ameln über *Faksimile-Nachdrucke alter Gesangbücher sowie Über die Rabenaas-Strophe und ähnliche Gebilde*. Von Gewicht ist Traugott Stählin's Studie *Gottfried Arnolds Einfluß auf die Dichtung Gerhard Tersteegens und Christian Friedrich Richters*, die ein

Abschnitt aus einer Göttinger Dissertation ist (Teildruck ebd. 1966). Aufschlußreich erscheint auch Tibor Schuleks *Kurzer Abriss der Geschichte des ungarischen Kirchengesangbuchs* . . ., und besonders Gerhard Schuhmachers Bericht über *Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Erforschung des deutschen Kirchenliedes* . . . weitet das Blickfeld durch Hinweise auf germanistische Methoden der Textinterpretation und auf die hermeneutischen Aufgaben der Hymnologie. Vervollständigt wird der Band durch die ausführlichen Literaturberichte zur Liturgik und zur Hymnologie, die an wechselseitigem Informationswert nichts eingebüßt haben, auch wo sie nicht mehr ganz vollständig sein können.

Obwohl sich näheres Eingehen hier verbietet, mag die Inhaltsübersicht erkennen lassen, wieweit spezielle historische Themen den Band beherrschen. Den einen Grenzfall bildet dabei die Miszelle Engelhardts, die Ausnahme in der anderen Richtung das Referat Schuhmachers, das die Interpretation der Überlieferung als vordringlich akzentuiert. Ein recht brisantes Thema kann z. B. die berühmt-berüchtigte Rabenaas-Strophe sein, wenn man die Motive ihres Aufkommens als Symptome versteht. Trug dazu nicht eine vornehmlich antiquarisch interessierte Hymnologie bei, die sich durch solche provozierende Gebilde kaum selbst in Frage stellen ließ? All die Probleme, die gegenwärtig durch die „Krise des Gottesdienstes“ auf die Liturgik zukommen, berührt eigentlich allein Müllers Aufsatz, auch wenn er die Frage des Liedgutes nur streift. Ist aber jene vielberedete Krise nicht auch eine Krise der aktuellen Funktion des Kirchenliedes wie der Liturgie, und kann sie die damit befaßten Disziplinen unberührt lassen? Ihre historische Orientierung mochte fraglos erscheinen, solange man der lebendigen Wirkung des Tradierten vertraute. Wenn aber jetzt der überlieferte Liedbestand eines der Probleme im Gottesdienst wird, so geht das wohl auch die Wissenschaft an. Der Wert der sorgsam historischen Untersuchungen wird damit nicht geschmälert. Stellt sich aber nicht auch die Aufgabe, kritisch Bestand aufzunehmen und die Fragen und Verfahren zu überdenken? Dem Jahrbuch wäre zu wünschen, daß es vermehrt zum Diskussionsforum für solche Probleme würde.

Friedhelm Krummacker, Erlangen

„Recherches“ sur la Musique Française Classique. Band IX. Paris: Editions A. et J. Picard 1969. 268 S. (La vie musicale en France sous les Rois Bourbons, ohne Bandzählung.)

Auch der neunte Band dieses Jahrbuches, das in der Reihe „La vie musicale en France sous les Rois Bourbons“ erscheint, hält an der ursprünglichen Zielsetzung des Herausgebers Norbert Dufourcq fest und vereinigt Beiträge aus der Archivforschung im engeren Sinne mit Aufsätzen zu biographischen, gattungsgeschichtlichen und formanalytischen Themen aus der französischen Musikgeschichte von 1650 bis 1800. Theobaldo di Gattis einzige Oper *Scylla* (1701) und P.-A. Monsignys Opéra-comique *La belle Arsène* (1773), der Violoncellist J.-B. Stück (gest. 1755) und der 1757—1777 an der Kathedrale von Béziers tätige Jean Combes bilden den Gegenstand von kürzeren, lesenswerten Arbeiten. Weitere Themen stellen die Entwicklung der Musik für Harfe in Frankreich (erster bekannter Druck: Christian Hochbrückers *6 sonates pour harpe* . . . op. I von 1762), die Verwendung und Gestaltung der Tanzsätze im frühen Opéra-ballet (bis 1723) und François Couperins von Dufourcq geistvoll analysierter Sonatenzyklus *Les Nations*. In mancher Hinsicht höchst nützlich ist der vollständige Initienkatalog sämtlicher Tanzsätze, die sich in den Werken Lullys finden, von Meredith Ellis übersichtlich zusammengestellt und kommentiert. Martine Roche unterzieht die vor sechzig Jahren von J. Ecorcheville publizierten Tänze aus der „Kasseler Handschrift“ einem sorgfältigen Vergleich mit einem Ballard-Druck von 1665. Sie begründet ihre Vermutung, daß nur die Oberstimme des Kasseler Manuskripts französischen Ursprungs sei; die (teilweise mit „G. D.“ signierten) Sätze könnten von Gustav Düben stammen. Besondere Aufmerksamkeit verdient Martin M. Hermanns Studie über Jean-François Le Sueurs Tätigkeit als Kirchenmusiker, unternahm es doch der erst 26jährige Kapellmeister der Pariser Notre-Dame, die Kirchenmusik am Vorabend der großen Revolution unter Beiziehung einerseits volkstümlicher, andererseits musikedramatischer und programm-musikalischer Elemente auf eine völlig neue Grundlage zu stellen. Seine Versuche provozierten eine heftige Polemik, die in manchen Äußerungen an heutige Kontroversen über verwandte Bestrebungen erinnert. Paulette Letail-

leurs Monographie über Jean-Louis Laruette leidet unter der Zerstückelung in mehrere Fortsetzungsteile. Die wertvolle und wohldokumentierte Arbeit sprengt den Rahmen der vorliegenden Publikation und verdient nach ihrem Abschluß eine selbständige Würdigung. Vorwiegend oder ausschließlich der Archivforschung zuzuzählen sind die Aufsätze über die „Psallette“, d. h. die Kantorei an der Kathedrale von Vannes (Bretagne) und über das Pflichtenheft und die Anstellungsverhältnisse der Organisten in Hondschoote (Nordfrankreich). Sie vermitteln ein aufschlußreiches Bild der musikalischen Verhältnisse in der französischen Provinz. Die Veröffentlichungen aus dem 1932 geschaffenen Zentralarchiv der Pariser Notariate, dem „*Minutier central*“, betreffen die Jahre 1708 bis 1722 und sind von überwiegend soziologischem und lokalhistorischem Interesse.

Theodor Käser, Schaffhausen

Orff-Institut an der Akademie „Mozarteum“ Salzburg. Jahrbuch III. 1964–1968. Im Auftrag des Orff-Institutes hrsg. von Werner Thomas und Willibald Götze. Mainz: B. Schott's Söhne (1969). 288 S., 17 Taf.

„So soll eine Grundlage für alles spätere Musizieren und Interpretieren geschaffen werden, d. h. wahres Verständnis für musikalische Sprache und Ausdruck, die hier, wie in einer Fibel, erstlingshaft gebildet werden.“ Carl Orff setzte diesen Schlußsatz im Januar 1950 unter sein Vorwort zum ersten Band des Schulwerkes. Eine Fibel also, ein erstes Lese- und Lernbuch für musikalische ABC-Schützen, nur eine Vorschule, ein Fundamentlegen für späteres, ernsthafteres Eindringen in die Musik? Daß Orffs Schulwerk mehr ist als erstlingshafte Musikerziehung schlechthin, daß es auf die verschiedensten Methoden musikalischer Früherziehung befruchtend eingewirkt hat, daß es rund um den Erdball Herz und Ohr der Kinder, Jugendlichen und der erwachsenen Musikfreunde für neue Musik geöffnet hat und nicht zuletzt dem Gesamtwerk Carl Orffs ein unermüdlicher Herold gewesen ist, das haben die beiden letzten Jahrzehnte gezeigt.

Alltag und Praxis des schulischen Musizierens und leichtfertige, einseitige Abwertung der schlagwerkseligen Stücke (Kritische Ohren hörten sogar militaristische Untertöne heraus) haben das Schulwerk vielerorts ver-

fremdet. „Um der Gefahr der Horizontverengung zu begegnen, die sich im natürlichen Verschleißprozeß der praktischen Arbeit allzuleicht einstellt“ (so Werner Thomas im Vorwort des Jahrbuchs III), „soll die geistige Landschaft sichtbar gemacht werden, in der das Orff-Schulwerk beheimatet ist“. Das geschieht in der geschickten Zusammenstellung der einleitenden Texte: Auszüge aus Johann Gottfried Herders *Über den Ursprung der Sprache* (1770) und *Von den Lebensaltern einer Sprache* (1766), aus Friedrich von Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (aus dem fünfzehnten Brief 1793/94), aus Goethes Besprechung von *Des Knaben Wunderhorn* (1806), aus den Vorreden zu den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm (1812 und 1814) und aus Wilhelm Grimms Vorrede zu *Deutsche Sagen*, Bd. 1, hier unter dem nachträglich gesetzten Titel „Märchen und Sage“.

Dieser klassischen Präambel folgen neuere Texte zur Deutung der einfachen Formen der Sprache von André Jolles, Georg Baeseke, Archer Taylor und Max Lüthi, weiterhin — im 3. Teil — Texte „zum Bild der Erziehung im Sinne des Orff-Schulwerkes“ von Martin Buber, Eduard Spranger, Romano Guardini, Otto Friedrich Bollnow, Walter F. Otto, Clara und William Stern und Luigi Santucci.

Originalbeiträge zum Jahrbuch liefern Werner Thomas (eine sorgfältige Einführung zu Orffs *Musica Poetica*), Wolfgang Roscher und Claus Thomas (*Elementares Musiktheater — Versuche improvisatorischer Entfaltung*), eine Abhandlung voller wertvoller Erkenntnisse, Anregungen und Impulse, aus der praktischen Erfahrung der Autoren heraus geschrieben, Werner Thomas (*Orff-Bühne und Theatrum Emblematicum — zur Deutung der Szene in Orffs „Trionft“*), Gábor Friss (*Musik und Musikerziehung in Ungarn — zu Zoltán Kodálys musikpädagogischer Reform und ihren Auswirkungen*), Felix Hoerbner (*Elementare Vorformen der Mehrstimmigkeit*), J. H. Kwabena Nketia (*The place of authentic folk music in music education*) und Adriana Aba Hayford (*Märchenerzählen in Ghana*).

Bibliographisches vervollständigt das Jahrbuch: Wilhelm Keller zeichnet geschliffene Porträts von Eberhard Preussner und Robert Wagner. Wieland Wagners

Laudatio auf Carl Orff zum 70. Geburtstag (gesprochen anlässlich des Staatsaktes am 9. Juni 1965 in München) schließt diesen fünften Teil ab. Teil 6 bringt Berichte über Orff-Aktivitäten in aller Welt, Teil 7 Dokumente, darin Orffs *Memorandum* zum elementaren Musikunterricht in Kindergärten und Volksschulen Deutschlands aus dem Jahre 1965. Ein achter Teil mit Besprechungen schließt sich an. Ein Verzeichnis der Mitarbeiter sowie Quellen- und Bildernachweise runden den Band zu einem profunden, vielseitigen Orff-Lesebuch ab.

Clemens Kremer, Saarbrücken

Acta organologica. Band 2. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred Reichling. Berlin: Verlag Merseburger 1968. 221 S., 20 Taf.

Der neue Band der *Acta organologica* ist der Erforschung neuer Orgellandschaften gewidmet, vornehmlich solcher der rheinischen und der Maingegend. Im Vorwort umschreibt der Herausgeber Alfred Reichling den Begriff der Orgellandschaft und berührt dabei auch die Frage nach der Arbeit jener Meister, welche in mehreren oder gar vielen Landschaften auftreten, neue Akzente setzen und oftmals das Stilgeschehen beeinflussen. Zu aller mechanistischen Grundlegung müßte aber auch die theologisch-liturgische Frage erörtert werden, dann die soziologische Lage der Auftraggeber und Gemeinden und schließlich die ästhetischen Grundfragen. Alle Bearbeiter — Hans Hulverscheidt, *Die Orgelbauer des Bergischen Landes vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*; Clemens Reuter, *Der Orgelbau in den katholischen Kirchen des Rheinlands von 1700 bis 1900*; Bernd Sulzmann, *Der Orgelbau am Oberrhein im 18. und 19. Jahrhundert*; P. Meyer-Siat, *Die Orgelbauerfamilie Callinet*; Hermann Fischer, *Der mainfränkische Orgelbau bis zur Säkularisation* — sind bemüht, die gewählte Orgellandschaft grundlegend darzustellen. Dies gelingt trotz verschiedener Arbeitsmethoden; die einen stellen die Meister in Reihen zusammen, die andern verwenden monographische Züge und schließlich bemerkt man auch den Versuch, eine systematische Darbietung zu gestalten. Alle Autoren sind bemüht, einen einheitlichen Orgelbaustil zu erarbeiten, ein Unterfangen, das aber fehlschlagen muß, weil man sich nicht von den Begriffen Renaissance- und Barockorgel zu trennen vermag.

Diese Stilbegriffe sind der Kunstgeschichte entlehnt, sind nicht orgeleigen und machen lediglich den Versuch, den Zeitbegriff zu deuten. Es gibt nur zwei Orgelklangstile, den pragmatisch-klassischen und den emotionell-manieristischen. Hätte man die zahlreich dargebotenen Dispositionen in drei Kolumnen als Rechtwerk, Unterscheidliche und Linguale niedergelegt, dann würde man sofort erkennen, in welche Stilcategory ein Orgelwerk eingereiht werden muß; man bemerkt auch, inwieweit sich der Orgelklang noch im Lot befindet oder vom Absoluten abweicht oder gar Talfurchen aufzeigt. Ein Beispiel hierfür liefert eine der Arbeiten. Dort wird erwähnt, daß man vor Jahren Karl Riepp in ein Schülerverhältnis zu Andreas Silbermann zu bringen versucht hat. Ursache dafür war eine geradezu euphoristische Deutung des Namens des Straßburger Meisters. Das ist natürlich so unrichtig wie irrig, denn beide Meister gehören in den pragmatisch-klassischen Kreis, wie diesen Marin Mersenne bereits um 1633 beschrieben hat. Beide Meister kommen natürlich zeitlich zu spät und der Fall Ottobeuren wird hier typisch wie lehrhaft. Karl Riepp baut den Benediktinern in Schwaben für ihr neues Gotteshaus eine Orgel reichen Stils, die aber im Sinne des Ottobeurer Stilgeschehens zur Antinomie wird. Sagt man Barock, dann ist das nicht einmal zeitlich richtig, denn dieser Raum nimmt wohl die pragmatisch-klassische Orgel auf, diese wird aber nur ein Teil der stilistischen Grundlagen im Sinne der Gesamtarchitektur, nicht aber in dem der Dekoration. Im Ganzen tragen alle Arbeiten dazu bei, die Orgellandkarte von weißen Stellen zu befreien, wenngleich manchmal ein Ziel erstrebt wird, das einer Manifestation gleichkommt. Sehen wir in allen Arbeiten Beiträge zu einer kommenden gesamten Orgelgeschichte unseres Großraumes, die dann innerhalb der Musikgeschichte sicherlich ein wichtiger Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte sein wird.

Rudolf Quoika, Freising

Zeitschrift für Musiktheorie. Hrsg. von Karl Michael Komma und Peter Rummenheller. 1. Jahrgang 1970. Heft 1. Stuttgart: Ichthys Verlag (1970). 48 S., 1 Schallplatte.

Angesichts der Rentabilitätsprobleme der Musikzeitschriften ist es ein besonderes Wagnis, ein auf Musiktheorie spezialisiertes

Periodicum zu starten. Es ist deshalb einleuchtend, wenn die Herausgeber Karl Michael Komma und Peter Rummenhüller einen möglichst großen Interessentenkreis aller „Pädagogen, die mit Musik zu tun haben“, ansprechen wollen. Selbstverständliche Konsequenz, daß die Halbjahresschrift nicht nur Sprachrohr einer Berufsgruppe oder einer speziellen Schule sein will: Erfreuliche Toleranz, die indessen, wie schon das erste Heft zeigt, auch ihre Gefahren hat.

Die Disposition des ersten Heftes ist eine gute Visitenkarte: Zwei größere Artikel, eine Analyse, zwei erfreulich ausführliche Buchbesprechungen, ein In Memoriam, eine Zusammenstellung musiktheoretischer Publikationen, die in jedem Heft einen begrenzten Personenkreis erfassen will. (Diesmal: Arbeiten Stuttgarter Hochschullehrer.)

Daß Theorie sich nicht auf Behandlung erkalteten Materials beschränken muß, sondern auch einen Beitrag zur Klärung aktueller Probleme leisten kann, zeigt mit fachlicher Kompetenz und anregend-phantasievoller Systematik Helmut Lachenmanns Artikel über *Klangtypen der neuen Musik*. Vorzüglich Clytus Gottwalds Besprechung der Dissertation Konrad Böhmers. Unüblich und deshalb interessant Kommas Buchbesprechung (Erpf, *Form und Struktur in der Musik*) in Form einer Darstellung mehrjähriger Unterrichtserfahrungen. Diese kritisch beschreibende Stellungnahme tendiert zur musikpädagogischen „Handreichung“. Martin Gumbels Erkenntnis, daß traditionelle Analyse-Verfahren neuer Musik unangemessen sind (Varèse, *Density 21, 5*), stimmt man gern zu. Er entscheidet sich für unbestechliche Statistik sämtlicher Parameter. Leider steckt der Teufel von Anfang an darin, da die zuvor erfolgte Gliederung des Stücks in 14 Teile recht unterschiedlicher Dauer, die sodann die Einheiten der folgenden statistischen Auswertung sind, nach Gutdünken, eben doch nach traditioneller analytischer Einsicht vorgenommen wurde. So kann aus der Statistik nicht mehr herauskommen als hereingesteckt wurde.

Fügen sich diese Beiträge zusammen zum Bild einer lebendigen, fesselnden Zeitschrift, die aktuellen Problemen des Musikdenkens und der neuen Musik gebührend Raum gibt, so wirkt der umfangreichste Beitrag wie ein etwa 1910 gegen die Zeit geschriebener Kampf für die Quint-Terz-Harmonik gegen

die andrängende Atonalität. Martin Vogel (*Funktionszeichen auf akustischer Grundlage*) entwickelt ein Funktionssystem, das offen sein soll „gegenüber einem weiteren Ausbau der Harmonik, der zweifellos kommen wird, sobald man sich einmal an freier Linearität und isolierter Klangfarbe satt gehört hat“. Führte noch Louis-Thuille vor 60 Jahren die Harmonielehre bis an die damals neue Musik heran, konzentrierten sich spätere Arbeiten wie die Grabners und W. Malers bewußt auf einen abgeschlossenen historischen Bereich zum Nutzen der Klarheit und Sinnfälligkeit des Systems. (Dür wie Mollsubdominante standen nun endlich auf demselben Ton.) Vogel aber hängt letztere wieder oben auf und erklärt den kadenzierenden Quartsext-Akkord zur Konsonanz. (Schubert dürfte nach dem Studium des Artikels wichtige Werke als unrein zurückziehen, in denen er — so reizvoll — den Quintenzirkel in drei Großterzschritten durchmaß.) Musiktheorie ist für Vogel „das Feld, auf dem sich die künftige Entwicklung der Musik entscheidet“. Mir ist die Umkehrung des Satzes sympathischer: Die Entwicklung der Musik ist das Feld, auf dem sich die künftige Entwicklung der Musiktheorie entscheidet.

Dem mutigen Unternehmen des Ichthys-Verlages ist zu wünschen, daß es genügend Abonnenten und genügend Autoren zu finden vermag!

Diether de la Motte, Hamburg

Orgel und Orgelmusik heute. Versuch einer Analyse. Bericht über das erste Kolloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 25.—27. Januar 1968. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht unter Mitarbeit von Klaus-Jürgen Sachs und Christoph Stroux. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH. 1968. 203 S. (Veröffentlichung der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung. Heft 2.)

Das von der Walcker-Stiftung am Thurner im Schwarzwald veranstaltete Kolloquium galt der Erarbeitung neuer Grundlagen für den Orgelbau und die Orgelkomposition. Zwanzig geladene Teilnehmer bemühten sich, in Analyse und Synthese gegenwärtige und zukünftige Grundlagen zu erforschen und zu begründen. Leider fehlten Vertreter der beiden großen Kirchen; das Fehlen eines katholischen Vertreters machte sich besonders

bemerkbar, denn gerade von diesem hätte man nach dem Vaticanum II ja neue Aussagen über die Verwendung der Orgel im Gottesdienst erwarten dürfen, denn die Richtlinien des Konzils von Trient mit dem Ceremoniale Episcoporum vom Jahre 1600 als Niederschlag scheinen endgültig vorbei zu sein und damit ist wohl auch die substitutiv-liturgische Verwendung der Orgel beim Supplieren von Wortteilen in den Psalmtexten und bei den Meßresponsorien wegen des Wechsels der liturgischen Sprache gegenstandslos. Der Beitrag des evangelischen Referenten konnte wenigstens verlesen werden, auch droht der choralbedingten Orgelmusik kaum Gefahr, selbst dann nicht, wenn neue Gemeindecoräle eingeführt würden. Die katholischen Belange vertrat H. H u c k e. Die neue Orgelform soll hauptsächlich klanglich wirksam werden. Zu diesem Zwecke wurden die Mensuren und die Ladenfrage bei den Diskussionen in den Vordergrund gestellt. Die Mensuren der Pfeifen sind allerdings akustisch und durch die empirische und experimentelle Forschung und Anwendung der Grundsätze weitgehend festgelegt, wengleich immer wieder der Versuch gemacht wird, mit Hilfe der Spekulation oder der Zeichnung wie bei Athanas Kircher (1650) neue Akzente zu setzen. Auch darf niemals vergessen werden, daß die Mensuren durch den Register- und Raumkoeffizienten festgelegt sind und nur wenig differenzieren. Neue Möglichkeiten ergeben sich höchstens aus neuen Mensurenkurven, die auf neuem Wege den Versuch machen, dieses Gebiet wenigstens teilweise progressiv zu gestalten. Anders die Ladenfrage. Obwohl alle Teilnehmer von der mechanischen Schleiflade ausgingen, zeigte sich die Tendenz, die elektrisch gesteuerte Kastenlade ins Gespräch zu bringen. Diese steht in klanglicher Beziehung der Schleiflade kaum nach, aber sie zerstört die Registerstruktur und damit das horizontale Verhältnis der Orgelregister untereinander. Die Kastenlade stellt jeweils eine Pfeife als Klangzentrum in den Mittelpunkt und ermöglicht durch Vervielfachung von Pfeifen gleicher Tonhöhen eine neue, akzentuell bedingte Klangsphäre. Derartige Versuche sind nicht neu, denn die Multiplexorgel vergangener Tage arbeitete ebenfalls mit diesem Ladenprinzip, doch wurden keine wesentlichen Ergebnisse erzielt und weitergegeben.

Der zweite Teil des Kolloquiums beschäftigte sich mit der zeitgenössischen und zukünftigen Orgelkomposition, wobei auffiel, daß kein Vertreter der zeitgenössisch-pragmatischen Orgelkomposition anwesend war; Johann Nepomuk David, Ernst Pepping, Helmut Bornefeld und Siegfried Reda fehlten ebenso wie die bedeutsamen Franzosen Olivier Messiaen oder Alain. Man kann das in Rechnung stellen, wenn man Kompositionen für Orgel von György Ligeti, der anwesend war und zugleich als Anwalt seiner Sache galt, als neuen Betrachtungsmittelpunkt anzunehmen gewillt ist. Wer ligetianische Orgelmusik kennt, erkennt bald, daß die uralte Sphärenmusik ein Klangzentrum bildet, und daß blockwerkartige Klänge um dieses Zentrum gelegt werden. Da Bewegungsvorgänge kontrapunktischer Art fehlen, werden solche durch Anschlags-techniken und winddynamische Vorgänge ersetzt. Versucht man, dieser Musik ästhetisch beizukommen, dann darf man an den Satz von Eduard Hanslick von der Musik als tönende Form denken und diesen geringfügig verwandeln in Musik als statische Form. Da außerdem sämtliche Kriterien der klassischen Musikästhetik, wie eine solche von Hegel erstrebt wird, fehlen, darf man geneigt sein, metaphysische Grundlagen im Sinne Herbert Marcuses beizuziehen. Bald kommt man in den Bereich abstrakter Malerei, die gleiche und ähnliche Dimensionen aufweist wie die erstrebte Orgelmusik.

H. H. Eggebrecht hat in der Einführung zu diesem Buche die entsprechende Aussage gemacht, wenn er hinwies auf das emotional-manieristische Verhalten dieser Musik und man begeht durchaus keinen Abweg, wenn man das Kolloquium am Thurner mit den Bestrebungen der Tagungen auf Schloß Kranichstein bei Darmstadt vergleicht. Orgelbau Walcker gedenkt, hier Abhilfe zu schaffen: drei Orgeln sollen dem Experiment dienen, eine klassische, eine zeitgemäße und eine zukünftige, die alle der Erprobung der neuen Grundsätze einen Weg ebnen sollen (wengleich Orgelmusik solcher Art m. E. auf jeder richtig disponierten Orgel darstellbar ist).

Der Walcker-Stiftung gebührt allerdings Dank, daß Orgelfreunde drei Tage lang diskutieren durften und daß auch die moderne Musikwissenschaft einen Gewinn buchen kann. Die reiche Verwendung von Tonbändern ermöglichte auch den deskriptiven

Niederschlag der Referate und Diskussionen, die der Herausgeber mit einem trefflichen Vorwort versah. Orgelfreunde, die der pluralistischen Kunstanschauung zuneigen, werden in diesem trefflichen Buche eine wertvolle Dokumentation der Zeit sehen; auch die Progressisten unter den Pragmatikern werden das Buch mit Erfolg lesen, doch wird ihnen eine wahrscheinlich auftretende Totalität den Sinn des Ganzen verdunkeln. Immerhin: ein gewichtiges Buch und ein wertvoller Beitrag zur Organologie unserer Zeit.

Rudolf Quoika, Freising

Gerald Abraham: *Slavonic and Romantic Music. Essays and Studies*. London: Faber and Faber (1968). 360 S.

Die 30 nahezu umfangreichen und in den Jahren 1928—1966 geschriebenen Aufsätze betreffen je zur Hälfte die slavische und die germanische oder mit ihr verbundene Welt. In der Einleitung werden als Gründe für den späten Eintritt der slavischen Musik in die europäische Welt, mithin für ihre geringe Bedeutung für die Früh- und Hochromantik, neben dem Sprachenvorhang für die Vokalmusik und der Überfremdung durch die Italiener, vor allem die vom Westen unabhängige kulturelle Entwicklung und die Unzugänglichkeit bzw. Verschollenheit der Quellen angegeben. — In *Chopin and the orchestra* macht der Verfasser neben von Hummel und Field übernommenen Feinheiten der „delicate watercolour orchestration“ auf persönliche Züge aufmerksam. — Der erste der vier großen tschechischen Meister, Smetana, erfährt für die *Genesis of the Bartered Bride* eine die starken Verschiedenheiten der Fassungen von 1866 und 1869 berücksichtigende Wertung. — Die 30 Seiten lange Darstellung von *Dvořak's musical Personality*, ein würdiger Beitrag zum „Dvořak Symposium“ (1943), kommt nach gründlicher Abwägung der sein Gesamtschaffen bedingenden Faktoren zu dem Schluß, „that Dvořak's creative personality is . . . one of the most clearly defined — I do not say, one of the strongest — in musical history“. — Die 375 Stücke des — in Deutschland kaum erreichbaren, in MGG nicht verzeichneten — datierten musikalischen Tagebuchs Z. Fibichs *Nálady, Dojmy a Upomínky* sind tatsächlich in ihrer immerwährenden Beziehung zu seiner unsterblichen Geliebten Anezka Schulzova „An erotic Diary for Piano“. — Der *Realism in Janacek's Operas*, dem Vorbild Mus-

sorgskys verpflichtet, wird auf des Komponisten Beobachtungen über die „melody of spoken word“ und ihre Durchführung untersucht. — Es folgt *Anton Rubinstein: Russian Composer*. Vier seiner 17 Opern betreffen nationale Stoffe; in seiner russischsten Epoche 1879 bis 1882 entstand neben der Symphonie op. 107 die Oper *Kalashnikov*. — Tschaikovsky tritt zweimal hervor: *Some centennial Reflections* ergeben, daß er als Lyriker, Melodiker und Meister der Ballettmusik strebte nach der „craft of dressing up and fitting together such ideas in the most effective way“ (110). — Die 50 Seiten umfassende Abhandlung *Tschaikovsky's Operas*, ein erweiterter Beitrag zu dem von Abraham geleiteten gleichnamigen Symposium von 1945, legt unter Bezugnahme auf viele, z. T. kaum bekannte Zeugnisse dar, daß der Komponist nur Libretti, unter Umständen lediglich wegen einer entscheidenden Szene, annahm, die seinem menschlichen Anteil entsprachen. — Je zwei Arbeiten gelten auch Mussorgsky und Rimsky-Korsakov. Einmal wird das Libretto des *Boris Godunov* mit der Puschkinschen Vorlage verglichen. — Dann das *Mediterranean Element in Boris Godunov*, in den Übernahmen von Bruchstücken aus seiner unvollendeten Oper *Salamambo*, aber nur in Fällen von „identity or near-identity of emotional or dramatic context“ (193). — Rimsky-Korsakov sah sich „as self-critic“ — er sagte zu einem Schüler: „you will see that much in me is not mine“ — zu ständigen Umarbeitungen gezwungen. — Die ungleiche Haltung von *Rimsky-Korsakov's Song*, von deren Stadien diejenigen von 1897/98 die fruchtbarste ist, bedingt die Lebensfähigkeit von 8—9 unter 80. — In *Random Notes on Lyadov* bringt der Verfasser als Ergänzung zu seinem Artikel in MGG Näheres über die Opernpläne und die Klaviermusik. — Diese Abteilung beschließt *Glazunov and the String Quartet*. Der Meister, dessen einschlägige Produktion nahezu 50 Jahre umfaßt, beginnt vom vierten Quartett (1894) ab statt des nationalen mit einem universalen Idiom, in dessen polyphoner Bedingtheit „a subtly monothematic thinking“ (222) zu erkennen ist. —

Die zweite Abteilung eröffnet *The Best of Spontini*. Er war einer der Meister „who find a successful formula and go on succeeding by sticking to it or at most, varying and elaborating it“. Die Herkunft von Gluck

bedingte seinen Einfluß auf den heroischen Stil in der Oper, auf Wagner und Berlioz. — E. T. A. Hoffmann as composer ist nur als Bühnenkomponist von Bedeutung, so durch die Harmonik und Instrumentation. — Sein „counterpart“ Weber as Novellist and Critic wird durch seine sehr ausführlich besprochene Selbstbiographie charakterisiert; als Kritiker neigt er zum „conservativism in actual judgement“, so im Fall Beethoven. — Für die Beziehung Marschner and Wagner erschienen als gemeinsame Merkmale die symphonische Haltung des Orchesters, die sinnvolle Mischung von Rezitativ und Arioso sowie die Neigung zur durchkomponierten Szene. — Die drei Scores of Mendelssohn's Hebrides, deren erste (Ouvverture zu Die einsame Insel) nur als Photokopie und deren dritte (The Hebrides, London 1832) in zwei Fassungen vorlag, bedingen auch für die Titelfrage eine Diskussion. — Schumann gelten vier wichtige Arbeiten: 1. Dem Op. II and III, also Polonäsen und Liedern, und ihrer späteren Verwertung. — 2. Der Jugendsinfonie in g minor, ihrer Vorgeschichte, jetzigen Gestalt, Formung und stilistischem Habitus. — 3. Den Three Scores of Schumann's D minor Symphony, in deren beiden Fassungen (1841 und 1851) schwerwiegende Unterschiede erkennbar werden; es gibt auch eine (unpublizierte) Bearbeitung von G. Mahler. — 4. Der Ouvverture zu Hermann und Dorothea, hier als „Dull Ouvverture“ bezeichnet; eigentlich als Einleitung eines Singspiels gedacht und durch die anlautende Marseillaise bestenfalls deren erster Szene angepaßt, ist sie wahrscheinlich eine patriotische Anspielung auf den Staatsstreich Napoleons III. — Wagner's second Thoughts, d. h. „his rewritings in maturity of the works of his immaturity“ (294), so von Rienzi, Holländer, Tannhäuser und Faust-Ouvverture, teilweise nahezu 20 Jahre später erfolgt, betreffen Rezitativ, Harmonik, Instrumentation, Plastik des Ausdrucks und die Gestaltung der Übergänge und Schlüsse. — Nietzsche's Attitude to Wagner ist insofern „A fresh View“, als Abraham aufgrund vieler Jugendäußerungen nachzuweisen versucht, daß Nietzsche später äußerst enttäuscht war, weil er erkannte, daß „his excitement was not musical but emotional“. — An Outline of Mahler stellt für die Symphonien, deren Bezogenheit auf sein Liedschaffen hervorgehoben wird und von denen jede eine Welt für sich darstellt, drei Perio-

den fest: erste bis vierte, fünfte bis achte, Lied von der Erde und neunte Symphonie. Sie sind trotz subjektiver und philosophischer Mitbedingtheit doch reine Musik; „his idiom . . . offers no more difficulty to our ears than Mendelssohn's“ (330). Problematisch bleiben die Anklänge und Banalitäten seiner Melodik und die übergroßen Längen. — Delius erscheint Abraham wegen der kosmopolitischen Fülle seiner „literary Sources“ als unvergleichlich. Vor allem Romeo and Julia und Sea-Drift werden unter Hinweis auf seine durch Abstammung, Lebensschicksal und Internationalität verursachte prosodische Unbekümmertheit näher betrachtet. — The Bartok of the Quartets, welche „represent Bartok's best or at any rate most serious work at each period“ ersteht, mit Hinblick auf seine anderen gleichzeitigen Arbeiten, in seiner Unbedingtheit als Harmoniker, Melodiker, Rhythmiker und Formgestalter als ein Meister, den man in der Nähe Beethovens nennen darf.

Der Reichtum und die Anregungskraft dieses Buches, das in der Weite einer der gesamten europäischen (und nicht nur slavischen!) Musik gewidmeten Ausschau symbolischen Anspruch erheben darf, konnte in diesen Hervorhebungen kaum angedeutet werden. Die klare, gleichwohl differenzierende, stets um Begründung bemühte Darstellungsweise verharrt bei aller Sachbezogenheit nicht beim Reinmusikalischen und begründet manches eigenwillige Urteil (Gounod, 332; Mahler, 330/31) durch geistes- und kulturgeschichtliche Widerspiegelungen. Die Quellen sind sorgsam zitiert, das Register reichhaltig, die 234 trotz der Winzigkeit klar lesbaren Notenbeispiele plausibel und aufschlußreich. Es besteht auch in Deutschland, dem mindestens 12 Arbeiten zugehören, Interesse an einer guten Übersetzung dieser bedeutenden Gabe.

Reinhold Sietz, Köln

Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Zweite Reihe: Die Handschriften der ehemaligen königlichen Hofbibliothek. Sechster Band: Codices Musici. Erster Teil. (HB XVII 1 bis 28.) Beschrieben von Clytus Gottwald. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1965. XII, 66 S.

Die Katalogisierung mittelalterlicher, selbst neuerer Musikhandschriften war, wie Wolfgang Schmieder in seiner Festgabe für Vla-

dimir Féodorov (Fontes 1966, S. 121, *Werkstatterfahrungen beim Katalogisieren von Musikhandschriften*) bemerkte, „*eigentlich noch immer eine terra incognita*“ und bereitete dementsprechend größere Schwierigkeiten.

Nun sind mit dem Erscheinen des 1. Bandes der Stuttgarter Musikhandschriften (hrsg. von Clytus Gottwald, 1964; vgl. die Besprechung von Franz Krautwurst in: *Mf XXI* [1968], S. 233–237) wohl auch für dieses Gebiet, dank der ausführlichen Vorbereitungen des Verfassers und seiner Mitarbeiter (vgl. Clytus Gottwald, *Empfehlungen für eine zeitgemäße Katalogisierung von Musikhandschriften*, in: Sonderheft der Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie, Frankfurt a. M. [1963], S. 155–169) die ersten richtungweisenden Ergebnisse vorgelegt worden. Die Würdigung des hier vorliegenden Kataloges könnte mit den gleichen anerkennenden Bemerkungen wiederholt werden, die Franz Krautwurst in seiner Besprechung der 1. Reihe zur Technik der Kataloganlage gemacht hat. Man darf wirklich hoffen, daß sich künftige Bearbeiter von Handschriftenkatalogen diesen Vorbildern aus Stuttgart anschließen werden, wenn auch die Quellenbeschreibung bei diesem zweiten Teilband schon wieder geringfügig von dem einmal eingeführten Schema abgewichen ist (vgl. die unterschiedliche Handhabung der im Kleindruck gesetzten Abschnitte zu Einband, Buchbinder, Lagenfoliierung, Provenienz, Notationstypus etc.). Ein Problem bleibt indes — vielleicht nicht allein der Stuttgarter *Musikhandschriften* — die Veröffentlichung der Kataloge in *zwei Reihen*. Die Geschichte der Württembergischen Landesbibliothek ist die mehr oder weniger lange Geschichte zweier Bibliotheken, die sie seit einigen Jahrzehnten in sich vereinigt, die Königliche Öffentliche Bibliothek und die 1810 gegründete Königliche Handbibliothek (später Hofbibliothek). Die beiden Katalogreihen tragen noch dem Zustand ihrer Herkunft Rechnung. Sie erscheinen getrennt: die zweite Reihe (Hofbibliothek) — ihrer ursprünglichen systematischen Unterteilung folgend; die Musikalien bilden dabei den Abschluß — die erste Reihe (Öffentliche Bibliothek), eine Systematik im Augenblick der Publikation einrichtend. Hier hatten die Musikalien den Vorzug an erster Stelle zu erscheinen, sie erhielten daher die neue Signatur I. Sicherlich könnte man auch diese

Gepflogenheit beim Gebrauch der Kataloge mit einbeziehen, sähe man die zwingende Notwendigkeit der getrennten „Ordnung“ ein. Für die Musikalien jedenfalls fällt es schwer, einen sachlichen Sinn in der Trennung zu erkennen (falls diese aber gerade die einzigen Handschriften sein sollten, die unter einer solchen Systematisierung gelitten hätten, so wollten die Bemerkungen allein Anregung zu ergänzenden, verweisenden Indices etc. sein), zumal nun in beiden Reihen ähnliche liturgische Handschriften zu finden sind (vgl. die Choralhandschriften der 1. Reihe: Cod. mus. fol. I 54–71 mit den in diesem vorliegenden Band ausschließlich publizierten Choralhandschriften HB XVII 1–28). Möglicherweise entstanden Handschriften beider Reihen zur gleichen Zeit, für gleiche Orte und Zwecke: für die beiden Antiphonaria de Sanctis (Cod. mus. fol. I 68 und HB XVII 16) des 14. Jahrhunderts aus dem Zisterzienserkloster Schöntal ist es beinahe anzunehmen. Beide weisen nämlich, wie der Beschreibung zu entnehmen ist, ähnliche Überarbeitungen auf, zeitgemäße Notationskorrekturen, ähnlichen Buchschmuck und in beiden befindet sich im *Commune sanctorum* der Hinweis auf den Würzburger Lokalheiligen Kilian. Zumindest ein deutliches gegenseitiges Verweisen auf doch vermutlich in Beziehung zu einander stehende Handschriften wäre wünschenswert gewesen. Hier erfährt man solche Zusammenhänge nur vom Bestand der Königlichen Öffentlichen Bibliothek aus. Daß die Handschriften der 2. Reihe bei ihrer Publizierung noch einmal in mehrere Lieferungen geteilt wurden, ist berechtigt und nützlich. Vermutet man nämlich im allgemeinen unter dem Handschriften-Repertoire einer ehemaligen Hofbibliothek eher Opern-, Konzert-, Kammermusikmateriale, möglicherweise private Andachtsbücher, so wird durch diese vorliegende Publikation das Augenmerk auf einen wohl nicht ganz selbstverständlichen Besitz gerichtet. Immerhin sind die Choralhandschriften nicht im Rahmen dieser Bibliothek gesammelt worden, sondern gelangten, wie die entsprechenden Handschriften der Königlichen Öffentlichen Bibliothek nach der Säkularisation, die einen direkt, die anderen auf Umwegen, in die jetzige Landesbibliothek.

Sie bieten nunmehr, da die Besitztümer der Stuttgarter Landesbibliothek an Musikhandschriften erschlossen werden, ein beach-

tenswertes Abbild aus dem an klösterlichem Leben reichen süddeutschen Raum von Würzburg bis Weingarten.

Ute Schwab, Kiel

Wilhelm Hoppe: Sondersammelgebiete der Kommunalen Bibliotheken und Büchereien. Sachgruppe Musikalien. Klavierauszüge von Bühnenwerken. Gesamtnachweis der in den Musikbüchereien des Landes Nordrhein-Westfalen vorhandenen Bestände. Köln: Verband der Bibliotheken des Landes Nordrhein-Westfalen 1968. 155 S.

In dem vorgelegten Verzeichnis sind die Bestände an Klavierauszügen von Bühnenwerken zusammengestellt, die sich im Besitz von insgesamt 22 kommunalen Bibliotheken des Landes Nordrhein-Westfalen befinden. Dabei sind die spezifisch wissenschaftlichen Universalbibliotheken, z. B. die Universitätsbibliotheken zu Bonn, Köln oder Münster, ebenso wenig erfaßt wie die musikwissenschaftlichen Spezialbibliotheken und Sammlungen. Im Sinne eines eingefleischten Musikhistorikers quellenträchtige Bibliotheken, die dann auch die Mehrzahl der Titel beibringen, sind lediglich die auch städtischen Landesbibliotheken zu Detmold, Dortmund und Düsseldorf. Der nachgewiesene Bestand umfaßt vorwiegend Klavierauszüge vom frühen 19. Jahrhundert bis in die neueste Zeit, wobei laut Vorwort (S. 5) „Ausgaben von 1310 Bühnenwerken“ verzeichnet werden konnten. Zum Vergleich: die Hamburger Musikbücherei wies in ihrem 1965 veröffentlichten Katalog allein 1590 verschiedene Titel (inklusive handschriftlicher und gedruckter Partituren) nach (vgl. *Mf* 22, 1969, 521). Alle wichtigen Opernkomponisten sind mit einer Vielzahl von Werken (Auber etwa mit 20 Opern) oder Ausgaben (Beethovens *Fidelio* etwa mit 14 verschiedenen Ausgaben) vertreten. Auch eine kleine Reihe von Drucken vor 1800 sind stolzer Besitz dieser Bibliotheken; so Werke von Georg Benda, Johann Adam Hiller, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Gottlieb Naumann, Antonio Salieri u. a., deren Original- und Frühausgaben manche Antiquare (auf Grund von Eitners Quellenlexikon!) zu Seltenheiten hochjubeln, wo sie doch auch in Provinzbibliotheken nachzuweisen sind.

Der Katalog, der sich nach den bibliothekarischen Spielregeln mit Recht Gesamtnachweis nennt, ist korrekt gearbeitet. Alle

zur Identifikation und Information notwendigen Angaben sind in einer rasch zu verstehenden Kürzelsprache gegeben. Dem nach Autorennamen angeordneten Gesamtnachweis folgen noch ein Titelregister (S. 139 bis 153) und ein fünf Titel umfassender Nachtrag (S. 155). Der angestrebte Zweck, über die Bibliothek hinaus auch anderen Institutionen wie Rundfunkanstalten, Bühnen, Musikschulen sowie interessierten Einzelpersonen ein Arbeitsinstrument und Nachschlagewerk an die Hand zu geben, wird vollauf erfüllt, auch wenn man die Ausklammerung der oben genannten großen wissenschaftlichen Bibliotheken, die ja auch dem Fernleihverkehr angeschlossen sind, bedauern mag.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

Karl H. Wörner: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. Vierte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1965). 554 S.

Karl H. Wörner hatte sich mit der 4. Auflage die Aufgabe gestellt, sein Studienbuch zu erweitern, so daß „mit erstrebter Vollständigkeit die Geschichte der Musik Europas“ darin erscheine. Die Verbindung von Lehrbuch und Nachschlagewerk war an sich schon problematisch. Es gehört zu den ganz heiklen Aufgaben der Musikgeschichtsschreibung, das Wissenswerte in didaktischer Weise zusammenzufassen. Mit dem Anschwellen der Quellenkunde, der Bibliographie, der lexikalischen und enzyklopädischen Erschließung der Musikgeschichte mußte diese pädagogische Forderung immer schwieriger werden. Auch ist es fraglich, ob ein Verfasser allein überhaupt noch zu Übersicht, Auswahl und Wertung in der Lage ist. Schließlich sollte die Konzentration auf das Wesentliche den Vorzug haben vor dem Wunsch, alles bringen zu wollen.

Das eigentliche Ziel der letzten Auflage ist ebenso schwer erreichbar. Wörners idealistische Absicht, mit seinem Buch einen „Beitrag zum Verstehen der Völker“ zu geben, ist aller Ehren wert. Längst war für die Musikgeschichte jeder Studienstufe zumindest eine europäische der alten nationalen oder sich auf die sogenannten „Musiknationen“ beschränkende Schau vorzuziehen. Wurde sie aber hier mit der Einbeziehung schier unüberblickbarer Namenssammlungen erreicht?

Die Gliederung eines Musikgeschichtsbuches solcher Art wird von den Gesetzen und den Schwierigkeiten der Periodisierung bestimmt. Handschin widmet in seiner *Musikgeschichte im Überblick* 12 Seiten allein diesem Problem, um dann den Stoff ganz unbekümmert nach Jahrhunderten zu ordnen. Bei Wörner wechseln die Prinzipien von Mal zu Mal. So ist die Katholische Kirchenmusik vom 17. Jh. bis zur Gegenwart (XIV) nach Jahrhunderten, Evangelische Kirchenmusik (XV) nach Persönlichkeiten und Gattungen, die vokale Gesellschaftskunst des 16. Jh. (XVI) nach Landschaften, das Oratorium (XX) nach Jahrhunderten, die Oper (XIX) nach Ländern geordnet. Die Großkapitel folgen teils der Bandaufteilung des Bückenschen Handbuches, von XIX bis XXV aber ausschließlich gattungsgeschichtlichen Grundsätzen. Das 20. Jh. (XXVI) steht sinnvoll als zusammenfassender Abschluß, aber isoliert neben dem letzten Gattungskapitel Lied da. Die zeitlichen Grenzen werden, zumal in einer Jahrhundert-Einteilung, nie starr eingehalten werden können. Überschneidungen sind unvermeidlich. Im Großkapitel XVI (*Die vokale Gesellschaftskunst des 16. Jahrhunderts*) wird unter B 1 *Die Chanson im 15. Jh. (Burgundisch-flämische Zeit)* als Nachtrag gebracht. Unter C 2 findet man daselbst für Deutschland *Mehrstimmige Bearbeitungen im 15. Jh.* In Kap. XX (*Oratorium*) werden für die tschechische Produktion im 19. Jh. mit B. Martinů insgesamt 13 Komponisten behandelt, deren Schaffen ausschließlich im 20. Jh. liegt. Auch Janáček gehört mit seinem Kantatenschaffen in diese Zeit. Das sind nur wenige Beispiele für die zahlreichen Unstimmigkeiten innerhalb der durch Kapitel- und Seitenüberschriften festgelegten Zeitgrenzen.

Für eine neue Auflage wären noch so manche andere Richtigstellungen in der Gliederung notwendig. So fehlt z. B. S. 340 in B (*Orchestermusik* . .) über § 279 zweifellos die Nummer 1., um S. 341, Nr. 2 verständlich zu machen. S. 239 ist unter C 1. *Hälfte des 19. Jahrhunderts* irreführend (vgl. S. 244 *Zweite Hälfte* . .), usf.

Zu den Gliederungsfragen gehört auch die Einordnung der bibliographischen Angaben. Sie stehen in wechselnden und keineswegs begründeten Dimensionen an ganz verschiedenen Stellen, einmal unmittelbar unter der Kapitelüberschrift, ein andermal erst am Schluß eines Paragraphen oder Großkapitels.

Die allgemeinen historischen Angaben im Kleindruck sind wichtig. Aber auch hier sollte proportional ausgeglichen bzw. deutlicher zwischen allgemeiner Geschichte und Kulturgeschichte unterschieden werden. Man ist dankbar für ein Unterkapitel *Musik und Gesellschaft* (XVIII B). Das Thema ist aber nicht erst für das 19. Jh. interessant, in dessen Zusammenhang es Wörner ausführlich behandelt. Ähnlich ist es mit der Musikästhetik. Sie erscheint, gleichsam voraussetzungslos, in § 160 f. mit der Gegenüberstellung von Zitaten von Hauseggers und Hanslicks. Wo sonst aber erfährt der Studierende in diesem Buch etwas über das so wichtige Teilgebiet der Musikwissenschaft?

Die Proportionsschwierigkeiten werden für Wörner besonders groß, weil er in den Kleindruck-Paragraphen ohne Wertung und Sichtung oft ungemessenen Stoff anhäuft. Es ist hier nicht an Paragraphen gedacht wie 115 (*Die Musik im katholischen Gottesdienst*) oder 460 b (*Serielle Komposition*), die trotz einzelner Mängel der Darstellung instruktiv sind, sondern etwa an *Das dänische Ritterlied*. Der tschechische vorhussitische, hussitische und nachhussitische Gesang (VII E) hat natürlich eine ganz besondere Bedeutung. Seine Behandlung auf den Seiten 91—93 muß aber im Verhältnis zu der des deutschsprachigen Kirchenlieds bis zur Reformation als viel zu umfangreich erscheinen. Wenn im Anschluß daran der *Katholische Kirchengesang im Norden* gesondert betrachtet wird, dann überrascht — angesichts der dünnen Überlieferung und schlechten Quellenlage — wieder der Umfang, der insgesamt dem des wichtigen Kapitels *Lauda und Cantiga* entspricht. Die Diskrepanz der Dimensionen kann hier nur angedeutet werden. Ganz offensichtlich wird sie in Kap. XXVII.

Biographisches Material ist von Wörner nicht als „Rangliste“ gemeint. Es ist notwendig und für den Lernenden willkommen. Aber warum muß sich Giovanni Gabrieli mit 6 Zeilen begnügen, während N. W. Gade 29 gewidmet sind? Janáček fand in § 232 mit seinem Operschaffen schon eine eingehende und gute Würdigung. Im Anschluß an die Kurzbiographie (§ 492) wird noch einmal mit anderen Worten über Stil und Operschaffen gesprochen. Die Biographie umfaßt allein 32 Zeilen, während die Gustav Mahlers (§ 499) in 7 Zeilen zusammengedrängt ist. Ähnlich ist das Verhältnis Moniuszko (23 Z.)

und Monteverdi (4 Z.). Hier wäre eine räumliche Angleichung sehr leicht zu schaffen.

Am meisten stören die vielen überflüssigen Wiederholungen! Ein Beispiel für ungezählte andere. S. 120: „Ballade (von Machaut *Balades notées* genannt . . .)“; S. 122: „Ballade (bei Machaut *ballades notées* zum Unterschied von den nicht zur Komposition bestimmten Balladen genannt . . .)“.

Die Trennung in geschichtliche Überblicke, gattungsgeschichtliche Sonderkapitel und biographische Anhänge bringt natürlich Wiederholungen mit sich. Aber die müßten auf ein Mindestmaß beschränkt bleiben. Die Stoffaufteilung erschwert die Benützung des Buches. Um ein Bild vom Leben und Wirken Mozarts zu bekommen, genügt dem Studenten in Mosers Lehrbuch der Musikgeschichte ein geschlossenes Kapitel. Ähnlich findet er es bei Mersmann (*Musikgeschichte in der abendländischen Kultur*, 31967) u. a. O. Der Index bei Wörner verweist für Mozart auf 16 Paragraphen! An diesem Beispiel kann gezeigt werden, daß der Charakter des Buches viel mehr einem Nachschlagewerk als einem Studienführer zuneigt.

Tabellen, außerordentlich nützliche Hilfsmittel beim Studium, sind für die Vorzeit, die Antike, für den gregorianischen Choral, die Meßliturgie, dann aber nur noch für die Komponisten im Zeitalter des Barock eingesetzt. Ebenso zufällig sind die Notenbeispiele gewählt: am ausführlichsten für die Musik der Naturvölker, dann für China, Palästina, die Griechen, die Gregorianik, das Organum, die Modalrhythmik, die Klaiseln im 15. Jh., den *cantus firmus* „*L'homme armé*“, — dann aber nur noch für die Thematik und Durchführungstechnik in Haydns Sinfonie und Beethovens *Eroica*.

Eine Stoffsammlung zu Lehr- und Lernzwecken muß sich auf die Forschungsergebnisse der Spezialisten stützen, aber auch beispielhafte Zusammenfassungen berücksichtigen. Ihr Wert wird in erster Linie durch die Zuverlässigkeit der Daten und Fakten, sodann durch die Überzeugungskraft der Anordnung und der Wertung bestimmt. Die Kritik hat vor allem die Genauigkeit der Zahlen und Namen, der Begriffe und der geschichtlichen Zusammenhänge zu prüfen. Nicht minder wichtig ist die Kritik an der Literatúrauswahl und an der Art der Literaturbenützung. Dem Rezensenten ist nicht daran gelegen, eine Liste der Ungenauigkeiten

zu geben. Es ist kein Unglück, wenn S. 116 u. „*Franco von Köln († um 1250)*“, genau gegenüber S. 117 aber „*Franco von Köln (um 1250)*“ steht. Ähnliche Ungenauigkeiten gibt es auf Schritt und Tritt. Grobe Irrtümer (vgl. S. 189: „ . . . die Gesangbücher von Blume . . . und Schumann [beide Leipzig 1530] . . .“ statt „*das Enchiridion von Michael Blum, Leipzig 1528 oder 1529 . . . und das Gesangbuch von Valentin Schumann, Leipzig 1539 . . .*“) sollten in einer neuen Auflage beseitigt werden. Überholte Ansichten (vgl. die zweimal, S. 161 und 384, betonte Behauptung von der Schülerschaft Sweelinks bei Zarlino in Venedig) müßten durch neue Forschungsergebnisse ersetzt werden.

Anstatt weitere Einzelheiten aufzureihen, sei die Methode Wörners an einem einzigen Kapitel gezeigt. Ihr Problem ist im Grunde die zweckbedingte Kürzung bereits gestraffter Darstellungen, wobei durch Zerreißen der übernommenen Gedankengänge oftmals Ungenauigkeiten oder Fehlbeurteilungen entstehen. Es handelt sich um das Kapitel VIII (*Die einstimmige weltliche Musik des Mittelalters*). Für kein anderes Kapitel ist so viel Literatur angegeben. Es ist nicht ersichtlich, nach welchen Gesichtspunkten sie geordnet ist. Das Heft 2 der Sammlung *Das Musikwerk (Troubadours-Trouvères. Minne- und Meistergesang)* ist zwar unter den Ausgaben am Schluß notiert, nicht aber Friedrich Gennrichs geschichtliche Einführung unter der Literatur. Wörner ist aber gerade dieser Einführung sehr verpflichtet. Die §§ 57—60 enthalten eine ganze Reihe von (nicht immer glücklichen) Versionen Gennrichscher Angaben und Äußerungen. Schon die Überschriften lassen erkennen, daß der Verfasser sehr wenig systematisch vorgeht. Die Einleitung des Kapitels (§ 56) enthält neben allzu vagen und unsicheren Formulierungen Mißverständliches. Ist die Frage nach der Ursache der ersten Notation „*weltlicher Kunstübung*“ mit dem ritterlichen „*Standesbewußtsein*“ beantwortet? Über die Entstehungszeit der Chansonniers ist nirgends etwas gesagt. Daß die Kreuzzüge dieser Standeskunst förderlich waren, wird S. 99 o. zum zweitenmal gesagt. „*Elemente der Musik des Volkes*“ werden zu den Wurzeln gezählt, was nicht beweisbar ist. In § 57 erscheint „*Graf Wilhelm IX. von Aquitanien (1086—1127)*“, während in § 58 von „*Guilhem IX., Graf von Poitiers (I) und Herzog*

von Aquitaine († ca. 1127)“ die Rede ist. Der gesamte § 57 folgt Schritt für Schritt der oben zitierten Vorlage von Gennrich. Sein letzter Abschnitt ist sprachlich besonders verunglückt. § 57a sind wieder mittelalterliche „volkstümliche Gesänge“ als „Quellen“ angegeben. § 58 wiederholt mit anderen Worten die in § 57 zu findenden Sätze über die Sängervereinigungen der Puis. Bei der Nennung der „wichtigsten Troubadours“ (S. 100) fehlt u. a. Jaufré Rudel. Warum werden für Marcabru nicht die genauen Lebensdaten genannt? Ganz ähnlich steht es um § 60 (B. Minnesänger). Hier fehlt der Begriff der Kontrafaktur, der in § 54/54a (S. 91) in Verbindung mit dem deutschen Kirchenlied bis zur Reformation auftaucht. Der sagenhafte Sängerkrieg auf der Wartburg wird wie in der Zeittafel S. 97 als historisches Ereignis gewertet. Die Namen der wichtigsten Minnesänger werden „landschaftlichen Zentren“ von Österreich bis Obersachsen zugeordnet. Das ist anfechtbar. Zumindest hätte dann auch der ostdeutsche Minnesang mit Heinrich IV. von Breslau, Wenzel II. von Böhmen, Heinrich von Mügeln, Wizlav III. von Rügen genannt werden müssen.

Das Andenken des inzwischen verstorbenen Verfassers, dessen pädagogisches Geschick im Unterricht der Musikgeschichte von seinen Studenten gerühmt wurde, könnte nicht besser geehrt werden als durch eine gestraffte Neuausgabe seiner Materialsammlung, an die er jahrelang enormen Fleiß gewandt hat. Dies wäre um so sinnvoller, als Lehrbücher, die den heutigen Anforderungen entsprechen, sehr rar sind.

Karl Michael Komma, Reutlingen

The Songs of the Minnesinger, Prince Wizlaw of Rügen. With Modern Transcriptions of His Melodies and English Translations of His Verse by Wesley Thomas und Barbara Garvey Seagrave. Chapel Hill: The University of North Carolina Press [1968]. (X), 157 S. (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures. 59.)

Das in der Jenaer Liederhandschrift überlieferte lyrische Werk Wizlavs von Rügen — vier Spruchtone (mit insgesamt 14 Strophen) sowie 13 Lieder — weist nicht nur in textlich-sprachlicher, sondern zugleich und vor allem in musikalischer Hinsicht bislang ungeklärte Eigenheiten auf, deren Erörterung im

Rahmen einer die Aspekte von Wort und Ton gleichermaßen berücksichtigenden Monographie zu den dringlichsten Desideraten der Minnesangforschung gehört. Das vorliegende Buch ist leider nicht dazu angetan, diese schmerzlich empfundene Lücke zu schließen, da es anspruchslosere Ziele verfolgt und eher der Unterrichtung von Laien als dem wissenschaftlichen Fortschritt dient. Die Verfasser haben sich zwar redlich bemüht, auch Anforderungen zu genügen, die der Fachmann zu stellen gewohnt ist, dies aber nur mit mehr oder minder großen Einschränkungen erreicht.

Der Aufbau der Arbeit ist klar und übersichtlich. Einem sechs Kapitel umfassenden Darstellungsteil folgen rhythmisierende Übertragungen der erhaltenen Singweisen mitsamt diplomatischem Textabdruck und versgetreuen Übersetzungen ins Englische. Daß dem Ganzen Reproduktionen des handschriftlichen Wizlavcorpus beigegeben sind, ist an sich erfreulich, wiewohl die starke Verkleinerung und mäßige Qualität der Aufnahmen nicht gerade zur Überprüfung des Editionsteils einladen. Von zweifelhaftem Wert ist die erschreckend sorglos gearbeitete, zudem lückenhafte Bibliographie, die nicht einmal das hält, was die ihr vorangestellte Anmerkung dem Leser verspricht.

Kleinere Versehen und Nachlässigkeiten im Darstellungsteil wird man hingegen mit Gelassenheit übergehen dürfen, zumal da das Buch mit viel Liebe und Engagement für die Sache geschrieben ist. Dem umfangreichen ersten Kapitel, das die bekannten Lebensumstände Wizlavs und die politisch-gesellschaftlichen Wirrnisse seiner Zeit der älteren Forschung lebendig nacherzählt, schließt sich ein ansprechender, wenngleich von Vereinfachungen nicht freier Überblick über Wesen und Natur des deutschen Minnesangs an, z. T. in wörtlicher Anlehnung an eine frühere Publikation der Verfasser. Die Kapitel 3 und 4 führen in die literar- und versgeschichtliche Seite der Wizlavschen Lyrik ein, ohne jedoch den eigentlich relevanten Problemen die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken. Das gleiche gilt von dem Wizlavs Melodien zugewandten fünften Kapitel, das sich einerseits mit allgemeinen Bemerkungen zur mittelalterlichen Rhythmik und Tonalität begnügt, andererseits über äußerlich Beschreibendes kaum hinauskommt.

Gegen die den Melodieübertragungen zugrunde liegenden Prinzipien läßt sich im großen und ganzen nichts einwenden. Es war gut und richtig, die melismatischen Weisen anders, d. h. freier als die syllabischen Gang bevorzugenden Melodien zu transkribieren und darüber hinaus mit Nachdruck auf die Unverbindlichkeit des schriftlich Fixierten hinzuweisen. Im einzelnen erheben sich freilich mancherlei Bedenken, so gegen die unnötige und mißverständliche Verwendung von Taktstrichen zur Markierung von Distinktionsgrenzen (Spruch 1 und 10), gegen die inkonsequente Ansetzung von Morensparungen, gegen den der Sache unangemessenen Wechsel des Taktgeschlechts (Lied 1, 2 und 7), gegen die Annahme eines Schlüsselfehlers in der Überlieferung von Lied 10 u. a. m. Während einige neue Plikenlesungen (z. B. in Lied 4) recht erwägenswert scheinen, ist die auf den handschriftlichen Befund zielende Fußnote zu Lied 5 ebenso falsch wie die auf völliger Verkennung der textmetrischen Struktur basierende Rhythmisierung von Lied 12. Es fragt sich auch angesichts der unverantwortlichen Zahl von nahezu 70 Lese- oder Druckfehlern, ob die an sich respektable Entscheidung für eine bis zu den Reimpunkten reichende handschriftentgetreue Textwiedergabe glücklich genannt werden kann. Eine den größten Verderbnissen der Überlieferung behutsam aufhellende Lösung hätte in Verbindung mit moderner Interpunktion zumindest die Diskrepanz zwischen dem Wortlaut der Handschrift und dem der Übersetzungen zu mildern vermocht.

Helmut Lomnitzer, Marburg/L.

Leo Schrade: Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik. Zweite, ergänzte Auflage. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hans Joachim Marx. Tutzing: Hans Schneider 1968. 128 S.

In seiner Königsberger Habilitationsschrift von 1929, deren Neudruck hier vorliegt, ging es Leo Schrade darum, gegenüber jenem großen Bereich der Musik des Mittelalters, in dem eine „unsichtbare Mischung“ vokaler und instrumentaler Ausführungsweise vorherrschend ist, „die im Schriftbild nicht nach außen dringt“, „den unvermischten Instrumentalismus in der mittelalterlichen Musik genau zu umgrenzen“ (S. 10), d. h. zu bestimmen, „was an reinen instrumentalen Formen . . . ohne einen

Zweifel nachgewiesen werden kann“ (S. 11). Die Methode, mit der er dieses Ziel verfolgte, bestand im vergleichenden Studium der Art des Vorkommens in den Quellen und der Notierungsweise bei den Stücken, die als Instrumentalsätze diskutiert werden können. Aus der Anwendung dieser Methode auf die in Frage kommenden Quellen von den Codices Montpellier und Bamberg bis zum Buxheimer Orgelbuch ergab sich eine Folge von Überlieferungstypen, die vom Anhang bzw. Nachtrag zu primär vokalen Quellen zur geschlossenen Tabulatur-Sammelhandschrift führt. Zum Wichtigsten des Buches gehören wohl die Erörterungen über die Eigenart der Tabulaturnotation, die Schrade, besonders anhand des Robertsbridge-Codex und des Buxheimer Orgelbuchs, als „realistische Griffschrift“ charakterisiert. Das Interesse der gegenwärtigen Forschung an Schrades Fragestellungen ist in diesem Punkt jüngst durch die Münchner Dissertationen von Th. Göllner (*Formen früher Mehrstimmigkeit* = Münchner Veröff. zur Musikgeschichte, Bd. VI, Tutzing 1961) und H. R. Zöbele (*Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs*, ebenda, Bd. X, 1964) bestätigt worden. Vermutlich dürfte die Diskussion um Schrades Thesen damit noch nicht abgeschlossen sein; so könnte man auf Grund der von Th. Göllner beschriebenen *Notationsfragmente aus einer Organistenwerkstatt des 15. Jahrhunderts* (AfMw XXIV, 1967, S. 170 ff.) fragen, ob Schrades Bestimmung der Tabulaturnotation als nachträglicher Aufzeichnung einer auf der Orgel gespielten Komposition nicht zumindest überspitzt ist.

Die Änderungen der Neuauflage gegenüber dem Erstdruck von 1931 beschränken sich — abgesehen von Äußerlichkeiten (reichlichere Absatzgliederung, gelegentliche orthographische Modifikationen) — auf die Ersetzung dreier Quellensigel durch die heute üblichen, die Einschaltung von handschriftlichen Nachträgen des Verfassers (vgl. Nachwort S. 122) und die Erweiterung des Registers. Wie weit man Eingriffe innerhalb des Haupttextes für wünschenswert hält, wird davon abhängen, ob der Zweck einer nicht vom Verfasser selbst revidierten Neuauflage in der Dokumentierung der jahrzehntelang benutzten und zitierten Erstfassung oder in der Herstellung einer maßgeblichen Neufassung gesehen wird; der Referent möchte mehr zum ersteren neigen. Daß

das Buch nicht fotomechanisch nachgedruckt, sondern neu gesetzt wurde, macht die Benutzung optisch angenehmer. Der Nachteil, daß durch die veränderte Seiteneinteilung Zitate nach der Erstausgabe nicht ohne weiteres aufzufinden sind, wäre durch Angabe der ursprünglichen Seitenzählung am Rand vermeidbar gewesen. — Dankenswert sind die Hinweise auf einige seit dem Erstdruck erschienene weitere Publikationen über den Gegenstand des Buches, die der Herausgeber im Nachwort bietet.

Werner Breig, Freiburg i. Br.

Andreas Moser: Geschichte des Violinspiels. 2. verbesserte und ergänzte Auflage von Hans-Joachim Nösselt. Tutzing: Hans Schneider-Verlag (1966) und (1967). Band I: 315 S. Band II: 371 S., 20 Abb., Faltafeln.

Eine Neuauflage dieses ursprünglich 1923 erschienenen, seit Jahren vergriffenen Standardwerkes war schon lange fällig. Jetzt liegt eine von Hans-Joachim Nösselt besorgte, vorzüglich ausgestattete Neubearbeitung vor: sie ist auf zwei Bände erweitert, übersichtlich gedruckt, mit einem logisch angelegten Inhaltsverzeichnis und vielen bibliographischen Anmerkungen versehen, durch Abbildungen bereichert und inhaltlich bis auf die Gegenwart fortgeführt. Allerdings fragt man sich, ob die Teilung auf zwei Bände notwendig war, da der Gesamtumfang beider Bände das einbändige Originalwerk nur um etwa hundert Seiten überschreitet. Zudem erfolgt die Zweiteilung in der Mitte des 18. Jahrhunderts, so daß keiner der Bände in sich abgeschlossen ist.

Die Modernisierung eines Standardwerkes ist eine heikle Aufgabe. Schon 1913 schrieb Schering im Vorwort zu Dommers *Handbuch der Musikgeschichte*, „daß die Bearbeitung eines zum Teil veralteten Geschichtswerkes nicht mindere Schwierigkeiten nach sich ziehe, als die selbständige Niederschrift eines ganz neuen“. Nösselt ist weniger radikal: seine Bearbeitung ist ein Kompromiß zwischen Modernisierung und Pietät, und aus diesem Zwiespalt erwachsen manche Schwächen der Neuauflage.

Nösselt hat prinzipiell die Moserschen Werturteile stehen gelassen, wenn sie ihm auch gelegentlich „antiquiert“ erscheint. Obwohl er offensichtlich mit den neuesten Quellen gründlich vertraut ist, versucht er nur selten, die letzten Forschungsergebnisse

in den Text hineinzuarbeiten, abgesehen von Berichtigungen und Ergänzungen von Jahreszahlen und ähnlichen Fakten. Seine Modernisierung ist in den Anmerkungen konzentriert, in denen er ausgiebig auf andere Quellen verweist, was ein flüssiges Lesen des Buches sehr erschwert. Im großen ganzen hat Nösselt nicht genügend in Betracht gezogen, daß uns heute — ein halbes Jahrhundert später — viele Altmeister in stark veränderter Beleuchtung erscheinen. Allein auf dem Gebiet der Vivaldi- und Tartini-Forschung haben Fachleute wie Pincherle und Kolneder, Dounias und Brainard so viel neues Material zutage gefördert, daß uns bei aller Pietät die Moserschen Ausführungen als überholt anmuten. In solchen Fällen hätte Nösselt ruhig ergänzend eingreifen können; unter Beibehaltung des Originaltextes wäre es wünschenswert gewesen, durch Einschreibungen des Herausgebers dem Leser die neuesten Forschungsergebnisse zu vermitteln, statt ihn mit kurzen Anmerkungen abzuspeisen oder ihn immer wieder auf andere Quellenwerke zu verweisen.

Während die Werturteile respektvoll behandelt werden, verfährt der Herausgeber mit dem Originaltext ziemlich frei. Da ist vieles gekürzt, umgestellt und zurechtgestutzt, wobei die kernige Sprache des Verfassers oft abgeglättet wird. Der Kürzungs-sucht ist sogar Mosers Widmung „Dem Andenken Joseph Joachims“ zum Opfer gefallen. Manches ist recht geschickt gemacht; so sind z. B. viele der Moserschen Fußnoten in den Text hineingearbeitet. Andererseits sind aber auch viele fortgelassen oder erscheinen (oft gekürzt) am Ende jeden Bandes in der Masse der „Anmerkungen“; dabei ist es oft nicht klar, ob die betreffende Anmerkung Moser oder Nösselt zuzuschreiben ist, da deren Identifizierung nicht konsequent durchgeführt wird. Überhaupt ist die Praxis des Herausgebers, seine eigene Meinung mit der des Verfassers zu vermengen, zu beanstanden; im Text weiß man oft nicht, wo Moser aufhört und Nösselt anfängt. Man sehe sich z. B. S. 192/93 im 2. Bande an: zunächst bezieht sich das „ich“ auf Moser, dann spricht Nösselt plötzlich von „meinen Kenntnissen“. Oder man nehme die Beurteilung von Klingler, die bei Moser auf S. 551 bis 553 und 563—565 steht und von Nösselt in Bd. 2, S. 283—287, zusammengefaßt wird. In der Neuauflage sind auf S. 285/86 die Ansichten von Moser, Klingler und Nös-

selt derart verquickt, daß der ratlose Leser im unklaren ist, wem die hier vertretenen Meinungen zuzuschreiben sind. Nur gelegentlich identifiziert Nösselt seine persönlichen Urteile (z. B. Vecsey, II:298). Bei der Beurteilung zeitgenössischer Geiger, deren Laufbahn Moser nicht miterlebt hat, versteht es sich von selbst, daß Nösselt die Lücken ausfüllt.

Die letzten zehn Seiten des 2. Bandes („Ausschau des Bearbeiters“) stellen eine selbständige Leistung von Nösselt dar. An einer Stelle (Bd. II, Anm. 417) sagt er: „Ich kann mich also nicht der Meinung von Boris Schwarz in MGG 13, Sp. 1769 anschließen.“ Komischerweise stammt die von Nösselt beanstandete Meinung nicht von mir, sondern von Boyden! Doch differieren wir in manchen Punkten: ich halte z. B. die von Nösselt vertretene Definition des Vibrato als eine „Wiege-Zitter-Bewegung“ (II:288) für veraltet und unzeitgemäß. Man braucht nur das Vibrato einiger Großmeister wie Menuhin, Oistrach oder Stern zu beobachten, um festzustellen, daß das Vibrato aus einer Kombinationsbewegung von Finger, Handgelenk und mitunter sogar Arm besteht. Was ebenda bei Nösselt über das Vibrato der „Alten“ steht, bedarf der Klärung und sollte mit den Ausführungen von Boyden (MGG 13, Sp. 1779–1780) verglichen werden.

Auch mit Nösselts Beurteilung einiger zeitgenössischer Geiger bin ich nicht immer einverstanden, doch sind solche Meinungsverschiedenheiten unvermeidbar. „De gustibus non est disputandum.“ Nur im Falle Carl Flesch fühle ich mich berechtigt, einiges klarzustellen, da ich als sein früherer Schüler und Herausgeber seiner nachgelassenen Werke (42 Etüden von Kreutzer, Zürich 1953, und *Violin Fingering: its theory and practice*, London 1966 — letzteres kennt Nösselt nur in der italienischen Erstausgabe) mit seiner Methode eng vertraut bin. Die historische Bedeutung der Flesch-Methode, die eine wissenschaftliche Analyse des Spielprozesses darstellt und für ihre Zeit umwälzend war, erkennt Nösselt nicht an; offenbar hat er für Flesch mehr Respekt als Sympathie und spricht sogar von der „Fragwürdigkeit einer bestimmten Spielrichtung, der sich Flesch leider verschrieben hatte“ (II:289/90). Später (S. 310) macht Nösselt den meiner Ansicht nach völlig irrigen Ausspruch: „Die Proklamation der ‚Kraft-

quellen als im Ober- und Unterarm lagernd‘ (Carl Flesch) entseelt die Geigentongebung.“ Abgesehen davon, daß Flesch weder der erste noch der einzige war, der das lockere Handgelenkspiel zugunsten eines freieren Armes aufgab, ist es durchaus nicht klar, warum dies zu einer „Entseelung“ des Tones führen soll. Flesch vertrat den Standpunkt, daß der ideale Geigenton sowohl vom Vibrato als auch vom Bogen beeinflusst wird, wobei sich beide Ausdrucksmittel die Waage halten müssen, um die ideale „Beseelung“ zu erzielen. Dagegen nimmt Nösselt an, der hohe Bogenarm beeinträchtigt den Ton, der dadurch „nur schön ist, unfähig zu feinsten Differenzierungen und stets in Gefahr, massiv bzw. schwingungslos zu werden“ (II:193). So charakterisiert Nösselt die Klangerzeugung des Auer- wie des Flesch-Zöglings und verurteilt damit beide Pädagogen. Auf S. 316 (Band II) kann man lesen, daß „das Violinspiel aller Auer-Schüler trotz ihrer unbestrittenen musikalischen Reife kalt läßt . . . weil die Kontrastierung des spirituell-Poetischen fehlt, durch die allein dem Hörer es erschauernd über den Rücken rieselt.“ Nösselts einsame Polemik gewinnt an Pikanterie, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Flesch selbst für die Auerschule sehr wenig übrig hatte.

Eines hatten aber diese zwei Schulen gemeinsam: den sogenannten „russischen“ Bogengriff, den Nösselt mit offener Antipathie auf S. 192/93 (Band II) bespricht. Die Terminologie stammt von Flesch, und er beschreibt den Griff in seiner *Kunst des Violinspiels* (Band I, S. 51, auch Abbildungen 19, 19a, 21): „Der Zeigefinger drückt seitlich auf die Stange am Anfang des dritten Gliedes [von der Fingerspitze zurückgerechnet] und umklammert sie zudem mittels seines ersten und zweiten Gliedes.“ Im Gegensatz dazu steht die „ältere deutsche Bogenhaltung“ (Zeigefinger im ersten Gelenk) und die franco-belgische Bogenhaltung (Zeigefinger im zweiten Gelenk). Obwohl die russische Haltung einen etwas gehobenen Bogenarm mit sich bringt, muß dieser nicht, wie Nösselt annimmt, „relativ steif“ sein (II:192). Flesch selbst hat bis etwa 1911 den franco-belgischen Griff benutzt, sattelte dann zur russischen Haltung um, nahm aber von 1930 ab dieser Frage gegenüber eine tolerante Haltung ein. Dieselbe Toleranz kann man bei Auer beobachten, dessen Schüler mit verschiedenen

Bogenriffen spielen. Das gibt — fast unfreiwillig — auch Nösselt zu, denn auf S. 193 (Bd. II) sagt er, daß Auer 1926 den „russischen“ Griff gelehrt habe, während er auf S. 315 erstaunt feststellt, daß die Auersche Violinschule den sogenannten Campagnoli-Griff empfiehlt, eine an sich altmodische Haltung. Überhaupt ist der von Flesch getaufte „russische“ Griff gar nicht typisch russisch, und sicherlich wird er nicht allgemein in Rußland gelehrt. Nösselt sagt sogar (II:193), daß dieser Griff schon im 18. Jahrhundert von Corrette und Leopold Mozart benutzt wurde: in dieser Annahme stützt er sich wohl auf Bilder, die an sich eine nicht immer zuverlässige Informationsquelle sind. Was er an gleicher Stelle über die angebliche „Uneleganz“ eines hohen Bogenarmes sagt, ist völlig subjektiv. Warum soll die an den Oberkörper haftende Bogenführung eines Szigetzi „eleganter“ sein als der freischwingende Arm eines Menuhin oder der hohe Ellbogen eines Heifetz? Niemand hat eleganter geigelt als Kreisler, und doch war seine Armhaltung recht hoch. Eigentlich ist die Frage des besten Bogenriffes eine rein individuelle und hängt mit der Physiologie des Spielers — namentlich mit der Länge seines Armes — zusammen. Als Moser Anfang des Jahrhunderts gegen die hohe „steife“ Bogenführung polemisierte, tat er es als Vertreter der Joachim-Schule, deren Hegemonie er bedroht sah. Heute ist die ganze Frage akademisch, da die „russische“ Bogenhaltung sich als gleichberechtigt durchgesetzt hat, und Nösselts Polemik erscheint mir wie ein Kampf mit den Windmühlen.

Obwohl Nösselt bei seiner Bearbeitung mit großer Gewissenhaftigkeit vorging, sind ihm doch Versehen unterlaufen, auf die ich hier beiläufig hinweisen möchte. In Band I, S. 185, ist ein wichtiges Notenbeispiel ausgelassen, das den Einfluß Vivaldis auf Bach illustrieren sollte (vgl. Original-Moser S. 206). Im Tartini-Abschnitt hätte Nösselt auf S. 235 (Bd. I) bei der Besprechung des „Adagio de Mr. Tartini varié . . .“ darauf hinweisen sollen, daß die 17 Diminutionen der Oberstimme (erstmalig von J. B. Cartier in Paris 1801 veröffentlicht) möglicherweise nicht von Tartini, sondern von Cartier stammen; darauf hat schon Schering (SIMG 7, 1905—1906, S. 365 f.) und neuerdings auch Paul Brainard (*Die Violinsonaten Tartinis*, Diss. Göttingen 1959, S. 237)

hingewiesen. Die Reorganisation des Pariser Conservatoire im Jahre 1802 hatte nichts mit der „Restaurationszeit“ zu tun, die erst 1814 begann (II:96). Viotti (II:100) kehrte nicht „Ende 1821“ nach London zurück, sondern war noch am 13. Dezember 1822 in Paris, wo er sein Testament verfaßte; seine Rückkehr nach London muß auf 1823 angesetzt werden (vgl. Viotti-Artikel in MGG). Bei der Besprechung der Kreutzer-Etüden (II:105) führt Nösselt nach Gerber das Erscheinungsjahr 1796 an, doch ist dieses Datum unerwiesen, da kein Exemplar dieser Ausgabe auffindbar ist. Unter den Frühausgaben der Kreutzer-Etüden sollte in II:106 ergänzt werden: „40 Etudes ou Caprices . . . à Leipsic chez Breitkopf & Härtel“, ca. 1803. Dies scheint die früheste nachweisbare Ausgabe zu sein (zwei Exemplare in der Berliner Hochschule; vgl. D. Themelis, *Etude ou Caprice . . .*, München 1967, S. 102). Bei der Aufzählung der „Ältesten Musikkonservatorien“ (II:347—349) ist zwar Moskau, aber nicht St. Petersburg erwähnt, das vier Jahre früher (1862) gegründet wurde und dessen erster Violinpädagoge Henri Wieniawski war; sein Nachfolger wurde 1868 Leopold Auer. Die im Anhang befindlichen Falttafeln (von Moser „Stammbäume der wichtigsten Geigerschulen“ genannt) hat Nösselt dem Original gegenüber wesentlich erweitert und modernisiert, doch weisen sie manche Ungenauigkeiten auf und stimmen oft mit dem Text nicht überein. So fehlen in der „Russischen Geigerschule I“ als Auer-Schüler die bestbekanntesten Namen (Heifetz, Elman, Milstein, usw.), obwohl sie auf S. 315/316 (Bd. II) richtig aufgezählt sind. Der Name Ferdinand Laub fehlt als Begründer der Moskauer Geigerschule, obwohl er als solcher auf S. 349 erscheint. Noch schlimmer steht es um Flesch: ihn entdeckt man nach langem Suchen unter der französisch-belgischen Schule, und der Stammtafel nach hat er überhaupt keine Schüler gehabt; die seiner Schule entstammenden Geiger sind an den verschiedensten Plätzen untergebracht, nur nicht da, wo sie hingehören. Dabei spricht der Text (II:317) von dem „riesigen Schülerkreis“ um Flesch und zählt auch eine ganze Reihe auf. Flesch hätte wirklich eine eigene „Stammtafel“ verdient anstelle der obskuren italienischen Tafeln, die von unbekanntesten Größen wimmeln. Auch die amerikanische Schule hat schon eine Anzahl hervorragender Reprä-

sentanten und würde eine eigene Tafel verdienen. Die oft fehlenden Geburts- und Sterbejahre hätte Nösselt durch Einsicht in russische oder amerikanische Lexika feststellen können. Allein auf der Seite „*Russische Geigerschule I*“ lassen sich ergänzen: Mlynarski starb 1935, Schmuller starb 1933, Korguyeff lebte 1863–1933, Eidlin 1896–1958, Shumsky's Geburtsjahr ist 1917. Sapelnikov erscheint in russischen Quellen nur als Pianist (1868–1941). Ähnlich ließen sich viele andere Daten ergänzen, doch sind das nur kleine Schönheitsfehler.

Nösselts „*Bibliographische Auslese*“ (II: 351–354) führt nur Werke an, die „weder im Text noch in den Anmerkungen Erwähnung fanden.“ So eine Anordnung führt zu zeitraubenden Suchereien und ist für den Fachmann höchst unpraktisch. Der Hinweis auf das Literaturverzeichnis in „*David D. Boyden's Standardwerk*“ kann einem uneingeweihten Leser nicht helfen, da das betr. „*Standardwerk*“ in Nösselts Bibliographie fehlt. Flesch's oft-zitierte *Erinnerungen eines Geigers* kann man nur nach langem Suchen in Anmerkung 249 (Bd. II) entdecken. Bei dieser Gelegenheit sei der deutsche Leser darauf aufmerksam gemacht, daß die Züricher Ausgabe dieser *Erinnerungen* (1960) gegenüber der englischen Erstausgabe (London 1957, übersetzt von H. Keller) um 198 Druckseiten gekürzt ist, ausschließlich der Vor- und Nachworte. Wenn man auch in der deutschen Ausgabe das angenehme Gefühl hat, den Originaltext des Autors zu lesen, so ist es doch ratsam, sich bei Zitaten zu vergewissern, ob nicht etwas gekürzt ist. A propos Übersetzung: weshalb ist Thibauds *Un violon parle* in der italienischen Ausgabe angeführt?

Drucktechnisch empfindet man es als störend, daß die Originaltitel von Kompositionen oder Büchern nicht kursiv gesetzt worden sind, wie es in Mosers Originalausgabe der Fall war. Eine Reihe von Druckfehlern haben sich eingeschlichen, besonders bei englischen Zitaten. Am Schluß der Anmerkungen zum 1. Band ist ein Irrtum in der Numerierung unterlaufen: die Anmerkungen sollten mit Nr. 332 enden, während die Nrn. 324 und 325 nicht hierher gehören, sondern viel früher eingereiht werden müßten.

Trotz mancher Vorbehalte muß man anerkennen, daß Hans-Joachim Nösselt eine schwierige Aufgabe gewissenhaft und sach-

kundig angepackt hat. Sicherlich wird Mosers wertvolles Werk auch in der Neubearbeitung viele Freunde finden, obwohl Besitzer der Originalausgabe sich von ihr nicht übereilt trennen sollten. Übrigens schrieb Moser in seinem Vorwort (1923), daß sein Buchmanuskript ursprünglich einen „fast dreifachen Umfang“ hatte und er es zum Druck stark kürzen mußte; in der Tat beschreibt er die gedruckte Fassung als einen „Extrakt“ seiner Forschungsergebnisse. Das ungekürzte Manuskript hat Moser seinerzeit der Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek in Berlin übergeben. Es wäre interessant, festzustellen, ob es sich noch dort befindet; vielleicht enthält es ungehobene Schätze.

Boris Schwarz, New York

Karl Gustav Fellerer: Die Monodie. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1968). 67 S. (Das Musikwerk. 31.)

Der Herausgeber des bereits über dreißig Hefte umfassenden „Musikwerks“ Karl Gustav Fellerer hat selbst die Redaktion des Heftes der Monodie übernommen. Mit 23 Musikbeispielen gibt er ein übersichtliches und umfassendes Bild des einstimmigen Sologesanges von etwa 1500 bis 1650. In der „*Geschichtlichen Einführung*“ wird auf Prinzip und Erscheinungsweise der Monodie insgesamt und auf entsprechende andere Hefte des „Musikwerks“ hingewiesen. Deutlich wird der aus der älteren Polyphonie herausgewachsenen Monodie des 16. Jahrhunderts der rein harmonisch begleitete Sologesang der Florentiner Camerata und ihrer Nachfolger gegenübergestellt. Die Bedeutung der Lautentabulaturen für die Herausbildung des instrumental begleiteten Sologesangs wird gewürdigt, auch die virtuose Diminutionskunst der Gesangssolisten durch charakteristische Beispiele belegt. Die Übertragung monodischer Prinzipien auf das Strophenlied, das Duett und die instrumentale Violinsonate wird geschildert. Besonders hinzuweisen ist auf die Heranziehung auch unbekannter Musikbeispiele sowie auf den Hinweis der Bedeutung der Kirchenmusik der Jesuiten, welche die Monodie in Deutschland bekannt machten. Trotz des scheinbar geringen Umfangs wird in diesem Heft eine Vielfalt von Erscheinungsweisen der Monodie an praktischen Beispielen gezeigt, unter denen einige besonders interessante chromatische Stücke von G. P. Nodari und Lorenzo Allegri zu erwähnen sind.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Anna Amalie Abert: Die Opern Mozarts. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag (1970). 114 S.

„Zum ersten Male hatte ich jedenfalls das Gefühl, ein Werk nicht bloß erdacht, sondern auch wirklich erlebt zu haben“, mit diesen Worten kennzeichnet der große Mozartforscher Hermann Abert in seinen *Lebenserinnerungen* den Abschluß seiner Arbeiten an der fünften Auflage von Otto Jahns *Mozart*, der aber im Grunde nun sein ureigenstes Werk über Mozart geworden war. Waren doch nicht nur Retuschen angebracht, sondern in großem Maße völlig selbständige und neue Abschnitte eingefügt worden. Genau vor fünfzig Jahren war der erste Band fertiggestellt worden und am 25. März 1971 hätte Hermann Abert seinen einhundertsten Geburtstag feiern können: sicher Gründe genug, dieses bedeutenden Gelehrten und Förderers der deutschen Musikwissenschaft in Dankbarkeit zu gedenken.

Gleichsam als Geburtstagsgeschenk legt Anna Amalie Abert ihre Abhandlung über *Die Opern Mozarts* vor. Niemand wird sich mehr über die Problematik im klaren sein, die die Bearbeitung dieses Themas gerade im Hinblick auf das Standardwerk Aberts mit sich bringt, als die Verfasserin. Daß sie es trotzdem gewagt hat, ist achtens- und lobenswert. In fünf Kapiteln wird in chronologischer Ordnung das gesamte Operschaffen Mozarts behandelt. Dabei empfindet man die klare, sachliche, analytisch-beschreibende Darstellung der Gegebenheiten als besonders angenehm. Zahlreiche Notenbeispiele dienen der Veranschaulichung des Gesagten. Leider fehlt ein Literaturverzeichnis, in dem die neuesten, in den Anmerkungen teilweise genannten Arbeiten zu diesem Thema systematisch und leicht überschaubar hätten aufgeführt werden können. Dagegen ist der Benutzer dankbar für das angefügte Personenregister.

Die Verfasserin schildert Entstehung und Aufbau der einzelnen Opern, versteht es durch feinsinnige Beobachtungen die vielfältigen Beziehungen der Mozartschen Opern untereinander wie auch vor allem innerhalb der einzelnen Werke selber aufzuzeigen, macht treffende Bemerkungen zu den einzelnen Personen und ihrer musikalischen Charakterisierung durch Mozart wie überhaupt zu der Gestaltung der Gesangspartien und geht vor allem ausführlich auf das Ver-

hältnis des Komponisten zum Libretto ein. Bewußt hat sie darauf verzichtet, den Inhalt der einzelnen Opern wiederzugeben, wodurch nur unnötige Längen entstanden wären. Wer hier unkundig ist, hat ja die Möglichkeit, sich an anderer Stelle zu informieren. Hier und da vermißt man den einen oder anderen Hinweis, so z. B. bei der Besprechung der Arie der Ilia im *Idomeneo*, „*Se il padre perdet*“, darauf, daß Mozart hier eine seiner ersten Partien für Solohorn schrieb, oder darauf, daß bei der Uraufführung dieser Oper in München wahrscheinlich keine Posaunen benutzt worden sind.

Wer sich heutzutage mit Fragen der Oper eingehend auseinandersetzen will, hat im Grunde nur zwei Möglichkeiten: entweder er unterzieht sich der Mühe, eine Problemgeschichte der Oper zu schreiben, welche Aufgabe kaum lösbar ist, oder er beschränkt sich auf die Mitteilung von Beobachtungen an einzelnen Werken unter Berücksichtigung ihrer eigenen und der allgemeinen geschichtlichen Situation. Die Verfasserin hat sich mit Recht für die zweite Möglichkeit entschieden. Auf diese Weise ist eine lesenswerte Studie über *Die Opern Mozarts* entstanden, für die, so könnte sich der Rezensent vorstellen, insbesondere die Studierenden der Musikwissenschaft, aber auch die Studierenden der Musikhochschulen dankbar sein werden.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Hermann Abert: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Zweite Auflage (unveränderter Nachdruck der ersten Auflage von 1899). Tutzing: Hans Schneider 1968. X und 168 S.

Man legt Hermann Aberts Buch über *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik* mit einem Gefühl aus der Hand, von dem man sich eingestehen sollte, daß es Spuren von Beschämung und Neid enthält. Nicht nur, daß eine Entwicklungsstufe, auf der eine Dissertation zum Standardwerk werden konnte, das noch nach siebzig Jahren nachgedruckt zu werden verdient, als glückliche Zeit einer Wissenschaft erscheint. Entscheidend ist ein anderes Moment. Sofern Historie eine Form ist, in der wir uns ein Stück Vergangenheit zu eigen machen, darf die Darstellungsweise, die wir für die Überlieferung finden, nicht als Akzidens, als bloße Außenseite, auf die es nicht ankommt, mißverstanden und abgetan werden; sie ist

vielmehr, als Ausdruck einer Beziehung zum Gegenstand, substantiell. Formal und literarisch betrachtet aber zeigt Aberts Buch Eigenschaften, die uns fast unerreichbar geworden sind. Die Sicherheit, mit der die Sachverhalte gruppiert, die Proportionen bestimmt und die Akzente gesetzt werden, ist untrüglich; fast scheint es, als hätten sich die Fakten, die uns eher sperrig und verstreut vorkommen, danach gedrängt, sich in eine Darstellung einzufügen, die sich als Buch im unverwässerten Sinne des Wortes präsentiert und den Eindruck von lückenloser Geschlossenheit vermittelt, ohne daß andererseits das Bewußtsein, daß Erkenntnis immer ungeschlossen ist, gänzlich abgeschnitten oder unterdrückt würde. Und so gerät angesichts der *Lehre vom Ethos*, obwohl manche der psychologischen und musiktheoretischen Voraussetzungen des Buches unlegbar veraltet und brüchig sind (die Identifikation von Ethos und Pathos ist ebenso fragwürdig wie die Deutung der Mese als Tonika), die gewohnte Vorstellung eines einfachen, ungebrochenen Fortschritts der Geschichtswissenschaft ins Zwielicht des Zweifelhafte. Der Zuwachs an Kenntnissen, so scheint es, ist durch einen Verlust an Form erkauft, einer Form, die keine gleichgültige Äußerlichkeit, sondern ein entscheidendes Moment des Bewußtseins von der Vergangenheit ist. (Das Neue an dem Buch war übrigens weniger, wie Heinrich Hüsch im Vorwort des Nachdrucks meint, daß Abert die Ethoslehre ins Zentrum rückte, als daß er deren Gegner, die er als Formalisten abstempelte und als Sophisten denunzierte, entdeckte und in ihrer historischen Bedeutung erkannte.)

Carl Dahlhaus, Berlin

Hermann Erpf: *Form und Struktur in der Musik*. Mainz: Verlag B. Schott's Söhne 1967. 221 S.

Der Autor legt hier eine Zusammenfassung dessen vor, was er zu diesem Thema aus über fünfzigjähriger Arbeit und Erfahrung zu sagen hat. Die Titelwahl greift mitten hinein in die Begriffsproblematik, die sich in neuerer Zeit um den Begriff „Form“ gebildet hat. Sprach man früher stets von Form, so trat an seine Stelle allmählich die Bezeichnung „Struktur“. Da auch diese rasch abgegriffen war, nahm man seine Zuflucht zum Begriff „Parameter“, den der Autor jedoch begründet ablehnt und meidet. Indem er das Verhältnis zwischen den Begriffen Form und Struktur

in axiomatischer Weise mit dem Satz definiert, „Form in der Musik ist das hörende Erleben einer Struktur“, grenzt er den Umfang dessen ab, was Musik sein soll und faßt die „Form“ als Voraussetzung und Bestandteil des Erlebens. Das bedeutet, daß Musik immer bezogen ist auf den Menschen: „ihre Struktur mag ‚objektiv‘ festlegbar sein, ihre ‚Form‘ existiert nicht außer ihm“.

Das Buch zeigt eine Zweigliederung in einen speziellen, historisch bezogenen und einen systematischen Teil. Im ersten Teil werden die speziellen Formen in begrenzter Auswahl betrachtet, die Beispiele aber von vornherein über die europäische Musik hinaus ausgedehnt. Im systematischen Teil werden die grundsätzlichen Fragen der Möglichkeiten musikalischer Formung untersucht. Die Darstellung baut nicht geradlinig auf, greift vielmehr häufig zurück, wodurch das an früherer Stelle Gesagte modifiziert und präzisiert wird. Ein apodiktisches Vorgehen wird dadurch vermieden. Zur Erleichterung des Verständnisses wird auf eine starre Terminologie mit neuen Fremdwörtern verzichtet und so weit als möglich dem Sprachgebrauch gefolgt.

Zunächst wird gesagt, „Form ist das, was der Komponist als Musiker aus Tönen zusammensetzt, ‚komponiert‘“. Als formale Aussage wird gewertet, was das Verhältnis der Töne untereinander betrifft. Die Definition, „Form einer Musik ist die Gesamtheit der Beziehungen ihrer Töne“, dient als vorläufige Arbeitshypothese. Zur speziellen Formbetrachtung werden drei übergeordnete Formprinzipien eingeführt, nämlich „Reihung“, „Gleichgewichtsbildung“ und „Entfaltung“.

An einfachen Volksliedern aus verschiedenen geographischen Bereichen (auch Übersee) wird nachgewiesen, daß diese die Reihung zur Formgrundlage haben. Vergleiche weisen auf überraschende Übereinstimmung hin, die als gemeinsame Grundzüge der Veranlagung, der musikalischen Bedürfnisse interpretiert werden. Für die Gleichgewichtsformen prägt der Verfasser den Begriff „Dualform“. Ihre wichtigste, der Sonatensatz, wird zweigliedrig verstanden mit Unterteilung in beiden Hälften, wenn man wolle also viergliedrig. Die Wiederholung der Exposition erfolgt nicht beiläufig, sondern sei konstituierender Bestandteil der Form; ihr Schema laute daher E—W—D—R. Die Auflösung der Gleich-

gewichtformen wird als Prozeß der Verschleierung der tonalen und thematischen Beziehungen erklärt. Die neue Formkraft, die „Entfaltung“, erscheint als Zielrichtung des Zeitablaufs, in der die Glieder dem Ganzen zustreben und die Form sich in einer „Kette von Kulminationen“ erfüllt. Gegenüber der linearen Abschnittsfolge in der Reihenform oder den Rückgriffen zur Herbeiführung der Schlußerwartung in der Gleichgewichtsform herrsche hier Zielgerichtetheit in den Teilen wie im Ganzen.

Dies alles wird durch sorgfältige Analysen markanter Beispiele belegt und erläutert. Besonders hervorzuheben sind die Analysen von Werken aus der Neuen Musik (Schönberg, Webern, Hindemith, Stravinsky etc.)

Im systematischen Teil wird nach den Bedingungen und Voraussetzungen gefragt, unter denen Musik zustandekommt. Sie sind von dreifacher Art: ein materieller Vorgang im Äußeren, ein physiologisches Aufnahmeorgan, das psychologische Wahrnehmen und Bewußtwerden. Aus der Beobachtung, daß der erste Ton nicht erkennen lasse, ob ihm ein bestimmter zweiter folgen könne oder müsse, resultiert, daß im „Material“ selbst keine Anordnungstendenzen für die Formung eines Zusammenhangs gegeben sind. Enthalten somit die physikalischen Grundmerkmale der Töne keine Anweisungen, nach denen sie zu Tongruppen und größeren Zusammenhängen aneinandergefügt werden müßten, so liefern sie doch Gesichtspunkte für den Vergleich und die Beschreibung solcher Zusammenhänge, die „Formkriterien“.

Gliederungsmittel ergeben sich aus den physiologischen Bedingungen, die von der Funktion des Aufnahmeorgans, des Ohres also, bis zur Stufe des Wahrnehmens und Bewußtwerdens reichen. Während zwei zusammenklingende Töne vom Standpunkt der Materialbetrachtung aus eine Zweierheit darstellen, erfolgt erst im Hörvorgang eine Integration der Teile zu einem — neuen — Ganzen, einem Eindruck, der ungewollt eintritt und vom Hörer nicht vermieden werden kann. Der Musikton erhält auf diese Weise neue Eigenschaften, die harmonische, melodische, und rhythmische „Qualität“.

Konstitutive Formgesetze werden aus den psychologischen Forderungen, als deren wichtigste die nach Einheit bzw. Ganzheit

erscheint, abgeleitet. Die Gesamtheit der satztechnischen Mittel, welche den Eindruck der Ganzheit hervorruft, wird nun als „Form“ bezeichnet. Voraussetzung der Einheit als Ganzheit ist der innere Zusammenhang, die erlebbare Gliederung, welche erst die auf inneren Zusammenhang gegründete Einheit „geformt“ erscheinen läßt. Die Forderung nach Einheit und Gliederung, aus der sich die Formgesetze herleiten, hat ihre Wurzel in der zwar beschreibbaren, aber nicht weiter zurückführbaren psychischen Konstitution des Menschen. Diese schließt ein ästhetisches Bedürfnis und ein mit ihm korrespondierendes ästhetisches Vermögen ein, das neben anderen Komponenten in einem allgemeinen Sinn das Formgefühl enthält. Die Enddefinition lautet: „Form in der Musik ist letztlich nicht fixierbar und kann nicht aufgezeichnet oder mit Worten eindeutig festgelegt werden. Wenn sie wirklich Form ‚in der Musik‘ ist, so existiert sie nur in der Vorstellung des Komponisten, in der spontan nachbildenden Gestaltung des Interpreten und im vollziehenden Erleben des Hörers; und bei allen dreien nur soweit, als ihr individuelles Vermögen zureicht. Das Formerlebnis ist durchaus individuell und jedesmal neu. Dies ermöglicht eben den unerschöpflichen Reichtum der Kunst“.

Erpfs Versuch ist vor dem Hintergrund ethnomusikologischer Verständnishaltung zu sehen. Die Gemeinsamkeiten, auf die er verweist, rufen nicht nur die Definitionen der Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts in die Erinnerung, Musik sei eine „langue naturelle et universelle“, sondern noch weiter zurückliegende Theoretikerträume, wie sie sich in Mersennes *Harmonie universelle* von 1627 spiegeln. Ja, sie verbinden sich mit den frühen Fundamenten moderner Wissenschaft, die Francis Bacon gelegt hat, in dessen *Novum Organum* vom Jahr 1620 es dem Sinne nach heißt: „Die Untersuchungen zur Naturgeschichte müssen eine andere Richtung nehmen. Stets ist man damit beschäftigt, die Verschiedenheiten der Dinge festzustellen. Um jedoch in die Geheimnisse der Natur einzudringen, muß der Geist unablässig darauf gerichtet sein, die Ähnlichkeit der Dinge und ihre Analogien zu entdecken und zu beobachten, denn sie sind es, welche die Einheit in der Natur bewirken“.

Der dem Buch zugrunde liegende Formbegriff ist hergeleitet aus den materiellen,

physiologischen und psychologischen Voraussetzungen und Bedingungen unseres Musikhörens und -erlebens, nicht jedoch, wie es meist geschieht, aus konkreten Formen, die einem begrenzten Bereich der Musikgeschichte entstammen. Erpf wendet sich gegen eine mechanistische Musikbetrachtung von der Physik her. Allein die psychische Anlage des Menschen treffe aus dem physikalischen Kontinuum der akustischen Schwingungen Auswahlen, die erst dadurch Musik werden und das Form-Erleben ermöglichen. Zur Stütze führt er Zitate aus Werken von W. Heisenberg und E. Schrödinger an. In der Abwendung von mechanistischen Auffassungen distanziert er sich sowohl von dem eleatisch-rationalistischen Grundsatz, daß nur das Erklärbare wirklich sei und alles „begründet“ werden müsse, als auch von der Ansicht, daß alles was rational, durch Maß und Zahl festgelegt werden kann, dann auch vollkommen erfaßt sei. Gegen einen naheliegenden Formalismus wendet er sich mit der eindringlichen Warnung vor Vorstellungen, die in bestimmten Gattungen (Fuge, Sonate etc.) „normale“ Regeln der formalen Gestaltung erblicken, „man müßte denn sämtliche Fugen von J. S. Bach für anormal erklären“. In den Formbetrachtungen spielt die „Elastizität“ der Form, worunter die formale Mehrdeutigkeit eines konkreten Musikwerks zu verstehen ist, eine wesentliche Rolle. Allein auf den Hörer komme es an, was und wieviele von den Beziehungen im Tonablauf er höre und erlebe, „objektiv“ lasse sich nicht festlegen, was davon gehört werde oder gehört werden müsse. Hinsichtlich des Geltungsbereichs der Formgesetze stellt er die These auf, daß die allgemeinsten Formprinzipien allen Kulturen gemeinsam seien. *„Die spezielle Konfiguration dessen, was wir ‚Sonate‘ oder ‚Fuge‘ nennen, gehört nur unserer Kultur an; aber das allgemeine Prinzip, daß Wiederholung kontrastfordernd, spannend wirkt, gilt überall, wo musiziert wird. Ebenso gibt es überall die Forderung nach Einheit und Gliederung und überhaupt die Möglichkeit von Wiederholung, Variante und Kontrast“.*

Die klare, unkomplizierte Darlegung oft schwierig zu fassender Sachverhalte macht das Buch auch für den Laien, den Musikfreund, anziehend. Mit Vorbedacht werden oft „Selbstverständlichkeiten“ ausgesprochen, weil sie vielfach geleugnet, vergessen

oder zu wenig beachtet werden. Allerdings müssen dafür manche Längen in Kauf genommen werden. Die Beispielwahl, ein gewiß auch den Autor selbst nie ganz befriedigendes Ergebnis von Selektion und Planung, hätte namentlich im Bereich der exotischen Folklore die neueren ethnomusikologischen Forschungen des Auslandes (J. Chailley u. a.) stärker einbeziehen können. Zu bedauern ist auch, daß neueste Ergebnisse auf dem Gebiet der experimentellen Psychologie des musikalischen Hörens (H.-P. Reinecke) nicht berücksichtigt werden konnten, da sie zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Manuskripts noch nicht vorlagen.

Die betont anthropozentrische Grundlegung mag vielleicht Widerspruch herausfordern, doch wird sie schwerlich widerlegt werden können, weil Erpfs Begriffssystem mit zunehmend schärferen Definitionen sowohl auf dem historischen Bestand der Musik (bis zur Gegenwart) wie auf den neuen Ergebnissen der Hilfswissenschaften (Akustik, Tonphysiologie, Tonpsychologie) beruht. Die Korrespondenzen zwischen den theoretischen Feststellungen des zweiten Teils mit den zum Teil überraschenden praktischen Befunden des ersten stützen sich gegenseitig in eindrucksvoller Weise. Das Buch ist keine praktische Formenlehre im bisherigen Sinn, sondern eine Einführung in das formale Hören von Musik, eine Schulung des musikalischen „Formgefühls“, in dem der Verfasser eine Voraussetzung des analytisch-theoretischen Formverständnisses erblickt. Seine These von der globalen Geltung der allgemeinen Formprinzipien verweist auf die Notwendigkeit umfangreicher Untersuchungen, um am konkreten Beispiel der Kunstmusik außereuropäischer Kulturen die Nachweise dafür zu erbringen. Das hier zu sichtende Material ist heute noch kaum genügend erschlossen. In solchem Verstande des Ansatzes und Ausblicks legt das Buch einen Grund zu vielfältigen Formuntersuchungen. Albert Palm, Schramberg

Helga Ettl: Petruschka. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1968. 187 S.

Das Buch ist nicht eine Monographie des gleichnamigen Balletts von Strawinsky, sondern soll als *Modell zur Werkbetrachtung im Musikunterricht* (Untertitel) dienen. Es unterscheidet sich, so gibt die Verfasserin zu verstehen, in seiner didaktischen Konzeption von allen vergleichbaren musikpädagogischen

Arbeiten älteren Datums, gerade die Neuartigkeit aber sollte und müsse Schule machen, weil herkömmliche Unterrichtsverfahren versagt hätten. Am Beispiel *Petruschka* will Helga Ettl verdeutlichen, wie sie sich einen Musikunterricht neuen Stils, aber auch, wie sie sich Literatur für einen solchen Musikunterricht vorstellt. Was die musikpädagogische Literatur betrifft, so lassen sich grob drei Typen von Büchern unterscheiden: der „Leitfaden“, der dem Lehrer Stoff und Methode minutiös vorschreibt, die Anleitung, die den Lehrer in ein Stoffgebiet einführt und ihm Methoden offenläßt oder nur vorschlägt, und die Monographie, die für ein Stoffgebiet wirbt, indem sie dessen Probleme nach dem jüngsten Stande der Forschung darstellt und zu weiteren Studien anregt. Frau Ettls Buch ist dem mittleren Typus zuzurechnen, es macht dem Lehrer vor, wie eine „Sachanalyse“, das Herzstück aller Unterrichtsvorbereitung, auszusehen habe und welche methodischen, unterrichtspraktischen Folgen sich daraus ergeben könnten; der Stoff gilt als vorgegeben, er wird für den Lehrer gleichsam aufbereitet und handlich gemacht, und das umfangreiche Literaturverzeichnis dient eher der Beglaubigung als dem Anreiz. Die Schulwirklichkeit rechtfertigt eine Bescheidung solcher Art. So deutlich sie sich gegen das Leitfaden-Unwesen stellt, so nüchtern sieht die Verfasserin doch die verhältnismäßig engen Grenzen, die den Musiklehrern gegenwärtig noch durch die Art ihrer Ausbildung gezogen sind: sie lesen nicht gern. Für musikpädagogische Arbeiten, die sich auf dem schmalen Grat zwischen fachlicher Gängelung des Lehrers und Weckung eines frei schweifenden, forschenden Interesses bewegen, wird Helga Ettls *Petruschka* auf absehbare Zeit als Modell gelten dürfen. — Was den Unterrichtsstil betrifft, so fällt die Entscheidung weniger leicht. Nicht daß das Hantieren mit Legetafeln, Farbteppichen, graphischen Darstellungen oder Partiturmodellen anfechtbar wäre, aber die didaktische Betulichkeit, die technische „Unterrichtshilfen“ nicht entbehren zu können glaubt, findet ihr Äquivalent in jener Distanzlosigkeit, die sich Kritik an einem Unterrichtsgegenstande einzig deshalb versagt, weil dieser „vorgegeben“ sei. Daß *Petruschka* ein auf der Hochebene der aller Kritik entzogenen Meisterwerke angesiedeltes Werk sei, wird denn auch in keiner Zeile des Buches bezweifelt. Die Gründe, die eine

pädagogisch so versierte Autorin zum Verzicht auf eine pädagogisch entscheidende Chance genötigt haben können, sind bezeichnend. Bis in die Wortwahl hinein macht sich eine gewisse Bedrängnis geltend, die Autorin fühlt sich nicht nur eingeengt zwischen Erziehungswissenschaft und Musikwissenschaft, sondern offenkundig auch Mißverständnissen ausgesetzt, die durch die Unschärfe der benutzten Termini hervorgerufen werden könnten. Sie weiß, daß allein ein Wort wie „Werkbetrachtung“ an Adornos Formulierung von der Betrachtung aufgebahrter Kulturgüter denken läßt, und so wehrt sie sich gegen das Mißverständnis mit dem Satz „Die Kunst fordert ein ebenso waches und zur Begriffsbildung, zu Vergleichen, Folgerungen und Schlüssen fähiges Bewußtsein wie jede andere Geisteswissenschaft“ (55). Für diese simple Feststellung wiederum bemüht sie zuvor aber den Pädagogen H. v. Hentig, als gelte es, eine überaus gewagte These theoretisch abzusichern. Die Schwierigkeiten der von ihr propagierten „Werkbetrachtung“ wiederum bezeichnet sie als das „Problem der werkimmanenten Interpretation im Musikunterricht“ (7). In dem Bewußtsein, Neuland betreten zu haben, baut sich die Autorin so Schutzwälle auf, die sich nicht selten als Hindernisse erweisen. Diejenigen, welche sich ihr „Modell“ zum Vorbild nehmen, werden es sich leichter machen können. Lars Ulrich Abraham, Freiburg i. Br.

Ferdinando De Angelis: *Organi e organisti di S. Maria in Aracoeli*. Roma: Convento S. Lorenzo in Panisperna (1969). 131 S.

Das Buch verdankt seine Entstehung einem Artikel von Alberto Cametti, der in der *Rivista Musicale Italiana*, Turin 1919, eine Studie über *Organi, Organisti ed Organari del Senato e Popolo Romano in S. Maria in Aracoeli (1583—1848)* erscheinen ließ. (Jg. XXVI, S. 441—485. — Merkwürdigerweise gibt der Verfasser diese Zeitschrift nicht an, sondern zitiert nach einem Sonderdruck.) Die dort vorgelegten Forschungen regten De Angelis an, einige Irrtümer zu berichtigen und das Material zu erweitern. In dem Bemühen um die Vervollständigung hat der Verfasser eingehende archivalische Untersuchungen zu dem Thema durchgeführt, die für den längeren ersten Teil, die „*organi di Aracoeli*“, eine Reihe von Briefen, Quittungen der

Orgelbauer und Stiftungsdokumente zu Rate ziehen.

Im ganzen sind es sieben Orgeln, z. T. in kleinerem Umfang von Portativen, die von De Angelis mit unterschiedlich vollständigen Daten behandelt werden. Nach dem bescheidenen Anfang einer Kleinorgel von Dario de Mezzana 1583 vermittelt der Verfasser ausführlicher die Geschichte der ersten großen Orgel in der Basilika in Aracoeli. Der ausführliche Vertrag zwischen dem Popolo Romano und den Orgelbauern Benvenuti und Francesco Palmieri vom 10. 12. 1585 ist in seinen wesentlichen Teilen abgedruckt, und wir erfahren daraus, daß Emilio de' Cavalieri, der Verfasser der *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, als entschiedener Mitberater beim Bau der Orgel hinzuzuziehen sei. Die Fertigstellung, zunächst nach einem Jahr vorgesehen, zieht sich bis 1587 hin und dürfte, wie De Angelis richtig vermutet, auch dann noch nicht ganz vollendet übergeben worden sein. Über die Forschungen Camettis hinaus wertet der Verfasser Gutachten, amtliche Nachrichten und Reparaturrechnungen aus. In den republikanischen Wirren am Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Orgel durch Abbau der Metall- und Holzteile vollständig zerstört.

Die wechselvolle Geschichte der verschiedenen Orgelwerke kann hier nicht vollständig behandelt werden. Bemerkenswert ist noch der Neubau einer großen Orgel „Martinielli“ 1847, die 1926 wegen der nicht mehr lohnenden Reparaturausgaben nach Nemi bei Rom verkauft wurde. Eine ausführliche Behandlung erfährt das Instrument des Giovanni Tamburini. Der Verfasser beschreibt zunächst etwas umständlich das Aufkommen der Initiative für den Bau, die Beschaffung des Geldes durch Sammlungen und die Planung für den Zeitpunkt der Wiederkehr des 700. Todestages des Franziskus von Assisi. Die Orgel wird dann auch 1926 fertiggestellt und besitzt 97 Register bei 3 Manualen und dem Pedal. Nach einigen Verbesserungen stellt sie heute ein würdiges Instrument für den weiten Raum von S. Maria in Aracoeli dar.

Im letzten Viertel des Buches werden die Organisten der genannten Kirche behandelt. Die Ausführungen beginnen aber erst 1828 mit Mariano da Valuntano. Für die ältere Zeit wird auf die Untersuchungen von Cametti verwiesen, denen der Verfasser nichts hinzufügen konnte. So blieben also von 1828 bis 1914 sechs Vertreter des Orga-

nistenamtes übrig, von denen Pater Hartmann (bürgerlicher Name: Paul Eugen Josef An der Lan-Hochbrunn) international bekannt wurde (s. MGG 5, Sp. 1759 bis 1761). Da letzterer bereits im Jahre 1906 Aracoeli verließ, um nach München übersiedeln, und De Angelis keinen Nachfolger nennt, trifft die Kapitelüberschrift „*Organisti di Aracoeli (1828—1914)*“ nicht ganz zu.

Einige zeichnerische Beigaben von Nino Delle Site, die Orgelprospekte, Orgeltische, ein Regal, eine Musikempore mit Sängern und Instrumenten in stilisierter Form darstellen, dienen der Ausschmückung und haben keinen informatorischen Charakter. Sie unterstreichen die mit viel persönlicher Anteilnahme geschriebenen Ausführungen, die trotz anzuerkennender Korrekturen und der Heranziehung weiterer Quellen den Artikel von Cametti nicht ersetzen. Der auf vollständige Orientierung bedachte Leser wird mit Gewinn auch die ältere Veröffentlichung zum Thema mitheranziehen.

Georg Karstädt, Lübeck

Pierluigi Petrobelli: Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche. Wien: Universal Edition 1968. 166 S. (Studi di Musica Veneta. I.)

Die Forschung über das Leben und das Werk Giuseppe Tartinis (1692—1770) ist erst in den etwa vier letzten Jahrzehnten richtig in Gang gekommen, vor allem durch die Arbeiten von David D. Boyden, Paul Brainard, Minos Dounias, Erwin R. Jacobi, Pierluigi Petrobelli u. a.

Petrobelli legt nun eine Studie vor, die verschiedene, zum Teil unbekanntes biographische Informationen kritisch beleuchtet und auswertet. Zunächst steht die Leichenpredigt des jungen, damals erst 21jährigen Pfarrers Francesco Fanzago zur Diskussion. Sie wurde im Todesjahr 1770 im Sommer gedruckt, wobei verschiedene Anmerkungen beigefügt wurden. Petrobelli ist dann den Quellen nachgegangen, die Fanzago vermutlich für seine Leichenrede benutzt hat. Denn der Autor behauptet, daß sich Fanzago und Tartini sehr wahrscheinlich nicht gekannt hätten. An Hand von auffälligen Analogien stellt er in Padua verschiedene Quellen fest: eine anonyme Biographie, die Abschrift eines Briefes von Tartini (gerichtet an den Padre Giuseppe Paolucci), einen kleinen Traktat, betitelt *Illustrazione di Giuseppe Tartini*

delle scoperte da lui fatte nella vera scienza dell'Armonia (letzterer eine der zahlreichen Arbeiten Tartinis, die zur Erhellung seiner musiktheoretischen Ansichten beitrugen) und eine handschriftliche Kopie mit dem Titel *Elogio di Giuseppe Tartini scritto dall'Ab. Giuseppe Gennari*. Diese Lobrede erschien nämlich im März 1770 in *L'Europa letteraria*, jedoch anonym. Außerdem zieht Petrobelli ein Manuskript des Cellisten Antonio Vandini heran, das er zu datieren versucht.

Petrobelli greift einige analoge Stellen aus diesen Quellen heraus und erläutert dadurch ihr Abhängigkeitsverhältnis. Er weist darauf hin, daß besonders die Jugendzeit Tartinis und seine Verheiratung die Fantasie der Biographen entfacht hat. In Wirklichkeit wissen wir wenig über seine Jugendjahre. Im weiteren untersucht Petrobelli an Hand der neu aufgefundenen Quellen das Anstellungsverhältnis von Bohuslav Czeronohorsky, das Zusammentreffen Tartinis mit Francesco Maria Veracini, das sehr wahrscheinlich in Venedig anlässlich einer musikalischen Akademie stattgefunden hat, ferner Tartinis Prager Aufenthalt, die Autobiographie des Abate Antonio Bonaventura Sberti, der auch Violinist gewesen ist, den Brief der Lombardini usw. Außerdem diskutiert er einige Widersprüche in der Biographie Tartinis.

Petrobelli schreibt dies alles sehr anschaulich und leicht lesbar. Man spürt, daß er mehr weiß, als er hier wiedergibt, und daß er vor allem sich bewußt bleibt, daß die Forschung unaufhörlich weitergetrieben wird und die Fakten sich durch neue Funde wiederum verändern können. Deshalb formuliert er neu gewonnene Erkenntnisse vorsichtig und wägt sie gegenüber den bestehenden sorgfältig ab. Das macht seine Darstellung überaus sympathisch und gehaltvoll.

Franz Giegling, Basel

Albert Richard Mohr: Das Frankfurter Mozart-Buch. Ein Beitrag zur Mozartforschung. Frankfurt a. M.: Waldemar Kramer (1968). 223 S., 1 Taf.

Die Beziehungen Mozarts zu den auf seinen Reisen nicht nur flüchtig berührten Städten sind bisher nur zum Teil genauer untersucht worden. Die lokale Musikgeschichtsforschung hat hier noch manche Lücke zu füllen. Für die Städte Augsburg und Mainz liegen bereits vorbildliche und verlässliche Spezialuntersuchungen aus der

Feder von Ernst Fritz Schmid und Adam Gottron vor. Zu München hofft der Rezensent zu gegebener Zeit einen Beitrag liefern zu können. Eine wichtige Rolle spielte unter den deutschen Städten auch Frankfurt a. M., das zweimal besucht wurde: zuerst von der ganzen Familie Mozart auf der großen Westreise (10./11. bis ca. 31. August 1763) und dann von W. A. Mozart nochmals anlässlich der Krönung Kaiser Leopolds II. (28. August bis ca. 16. September 1790).

In der vorliegenden Veröffentlichung sind sowohl die persönlichen Berührungen Mozarts mit Frankfurt als auch die theatergeschichtlich bedeutsamen frühen Mozartaufführungen der Mannheimer Bühne bis zum Ende des 18. Jahrhunderts behandelt. Der erste Besuch mit den Konzerten von Wolfgang und Nannerl wird an Hand von zeitgenössischen Dokumenten eingehend geschildert. Von den damals in Frankfurt angetroffenen Personen, die Leopold Mozart in seinen Reiseaufzeichnungen nennt, konnte der Verfasser die meisten identifizieren und näher vorstellen. Jener nicht ermittelte „Graf Staremberg“ (S. 30) dürfte wohl der von 1757 bis 1766 als kaiserlicher Botschafter in Frankreich fungierende Georg Adam Graf Starhemberg gewesen sein, der später als Obersthofmeister in Wien wirkte. Sein Name erscheint mehrfach in Mozarts Biographie und im Zusammenhang mit Eingaben von dessen Witwe Konstanze. Weniger wahrscheinlich ist Franz Philipp Graf von Sternberg, bevollmächtigter Minister in Sachsen von 1749 bis 1763, gemeint. Er erscheint später u. a. auch als Konzertsuskribent Mozarts in Wien. Der gleichfalls von L. Mozart erwähnte „*Musicus Trenck*“ ist möglicherweise mit dem gleichnamigen Komponisten identisch, von welchem sich im Nachlaß des Chorregenten der Münchener Frauenkirche, Erasmus Vogel (1760–1816), die Partitur eines 6. Psalms Davids in *f*-moll für Chor und Orchester erhalten hat (heute in der Pfarrkirche Benediktbeuren aufbewahrt). Für die im Zusammenhang mit der dreijährigen Konzertreise von 1763 bis 1766 gemachte Bemerkung, daß „die nervöse Unrast“ Vater Leopolds damals „keine Grenzen kannte“ (S. 43), vermag Rezensent aus dem als Beleg genannten Münchener Brief vom 10. 11. 1766 keine Bestätigung zu ersehen. Dort werden die Reiseerlebnisse aus 5 Monaten kurz zusammengefaßt.

Im Mittelpunkt des zweiten Aufenthaltes von 1790 stand Mozarts privates Konzert, „von Seiten der Ehre herrlich, aber in Betreff des Geldes mager“. Dessen Genehmigung „ohne Konsequenz auf andere Fälle“ war ein üblicher Verwaltungsakt, der nicht als Äußerung des „Wohlwollen(s) der Behörden“ und als Zeichen für „das Ansehen Mozarts im Frankfurter Raum“ gewertet werden kann (S. 124). Nicht Johann André (1741 bis 1799), den Mozart damals besucht haben soll, hat später dessen Nachlaß erworben, sondern der Sohn Johann Anton (1775 bis 1842) (S. 129). Im Zusammenhang mit dem Schauspiel *Lanassa*, das im September 1790 von der Theatergruppe des Johann Heinrich Böhm mit der von Mozart ursprünglich zu *Thamos, König in Ägypten* komponierten Musik aufgeführt wurde, sei auf den nicht berücksichtigten Aufsatz von Otto Bacher *Ein Mozart-Fund*, in: *ZfMW* VIII, 1926, S. 226 f. hingewiesen. Die von Bacher aufgefundene Partiturnkopie zu *Lanassa*, die für die Frankfurter Aufführung von 1790 gedient haben könnte, befindet sich in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt (Mus. Hs. 1784).

Den meisten Raum innerhalb des Buches nimmt die Würdigung der Aufführungen Mozartscher Opern in Frankfurt bis 1800 ein. Den Auftakt bildete die deutsche Fassung von *La finta giardiniera*, die im April 1782 durch Böhms Truppe erstaufgeführt wurde. Der Verfasser bedauert, daß die Stierlesche Übersetzung, in welcher das Werk damals unter dem Titel *Sandrina, oder die verstellte Gärtnerin* gespielt wurde, bisher nicht aufgefunden gemacht werden konnte, und somit ein Vergleich der italienischen und der deutschen Fassung nicht möglich gewesen sei (S. 52). Tatsächlich aber hat Rezensent in zwei Aufsätzen (*Die verstellte Gärtnerin. Neue Quellen zur authentischen Singspielfassung von W. A. Mozarts La finta giardiniera*, in: *Die Musikforschung* XVIII, 1965, H. 2, S. 138–160; *Die Singspielfassung von W. A. Mozarts „La finta giardiniera“ in den Augsburger Aufführungen von 1780*, in: *Acta Mozartiana* XIII, 1966, H. 2, S. 43 bis 48) das neu aufgefundene Textbuch mit der Übersetzung Stierle d. Ä. ausführlich behandelt. Mit Hilfe desselben und einer ebenfalls neu entdeckten Partiturnkopie der von Böhm gespielten Version ist die deutsche Singspielfassung des Werkes textlich wie musikalisch vollständig rekonstruierbar. Eine

im Besitz der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich befindliche handschriftliche Partitur füllt dazu die letzten Lücken. Es besteht kein Zweifel, daß die Augsburger Fassung auch den Frankfurter Aufführungen derselben Truppe unter Böhm zugrunde gelegen hat. Infolge der Nichtberücksichtigung der beiden erstgenannten, in der Bayerischen Staatsbibliothek erhaltenen Quellen mußte dieses wichtige Kapitel im Frankfurter Mozart-Buch unvollständig bleiben. Auch bei der Erörterung der Unzulänglichkeiten der *Figaro*-Übersetzung von Chr. A. Vulpius (S. 84 ff.) wäre der Vergleich mit Stierles Übersetzung von Interesse gewesen, da letztere ja in Salzburg unter Mozarts Augen entstanden ist. Schließlich zeigt die Rekonstruktion der in Augsburg gespielten Fassung aufs deutlichste die an anderer Stelle (S. 114/5) nur durch ein Zitat belegte Praxis der Streichung ganzer Nummern bei Opernaufführungen Böhms.

Die Kapitel über die durchwegs deutschsprachigen Erstaufführungen der Opern *Die Entführung aus dem Serail* (1783), *Die Hochzeit des Figaro* (1788), *Don Juan* (1789), *Così fan tutte* (1791), *Die Zauberflöte* (1793) und *Titus* (1799) vermitteln in Verbindung mit zeitgenössischen Berichten ein lebendiges Bild von der bedeutenden Stellung Frankfurts in der Pflege aller Meisteroper Mozarts noch im 18. Jahrhundert. Ein Vergleich mit München wäre nicht uninteressant (*La finta giardiniera* 1775, *Idomeneo* 1781, *Entführung* 1785, *Don Juan* 1791, *Zauberflöte* 1793, *Figaros Hochzeit* 1794, *Die Wette (Così fan tutte)* 1795, *Titus* 1801). In diesem Teil liegt der Schwerpunkt der Arbeit. Manche Exkursionen etwa über die Probleme und Prinzipien der zeitgenössischen Opernübersetzungen oder Charakterisierungen Frankfurter Sänger und Schauspieler unter Berücksichtigung von Stimmen über deren Auftreten auch an anderen Orten gestatten willkommene Einblicke in die Theatersituation der Zeit. Im Detail ist zu berichtigen, daß Mozart die Partie der Königin der Nacht nicht für seine Schwägerin Aloysia Lange geschrieben hat. Die erste Sängerin in dieser Rolle war deren Schwester Josefa Hofer, geb. Weber (S. 104). Die Erinnerung von Goethes Mutter an die prachtvollen Dekorationen des Theatermalers Fuentes zu *Titus* (1799) konnte natürlich nicht der Anlaß für Goethe selbst gewesen sein, 1797 die Beziehungen zu diesem Künstler aufzunehmen (S. 182).

Cannabich, der übrigens mit Mozart selbst noch gut bekannt gewesen ist, ist wenig glücklich durch die apokryphe Lithographie H. E. von Winters mit einem Porträt vertreten. Empfehlenswert wäre das ausgezeichnete Ölbild von J. G. Edlinger im Münchener Stadtmuseum (vgl. Mozart-Jahrbuch 1964, S. 98) gewesen. Am Rande zu erwähnen in einem *Frankfurter Mozart-Buch* wäre noch das Konzert von Mozarts Sohn Franz Xaver Wolfgang am 15. Dezember 1820 in Frankfurt und dessen Anwesenheit bei der Gedächtnisfeier für W. A. Mozart am 5. desselben Monats.

Im ganzen gesehen ist Mohrs Buch eine wertvolle Bereicherung des Schrifttums über Mozart und die frühen Aufführungen seiner Opern. Bedauerlich bleibt, daß abgesehen von einer eigenen Arbeit des Verfassers das nach 1964 erschienene einschlägige Schrifttum keine Berücksichtigung fand. Ganz auf Kunstdruckpapier gedruckt und mit mehr als 80 gut ausgewählten Abbildungen versehen vermag der sehr preiswerte Band bibliophilen Ansprüchen gerecht zu werden.

Robert Münster, München

Thrasylbulos G. Georgiades: Schubert. Musik und Lyrik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967. 396 S. Mit einem Notenbeispiel.

Die Schrift, die aus Vorlesungen an der Münchener Universität entstanden ist, will keine systematische Betrachtung an Hand der Gesamtheit von Schuberts Liedern geben, sondern vielmehr vom einzelnen Lied her Erfahrungen sammeln und von da aus Zugang zum Ganzen gewinnen. Der Verfasser sieht den Liederkomponisten Schubert als — letztes — Glied in der Kette der Meister, deren Schaffen primär durch ihr Verhältnis zur Sprache bestimmt ist. Die Abhandlung steht also in engem Zusammenhang mit anderen seiner Veröffentlichungen wie *Der griechische Rhythmus* und vor allem *Musik und Sprache*. Schubert ist ihm der „sagende Sänger“, der durch das Gedicht hindurch zum Sprachkörper vorstößt, es so gleichsam tilgt und als musikalische Struktur neu erstehen läßt. Diese Schaffung von „Lyrik als musikalische Struktur“ ist Schuberts unerhörte Tat, mit der er in der Geschichte des Lieds einzig dasteht.

Der erste Teil des Buches dient der Untermauerung dieser These. Er umreißt Schuberts Stellung zur Vor-, Mit- und Nachwelt und

bildet die Begriffe heraus, mit denen der zweite Teil, eine minutiöse Analyse der *Schönen Müllerin* und einzelner Lieder der Spätzeit, operiert. Zunächst hebt der Autor Schuberts Lied an Hand von Vertonungen gleicher Texte vom vorschubertischen, klassischen Wiener und nachschubertischen Lied ab und zeigt, wie das neue Verfahren des Meisters sich allmählich herausgebildet hat. Dann stellt er Schuberts gesamtes Schaffen dem der Wiener Klassiker gegenüber. Der Begriff der *Lyrik als musikalische Struktur* ergibt sich aus der eingehenden Untersuchung von *Über allen Gipfeln* mit bestechender Überzeugungskraft. Hier setzt Schubert wirklich „an Stelle der dichterischen die musikalische Struktur“, und es entsteht in der Tat ein Gebilde, das nicht mehr Goethe und ihm doch ebenbürtig ist. Dabei fragt es sich allerdings, ob diesem hervorragenden Einzelfall nicht zu viel grundsätzliche Bedeutung zugemessen wird, denn bei der Anwendung des Begriffs vor allem auf weniger bedeutende Lieder geht es nicht immer ohne Gewaltigkeiten ab. Und zum anderen: Ist nicht in jedem wirklichen Meisterlied der Textgehalt bis zu einem gewissen Grade in musikalische Struktur verwandelt? Ist das nicht gerade ein wesentliches Kriterium eines solchen Liedes?

Bei der Darstellung des Verhältnisses von Schuberts Werk zu dem der Wiener Klassiker tritt vor allem die besondere Rolle der Sprache in den Vordergrund. Auch hier überzeugen, wie im vorangehenden Kapitel, Einzelheiten, wie z. B. die Gegenüberstellung von Beethovens und Schuberts Komposition von *Freudvoll und leidvoll* als Herrschaft der Partitur bzw. Herrschaft der Sprache (wobei freilich nicht übersehen werden darf, daß es sich bei Beethoven um eine Orchesterkomposition handelt). Die Verallgemeinerung solcher Ergebnisse aber führt vielfach zu überspitzten Urteilen, die apodiktisch und zum Widerspruch reizend aufgestellt werden, im weiteren Verlaufe der Betrachtung aber vieles von ihrer Eigenwilligkeit verlieren. Bei aller Sprachnähe Schuberts mutet z. B. die Behauptung, sein Gesang als bloße Melodie sei „bedeutungsentleert, ohne Rückgrat, ohne Festigkeit, ohne wesentlichen Gehalt“, er erscheine, verglichen mit dem Wiener klassischen Gesang „blaß, leiernd“ (S. 106) seltsam an. Doch ein paar Seiten später werden diese Feststellungen durch die Anerkennung der „dank ihrem musika-

lischen Zauber betörend schönen Melodien“ wieder aufgehoben.

Der „Lyrik als musikalische Struktur“, der „Sprachbedürftigkeit“ des Schubertschen Liedes setzt der Verfasser bei der Betrachtung von Schuberts Instrumentalmusik den etwas blassen Begriff des „Ausdrucks“ an die Seite. Auch diesem Abschnitt liegen aber wieder ausgezeichnete Einzelanalysen, voran die des C-dur-Streichquintetts, zugrunde, an Hand derer die diametrale Andersartigkeit von der Partiturkonzeption der Wiener Klassiker aufgezeigt wird. Eigenartig ist dann wieder die vom Verfasser in diesem Zusammenhang und an anderen Stellen mehrfach aufgestellte These von der „Insel“-Stellung dieser Meister. Gewiß haben sie nicht schulebildend im engeren Sinne gewirkt — welcher Großmeister hätte das aber getan? Die Feststellung, daß Schubert „von der aus der Wiener klassischen Werkstatt hervorgegangenen Musik ergriffen worden“ sei, rückt dann aber auch diese überscharfe Behauptung wieder zurecht. Am überraschendsten erscheint die Einordnung von Schubert dem Liederkomponisten als „Abschluß einer Epodie“. Wie kann seine Lyrik als musikalische Struktur als „rückwärts gewandt“ bezeichnet werden, wenn anfangs aufs ausführlichste dargelegt worden ist (S. 35), Schubert sei der erste Komponist, der sie geschaffen habe? Ganz abgesehen davon, daß das Lied des 19. Jahrhunderts an sich ohne ihn nicht denkbar wäre!

Doch man wird dem Buch nicht gerecht, wenn man sich an einzelnen Ungereimtheiten festsaugt. Es ist — nimmt alles nur in allem — ein Bekenntnis zu Schubert und ein Versuch, das Werk auf einen Nenner zu bringen, was bei dem schier unerschöpflichen Reichtum des Liedschaffens ein kühnes, interessantes, aber auch letzten Endes vergebliches Unterfangen ist.

In einem Exkurs zwischen den beiden Teilen wird die Transponierbarkeit der meisten Schubert-Lieder ebenfalls als typisches Kriterium der von dem „sagenden Sänger“ vorgetragenen Lyrik bezeichnet, dessen Kunst darin bestehe „das Körperhafte des Tons zu tilgen, das Gedicht von der Sprachphantasie geleitet zu singen“.

Der zweite Teil enthält in seinen rund 30 Liedanalysen eine Fülle der feinsinnigsten Einzelbeobachtungen, wobei Hinweise auf die Beziehungen zwischen inhaltlich verwandten Liedern besonders fruchtbar und auf-

schlußreich für Schuberts Arbeitsweise sind. Dies wird vor allem deutlich bei *Mein, Das Wandern* und *Wohin* aus der *Schönen Müllerin*. Sehr begrüßenswert ist der Abdruck des Textes am Anfang jeder Analyse. Die Worte sind, dem Grundtenor des ersten Teils entsprechend, das Regulativ sämtlicher Untersuchungen, an ihrer Hand spürt der Verfasser minutiösen Zusammenhängen und Deutungen, Entsprechungen und Kontrasten, Varianten und Wiederholungen der Kompositionen nach. Dabei kommt es auch zu beherzigenswerten Bemerkungen über Tempo und Vortragsweise so mancher Lieder und (S. 328 ff.) zu einer ausgezeichneten zusammenfassenden Darstellung der verschiedenen Rolle der Klavierbegleitung. — Ein Noten-anhang enthält alle Lieder Schuberts und anderer mit diesem verglichener Meister, die nicht ohne weiteres zugänglich sind.

Ob man dem Verfasser bei seinen Thesen über das Wesen des Schubertschen Liedes im allgemeinen und über Schuberts Stellung in der Musikgeschichte folgen will oder nicht, bleibe dahingestellt; auf jeden Fall bilden sie eine wertvolle Diskussionsgrundlage. Die geistvollen Liedbetrachtungen aber führen unmittelbar zu den Quellen dieser Kunst und geben Wissenschaft wie Praxis wertvollste Hinweise zur Auseinandersetzung mit ihr.

Anna Amalie Abert, Kiel

Franz Schubert: Fantasie für Klavier (ohne D-Nummer). „Grazer Fantasie“. Erstausgabe. Hrsg. von Walther Dürr. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter (1969). XI, 18 S. (Das 19. Jahrhundert, ohne Bandzählung.)

Franz Liszt: Drei späte Klavierstücke. Erstausgabe. Hrsg. von Robert Charles Lee. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter (1969). 15 S. (Das 19. Jahrhundert, ohne Bandzählung.)

Kreative Erweiterungen des kompositorischen Bewußtseins ziehen häufig eine Umorientierung der historischen Situation nach sich, aus der sie ausgebrochen sind. Und wie in einer Kettenreaktion greift dieser Prozeß oft auch in noch frühere Situationen modulierend ein. Affirmatives Musiktreiben — d. h. Komponieren ohne oder mit nur minimaler Kreativität — scheint derartige Auswirkungen nicht zu stimulieren, es verändert weder Gegenwart noch Vergangenheit. „Neue“ musikalische Denkprozesse und -strukturen tragen dagegen immer den Im-

puls einer „Zeitreise“, der Zurückliegendes ebenso zu durchsetzen trachtet wie unmittelbar Bevorstehendes. —

Die neu problematisierte Konfrontation mit dem „Geschicht“ von bislang Wohlvertrautem scheint für die Musikwissenschaft aus einem engen Reaktionszusammenhang mit intensiverem Wahrnehmen progressiver Musik zu resultieren. Auch die erneuerte Auseinandersetzung mit der Musik des 19. Jahrhunderts könnte diesem Phänomen zuzuschreiben sein: eine Auseinandersetzung, die Gegenwärtiges klären hilft, die es als Ausgangspunkt einer historischen Perspektivlinie versteht. Nicht nur, daß man so bekannte Werke anders sieht, auch nach unbekanntem Quellen geht das Bedürfnis. Und manche der Neu- und Erstausgaben von Musik des 19. Jahrhunderts scheinen derart motiviert. Doch nicht ausschließlich, denn mittlerweile hat sich diese Tendenz fast zu einer Modewelle ausgewachsen. Gelegentlich scheinen die ursprünglichen Motivationen nicht mehr mitreflektiert, und musikologischer Aktionismus macht sich breit, der eher Alibi-Funktion für vernachlässigtes 20. Jahrhundert besitzt und romantische Archive ähnlich blindlings auszuschlachten droht, wie einst (und immer noch) diejenigen des 18. Jahrhunderts — ein funktional sogar gut begründbarer Eifer, liefert er doch unverbrauchtes Material für den unersättlichen Bedarf „großer Musikprogramme“ des Rundfunks wie für „Pretiosen“-Programme milderer Interpreten. Neue Erkenntnisse für eine dem aktuellen Musikdenken relevante Problemgeschichte lassen sich mit derartigen Aktivitäten nicht gewinnen.

Dies gilt auch für einige der vorliegenden Ausgaben der Bärenreiter-Reihe „19. Jahrhundert“: so (nach der subjektiven Meinung des Rezensenten) für Schuberts sogenannte „Grazer Fantasie“, die wohl ihre Veröffentlichung ausschließlich der Tatsache verdankt, daß möglicherweise Schubert ihr Autor ist. Eine Korrektur des Schubert-Bildes bringt sie nicht — daß Schuberts Feder auch schwache Stücke entflossen sind, wußte man schon immer. Selbst progressive Details in sonst belangloser Umgebung sucht man vergebens. Die formale Konzeption — Reihung diverser Formteile unterschiedlicher Spielcharakteristik mit schematischer Formschließung durch eine finale Wiederholung der Einleitung — enttäuscht vor allem durch reichlich klischeehafte Verarbeitungsphasen

im Anschluß an ein kontrastierendes „Alla Polacca“, die durchweg salonpianistischen Modelformeln der Zeit ähneln. Und je weiter der Verarbeitungsprozeß fortschreitet, um so unbeholfener geraten die Übergänge zwischen den Formteilen.

Die mindere kreative Qualität des Stückes läßt durchaus Zweifel an Schuberts Autorschaft aufkommen, wie es auch im ausführlichen Vorwort des Herausgebers angedeutet wird. Vielleicht könnte eine gründliche Durchsicht der Kompositionen aus Schuberts Freundeskreis Aufklärung bringen, denn wenn man schon Schubert diese Komposition nicht zumuten möchte, müßte dort — das legt die Überlieferungsgeschichte des Manuskripts nahe — der Urheber zu suchen sein. Auch die hypothetische Datierung — 1817/1818 — überzeugt nicht, da schlüssige Fakten fehlen. Der von Dürr vorgeschlagene Stilvergleich wirkt insofern wenig stringent, als zu dieser Zeit Schubert recht bedeutsame Klaviersonaten geschrieben hat.

Interessanter als die Schubert-Edition ist zweifellos die Erst-Ausgabe von drei späten Klavierstücken Liszts. Zwar gibt es bereits genügend Neudrucke, die Liszts besondere Rolle als Vorläufer gewisser kompositorischer Tendenzen des 20. Jahrhunderts nachdrücklich ausweisen (Liszt Society), doch mag gerade das Stück *Sospiri!* als willkommene Ergänzung aufschlußreich sein. Man denke nur an die erstaunliche Anfangsphase, deren erster Tonkomplex bereits ein chromatisches Elf-Tonfeld ohne Tonwiederholung aufbaut und sich keinerlei funktionaler Gravitation unterwirft. Als Konstruktionselemente dominieren hierbei chromatische Rückung von verminderten Akkorden und Ganztonrückung des gesamten Elf-Tonfelds. Der funktionale Mittelteil wirkt geradezu als Durchführung der Strukturexposition, in die schließlich der Satz wieder zurückläuft: als Basisklang begrenzt das Geschehen ein verminderter Akkord am Anfang und am Ende. Was wohl keine ungelöste Spannung durch dissonantes Finale meint, sondern lösende Abkehr von tonaler Verarbeitung in das strukturelle Gravitationszentrum. Dieses Stück mit den „Vier kleinen Klavierstücken“ (Searle 192) in Zusammenhang zu bringen — wie dies der Herausgeber und auch andere Lisztforscher vorschlagen — überzeugt nicht. Die formale Konzeption weicht doch erheblich von diesen recht harmlosen Kompositionen ab und ähnelt vielmehr Stücken

wie den Elegien oder „*Jadis*“ aus dem *Weihnachtsbaum*. Auf jeden Fall fehlen brauchbare Fakten für eine gesicherte Zuweisung.

Die beiden anderen Stücke der Ausgabe (*Toccata, Carrousel*), bieten kaum Vergleichbares: unpräzise, harmlose Albumblätter, deren es von Liszt leider allzu viele gibt. Für die von Searle (unter 197a, 214a) genannte Datierung — 1879 — scheint offenbar kein zwingender Grund vorzuliegen, doch wird die Entstehungszeit in Liszts letztem Lebens-Drittel anzusiedeln sein.

Die Liszt- wie die Schubert-Ausgabe wirken editorisch sehr exakt, wenn auch die Herausgeber-Zutaten bei Liszt teilweise überflüssig, weil subjektiv hinzuinterpretiert sind. Fred Ritzel, Frankfurt a. M.

Die Colmarer Liederhandschrift. Faksimile-Ausgabe ihrer Melodien von Friedrich Gennrich. Langen bei Frankfurt: Friedrich Gennrich 1967. XVI, 214 S. (*Summa Musicae Medii Aevi*. XVIII.)

Zur Arbeit an den Denkmälern der mittelalterlichen Musik brauchen wir leicht zu erreichendes Arbeitsmaterial. Diesen Hilferuf des Kreises um seinen Lehrer Friedrich Ludwig, dem sich im Laufe der Jahre ein zweiter eigener Kreis anschloß, hat Gennrich als Forscher und Lehrer vernommen und ihm entsprochen. Zuerst wurde das bibliographische Grundwerk, Ludwigs *Repertorium* durchforstet, dann der Nachlaß der Troubadours in einer kritischen Ausgabe (mit Kommentar) ausgebreitet, dann zur Arbeit im Seminar nötiges Arbeitsmaterial und Faksimile-Ausgaben bereitgestellt, darunter die *Messe de Nostre-Dame* von Machaut und die Jenaer Liederhandschrift. Folgt nun die beiden Hauptarbeiten von Gennrich (als „Fundamenta“) und unter den „Monumenta“ die Neithart-Lieder und die weltlichen Werke von J. de l'Escurel in Faks. Der stolze Name, den das Ganze trägt, besteht zurecht: *Summa Musicae Medii Aevi*. — Vor liegt nun auch der „Summa“ achtzehnter, der Faks. fünfter Band: die Colmarer Liederhandschrift. Ich kenne sie noch in der alten Druckausgabe Paul Runges. Gennrich ermöglicht mit seiner Ausgabe eine mühelose Arbeit an der schönen Handschrift. Er sagt mit Recht: „Die Faks.-Ausgabe der mit Notation überlieferten Lieder soll neuen Anreiz zu Forschungsarbeiten geben.“

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Aristides Quintilianus: *De Musica*, edidit R. P. Winnington-Ingram. Leipzig: B. G. Teubner 1963. XXIX, 198 S. (*Academia Scientiarum Germanica Berolinensis. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*.)

Mit Schärfe und Bitterkeit hatte Karl von Jan, der nachmalige Herausgeber der *Musici scriptores Graeci* (1895), seinerzeit die unzureichend fundierte Aristides-Ausgabe von Albert Jahn (Berlin 1882) rezensiert — die einzige vollständige Neuedition nach dem Erstdruck Marcus Meiboms (1652). Habe doch Jahn gewußt, daß Hermann Deiters eine gründlich vorbereitete kritische Ausgabe (mit Übersetzung und Kommentar) habe in Kürze publizieren wollen, und nun sei er durch seine fragwürdige Veröffentlichung „der Herstellung eines soliden, allen Anforderungen der Wissenschaft entsprechenden Textes hemmend in den Weg getreten“ (Berliner philol. Wochenschr. II, 1882, Sp. 1378). Deiters resignierte, und die Arbeiten an einer zusammenfassenden Ausgabe blieben länger als ein Menschenalter liegen — ungeachtet der Tatsache, daß die wichtigsten Aristides-Handschriften bereits vor der Jahrhundertwende bekannt waren und man von der Existenz des fast druckfertigen Manuskripts von Deiters wußte (auf letzteres hat das Riemann-Lexikon seit der 7. Auflage von 1909 stets hingewiesen). 1921 bekräftigte Wilamowitz beiläufig noch einmal: „Diese Schrift muß überhaupt erst kritisch herausgegeben werden“ (Griech. Verskunst, S. 77) — eine Forderung, deren Erfüllung allerdings so unabsehbar schien, daß Rudolf Schäfke noch 1937 eine auf ungesicherter Textgrundlage beruhende deutsche Übersetzung herausbringen konnte.

Die lange erhoffte kritische Textausgabe bedurfte demnach von seiten des Herausgebers keiner Rechtfertigung. Und sie bedarf nun von seiten des Rezensenten keiner besonderen Empfehlung — gehört doch der Londoner Gräzist R. P. Winnington-Ingram seit langem zu den besten Kennern der antiken Musik und Musiktheorie. In Fachkreisen wird die Aristides-Ausgabe auch deshalb begrüßt, weil mit ihr jetzt die wichtigsten musiktheoretischen Schriften des griechischen Altertums in kritischen Ausgaben vorliegen (ausgenommen vielleicht die Bellermannschen *Αἰωνυμί*, die aber D. Najock in seiner noch ungedruckten philo-

logischen Dissertation, Göttingen 1970, ebenfalls kritisch ediert hat).

Von der immensen philologischen Arbeit einen Begriff zu geben, ist hier nicht der Ort. Es genügt zu erwähnen, daß 57 Handschriften kollationiert und ihre Lesarten zusammen mit den Emendationsvorschlägen von 25 Gelehrten in den kritischen Apparat eingebracht wurden — eine Leistung, die nicht leicht zu überschätzen sein dürfte. Weshalb hat W.-I. aber das handschriftliche Exemplar von Deiters nicht herangezogen? Besonders hingewiesen sei auf den über 50 Seiten umfassenden Index verborum, durch den Aristeides zum ersten Mal auch terminologisch und lexikalisch weitgehend erschlossen ist. Fehler habe ich kaum feststellen können (z. B. ist die falsche Schreibung Γ des Venetus für das Zeichen L der Übersicht S. 12, Reihe 3, Nr. 9, im kritischen Apparat nicht vermerkt).

Vom philologischen Standpunkt gewiß eine hervorragende Arbeit. Und doch, oder vielleicht gerade deshalb, drängt sich heute die Frage nach dem Sinn eines so hochspezialisierten Unternehmens auf. Eine Antwort dürfte in unseren Tagen schwerer fallen als früher. Und sie hängt sicher nicht zuletzt davon ab, ob und wie weit es gelingt, den edierten Text für das musikalische, musiktheoretische, musikhistorische Selbstverständnis der Gegenwart irgendwie fruchtbar zu machen. Auf den angekündigten Kommentarband darf man deshalb gespannt sein.

Frieder Zaminer, Berlin

Madrigaler fra Christian IV's tid. Hans Nielsen, Truid Aagesen, Hans Brachrogge. Udgivet af Jens Peter Jacobsen: Egtved: Musikhøjskolens Forlag (1966). XXIX, 161 S. (Dania Sonans. II.)

Madrigaler fra Christian IV's tid. Udgivet af Jens Peter Jacobsen. Egtved: Musikhøjskolens Forlag (1967). XXV, 191 S. (Dania Sonans. III.)

Mit den Denkmälerbänden Dania Sonans II und III setzt die Dänische Gesellschaft für Musikforschung eine Publikationsreihe fort, der Knud Jeppesen den Namen gab und die er 1933 mit der kritischen Neuauflage von Mogens Pedersons *Pratum spirituale* (1620) und den *Madrigali a cinque voci* (1608) selbst eröffnete. Den Zeugnissen der schöpferischen Phase der dänischen Musikkultur während der Regierungszeit Christian IV.

(1588—1648) sind auch die beiden neuer erschienenen Bände gewidmet. Der Band II enthält die 1606 gedruckte fünfstimmige Madrigalsammlung von Hans Nielsen, die *Cantiones trium vocum* (1608) von Truid Aagesen und die *Madrigaletti* (1619) von Hans Brachrogge. Der Band III ediert nochmals das bereits in Band I vorgelegte Madrigalwerk von Mogens Pederson aus dem Jahre 1608, wobei eine Reihe von Berichtigungen vorgenommen werden konnte. Daneben enthält er Pedersons zweite, bis 1950 unbekannt gebliebene, vermutlich aber 1611 in England gedruckte, handschriftlich überlieferte Madrigalsammlung sowie die beiden Teile des *Giardino Novo* (1605/06), in dem vierstimmige Madrigale des dänischen Hoforganisten Melchior Borchgrevinck und des am dänischen Hofe wirkenden Altisten Nicolaus Gistou gesammelt sind.

Gegenüber dem ersten Band äußerlich auf ein kleineres Format gebracht, bieten die Bände II und III zugleich den Vorteil einer zweisprachigen, dänisch-englischen Abfassung des Vorberichtes und zeichnen sich im Kritischen Bericht und im Editionsteil durch eine philologisch sehr sorgfältige Arbeitsweise des Herausgebers aus. Dies sei — um Mißverständnissen vorzubeugen — besonders hervorgehoben, weil sich der Rezensent im folgenden darauf beschränken will, lediglich einige kritische Anmerkungen zu machen. Dabei wäre bei den Quellen und Vorlagen zu beginnen. In Band II vermißt man die Heranziehung der 1935 von Rudolf Gerber im Chorwerk veranstalteten Madrigaledition „Nordische Schüler Giovanni Gabrielis (J. Grabbe, M. Pederson, H. Nielsen). Hier ist auch jenes Madrigal Nr. X von Johann Grabbe veröffentlicht, das Jens Peter Jacobsen fälschlich als Parallelvertonung zu Nielsen 1606, Nr. V zitiert (Bd. II, S. XIV). Bezüglich des Vorsatzes ist anzumerken, daß hierbei generell auch die originalen Pausenwerte festgehalten werden sollten (s. G. v. Dadelsen, *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, Kassel 1967, S. 21). Sofern der Alto als falsettierende Männerstimme denkbar ist, wäre — wie etwa in Band III, S. 23 ff. — der oktaviierte Violinschlüssel vorzuziehen gewesen, um damit der Kalamität von drei oder gar vier Hilfslinien (Bd. II, S. 9, Takt 48) aus dem Wege zu gehen. Weniger verständlich ist schließlich dem Rezensenten, warum der Herausgeber bei einem Druckwerk, dessen

Datierung und Verleger gesichert sind, detaillierte Angaben über die Wasserzeichen des verwendeten Papiers mitteilt. Einwände, wie die hier gemachten, können das Verdienst des Herausgebers indes nicht schmälern, eine saubere und durchdachte Edition von Werken geliefert zu haben, welche die vergleichende Stilforschung erleichtern (s. H. W. Schwab, *Vergleichende Untersuchungen zu Johann Grabbes „Il primo libro de Madrigali“* (1609), in: *Sagittarius* 2, 1969, S. 67 ff.) und die Musizierpraxis aufs neue bereichern können.

Heinrich W. Schwab, Kiel

Die Lüneburger Orgel- und Klaviertabulatur KN 208. Zweiter Teil. Hrsg. von Margarete Reimann. Frankfurt a. M.: Henry Litolf's Verlag 1968. VII, 103 S. (Das Erbe deutscher Musik. 40.)

Sammelhandschriften, zumal solche, die der musikalischen Alltagspraxis dienen, enthalten in der Regel Kompositionen von recht unterschiedlichem musikalischem Wert. Neben Meisterwerken stehen häufig unvermittelt dürftige Schülerarbeiten. Lange Zeit schien es daher wenig lohnend, derartige Handschriften als Ganzes zu veröffentlichen. Erst in unseren Tagen vollzieht sich hier ein Wandel, ist die Musikforschung doch heute bemüht, die musikgeschichtliche Entwicklung nicht nur in ihren Höhepunkten, sondern in ihrem ganzen breiten Spektrum zu erfassen.

Unter diesem Blickwinkel kommt den Lüneburger Orgel- und Klaviertabulaturen, die einen Querschnitt durch die norddeutsche Tastenspielkunst der Zeit von etwa 1610 bis 1670 bieten, besondere Bedeutung zu. Die editorische Erschließung dieses Quellenkomplexes leitete vor einigen Jahren Margarete Reimann mit der Veröffentlichung der Lüneburger Orgel- und Klaviertabulatur KN 208¹ ein (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 36). Als weiteres Glied in dieser Reihe erschien nun der vorliegende, gleichfalls von Margarete Reimann herausgegebene Band, der die Übertragung der Lüneburger Orgel- und Klaviertabulatur KN 208² bringt.

Die beiden Quellen, obschon von Anfang an separate Handschriften, gehören ihrer Anlage und ihrem Inhalt nach zusammen. Allerdings sind in KN 208² Stücke älterer Faktur stärker vertreten, was indessen nicht auf eine wesentlich frühere Entstehung dieser Handschrift schließen läßt. Das Reper-

toire besteht aus deutschen und lateinischen Choralbearbeitungen sowie einigen Präambeln und einer Fuga. Auffallend ist, daß im Gegensatz zu KN 208¹ Komponistennamen fast ausnahmslos fehlen; lediglich der Name Heinrich Scheidemanns wird einmal als Monogramm angegeben. Wie die Herausgeberin sicherlich zu Recht vermutet (und an einigen Beispielen zu belegen vermag), dürfte es sich bei zahlreichen anonymen Stücken um Bearbeitungen von Vokalsätzen oder von instrumentalen Vorlagen handeln. Ob übrigens der Begriff „Pasticcio“ der Orgel- und Klavierbearbeitungspraxis jener Zeit adäquat ist, sei hier nur am Rande in Frage gestellt. Phänomenologisch bestehen jedenfalls wesentliche Unterschiede zwischen dem originären Pasticcio-Begriff des 18./19. Jahrhunderts und der instrumentalen Bearbeitungspraxis des 17. Jahrhunderts.

Im Vorwort befaßt sich Margarete Reimann ausführlich mit der Entstehung der Handschrift, ohne freilich über Hypothesen hinaus zu neuen, gesicherten Ergebnissen zu gelangen. Danach müssen Ort und Zeit der Niederschrift dieser Tabulatur weiterhin offen bleiben. Als Nachtrag zu der Edition von KN 208¹ bringt das Vorwort noch einige Hinweise auf zwischenzeitlich entdeckte Konkordanzen.

Die Ausgabe selbst hält sich an die von der Herausgeberin bereits im Erbe deutscher Musik, Bd. 36, entwickelte und angewandte Übertragungstechnik. Genauen Aufschluß über besondere Übertragungsprobleme, ferner eine Beschreibung der beiden Handschriften KN 208¹ und KN 208² sowie Konkordanzhinweise gibt der kritische Bericht.

Im Interesse der wissenschaftlichen Forschung ist zu wünschen, daß die Edition der Lüneburger Tabulaturen in der bisherigen vorbildlichen Weise weitergeführt wird.

Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

Johann Adolf Hasse: Arminio. Hrsg. von Rudolf Gerber †. Band I: 1. bis 2. Akt. Band II: 3. Akt. Mainz: B. Schott's Söhne 1957 und 1966. S. [1]—208 und 209 bis 420 (Das Erbe deutscher Musik. 27.28. = Abteilung Oper und Sologesang. 3.4.)

Und er hatte doch so unrecht nicht, nämlich Carl Mennicke, als er 1906 in seiner Arbeit *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker* (S. 507) von einer *Arminio*-Partitur in der Bibliothek des Conservatorio zu Mailand sprach; er brachte diese Hand-

schrift allerdings mit der ersten, 1730 für Mailand geschriebenen Oper *Arminio* (Text von Antonio Salvi) in Verbindung. Unabhängig von der Konfusion um die zwei verschiedenen *Arminio*-Opern Hasses, die bereits O. G. Th. Sonneck 1914 klären konnte, bleibt festzustellen, daß die Bibliothek des Conservatorio in Mailand (im Fondo proprio) aus dem persönlichen, spätestens 1817 hierher verbrachten Nachlaß Hasses (vgl. AMZ 19, 1817, Sp. 506) auch eine Partitur des (zweiten) *Arminio* — Text von Pasquini — in seiner endgültigen Fassung von 1753 aufbewahrt, die in der Ausgabe nicht berücksichtigt wird. Nach einer flüchtigen Einsichtnahme besteht Anlaß, diese Handschrift als die authentische anzusprechen, die der Ausgabe hätte zugrunde gelegt werden müssen, denn es handelt sich um eine Kopistenhandschrift mit weitgehenden autographen Eintragungen; sie trägt allerdings den Titel *Egeste e Tusnelda*. Damit ist bereits angedeutet, daß sich das Manuskript, das nicht mit einer weiteren, ebenfalls im Mailänder Konservatorium aufbewahrten Partitur der ersten Fassung des (zweiten) *Arminio* von 1745 (Fondo Nosedà, vgl. Ausgabe S. 371—372) verwechselt werden darf, leicht den zumeist doch wohl auf briefliche Anfrage durchgeführten Recherchen entziehen konnte (vgl. S. 371). Auch verbieten es die Umstände, unter denen die Ausgabe des *Arminio* zustande kam, dem Herausgeber Rudolf Gerber einen Vorwurf aus dem Übersehen dieser wohl wichtigsten Quelle zu machen.

Das Projekt, den *Arminio* in einer Denkmäler-Ausgabe zu veröffentlichen, stand von Anbeginn unter einem ungünstigen Stern. Bereits 1917 wurde Hermann Abert beauftragt, das Werk für eine Ausgabe in den Denkmälern Deutscher Tonkunst vorzubereiten. Wie weit die Arbeiten auch schon bald gediehen waren, zu einer Publikation kam es weder vor 1933 noch vor 1945, doch hatte man 1944 bereits einen Teil gestochen. Auch nach dem Kriege währte es seine Zeit, ehe die durch Kriegsverluste entstandenen Lücken in der Stichvorlage wieder geschlossen werden konnten (Vorwort, Anm. 1). Beinahe 50 Jahre nach der Auftragserteilung an Hermann Abert liegt nun die vollständige Ausgabe der Oper in zwei Bänden vor — ein Ereignis, das ihr (zweiter) Herausgeber nicht mehr erleben konnte. Die Edition bietet das Werk in seiner endgültigen Fassung von

1753, die auf Grund einer Wiedereinstudierung am Dresdner Hof unter der Leitung des Komponisten acht Jahre nach der Uraufführung von 1745 entstand. In einem Anhang (S. 287—360) werden alle jene Nummern der ersten Fassung abgedruckt, die Hasse 1753 — teilweise wohl in Rücksichtnahme auf die Besetzung der Rollen mit anderen Sängern als 1745 — verwarf. Die Varianten in den Rezitativen von 1745 dagegen werden im Kritischen Bericht (S. 374ff.) zusammen mit solchen Stellen geboten, die aus anderen, womöglich nicht authentischen Quellen stammen (z. B. Handschriften, die mit einer nicht von Hasse betreuten Aufführung in Berlin 1747 in Verbindung stehen). Eine Bewertung bleibt dem Benutzer überlassen, der sich aus den Quellenbeschreibungen die Dinge zurechtlegen muß. Von der Mitteilung von Lesarten im Kritischen Bericht wurde weitgehend Abstand genommen.

Angesichts einer 50jährigen Editions-geschichte erscheint eine kritische Stellungnahme zu den Editionsprinzipien im einzelnen verfehlt. Die eingangs erwähnte authentische Partitur in Mailand zwingt ohnehin dazu, die Abhängigkeit aller Handschriften noch einmal zu überprüfen und ihren quellenmäßigen Standort in einer eventuellen Filiation zu bestimmen. Welche neuen Aspekte die Mailänder Partitur bringen wird, läßt sich zur Zeit noch nicht sagen; möglich, daß sich lediglich in der musikalischen Artikulation Abweichungen zur Ausgabe ergeben, möglich aber auch, daß weitere kompositorische Stadien oder Schichten abgelesen werden können. In einem Vorwort gibt Rudolf Gerber u. a. auch Rechenschaft darüber ab, warum man den *Arminio* ediert habe; er sei „eine der typischsten und vollwertigsten Opernschöpfungen des Meisters“, in der dieser „im Rahmen einer italienisch bestimmten Formenwelt den Geist des deutschen Rokoko in schöner Vollkommenheit ausgeprägt hat“. Daß der *Arminio* eines der typischsten Werke einer in dieser Konsequenz ohnehin beispiellos typisierten Opernform ist, dürfte sicherlich zutreffen; daß die Oper *Arminio* eine der vollwertigsten Schöpfungen Hasses ist, wird man dem Herausgeber solange glauben müssen, bis wir eine detailliertere Kenntnis vom Opernschaffen des „Sassone“ haben. Der nicht sehr große Bestand an Veröffentlichungen von Opern des

Metastasianischen Zeitalters läßt eine Ausgabe des Hasseschen *Arminio* jedoch zweifellos gerechtfertigt erscheinen.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 30, Band 1: Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart. Vorgelegt von Erich Hertzmann (†) und Cecil B. Oldman (†). Fertiggestellt von Daniel Hertz und Alfred Mann. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1965. XXII, 279 S. — Dazu Kritische Berichte: (Daniel Hertz und Alfred Mann.) Ebenda 1969. 126 S.

Von den wohl durchwegs nur unvollständig überlieferten Studienheften, die neben vielen losen Blättern von W. A. Mozarts Unterricht als Kompositionslehrer künden, ist jenes des Engländers Thomas Attwood (1765—1838) mit zahlreichen Verbesserungen und Eintragungen von der Hand Mozarts das weitaus umfangreichste und wertvollste. Seine Veröffentlichung, die sich erst im Rahmen der NMA ermöglichen ließ, beansprucht daher besonderes Interesse. Die beiden dahingegangenen Bandbearbeiter E. Hertzmann und C. Oldman (zugleich der Besitzer der Handschrift), die sich schon früher maßgeblich über dieselbe Quelle geäußert hatten, fanden in D. Hertz und A. Mann, denen die endgültige Revision des Notenbandes und die alleinige Abfassung des Kritischen Berichts oblag, von der Person und Sache her die geeignetsten Nachfolger. Die dem Generalbaß und freien Satz einschließlich der Instrumentation gewidmeten Abschnitte übernahm Hertz, während die Studien im strengen Satz A. Mann revidierte, der sich zu dieser Arbeit schon durch eine wissenschaftlich kommentierte Edition des *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux (Fux, Sämtliche Werke, Serie VII/1, Kassel etc. 1967) qualifiziert gemacht hatte. Bekanntlich unterrichtete Mozart den strengen Satz nach der auch für Haydn und Beethoven maßgeblichen Fuxschen Lehre, deren Musterbeispiele oder *cantus firmi* er mehrfach übernahm oder nachbildete. Der Zustand des vier Konvolute umfassenden Manuskripts mit z. T. falsch eingeordneten und losen Blättern erforderte langwierige Recherchen, die mit Hilfe äußerer und innerer Kriterien weitgehend zum Ziele führten, so daß die

jetzige Reihenfolge als verbindlich angesehen werden darf. Nicht minder schwierig gestaltete sich die Entzifferung des Notenbildes, sind doch viele Seiten „mit durdigestrichenen Noten, Korrekturen und Tintenflecken so übersät, daß sie es an Wirrwarr nur mit Beethovens Skizzenbüchern aufnehmen können“ (S. X). Hinzu kommt die mühevoll festgestellte von Mozarts und Attwoods Schriftanteil, die bis auf wenige Zweifelsfälle, in denen die Entscheidung zugunsten des Schriftanteils Attwoods getroffen wurde, befriedigend gelöst werden konnte. Mozarts Schriftanteil wurde rot, jener Attwoods schwarz gedruckt, ein entschiedener Fortschritt gegenüber R. Lachs Ausgabe des Studienbuches der Barbara Ployer (*W. A. Mozart als Theoretiker*, Wien 1918). Da auch Korrekturen im Notenbild wiedergegeben werden, was den Kritischen Bericht weitgehend entlastet, und die räumliche Anordnung der Eintragungen auf den Notenseiten dem Manuskript entspricht, wird ein Höchstmaß an Übersichtlichkeit und Originaltreue erreicht.

Offenbar ließen es die im Anhang mitgeteilten, zwar anspruchsvollen, aber mangelhaften Kompositionsversuche, die Attwood 1785 aus Italien mitgebracht hatte, Mozart ratsam erscheinen, den Theorieunterricht von vorne zu beginnen. Die argen Stimmführungsfehler, die Attwood bei dem durchwegs vierstimmigen Aussetzen der von Mozart vorgegebenen bezifferten Bässe (mit den drei oberen Stimmen im System für die rechte Hand) unterlaufen, geben dem sorgfältig verbessernden Lehrer recht. Zwei Hauptmerkmale des Unterrichts werden schon in diesem Anfangsstadium deutlich, so wenn Mozart eine Verbesserung mit den Worten begleitet: „*Così c'è più cantilena nella prima voce, e gli accordi sono più compiuti*“ (S. 20). Im allgemeinen bildeten Erläuterungen solcher Art, die zu den Studien im freien Satz gänzlich fehlen, nur einen Bestandteil der mündlichen Unterweisung, weshalb die Verbesserungen zumeist für sich allein sprechen müssen. Dadurch unterscheidet sich neben seinem lückenhaften Zustand das Studienbuch grundsätzlich von einem gedruckten oder handschriftlichen kompositionstechnischen Leitfadens. An den knappen, im August und September 1785 erfolgten Harmoniekurs, der zur Klärung der Echtheitsfrage der Mozart zugeschriebenen *Kurzgefaßten Generalbaß-Schule* (Wien, Steiner) beitragen dürfte, schließt die im Januar 1786

begonnene wesentlich umfangreichere Lehre vom strengen Satz an. Sie ist vollständiger als in den ebenfalls Mitte der 80-er Jahre angelegten Studienbüchern von Barbara Ployer und Franz Jacob Freystädler und reicht bis zur Vierstimmigkeit. Hervorhebung verdienen vor allem jene Beispiele, die Mozart aus dem *Gradus ad Parnassum* von Fux übernimmt, aber in Einzelheiten ändert, worin eine „bewußte harmonische Orientierung“ und eine „Tendenz zur Motivbildung“ erblickt wird (Kritischer Bericht S. 27), was A. Mann im einzelnen überzeugend nachweist. Unter den verschiedenen Abweichungen Mozarts von Fux, die sich systematisch erst zusammenstellen lassen werden, bis auch alle übrigen Aufzeichnungen Mozarts im strengen Satz bekannt geworden sind, fällt die Verwendung der kleinen Sext als Sprung abwärts und der großen Sext als Sprung aufwärts, vor allem aber die Viertelnote als konsonante Vorbereitung der Synkopen-Dissonanz auf. Mozart beanstandet sie nicht, sondern verwendet sie selbst, obwohl er im sog. „Salzburger Studienbuch“ (S. 31), das aus derselben Zeit stammt (dazu Wolfgang Plath im Mozart-Jahrbuch 1960/61, Salzburg 1961, S. 112), schreibt: „Sind in Zukunft die Ligaturen durch Viertelnoten zu vermeiden“, was durch Beispiele belegt wird. (Ob dies eine nähere Datierung des letztgenannten Studienbuches erlaubt, wäre noch zu prüfen.) Den Beschluß der Studien im strengen Satz bilden Abschriften von Kanonbeispielen, für die bis auf zwei Mozart als Verfasser nachgewiesen werden konnte, sowie von diesem nur flüchtig korrigierte Fugen, die meistens aus der Zeit von Attwoods Italien-Aufenthalt stammen dürften. In der Vernachlässigung der Vokalfuge des strengen Satzes erblickt A. Mann „Mozarts kritische Einstellung zur didaktischen Fugenform“ (KB S. 50), was nicht im Widerspruch zu Mozarts Vorliebe für die Fuge Bachs und Händels steht, die in diesen Jahren das eigene Schaffen maßgeblich befruchtete.

Die zahlreichen Gründe, die D. Hertz für die Ordnung der aus ungebundenen Blättern bestehenden Studien im freien Satz und ihre Datierung geltend machen kann, überzeugen durchwegs. Drei Gruppen lassen sich herauschälen: Anfangsstudien, die an den Harmoniekurs zeitlich anknüpfen und später mit den Übungen im strengen Satz parallel laufen, Schulung im obligato-Stil, der des-

sen Beherrschung voraussetzt, in der Mitte des Jahres 1786, und die Komposition größerer Formen. Die Verbesserungen Mozarts, die z. T. so ausführlich werden, daß Einstein ein vom Manuskript der Attwoodstudien getrenntes Blatt (= Notenband S. 253 bis 254) für Skizzen zu einem Werk Mozarts (KV 465a) halten konnte, gewähren einen hervorragenden Einblick in dessen Unterrichtsmethode und widerlegen — ebenso wie schon die vorangegangenen Teile — die Annahme, daß Mozart ein schlechter Lehrer gewesen sei. Wer sich nicht die Zeit nehmen will, den ganzen Abschnitt an Hand der immer zuverlässigen Kommentare von D. Hertz zu studieren, sollte doch wenigstens die Verbesserungen der Menuette auf S. 169 und 197, die am Beginn der Anfangsstudien bzw. des obligato-Stils stehen, beachten. Mozart legt seinem Unterricht den Streichquartettsatz zugrunde und zeichnet im ersten Beispiel Melodie- und Baßstimme des ersten Teiles, im zweiten Beispiel nur die Melodie des ersten und den Baß des zweiten Teiles vor. Alles Übrige hatte der Schüler zu erfinden, zuerst im homophonen, dann im motivisch aufgelockerten polyphonierenden Satz. Hertz macht die einzelnen Phasen der Verbesserung einsichtig, die in einer Schlußrevision des Lehrers gipfeln. Wie hier, so ist Mozart auch in allen übrigen Stücken bestrebt, die musikalischen Erfindungen Attwoods, die er möglichst unverändert beläßt, besser und folgerichtiger zu entwickeln. Die Führung der Mittelstimmen, sowie der melodische und lagenmäßige Anschluß werden verbessert, z. B. S. 233, Takt 109 ff. (Korrektur zu S. 230) durch nachschlagende Oktaven im Baß, die Harmonik durch Ausweitung, Chromatik, dissonante Akkorde bereichert und dem Gleichgewicht der Stimmen im motivischen Gewebe besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Der ausführliche Kommentar des Kritischen Berichts gibt verläßliche Auskunft über den jeweiligen Grund der Verbesserung.

Hertz macht wahrscheinlich, daß Formprobleme erst im letzten Stadium des Unterrichts zur Sprache kamen. Seine Hypothese, daß den erhaltenen Fragmenten der größeren Formen u. a. zwei vollständige Streichquartette zu Grunde liegen, in denen sich Attwood die sechs Haydn gewidmeten Quartette Mozarts zum Vorbild nahm, findet durch die Wahl der Formen und Tonarten sowie durch Korrekturen Mozarts eine gute Stütze. Die

eingehenden Analysen von Hertz, die der Sachlage entsprechend den sonst üblichen Rahmen der Kritischen Berichte weit übersteigen, bekräftigen die von Michael Kelly überlieferte Bemerkung Mozarts: „Attwood . . . partakes more of my style than any scholar ever had.“ Ein instrumentiertes Arienfragment vom Typus der aria d'affetto und für die englische Sängerin Anna Storage bestimmt, entdeckte Hertz als dritte Gesangsnummer „In Seclusion's sacred Bower“ aus *The Adopted Child* (1795) im Klavierauszug. Attwood hatte die Arie für die Londoner Bühne wiederverwendet. In dieser Gestalt wurde das Stück im Anhang des Kritischen Berichts veröffentlicht.

Edition und Kommentar der Attwood-Studien, die unsere bisherige Kenntnis vom Theorie- und Kompositionsunterricht Mozarts außerordentlich bereichern, daher auch jedem Theorielehrer unentbehrlich sein sollten, lassen keine Wünsche offen. Der Zweifarbendruck verdient das volle Lob des Verlages, der auf einige Druckfehler, die in der im Kritischen Bericht enthaltenen Corrigendaliste fehlten, aufmerksam gemacht werden konnte. (Die Corrigendaliste wurde vom Verlag dementsprechend inzwischen ergänzt). Hellmut Federhofer, Mainz

Early Italian Keyboard Music. An Anthology. Edited with Introductions and Notes by Howard Ferguson. Volume 1. and 2. London—New York—Toronto: Oxford University Press (1968). 64 und 63 S.

Die vorliegende Sammlung entspricht der schon früher vorgelegten *Early French Keyboard Music* und ist als Supplement zu der vierbändigen Anthologie *Style and Interpretation* mit Klaviermusik des 16. bis 19. Jahrhunderts zu betrachten. Ihr Herausgeber Howard Ferguson ist seit Jahrzehnten in England als erfolgreicher Pianist, Komponist, Kompositionslehrer und sorgfältiger Editor von Klaviermusik hervorgetreten. Im Gegensatz zu vielen allzu schnell und oft oberflächlich zusammengestellten Anthologien dieser Art hat sich Ferguson seine Arbeit wahrhaft nicht leicht gemacht. In Auswahl, Kommentierung und Editionstechnik vermag sie hohe wissenschaftliche Ansprüche zu erfüllen. Beide Bände enthalten zusammen 35 Kompositionen. Ausgehend von kleinen anonymen Stücken des frühen 16. Jahrhunderts, meist Intavolierungen von Tänzen und Vokalsätzen, führt der Quer-

schnitt über M. A. und G. Cavazzoni, A. und G. Gabrieli, M. Facoli, Cl. Merulo, L. Luzzaschi, G. Frescobaldi, G. M. Trabaci, G. Picchi, M. Rossi, A. Poglietti, B. Pasquini, A. B. Della Ciaja bis zu A. und D. Scarlatti. Letztgenannter erhält (völlig zu Recht übrigens) mit sechs Sonaten den größten Raum. Die Auswahl bietet aus der Fülle des Vorhandenen Proben von treffender Charakteristik und vermag 200 Jahre Entwicklung der italienischen Klaviermusik anschaulich zu beleuchten. Wertvoll wird die Sammlung besonders auch dadurch, daß in ihr eine ganze Reihe von Kompositionen erstmals veröffentlicht sind. Alle anderen bereits publizierten Stücke wurden anhand der Quellen erneut überprüft und die Abweichungen vom Original genauestens gekennzeichnet. Ein detailliertes Quellenverzeichnis ist beigelegt.

Beiden Bänden steht eine ausführliche Einleitung mit Bemerkungen zur Chronologie, Notation, Form, Baßmodellen, Modi, vor allem aber zur Ornamentierung und Interpretation voran. Der Notentext beschränkt sich nicht auf eine einfache Wiedergabe des Urtextes, sondern erläutert auch im Kleinstich die Ausführung der Ornamente und langausgehaltenen Notenwerte. Gerade diese Hinweise zeigen nicht nur die völlige Vertrautheit des Herausgebers mit der Spieltechnik alter Musik, sondern auch einen hohen Grad von Einfühlungsvermögen in den Stil des 16. und 17. Jahrhunderts. Daß Ferguson diese Anweisungen zur Wiedergabe nur als Vorschläge gewertet wissen und dem Spieler keinen Zwang auferlegen will, hat er an verschiedenen Stellen seines Textes ausgesprochen. Die Notationsweise bringt originale Notenwerte im Violin- und Baßschlüssel und deutet dankenswerterweise nur dort eine polyphone Schreibweise an, wo es erforderlich ist. Das Notenbild wird dadurch klar und übersichtlich, nicht zuletzt auch dank des vorzüglichen Stichs. Summa summarum: eine vorbildliche Ausgabe.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Christopher Tye: The Instrumental Music. Edited by Robert W. Weidner. New Haven: A—R Editions, Inc. 1967. XIX und 110 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. III.)

Bei der Erschließung älterer englischer Instrumentalmusik kann man noch Überraschungen erleben. Dies zeigt die von R. W.

Weidner vorzüglich besorgte Edition der Instrumentalwerke von Christopher Tye (* um 1500), von denen bisher lediglich zwei Stücke im Neudruck vorlagen (Hortus musicus 134, Kassel 1956, Bärenreiter). Mit Erstaunen begegnen wir hier einem Instrumentalzyklus (wohl für Violen-Ensemble), der schon auf den ersten Blick einen hohen Grad von subtiler kontrapunktischer Variationskunst verrät. Der Herausgeber erwähnt in seinem Vorwort (S. IX) mit Recht die technische Vielfalt dieser Arbeiten und die hinter ihnen stehende Experimentierfreudigkeit ihres Autors, der sich hier gleichsam mit Eifer von den Fesseln einer die traditionelle geistliche Vokalmusik bestimmenden strengen Gesetzmäßigkeit zu entbinden scheint. Den Instrumentalstücken als Ganzes haftet jener abstrakte, im letzten von einer bestimmten Besetzung und von einer praktischen Zweckbestimmung losgelöste, primär kompositionstechnische Charakter an, der knapp zwei Jahrhunderte später in Bachs „Kunst der Fuge“ seine vollendetste Realisierung fand.

Den Hauptteil des Bandes bilden 21 vier- bis sechsstimmige *In nomine*-Kompositionen, das sind Polyphonierungen einer konstanten, c. f.-artig eingesetzten Melodie (der Antiphon *Gloria Tibi Trinitas*); der Name *In nomine* leitet sich her von dem Prototyp dieser im England des 16. Jahrhunderts sehr beliebten „Gattung“, der bei den Benedictus-Worten „*In nomine Domini*“ beginnenden instrumentalen Fassung von J. Taverners c. f.-Messe *Gloria Tibi Trinitas*. Ebenso geheimnisvoll wie der Haupttitel erscheinen die „programmatischen“ Devisen (nicknames), die als Untertitel der Stücke Tyes auftreten (*Rachells weeping, My death, Rounde, Free from all* u. a. m.), sich meist auf musikalisch-technische Sachverhalte beziehen und von Weidner bereits an anderer Stelle (Revue Belge de Musicologie, XV, 138 ff.) zu einem großen Teil identifiziert werden konnten. Mit immer neuen melodischen und rhythmischen Motivformen, die sich zugleich untereinander imitieren, wird nun im Verlauf der 21 Stücke die in fast durchweg gleichmäßigen Brevisnoten (meist in der zweithöchsten Stimme) verlaufende c. f.-Melodie kontrapunktiert; ein wahres Kompendium melodischer und polyphoner Variationskunst, innerhalb eines relativ eng gesteckten harmonischen Rahmens. Die klanglichen und kontrapunk-

tischen Freiheiten, derer sich der Komponist hier bedient, sind frappierend. Die Stücke sind vom Herausgeber nach didaktischen Gesichtspunkten, gemäß ihrer rhythmischen Komplexität, geordnet.

An diesen „*In nomine*“-Zyklus schließt sich ein kleinerer mit vier ähnlich gehaltenen Vertonungen über das Responsorium „*Dum Transisset Sabbatum*“ und eine Reihe fünfstimmiger Kompositionen unter verschiedenen Titeln (*Rubum Quem, Christus Resurgens, Amavit, Lawdes Deo, O Lux*) an, von denen nur zwei die c. f.-Technik benutzen. Das letzte Werk der Edition, das dreistimmige „*Sit fast*“ ist das umfangreichste und zugleich technisch großartigste Stück, eine reine Studie im Gebrauch verschiedener Notations- und Proportionsarten („*a tour de force in proportions and coloration*“; S. IX).

Die Ausgabe erfolgt auf der Grundlage dreier Quellen, von denen die wichtigste das vermutlich um 1578 entstandene Ms. 31390 des British Museum, London, ist, womit ein terminus ante quem für die Entstehung der meisten der hier publizierten Arbeiten vorliegt. Die Edition von Weidner, der eine ausgezeichnete, wenn auch nur kurze analytische Einführung in die hochinteressanten Stücke vorangestellt ist, entspricht allen Erwartungen, die man an eine solche Ausgabe heute stellt. Auch die gerade bei diesen Kompositionen überaus diffizile Akzidentienfrage behandelt der Herausgeber mit der gebotenen Genauigkeit. Eine in allen Punkten befriedigende Lösung der musica-ficta-Probleme war natürlich gerade bei dieser „freizügigen“ Musik nicht zu erwarten. Immerhin dürften die zahlreichen unvermeidlichen simultanen Querstände in Tyes Instrumentalwerken einiges Licht auf entsprechende Stellen in der Vokalmusik, auch die der ersten Jahrhunderthälfte, werfen. So bietet sich die Edition Weidners als ein vorzügliches Studienobjekt für den Musikhistoriker und zugleich als bestes älteres Aufführungsmaterial für historisch ambitionierte Streicherensembles an.

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Georg Philipp Telemann: Konzert D-dur für drei Clarinen (Trompeten), Pauken, Streichorchester und Cembalo (zwei Oboen und Fagott ad libitum), hrsg. von Günter Fleischhauer. Leipzig: Edition Peters (1968). 27 S. (Partitur).

Die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt besitzt unter der Signatur Mus. ms. 1033/62 von Graupner geschriebene Stimmen dieses Konzerts. Günter Fleischhauer hat mit der sicheren Hand des Praktikers eine „gebrauchsfertige“ Ausgabe besorgt, in der seine Zutaten in Klammer gesetzt sind. Das Werk ist, wie der Herausgeber in dem sehr guten Vorwort bemerkt, „typische Festmusik repräsentativen Charakters“, die Sätze Largo und Allegro — eine sehr dicht gearbeitete Fuge — geben eine breite Darstellung der Grundtonart mit gelegentlicher Modulation in die Tonarten der D, S und Tp, der dritte Satz in *d*-moll bringt mit ausgesparten Trompeten und Pauken den notwendigen kammermusikalischen Kontrast, im Presto-Rondo mit konzertanten Zwischensätzen klingt das Konzert in betont volkstümlicher Melodik aus.

Graupner hat für den dritten Satz die Verdoppelung der Violinstimmen durch Oboen vorgesehen. Der Herausgeber hat unter Berufung auf Scheibe die Mitwirkung der Oboen (und eines Fagotts) auch für die anderen Sätze vorgeschlagen und dabei *senza*- und *col*-Möglichkeiten angegeben, denen man ohne weiteres zustimmen kann. Zur Vervollständigung des Bläasersatzes ist sogar die gelegentliche Verstärkung der Bratsche durch ein Englischhorn zu erwägen.

Eine Anregung für alle Herausgeber von Barockmusik: nach Halbschlußkadenzen wie der des einleitenden *Largo* sollte man immer ein (eingeklammertes) *attacca* setzen. Man erlebt nur zu oft, wie an solchen Stellen die Ausführenden nach Herzenslust stimmen oder so lange zur inneren Sammlung für den nächsten Satz benötigen, bis die vom Komponisten beabsichtigte Verbindung der beiden Sätze aufführungspraktisch zerstört ist.

Walter Kolneder, Karlsruhe

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Ernst Apfel: Anlage und Struktur der Motetten im Codex Montpellier. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1970. 117 S. (Annales Universitatis Saraviensis. Reihe: Philosophische Fakultät. 10.)

Paul Badura-Skoda und Jörg Demus: Die Klaviersonaten von Ludwig

van Beethoven. Mit 235 Notenbeispielen. Wiesbaden: F. A. Brockhaus 1970. 223 S.

Beethoven and England. An account of sources in the British Museum by Pamela J. Willetts. London: The Trustees of the British Museum 1970. XI, 76 S., 17 Taf.

Ludwig van Beethoven: Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799. British Museum additional Manuscript 29801, ff. 39—162. (The „Kafka Sketchbook“). Volume I: Facsimile. Volume II: Transcription. Edited by Joseph Kernan. London: The Trustees of the British Museum 1970. XXXIX, 242 S. und XXI, 296 S.

Erwin Bodky: Der Vortrag der Klavierwerke von J. S. Bach. Tutzing: Hans Schneider 1970. 445 S., 4 Taf.

Carl Dahlhaus: Wagner and Program Music. Sonderdruck aus: Studies in Romanticism, Vol. IX, 1970, No. 1. Boston, Mass.: Boston University 1970. S. 3—20.

Hans Heinrich Eggebrecht und Frieder Zaminer: Ad Organum Faciendum. Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit. Mainz: B. Schott's Söhne 1970. 239 S., 20 Taf. (Neue Studien zur Musikwissenschaft. III.)

Horace Fitzpatrick: The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1970. XIII, 256 S., 17 Taf., 1 Schallpl.

Robert W. Gutman: Richard Wagner. Der Mensch, sein Werk, seine Zeit. München: R. Piper & Co. Verlag (1970). 573 S., 24 Taf.

Günter Hausswald: Die Orchesterserenade. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1970). 128 S., 2 Taf. (Das Musikwerk. 34.)

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Band II. Heft 3. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1970. S. 137—242.

Joseph Haydn: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg Feder. Reihe XIV. Band 5: Barytontrios Nr. 97—126. Hrsg. von Michael Härtling und Horst Walter. Mün-

chen—Duisburg: G. Henle Verlag 1968. VIII, 187 S. — Kritischer Bericht. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1969. 50 S.

Joseph Haydn: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg Feder. Reihe XIII: Werke mit Baryton. Hrsg. von Sonja Gerlach. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1969. X, 197 S., 1 Taf. — Kritischer Bericht. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1970. 47 S.

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1969. Hrsg. von Dagmar Droysen. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1970. 126 S., 6 Taf.

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Für das Staatliche Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz und die Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients hrsg. von Fritz Bose. Band 5. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1970. 132 S., 5 Taf., 1 Schallpl.

Jazzforschung. Band I. Hrsg. von Friedrich Körner und Dieter Glawischning. Graz: Universal Edition 1969. 203 S.

Journal of the Japanese Musicological Society 1969. No. XV. Tokyo: Japanese Musicological Society (1970). VIII, 80, 48, 112 S.

Orlando di Lasso: Messen 49 bis 55. Handschriftlich überlieferte Messen II. Hrsg. von Siegfried Hermelink. Kassel—Basel—Tours—London: Bärenreiter (1970). XXII, 224 S. (Sämtliche Werke. Neue Reihe. 10.)

Zofia Lissa: Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl. Berlin: Henschel Verlag 1969. 301 S.

Lewis Lockwood: The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo. Venezia: Fondazione Giorgio Cini und Universal Edition (1970). 290 S.

Kerygma und Melos. Christhard Mahrenholz 70 Jahre. Hrsg. von Walter Blankenburg, Herwarth von Schade, Kurt Schmidt-Clausen, unter Mitwirkung von Alexander Völker. Kassel—Basel—Tours—London: Bärenreiter Verlag und Berlin und Hamburg: Lutherisches Verlagshaus GmbH (1970). 580 S., 3 Taf.

Jean und Brigitte Massin: Beethoven. Materialbiographie, Daten zum Werk und Essay. München: Kindler Verlag (1970). 669 S.

Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher. Mit Unterstützung der Akademie der Künste Berlin in Verbindung mit dem Staatl. Institut für Musikforschung Berlin herausgegeben und kommentiert von Heinz Becker. Band 2: 1825 bis 1836. Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co. (1970). 725 S.

Musique en jeu. Nr. 1. Paris: Éditions du Seuil [1970]. 144 S.

Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums. Lieferung 7: Samuel Martí: Alt-Amerika. Musik der Indianer in präkolumbischer Zeit. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1970). 195 S.

[Kurt Petermann:] Tanzbibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. 10. Lieferung. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1970. S. 721—800.

Hans-Peter Reinecke: Cents Frequenz Periode. Umrechnungstabellen für musikalische Akustik und Musikethnologie. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1970. 101 S. (Veröffentlichung des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, ohne Bandzählung.)

Rheinische Philharmonie 1945—1970. Beiträge zum Musikgeschehen. Hrsg. zum 25jährigen Bestehen der Rheinischen Philharmonie. Koblenz: Rheinische Philharmonie (1970). 95 S., 13 Taf.

Erich Schenk: Die Außeritalienische Triosonate. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1970). 84 S. (Das Musikwerk. 35.)

Alfred Sendrey: Musik in Alt-Israel. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik [1970]. 669 S., 28 Taf.

Bence Szabolcsi: Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter 1970. 125 S., 3 Taf. (Musicologia Hungarica. Neue Folge. 4.)

Thayer's Life of Beethoven. Revised and edited by Elliot Forbes. Princeton, New

Jersey: Princeton University Press (1970). XXVII, 1141 S., 2 Taf.

Helmut Thürmer: Die Melodik in den Liedern von Hugo Wolf. Giebing über Prien am Chiemsee: Musikverlag Emil Katz-bichler 1970. 239 S. (Schriften zur Musik. 2.)

Richard Wagner: Sämtliche Briefe. Hrsg. im Auftrage des Richard-Wagner-Familien-Archivs Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf. Band II: Briefe der Jahre 1842—1849. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1970. 783 S., 1 Taf.

Albert Wellek: Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke. Grundlegung einer psychologischen Theorie der Musik und Musikgeschichte. Zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage, mit einem Nachtrag: Gegenwartsprobleme der Musikpsychologie und -Ästhetik. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (1970). XVI, 337 S.

Roland Würtz: Ignaz Fränzl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim. Mainz: B. Schott's Söhne (1970). 114 S., 8 Taf. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. 12.)

Mitteilungen

Dr. Alexander Weinmann, Wien, feierte am 20. Februar 1971 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Adam Adrio, Schlüchtern, feierte am 4. April 1971 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Hellmut Christian Wolff, Leipzig, feiert am 23. Mai 1971 seinen 65. Geburtstag.

Dr. Wolfgang Schmieder, Freiburg i. Br., feiert am 29. Mai 1971 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Werner Korte, Münster, feiert am 29. Mai 1971 seinen 65. Geburtstag.

Professor Dr. Carl-Allan Moberg, Uppsala, feiert am 5. Juni 1971 seinen 75. Geburtstag.

Dr. Winfried Kirsch, Frankfurt a. M., hat sich am 10. Februar 1971 an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt/M. für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Die Motetten des Andreas de Silva. Studien zur Geschichte der Motette im 16. Jahrhundert.*

Dr. Friedrich Wilhelm Riedel, Mainz, hat sich am 8. Februar 1971 an der Philosophischen Fakultät der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Die Habilitationsschrift trägt den Titel *Kirchenmusik am Hof Karls VI. (1711—1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter.*

Akademischer Musikdirektor Dr. Emil Platen, Bonn, wurde zum Honorarprofessor für Musikwissenschaft ernannt.

Helmut K.-H. Lange wurde mit Wirkung vom 1. Oktober 1970 zum Leiter der Musikschule der Stadt Schwäbisch Hall bestellt.

Der XI. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft findet vom 20. bis 25. August 1972 in Kopenhagen statt.

Das Direktorium der IGMW hat für diese Tagung drei Round-table Diskussionen unter dem Generalthema „Methodologische Probleme der Musikwissenschaft“ vorgesehen. Diese umfassen folgende Einzelthemen:

1. Neue Methoden der musikalischen Stilanalyse (Vorsitzender Prof. Lewis Lockwood, Princeton USA)
2. Die Musikinstrumente als Gegenstand historischer und anthropologischer Forschung (Vorsitzender Dr. Erich Stockmann, Berlin-Pankow DDR)
3. Neue Forschungen über das Verhältnis zwischen Sprache und Musik (Vorsitzender Prof. Dr. Frits Noske, Amsterdam NL).

Neben den Round-tables sind auch freie Referate geplant, die jedoch auf neue Forschungen, neue Resultate und Neuentdeckungen beschränkt sein sollen. Diese Referate sind in erster Linie, jedoch nicht ausschließlich, jüngeren Wissenschaftlern vorbehalten.

Wie üblich werden während des Kongresses Sonderausstellungen, Besuche von Sammlungen und Museen, gesellschaftliche Anlässe sowie ein Programm mit Ausflügen

u. ä. für die begleitenden Gäste arrangiert.

Personen, die am Kongreß teilzunehmen wünschen oder Näheres über ihn erfahren möchten, sind gebeten, sich an das Generalsekretariat der IGMW, Postfach 588, CH 4001—Basel, oder an die Dänische Gesellschaft für Musikforschung, Aabenra 34, DK 1124—Kopenhagen-K zu wenden.

Die Arbeitsgemeinschaft für mittelhessische Musikgeschichte und die Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte veranstalten am 3. und 4. Juli 1971 eine gemeinsame Tagung unter dem Titel *Probleme landeskundlicher Musikforschung im mainfränkischen Raum*.

Herr Dr. Robert Pessenlehner, Fulda, teilt mit, daß das bei Kinsky-Halm bisher als unauffindbar bezeichnete Autograph des Kanons *Edel sei der Mensch, hilfreich und gut* von Ludwig van Beethoven sich im landgräflich-hessischen Archiv in Fulda befindet.

Als Ergänzung zu dem Thematisch-Bibliographischen Beethoven-Verzeichnis von Kinsky-Halm bereitet der G. Henle Verlag einen Sammelband mit Studien zur Bibliographie der Werke Beethovens vor. Er wird neben Berichtigungen und Ergänzungen zum „Kinsky-Halm“ größere quellenkundliche Abhandlungen und Übersichten enthalten. Das Werk mit Beiträgen von Spezialisten aus zahlreichen Ländern wird voraussichtlich 1972 erscheinen.

Der G. Henle Verlag hat ferner die Arbeit an zwei weiteren Thematisch-Systematischen Katalogen in Angriff genommen, nämlich der Werkverzeichnisse für Brahms und für Chopin. Damit sollen fühlbare Lücken in der musikbibliographischen Literatur geschlossen werden. Alle privaten Sammler, die Autographe oder Frühdrucke von Brahms oder Chopin besitzen, werden gebeten, sich mit dem G. Henle Verlag, 41 Duisburg, Mülheimer Straße 54, in Verbindung zu setzen. Die Verlagsleitung wird darüber hinaus für jede bibliographische Auskunft dankbar sein, die auf Wunsch vertraulich behandelt wird.

Thematic catalogues in music: an annotated bibliography ist der Titel einer Bibliographie thematischer Kataloge, die unter der Redaktion von Barry S. Brook an der City University of New York erarbeitet

wird und 1971 erscheinen soll. Die Bibliographie soll nicht nur alle selbständigen thematischen Kataloge einschließlich derjenigen des 18. Jahrhunderts umfassen, sondern auch thematische Kataloge in veröffentlichten Dissertationen und anderen akademischen Schriften sowie Literatur über thematische Kataloge verzeichnen und Auskunft über noch nicht abgeschlossene Arbeiten auf dem Gebiet geben. Im Interesse der Vollständigkeit des Verzeichnisses sind Angaben insbesondere über geplante und in Arbeit befindliche sowie über an entlegenen Stellen publizierte und in unveröffentlichten Dissertationen enthaltene thematische Kataloge dringend erwünscht. Mitteilungen erbittet: Professor Dr. Barry S. Brook, The City University of New York, 33 West 42 Street, New York, N. Y. 10036.

Die königliche Bibliothek in Kopenhagen hat vor kurzem das Archiv des bekannten dänischen Komponisten und Dirigenten Paul von Klenau, der 1946 in Deutschland gestorben ist, erworben.

Zum 1. Januar 1971 hat der Musikverlag C. F. Peters, Frankfurt a. M., die Führung des Verlages Belaieff übernommen.

Berichtigungen:

Infolge eines Versehens bedarf Manfred Schulers Besprechung der Ausgabe *Die Tabulaturen aus dem Besitz des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach*, in: *Die Musikforschung* 1970, Heft 4, einer Berichtigung. Auf S. 501, letzter Absatz, muß es heißen: „Schon die Übertragung der in den Tabulaturen enthaltenen Texte läßt zu wünschen übrig. (Im kritischen 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 / Basileten[sis]*.‘ Zum ‚*Index carminum*‘ macht der Herausgeber u. a. folgende Angaben“ (S. 108):

In der Rezension des von mir vorgelegten Bandes *Die Tabulaturen aus dem Besitz des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach*, Bärenreiter-Verlag Basel 1967 (= Schweizerische Musikdenkmäler 6), die in Heft 4/1970 der „Musikforschung“ veröffentlicht wurde, wird auf verschiedene Fehler hingewiesen, die nach Ansicht des Rezen-

senten Übertragungsfehler, de facto aber Druckfehler sind. Die Schriftleitung dieser Zeitschrift war so freundlich, das folgende Corrigenda-Verzeichnis, das ich nach meinem Übertragungsmanuskript aufgestellt habe, anstelle einer Erwiderung zum Druck anzunehmen.

S. VII muß es „philosophic[orum]“ heißen statt „philophic[orum]“. Sog. „Murdanten“ fehlen im Discant in A: Nr. 1, T. 29 2. Note; Nr. 8, T. 8 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. 15, T. 56 3. Note und T. 61 6. Note; Nr. 18, T. 1 1. Note, T. 34 2. Note, T. 48 2. Note und T. 60 2. Note; Nr. 19, T. 27 2. Note; Nr. 21, T. 46 3. Note; Nr. 23, T. 3 7. Note o. Klammer, T. 44 1. Note; Nr. 24, T. 6 2. Note; Nr. 25, T. 28 2. Note, T. 50 2. Note; Nr. 26, T. 18 2. Note; Nr. 27, T. 8 4. Note; Nr. 28 T. 3 1. Note, T. 12 1. Note, T. 13 2. Note, T. 22 2. Note, T. 24 2. Note, T. 28 4. Note; Nr. 29, T. 3 2. Note; Nr. 33, T. 1 1. Note; Nr. 34, T. 6 1. Note; Nr. 36 T. 29 1. Note; Nr. 37, T. 6 2. Note; Nr. 41, T. 33 1. Note; Nr. 42 T. 27 und 32; Nr. 47, T. 15 2. Note; Nr. 51, T. 10 4. Note; in B: Nr. 1, T. 36 7. Note; Nr. 2, T. 30 1. Note; in C: Nr. 1, T. 4 2. Note; Nr. 2, T. 22 3. Note.

Zu berichtigen ist ferner: Hs. A Nr. 1, T. 2 (T) 1. Note übergebunden; Nr. 5, T. 12 (D) 7. Note fehlt [#]; Nr. 11, T. 1 fehlt: „fol. 18“, T. 32 (T) 3. Note *h* statt: *c*¹; Nr. 15 fehlt in der Anm. „S. 122“; Nr. 17, T. 42 (T) *b* o. Klammern; Nr. 18, T. 18 (D) 8tel-Pause statt: 8tel-Note, T. 48 (D) 2. Note *m. b*; Nr. 24, T. 6 (D) 7. Note [#], T. 7 (D) 3. Note *m. #*; Nr. 27 u. 28 Schlußnote in allen Stimmen *o.* statt: *o*; Nr. 29, T. 34 (T) 2. Note *m. b*; Nr. 30, T. (18) (D) 3. Note *m. #*; Nr. 32, T. 51 (A) 2. Note *b* o. Klammern; Nr. 35, T. 9 fehlt „fol. 60“; Nr. 39, T. 4 (T) 2. Note *b*, (B) 2. Note Halbe, 3. entfällt; Nr. 42, T. 12 (B) 2. Note *F* statt *G*; Nr. 44a, T. 19 (T) 1. Note *c*¹ statt: *e*¹; Nr. 44b, T. 9 2. Hälfte fehlt „fol. 74“; Nr. 52, T. 13 (D) 6. Note *e*¹ statt: *f*¹, T. 24 (T) fehlt 4tel-Pause; Nr. 53, T. 16 (D) entfällt [*b*], ebenso Nr. 55, T. 19 7. Note. Hs. B Nr. 1, T. 16 (B) muß die 2. Note nach unten gestielt sein, T. 17 (T) fehlt *d*¹-Halbe, T. 21 (T) *g*-Halbe; Nr. 8 muß es über T. 18 „fol. 11“ heißen statt: „fol. 11“.

Hs. C Nr. 3, T. 2 (T) 3. Note *d*¹ statt: *h*. Hs. D Nr. 1, Vokalvorlage T. 12 muß es „rigueur“ heißen statt: „rigneur“.

Im Krit. Bericht muß der Besitzvermerk auf S. 107 richtig heißen: „Sum Bonifacij Amerbachij Basileien[sis]“; S. 108 ist bei „fol. 61“ zu ergänzen: „Preludiu[m] in fa ist durchgestrichen und Αναβολη davor geschrieben“; S. 109 fehlt bei der Beschreibung von fol. 5' ein *b* vor „m[o]lle“; S. 121, Nr. 7 muß es „BETREVBVT“ statt: „BETREUBT“ heißen, S. 127 Nr. 55 „KOCBERSPERG.“ statt „KOCHE NSPERG.“; S. 128 ist bei Nr. 3 zu ergänzen „eodem author[e]“, Nr. 8 heißt es „Rousee“ statt: „Rousse“.

Das vorliegende Corrigenda-Verzeichnis wird dem Band *Die Tabulaturen des St. Galler Organisten Fridolin Sacher* (= Schweizerische Musikdenkmäler 8), der die dreiteilige Tabulaturausgabe abschließen wird, in Form eines losen Blattes beigegeben werden. Hans Joachim Marx, Bonn

In meiner Besprechung der deutschen Ausgabe des Buches *Richard Strauss. Das Opernwerk* von William Mann ist mir leider insofern ein Irrtum unterlaufen, als ich die Existenz eines zweiten Vorworts zu *Intermezzo* in Zweifel zog. Tatsächlich ist dem in der Partitur und im Klavierauszug abgedruckten Vorwort ein älteres, von Strauss nicht publiziertes vorangegangen, dessen Manuskript sich im Nachlaß des Komponisten in Garmisch erhalten hat. Dieses sehr viel kürzere Vorwort wurde durch Herrn Dr. Willi Schuh — dem ich die Aufklärung verdanke — in der zweiten, erweiterten Ausgabe der *Betrachtungen und Erinnerungen* von Richard Strauss (Atlantis-Verlag, Zürich und Freiburg i. Br., 1957, S. 135 ff.) veröffentlicht.

Helmuth Osthoff, Frankfurt a. M.

Reinhard Gerlach bittet, in seinem Aufsatz „Leoš Janáček und die Erste und Zweite Wiener Schule“ in Heft 1/1971 der „Musikforschung“ zwei sinnenstellende Versehen wie folgt verbessern zu wollen: Auf Seite 25, Zeile 7 von unten lies statt „wirklichen Bewußtseins“ „erwachenden Bewußtseins“ und auf Seite 26, Zeile 13 von unten lies statt „kollektivem Überich“ „kollektivem Es“.