

Manierismus und Musikgeschichte

VON HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, LEIPZIG

Der Stilbegriff des Manierismus wurde in seiner Bedeutung für die Musikgeschichte erstmals in größerem Umfang auf einem Colloquium in Brno im Jahre 1970 diskutiert¹. Die aufgeworfenen Fragen boten eine Fülle von Anregungen, die hier etwas weiter verfolgt werden sollen. Manierismus als zeitlich begrenzter Kunst-Stil wurde von der neueren Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Zeit von etwa 1520 bis 1620 eingeführt, und zwar etwa seit dem Jahre 1928 durch Max Dvořák und Wilhelm Weisbach. Nach 1945 dehnte man diesen Begriff auf die gesamte Kunstgeschichte aus und wollte in ihm eine anti-klassische oder anti-klassizistische Richtung sehen, die durch alle Zeiten hindurch zu verfolgen ist². Manierismus wurde auch auf andere Gebiete, vor allem auf die Literaturgeschichte übertragen. Seit einer großen Ausstellung in Amsterdam 1955, die den Titel hatte „Triumph des Manierismus“ ist dieser Begriff in die Allgemeinheit gedrungen und es erhebt sich die Frage, ob es sich nur um ein Modewort handelt, oder ob durch diesen Begriff auch neue Aspekte für die Musikgeschichte gewonnen werden können.

Ein besonderes Interesse für diese Fragen hat man in der ČSSR, da der Hof der Habsburger Kaiser unter Rudolf II. in Prag ein Zentrum der manieristischen bildenden Kunst war, es wirkten hier Maler wie Arcimboldo, Bartholomäus Spranger, Hans von Achen (der Schwiegersohn Orlando di Lasso), Joseph Heintz, die zu den führenden Persönlichkeiten dieses Stils gerechnet werden müssen. So lag es nahe, auch unter den in Prag wirkenden Komponisten, etwa bei Philipp de Monte, nach ähnlichen musikalischen Erscheinungen zu suchen. Dies wurde in Brno durch Walter Pass an Hand der *Madrigali spirituali* von de Monte angebahnt. Es zeigte sich jedoch, daß es bisher an einer grundlegenden Definition der Stilbegriffe eines musikalischen Manierismus fehlt, so daß die bisherigen Untersuchungen meist in einem zu eng begrenzten Rahmen stecken blieben.

Es ist daher ratsam, von den durch die Kunstwissenschaft aufgestellten Stilbegriffen auszugehen und zu untersuchen, ob diese auf die Musik übertragbar sind. Manierismus wurde auf die Kunstepoche angewendet, die sich von der Renaissance mit ihren klassizistischen Bestrebungen abwendete, um einer gesteigerten Expression der Gefühle Ausdruck zu geben — Maler wie Greco und Tintoretto wurden als die Hauptvertreter dieser Kunst angesehen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß mit dem Hervorkehren dieser nichtklassischen Kunst eine Parallele zur modernen Kunst des Expressionismus gezogen wurde, die man durch jene ältere Kunst des Manierismus zu stützen suchte. In ähnlicher Weise war etwa seit 1888 und nach 1900 der Begriff des „Barock“ durch die Kunstwissenschaft in den Vordergrund gestellt worden,

¹ *Manierismus in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Round table unter Leitung von Prof. Dr. J. Racek bei dem Colloquium „Musica Bohemica et europea“ in Brno am 30. September 1970. Hinzuweisen ist auch auf den Aufsatz von H. Federhofer, *Zum Manierismus-Problem in der Musik*, in: *Renaissance-Muziek 1400—1600*. Festschrift für R. B. Lenaerts, Leuven 1969.

² E. R. Curtius und G. R. Hocke, vgl. meine Literaturangaben in *Der Manierismus in der barocken und romantischen Oper*, in: *Die Musikforschung* XIX, 1966, S. 261—269.

in der man Parallelen zur bildenden Kunst des Impressionismus sah, jener Bewegung von Farben, Licht und Schatten, die durch die impressionistische Malerei neu entdeckt worden war. Die Musikwissenschaft begann seit etwa 1919 den Begriff „Barock“ zu übernehmen, nachdem vor allem Curt Sachs auf die ähnlichen Erscheinungen für die Musikgeschichte hingewiesen und die Möglichkeiten der Übertragung begründet hatte³. Man sträubte sich anfangs gegen derartige Parallelen, erkannte aber bald den Wert einer solchen, so daß man dann ganz allgemein von Barock-Musik, Barock-Oper usw. sprach und daß Friedrich Blume diesem Begriff eine grundlegende Analyse in MGG widmen konnte (Band I, 1949–1951). Inzwischen sind aber wieder etwa zwanzig Jahre vergangen und der Begriff des Manierismus beginnt sich immer mehr durchzusetzen, so daß die Auswirkungen desselben in der Musik einmal näher untersucht werden sollten. Manches, was man bisher als Frühbarock bezeichnete, wird man unter dem Begriff eines Manierismus besser unterbringen können, so die Neigung zu extremen Kontrasten wie eine gewisse Stilspaltung, aber vor allem jene gesteigerte Ausdruckshaltung, welche die Musik seit etwa 1550 in verstärkter Weise kennzeichnet.

Direkte Übertragungen aus der bildenden Kunst auf die Musik sind kaum möglich, es handelt sich aber um eine ganz ähnliche Ausdrucksgestaltung. Hier seien einige Kennzeichen der bildenden Kunst des Manierismus genannt, welche man als Ausgangspunkte nehmen kann: Stilisierende Veränderung des Naturvorbildes, bewußte Unwirklichkeit, die sich in Verrenkungen und Streckungen des menschlichen Körpers auswirkt, ekstatische Bewegungen in der Haltung der menschlichen Figuren⁴. Es ist nicht nur die ausdrucksvolle Deklamation einzelner Worte in den Kompositionen des 16. Jahrhunderts, sondern deren gesteigerte Affektgebung seit der *Musica reservata*, die man als Parallele auffassen muß. Während die humanistischen Odenkompositionen sich damit begnügten, das Versmaß genau in Musik zu setzen, kam sehr bald jene gesteigerte Gefühlshaftigkeit hinzu, welche über alles Klassizistische weit hinausging. Jene gesteigerte Art der Affektwiedergabe in Motetten und Madrigalen, die zur Erweiterung und Auflösung der Kirchentönen führte, ist bereits „Manierismus“. In der Oper steht ein großes manieristisches Kunstwerk von Anfang an im Vordergrund. Die auf das äußerste gesteigerte Wiedergabe der Affekte war es, welche zum monodischen Sologesang und zum schnellen Harmoniewechsel führte, die alles andere waren als klassizistische Deklamation. Die Geschichte der Oper ist bisher viel zu einseitig als Wiederbelebung des antiken Dramas angesehen worden, es wurde von mir bereits darauf hingewiesen, daß es gar nicht die antiken Dramen gewesen sind, sondern die Märchenstoffe aus Ovids *Metamorphosen*, *Dafne*, *Orpheus*, *Perseus* und *Andromeda*, *Thetis* und *Peleus*, *Circe*, welche die Libretti der ersten Opern bestimmt haben⁵. Wunder und Zauber sollten den Zuhörer packen und mitreißen, ihm diene auch die neue Bühnentechnik, die alles andere war als äußerlicher Effekt.

³ C. Sachs, *Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft*, in: AfMw I, 1918, und *Barockmusik*, in JbP 1919.

⁴ H. Lossow, *Zum Stilproblem des Manierismus in der italienischen und deutschen Malerei*, in: Deutschland—Italien, Festschrift für W. Waetzoldt, Berlin 1940, S. 192–208. Ferner A. Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964 (Beck).

⁵ H. Chr. Wolff, *Der Manierismus in der barocken und romantischen Oper*, in: Mf XIX, 1966, S. 261; ferner *Ovids Metamorphosen und die frühe Oper*, in: Festschrift für F. Ghisi 1971 (in Vorbereitung).

Da die unmittelbaren Beziehungen der frühen Oper zur bildenden Kunst des Manierismus außerordentlich eng waren, seien hier einige Einzelheiten mitgeteilt⁶. Die schwebenden Engel und Götter der Malerei wurden auf der Opernbühne durch Flugmaschinen realisiert. Nicht nur gespenstische Drachen und fliegende Teufel wurden auf die Bühne übernommen, sondern auch eine Figur wie der durch die Luft fliegende Perseus, der auf einem Gemälde Tizians die gefesselte Andromeda genau so befreit wie dann in den zahllosen Perseus-Opern des 17. Jahrhunderts⁷. Der packenden Überraschung dienten unheimliche Höhlen, Brand- und Feuerszenen, Schiffbrüche auf Gemälden und Stichen von Jan Breughel, Peter Schoubroeck, Jacques Callot — sie kehrten alle auf der Opernbühne wieder. Der Eindruck des Überwältigenden wurde durch Riesen, Kolosse, aber auch durch die Darstellung Wahnsinniger, durch Traum- und Geisterszenen hervorgerufen, die aus der Malerei des 16. Jahrhunderts in die Oper übernommen wurden. Auch Erschießungen, Verzauberungen, Verwandlungen sind stetige Themen der manieristischen Malerei, die in der Oper dargestellt wurden. Selbst ein wesentliches Kennzeichen manieristischer Architektur, die unendliche Tiefe langer Höfe, wurde von der frühen Opernbühne durch die unendliche Perspektive der Kulissenbühne Torellis im 17. Jahrhundert übernommen.

Man könnte einwenden, dies seien ja alles optische Dinge, welche als manieristisch angesehen werden müssen, die aber mit der Musik der Opern nichts direkt zu tun hätten. Ist ein solcher Einwand wirklich berechtigt? Hat nicht die Musik genau die gleichen Aufgaben gehabt, Verwunderung, Verzauberung, Erschütterung zu erzeugen? Man kann die Musik sicher nicht isoliert betrachten, sondern muß bei ihr auf ganz ähnliche Wirkungen achten. Die Erschütterung der Zuhörer, die bei der Aufführung von Monteverdis *Cembattimento di Trancredi e Clorinda* in Venedig überliefert ist, kennzeichnet bestimmt auch seine Opern und die seiner Zeitgenossen. Wenn sich solche Wirkungen bei uns heute nicht mehr oder nicht in dem gleichen Maße einstellen, liegt das an dem völlig veränderten Klangbild unserer Musik. Und damit kommt eine ganz wichtige Frage: Hat nicht die Musik in den manieristischen Szenen der alten Oper eine ähnliche Wirkung ausgelöst wie die Bühnenvorgänge? Zumindest ist diese Wirkung durch die Musik unterstützt worden und wurde dann auch ohne Szene in die Instrumentalmusik mit ähnlichem Ausdruck übernommen. Man müßte einmal derartige Szenen, Geister-Traum-Wahnsinns-Szenen in ihrer musikalischen Wiedergabe prüfen, um diese Art der Affektgebung zu untersuchen⁸. Wie hat die Musik der Wahnsinnszenen in Lullys *Roland* und in Händels *Orlando* auf die Zuhörer gewirkt? Wie sind die Sturm- und Schiffbruch-Musiken aufgenommen worden? Dies war bestimmt nicht nur eine hübsche Tonmalerei, sondern diente der mitreißenden Erschütterung. Welcher Wandel ist allein in der Verwendung des Streichertremolos zu bemerken, bei dem die Zuhörer

⁶ Die genaueren Belege hierfür habe ich in dem Referat in Brno 1970 gegeben: *Malerie des Manierismus und frühe Oper*.

⁷ Vgl. die Abbildungen bei H. Chr. Wolff, *Oper—Szene und Darstellung 1600—1900*, Leipzig 1968, S. 27 u. S. 59.

⁸ Ansätze für eine solche vergleichende Stilforschung wurden auf dem Musikwissenschaftlichen Kongreß der IGMW in Salzburg 1964 bei dem unter Leitung des Verfassers abgehaltenen Round table gegeben: *Die Beziehungen zwischen Oper, Oratorium und Instrumentalmusik der Barockzeit*. Vgl. Kongreßbericht, Bd. II, Kassel 1966, S. 212—225.

Monteverdis Tränen vergossen — ist diese Wirkung im 18. Jahrhundert noch die gleiche? Dies sind Fragen der Rezeptionsforschung, die bisher noch wenig oder gar nicht beantwortet worden sind.

Die Musik der Renaissance ist als zurückhaltend, maßvoll, klar gegliedert anzusehen, auch als rational; Klarheit und Deutlichkeit beim Vortrag gesungener Texte war oberstes Prinzip⁹. Demgegenüber traten seit etwa der Mitte des 16. Jahrhunderts bereits Affektsteigerungen auf, die an und für sich bekannt sind und die meist als Vorläufer des Barock angesehen werden. Es fragt sich, ob dies heute genügt, oder ob sich hier nicht eine durchaus selbständige Stilrichtung entwickelte, die nicht mit dem vielleicht zu weit aufgefaßten Begriff des „Barock“ zu erfassen ist. Mit der Steigerung des Gefühlsausdrucks knüpfte man an die Musik des Mittelalters, speziell der Gotik an, wie ja auch in der bildenden Kunst derartige Zusammenhänge bekannt sind. Klassische Bild- und Formelemente wurden durch den Manierismus in neuer Weise gedeutet. Ähnliches gilt für die Musik: Deutliche Textdeklamation und Durchimitation wurden der Renaissance entnommen, aber inhaltlich neu gedeutet, mit gesteigertem Affekt ins „Unnatürliche“ gesteigert. Dies hat man oft auch als „Dramatisierung“ bezeichnet, es handelt sich aber nicht um eine natürliche, einfache „Darstellung“, sondern eben um eine gesteigerte und übersteigerte. Hier liegen die Wurzeln der frühen Oper, die im Grunde eine völlig nichtnaturalistische Kunst darstellte. Die Vorbereitungen hierfür findet man in den Motetten und Madrigalen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Insbesondere sind es die Werke Orlando di Lassos und Luca Marenzios, die als manieristisch bezeichnet werden müssen. Es sei an Orlandos Madrigal *Crudel, acerba inesorabil morte* (GA Bd. II, Nr. 12) erinnert, an seine Mermann-Madrigale aus dem Jahre 1587, mit ihren Klangrückungen und chromatischen Tonschritten, auch an jene zahllosen gesteigerten Darstellungen des Schmerzes, der Verzweiflung, der Einsamkeit auf Gedichte Petrarcas. Aber auch Motetten wie *Christe, Dei soboles* haben chromatische Tonschritte im Sinne eines Manierismus. Man denke an die *Lagrima di San Pietro*, an Orlandos *Lamentationes* wie die Klagereden Hiobs, an die *Prophetiae Sibyllarum*, die voll ekstatischer Gefühlssteigerungen im Sinne des Manierismus sind. Es handelt sich immer wieder nicht nur um die „imitazione dell'affetto“, sondern um die phantastische Steigerung und die Vermengung der Stilmittel, welche das gesamte Schaffen Orlando di Lassos durchziehen¹⁰. Die Sibyllen-Madrigale enthalten bereits jene Entrückung und die schmerzlichen Visionen, die mit ihrer „mania“, ihrem „furor divinus“ ganz in der Art manieristischer Malerei gehalten waren — diese Sammlung ist ein zunächst unveröffentlichtes Jugendwerk Orlandos gewesen. Man kann diese Ausdrucksgebung also nicht auf einige wenige Werke beschränken, auch kaum auf einzelne Komponisten, denn man findet Ähnliches damals überall. Die Werke Luca Marenzios sind voll derartiger Wirkungen, die sich oft in gehäufte Chromatik äußern und die Parallelen noch bei Richard Wagner finden, wie Hans Engel gezeigt hat¹¹. Man denke an Madrigale wie Marenzios *Muti una volta quel suo antico stile* oder an *O fere stelle* und vor

⁹ Vgl. H. Chr. Wolff, *Die Musik der alten Niederländer (15. und 16. Jahrhundert)*, Leipzig 1956, S. 20.

¹⁰ W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, S. 95.

¹¹ H. Engel, *Luca Marenzio*, Florenz 1956, S. 108, 127 u. 153; Ferner A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, Vol. II, S. 624, 673.

allem an *Solo e pensoso* (aus dem IX. Madrigalbuch vom Jahre 1599). Dies sind nicht Ausnahmen, vielmehr ist der Stil auch vieler anderer seiner Kompositionen ganz ähnlich. Man findet solchen gesteigerten Gefühlsüberschwang sogar in Madrigalen Palestrinas, wie in *La cruda mia nemica*. Nur wenn man diese Art manieristischer Ausdrucksgebung bejaht, wird man auch die unwahrscheinliche Verzierungstechnik jener Zeit verstehen, welche nichts anderes war als eine nochmalige Übersteigerung, welche den Zuhörer verzaubern und mitreißen sollte. Die Lehrbücher eines Bovicelli, eines della Casa beweisen das allgemeine Interesse an derartigen Gesangsimprovisationen. Die „Verzierungen“ dienten zugleich einer gesteigerten Gefühls- und Affektdarstellung, sie waren unbedingt erforderlich. Dies gilt bis weit in das 17. Jahrhundert hinein, und selbst im 18. Jahrhundert lebt der alte Geist der Verzauberung durch virtuose Gesangsimprovisationen noch weiter.

Es genügt also nicht, an einzelnen Werken, etwa Gesualdo da Venosas auf manieristische Züge hinzuweisen¹², wenn solche bei ihm auch in besonders gesteigerter Weise zu finden sind. Manierismus war der beherrschende Zeitstil in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und er reicht bis weit in das 17. Jahrhundert hinein, auch in der Musikgeschichte. Wenn Monteverdi schrieb, daß der moderne Komponist auf den *fondamenti della verità* (Vorrede zum V. Madrigalbuch 1605) aufbaue, so meinte er damit nicht eine naturalistische oder „natürliche“ Wiedergabe der Affekte, sondern eine gesteigerte Darstellung¹³, die nach musikalischen Gesichtspunkten ausgebaut wurde. Es sei an sein *Lamento* aus der Oper *Arianna* erinnert oder an die Klageszene seines *Orfeo* mit den von Monteverdi selbst aufgezeichneten Gesangs-Veränderungen, welche diesem Stil allgemein eigentümlich sind und die auch in dem erwähnten *Lamento* sicher ergänzend zu improvisieren waren. So vertritt Monteverdi zweifellos weitgehend den Stil des Manierismus, in dem die Grundlagen für eine musikalische Ausdrucksgebung geschaffen wurden, die bis zur Gegenwart nachwirkte und besonders im 19. Jahrhundert wieder auflebte — bei Carl Maria von Weber, Chopin, Liszt und Richard Wagner bis hin zu Arnold Schönberg und Anton Webern. Der Begriff Frühbarock ist für die Zeit von 1550 bis etwa 1650 nicht ausreichend, weil wesentliche Eigenarten dieses musikalischen Manierismus danach aufgegeben wurden. Ein neuer Klassizismus entstand vor allem mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts, der Name Metastasio ist besonders kennzeichnend für diesen völlig neuen Stil, der nicht erst mit den Wiener Klassikern auftrat. Ob man hierfür noch weiter den Namen des „Barock“ behalten will, oder ob man lieber ebenfalls eine andere Stilbezeichnung wählen soll, wäre zu diskutieren. Neuerdings taucht hierfür die Bezeichnung einer „Musik der Aufklärung“ auf, die sich aber mehr auf die allgemeinen philosophischen Grundlagen statt auf künstlerische Gegebenheiten stützt. Mit dem alten Manierismus hat das 18. Jahrhundert jedenfalls nur noch sehr wenig zu tun, wenn auch einige Nachwirkungen festzustellen sind.

So sei zuletzt die Frage der Nachwirkung und der Stil-Überschneidung erwähnt. Auf der Opernbühne hörten die fliegenden Götter und Geister, die Traumszenen und Brände keineswegs mit der Mitte des 17. Jahrhunderts auf, sie lebten vielmehr

¹² Vgl. L. Finscher, *Manierismus im italienischen Madrigal*, Colloquia Musicologica, Brno 1970.

¹³ Im Jahre 1624 fand Monteverdi hierfür die Bezeichnung des *stile concitato*, der auch eine Übernahme der *imitazione delle passioni* auf die Instrumente einschloß (Vorwort zu *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*).

bis weit in das 18. Jahrhundert hinein. Eine Erscheinung wie die Erfindung der quer gestellten Kulissen auf der Opernbühne, die sogenannte „Winkelperspektive“ oder das Theater der „doppelten Bühnenkoordinate“, die sich seit etwa 1700 durchsetzt, ging zweifellos auf die unsymmetrischen Bauten des Manierismus des 16. Jahrhunderts zurück. Man kann diese Bühnenanlage heute bereits am Ende des 17. Jahrhunderts in Bologna nachweisen¹⁴, sie wurde aber noch um 1730 in Paris (bei Servandoni) als neuartig empfunden. Diese unsymmetrische Art der Kulissenstellung, die mehrere Räume auf der Bühne illusionistisch andeutete, muß als Nachwirkung der Architektur des Manierismus angesehen werden — es handelt sich um eine Stil-Überschneidung, die vielleicht auch auf musikalischem Gebiet zu finden ist. Die Stilperioden lösen sich ja nicht exakt bei bestimmten Daten ab, sondern wirken vereinzelt noch lange weiter, besonders bei einer Institution wie dem Theater, insbesondere der Oper, für die man die gleichen Theaterbauten mit ihrer Bühnentechnik lange Zeit weiter verwendete.

Es ist die Aufgabe der Geschichtsschreibung, auch der Musikgeschichte, eine Deutung und Sinngebung der Ereignisse zu suchen. Diese Deutungen wechseln mit den Zeiten und mit den wechselnden Perioden der eigenen Zeit. Eine rein „objektive“ für alle Zeiten gültige Geschichte kann es nicht geben. Die Deutungen wechseln von Generation zu Generation. Mit dem Wechsel des Standpunkts tritt meist auch ein Wechsel der historischen Beurteilung ein¹⁵. Die Stilbegriffe sind aber solche Beurteilungsstandpunkte, keine ewigen Wahrheiten. Was würde ein Zeitgenosse des Mittelalters gesagt haben, wenn man ihn als „mittelalterlichen Menschen“ angeredet hätte? Ähnliches gilt für den Barock-Begriff, und sicher auch für den — Manierismus. Dies sind Hilfsmittel, bestimmte Erscheinungen der Vergangenheit für unsere eigene Zeit besser zu verstehen und für uns lebendig werden zu lassen.

Alexander Zemlinsky*

Zu seinem 100. Geburtstag am 14. Oktober 1971

VON ARNOŠT MAHLER, PRAG

„Unter allen Dirigenten beeindruckte mich Gustav Mahler am meisten. Das erkläre ich mir teilweise mit der Tatsache, daß er auch Komponist war, denn nur Komponisten können eigentlich einen ‚neuen‘ Überblick für Kompositionen haben, die sie dirigieren.“ Igor Strawinsky¹

Zu den dirigierenden Komponisten — also „Doppelmusikern“ — gehört eine Persönlichkeit, die mit Unrecht beinahe ganz in Vergessenheit geraten ist, als

¹⁴ H. Chr. Wolff, *Oper — Szene und Darstellung*, S. 82.

¹⁵ Vgl. H. Chr. Wolff, *Geschichte und Wertbegriff*, in: Festschrift Friedrich Blume, Kassel 1963, S. 398—405.

* Der vorliegende Artikel wurde der Schriftleitung der *Musikforschung* am 8. August 1970 eingereicht. Aus der den Artikel betreffenden Korrespondenz geht hervor, daß das richtige Geburtsdatum Zemlinskys dem Verfasser spätestens seit dem 9. Mai 1970 bekannt war. Die Schriftleitung hat dem Verfasser des Zemlinsky-Artikels im Archiv für Musikwissenschaft XXVIII, 1971, S. 77 ff., Herrn Dr. Horst Weber, am 19. Oktober 1970 mitgeteilt, daß der vorliegende Aufsatz, der u. a. das Geburtsdatum Zemlinskys richtigstelle, aus Anlaß des 100. Geburtstages Zemlinskys in Heft 3/1971 der *„Musikforschung“* erscheinen werde.

¹ *Conversation with Igor Strawinsky. Memoires and Commentaries, Expositions and Developments, Dialogues*

Komponist, da ihre Werke jetzt nur selten aufgeführt werden, und als Dirigent, da die Generation, die diesen Pultvirtuosen noch in persönlicher Erinnerung hat (dazu gehört auch der Autor dieser Abhandlung) nicht mehr allzulange Zeugenschaft geben kann. Dieser Musiker ist Alexander Zemlinsky, der sich als Komponist, Dirigent, Lehrer und Organisator große Verdienste erworben hat. Wir finden es daher nur gerecht, wenigstens in einer kurzen Biographie das Bild dieses Mannes wiederzugeben.

Kein geringerer als Franz Werfel schrieb im Jahre 1921 in einem Zemlinsky gewidmeten Separatheft der musikwissenschaftlichen Zeitschrift *Der Auftakt*² wörtlich: „Wenn ich die Menschen an mir vorüberziehen lasse, denen ich gesteigerte Lebensaugenblicke, also höchsten Dank schulde, so ist Alexander Zemlinsky unter den wenigen einer der deutlichsten. Fern liegen mir die Jahre, die ich in Prag lebte, entfremdet ist mir der Mensch, der damals war, die meisten Erlebnisse haben ihre Wirklichkeit eingebüßt, sind vergessen . . . aber unter den nicht verlorenen Realitäten strahlen die Stunden, in denen ich Zemlinsky musizieren hörte in unverwischbarem Glanz. So können sich Augenblicke der Kunst reiner und fester bewahren, als Schicksale und Leidenschaften. *Tristan, Carmen, Othello, Figaro* und dieses unvergeßliche *Schwelgen: Così fan tutte* — das und so vieles mehr, unwandelbare Ruhepunkte der Dankbarkeit . . .“ Und an anderer Stelle setzt Werfel fort: „Das gerade ist das wunderbare an Zemlinsky. Wie kein anderer ist er aus der Musik gebürtig, in diesen Zeiten, wo die Grenzen zwischen Begnadung und Willkür in der Kunst so arg verwischt sind, erhebt ihn seine Legitimität zu einem wahren Fürsten.“

Wir konnten wohl keinem besseren und bedeutenderen Zeitgenossen des Meisters die Einleitung unserer biographischen Skizze überlassen.

In der Musikgeschichte bewanderte Leser wird der Anfang dieser kurzen Biographie verwundern. In allen Nachschlagewerken, musikwissenschaftlichen Abhandlungen und Kritiken wird ausnahmslos der 4. Oktober 1872 als Geburtsdatum angeführt. Dieses nennt sein Schüler, der bekannte Dirigent Heinrich Jalowetz in dem schon erwähnten Separatheft der Zeitschrift *Der Auftakt*³, mit diesem führt ihn Riemann in allen bis jetzt erschienenen Ausgaben an; auch MGG behält 1968 noch dieses Datum bei. Und Fachartikel aus der letzten Zeit erwähnen ebenfalls den 4. Oktober 1872. Wie ein solcher Fehler, der noch zu Lebzeiten des Meisters entstanden ist, sich Jahre hindurch erhalten konnte, ist unbegreiflich. Alexander Zemlinsky ist nachweisbar am 14. Oktober 1871 in Wien geboren. Das Matrikelamt der Israelitischen Kultusgemeinde (ebenfalls vielleicht eine Überraschung) bestätigte auf eine Anfrage des Autors dieser Studie wörtlich⁴: „Laut Eintragung Reihenzahl 2333 im Geburtenbuch 1871 der Israelitischen Kultusgemeinde Wien, ist Alexander von Zemlinszky am 14. Oktober 1871 als ehelicher Sohn des Adolf von Zemlinszky und seiner Frau Clara, geborenen Semo in Wien Odeongasse geboren.“ Es bestehen also keine Zweifel mehr und die Musikwelt kann im Jahre

and A Diary. Hier zitiert nach: Igor Stravinsky — rozhovory s Robertem Craftem, Praha-Bratislava 1967, S. 66. Auch die später erwähnten Äußerungen Strawinskys zu *Don Giovanni* und *Freischütz* sind diesem Buche (S. 57 und S. 219) entnommen. Die Übersetzungen der Zitate sind vom Autor der vorliegenden Studie.

² *Der Auftakt*, Prag, Heft 14/15, 1921.

³ In der im Wiener Philharmonie Verlag 1925 erschienenen Taschenpartitur zu Zemlinskys Streichquartett op. 19 schreibt allerdings Jalowetz im Vorwort 1871 als Geburtsjahr.

⁴ Brief vom 3. Juli 1970, Zahl 02638—11/Jab.

1971 die 100. Wiederkehr des Geburtstages dieses Künstlers feiern. Wie aus obiger Mitteilung hervorgeht, schrieb sich Zemlinskys Vater noch Zemlinszky und erst der Sohn hat das „z“ weggelassen. Die Familie stammte ursprünglich aus Ungarn, die Mutter Clara wurde in Sarajevo geboren, das damals noch zur Türkei gehörte.

Zemlinsky studierte 1884–1889 am Wiener Konservatorium bei Anton Door Klavier, bei Johann Nepomuk Fuchs Komposition, bei Franz Krenn und Robert Fuchs lernte er Kontrapunkt. Schon sein erstes Opus, das er als Schüler des Konservatoriums schrieb — ein Walzerzyklus für Klavier — wurde auf Empfehlung von J. N. Fuchs bei Breitkopf & Härtel verlegt. Fuchs führte auch mit dem Orchester des Konservatoriums eine Sinfonie (d-moll) auf, die Zemlinsky als Absolvent des Konservatoriums komponiert hatte. Zemlinsky studierte nicht nur bei hervorragenden Theorielehrern, er erfreute sich auch der persönlichen Zuneigung von Johannes Brahms. Zemlinsky erzählte später selbst, daß dieser bedeutende Künstler die Kompositionen seines jungen „Kollegen“ überprüfte, kritisierte und verbesserte und ihm einmal wörtlich sagte: „So macht man es von Bach bis zu mir“. Seine Einstellung zu Brahms schilderte Zemlinsky im Jahre 1933 mit den Worten: „Gedenke ich der Zeit, als ich das Glück hatte, Brahms persönlich kennen zu lernen — es war während seiner beiden letzten Lebensjahre⁵ — dann kommt es mir wieder so recht zu Bewußtsein, wie faszinierend, unentrinnbar beeinflussend, ja geradezu verwirrend seine Musik auf mich und meine damaligen komponierenden Kollegen, worunter auch Schönberg war, wirkte.“ Brahms unterstützte übrigens den jungen Zemlinsky auch materiell.

Eine zeitlang dirigierte Zemlinsky das Dilettantenorchester *Polyhymnia* und lernte dort den um drei Jahre jüngeren Arnold Schönberg kennen. Zemlinsky begann seine Laufbahn am Wiener Carltheater und war kurze Zeit am Theater an der Wien, wo er allerdings nur Operetten dirigierte. Rainer Simons berief ihn 1903 an die neugegründete Volksoper. Unter Zemlinskys musikalischer Leitung erreichte dieses Institut in wenigen Jahren ein hohes künstlerisches Niveau. Am 15. 9. 1904 dirigierte er erstmalig den *Freischütz*. Darüber schrieb die „Neue freie Presse“ am nächsten Tag: „Orchester, Chor und Solisten wirkten mit großem Eifer und folgten willig den Intentionen des Dirigenten. Dem Kapellmeister gelang es in kurzer Zeit, mit dem ihm zur Verfügung stehenden Personal schöne Leistungen zu erzielen . . .“ Von den weiteren Opern, die Zemlinsky an der Volksoper einstudierte, seien u. a. erwähnt: *Undine*, *Zar und Zimmermann*, *Margarete*, Siegfried Wagners *Kobold*, *Carmen*, Marschners *Hans Heiling*. Zum 150. Geburtstag W. A. Mozarts *Die Hochzeit des Figaro*, *Die Zauberflöte*, *Don Juan*, weiters die Wiener Erstaufführung von *Tosca* und *Ariane und Blaubart* (Dukas). Nach der Hofoper (*Es war einmal*) griff nun auch die Volksoper zur Uraufführung einer Zemlinsky-Oper und zwar *Kleider machen Leute*, die Zemlinsky selbst dirigierte⁶.

Während seiner Wiener Zeit lernte Zemlinsky auch den Direktor der Hofoper Gustav Mahler kennen und gehörte bald zu dessen Freundeskreis. Ebenfalls Mahler war es, der Zemlinsky an die Hofoper berief. Da er aber selbst diese Bühne 1907

⁵ Brahms, 1833–1897.

⁶ Die Daten, die Volksoper betreffend, sind unter Verwendung der Dissertation von Erika Gieler, *Die Geschichte der Volksoper in Wien von Rainer Simons bis 1945*, Wien phil. Diss. 1961, angeführt.

verließ und sein Nachfolger Weingartner für Zemlinsky, der mit einer schönen *Othello*-Aufführung debütierte, „nur wenig Verwendung“ hatte und ihm sogar den Austritt nahelegte, schied der damals 36jährige Kapellmeister nach kaum einjähriger Tätigkeit von der Hofbühne. Er soll ein Jahr in Mannheim resp. Weimar gewirkt haben⁷ und dann wieder an die Volksoper zurückgekehrt sein. Dort verabschiedete er sich im April 1911 mit einer Aufführung der Oper *Der Prophet*.

Nach dem Tode des Direktors des Prager deutschen Theaters, Angelo Neumann, wurde der frühere Dramaturg Heinrich Teweles zum Nachfolger berufen. Man spielte damals auf zwei großen Bühnen, dem „Kgl. deutschen Landestheater“, früher Nostiz'schen (hier wurde 1787 der *Don Giovanni* uraufgeführt) und dem 1888 eröffneten „Neuen deutschen Theater“. Die erste und vielleicht bedeutendste Tat dieses neuen Direktors war die Berufung Alexander Zemlinskys — zunächst auf drei Jahre — zum ersten Dirigenten nach Prag. Und hier beginnt Zemlinskys erfolgreichster Lebensabschnitt. 16 Jahre lang hatte er auf das Prager Musikleben den größten Einfluß. Das Prager deutsche Opernpublikum war im übrigen hinsichtlich der Operndirigenten nicht wenig verwöhnt: Mahler, Muck, Bodanzky, Stransky, Blech, Schalk, Klemperer und Pollak. Aber alle benutzten das Prager Theater nur als Sprungbrett. Erst Zemlinsky blieb dieser Bühne für mehr als eineinhalb Jahrzehnte treu. Er bildete eine Generation Sänger und Musiker heran, leitete philharmonische Konzerte, gestaltete das Opernrepertoire, war vom Jahre 1920 für einige Jahre Rektor der damals neu gegründeten deutschen Musikakademie, kurz, Zemlinsky wurde im deutschen Prag zu einem musikalischen Begriff, sein Name hatte aber auch beim tschechischen Publikum ausgezeichneten Klang.

Als Opernkapellmeister besaß Zemlinsky den notwendigen Sinn für die Erfordernisse der Bühne, für das Zusammenwirken mit der Regie und hauptsächlich für die Gestaltung und Anpassung des klassischen und modernen Spielplanes an die gegebenen Möglichkeiten. Am 9. September 1911 begann er seine Tätigkeit in Prag und bereits am 24. 9. fand die erste „Premiere“ statt. Die Wahl mußte auf *Fidelio* fallen, denn hier konnte er wohl am besten beweisen, wie er dem Prager Opernpublikum Musik bieten wolle. Im Prager Tagblatt vom 25. 9. schrieb der Musikkritiker: „Der gestrige Abend gestaltete sich zu einem bedeutungsvollen Ereignis für unsere Opernbühne, insofern er uns einen neuen musikalischen Leiter verhieß, einen Leiter von anerkannter Autorität. Ob sich die Erwartungen nach allen Richtungen und so, wie es gedacht war — auch erfüllen, kann natürlich heute noch nicht entschieden werden. Vorläufig steht vor uns Herr von Zemlinsky nur als Dirigent. Dem neuen Mann geht ein günstiger künstlerischer Ruf voran. Man schätzt ihn als einen überaus gründlichen Musiker und Lehrer, der nichts auf die leichte Waage nimmt. In dieser Beziehung wird seine Eigenart mit Gustav Mahler nicht selten in Parallele gestellt, ein Umstand, der das Wort Hans Sachsens, ‚ein guter Meister‘ zu verwirklichen verspricht . . .“ In der Bohemia schließt Felix Adler sein Referat⁸: „Schon nach der ebenso großzügig wie detailliert gespielten Overture war der Erfolg des neuen Dirigenten entschieden. Nach dem Schlußakt mußte

⁷ Die Wissenschaftliche Stadtbibliothek in Mannheim (Brief vom 14. Juli 1970) und die Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters in Weimar (Brief vom 25. August 1970) teilten dem Autor mit, daß Zemlinsky weder in Mannheim noch in Weimar engagiert war.

⁸ Bohemia, 25. September 1911, Mittagsausgabe.

der kleine Mann mit dem markanten Profil auf der Bühne erscheinen. Man bereitere ihm eine Ovation, wie man sie hierzulande nur für die großen, die im Mai⁹ von draußen kommen in Bereitschaft hat. Und man ging mit der Überzeugung nach Hause, daß die Pflege der Werke unserer Meister jetzt in guten Händen ist.“

Das war am 24. September und nach weiteren sechs Tagen erfolgte als nächste Opernneueinstudierung *Tannhäuser*. Wenn man bedenkt, daß sich Solisten, Chor und Orchester zunächst an den neuen Dirigenten und der neue Dirigent an die Mitglieder des Theaters anpassen mußten, dann erst versteht man den Arbeitsfanatismus dieses 40jährigen Mannes. Nach dieser *Tannhäuser*-Aufführung schreibt Felix Adler in der *Bohemia*¹⁰: „In den sechs Tagen nach dem *Fidelio* wurde besorgt, was zu besorgen war: die Reinigung vom großen Schlendrian. Und es gab genug zu reinigen. Man spürte die Folgen einer straffen Disziplin . . . Das Haus war wiederum ausverkauft. Die während der letzten Jahre nach und nach aus den Wagner-Vorstellungen ‚hinausdirigierten‘¹¹ kamen wieder in Scharen.“

Am 15. Oktober folgte *Der Freischütz* und gleichzeitig begannen die Proben zur *Hochzeit des Figaro*, die sich besonders schwierig gestalteten, da die Oper erstmalig in der Mahlerschen Bearbeitung mit den Rezitativen einstudiert wurde. Am 30. Oktober der erste Abend der Ring-Tetralogie, der eine glänzende Kritik hatte.

Am 23. November fand unter Zemlinskys Leitung das erste *Philharmonische* Konzert mit dem Theaterorchester statt. Das Publikum war von der Eigenart der Interpretation der V. Symphonie Beethovens hingerissen und spendete dem Orchester und dem damals schon beliebten Dirigenten Beifall. Am 28. 11. folgte die *Zauberflöte*, die aber durch Erkrankungen und Fehlbesetzungen von keinem glücklichen Stern begleitet war.

Wir können das ganze Programm der Zemlinsky-Ära nicht besprechen, ja nicht einmal alle Komponisten, noch viel weniger sämtliche Werke anführen und werden daher nur einige Kulminationspunkte im Wirken des Meisters hervorheben. Als einer dieser Höhepunkte muß unbedingt die ein Jahr nach Mahlers Tod erfolgte Prager Erstaufführung von dessen Achter Symphonie im Großen Theater angesehen werden. Die „Sinfonie der Tausend“ wurde an drei aufeinanderfolgenden Abenden mit beispiellosem Erfolg wiederholt. Hierzu ein kurzer Auszug aus einer tschechischen Kritik¹²: „Die Anforderungen, die dieses Werk an die Mitwirkenden stellt, bedeutet ein Unikum, die Wiedergabe verlangt eine ungeheuerere Energie und Kraft. Der Dirigent Zemlinsky, dessen Verdienst die Aufführung ist, verfügt über eine Energie, die allen Respekt einflößt. Die Aufführung selbst, für welche die Prager Kräfte nicht ausreichten (über 100 Sänger kamen aus Wien) litt unter einer schlechten Akustik.“

Zemlinsky fand auch in der tschechischen Öffentlichkeit große Anerkennung. Dieses, in Prag schon damals in kultureller Hinsicht ausschlaggebende Moment, darf nicht unterschätzt werden. Bereits zwei Jahre nach Zemlinskys Antritt brachte die

⁹ Gemeint sind die unter Angelo Neumann eingeführten Theater-Maifestspiele mit illustren Gästen.

¹⁰ *Bohemia* vom 1. 10. 1911.

¹¹ Das ist eine Anspielung gegen Zemlinskys Vorgänger Ottenheimer, dessen persönlicher Gegner Felix Adler war.

¹² *Dalibor*, Jahrg. 34 vom 28. 3. 1912.

führende musikwissenschaftliche Zeitung *Hudební revue*¹³ eine Rekapitulation, in welcher der Referent ausführlich über das erfolgreiche Wirken des deutschen Opernchefs berichtet und die meisten Premieren und Neueinstudierungen an diesem Theater bespricht. Es folgt dann ein interessanter Vergleich der *Tristan*-Einstudierung im Deutschen Theater mit der zufällig gleichzeitigen Aufführung derselben Oper im tschechischen Nationaltheater unter dem Opernchef Kovařovic¹⁴. Der Referent kommt zu dem Schluß, daß — wie er es nennt — in materieller Hinsicht (Solisten, Chor und Orchester) der tschechischen Aufführung der Vorrang gebührt, in der Auffassung und Wagnerischen Tradition aber die Aufführung unter Zemlinsky vorzuziehen sei.

Bald gab es einen weiteren „Höhepunkt“ im Prager Musikleben. Am 31. Dezember 1913 erlosch die damals dreißigjährige Schutzfrist für Wagners Werke und die deutschen Bühnen konnten nun auch *Parsifal* aufführen, der bis dahin nur in Bayreuth gespielt werden durfte. Die bereits Jahre vorher in Deutschland gemachten Versuche, durch ein Reichsgesetz (lex Parsifal) die Schutzfrist zu verlängern, waren damals gescheitert. Am 1. Januar 1914 stürzten sich daher die Operntheater auf diese letzte Wagneroper. Zemlinsky sagte „wir waren die ersten“, denn am Prager Deutschen Theater fand die Premiere am Neujahrstag um vier Uhr nachmittags statt, während die anderen Theater (auch das Tschechische Nationaltheater) erst um fünf Uhr begannen¹⁵. Die Aufführung wurde von Zemlinsky in monatelanger Arbeit mit großer Sorgfalt vorbereitet und der ganze Theaterbetrieb war auf *Parsifal* eingestellt. Der künstlerische Erfolg dieser Oper war enorm. Wir führen mit Absicht eine tschechische Rezension an, denn die deutschen Prager Zeitungen waren bedingungslos begeistert, nicht nur vom Werke selbst, sondern besonders von Zemlinskys Großtat. O. Nebuška¹⁶ schreibt: „... der musikalischen Gestaltung gebührt alle Ehre. Wir haben bereits früher die hervorragenden Qualitäten Alexander Zemlinskys eingeschätzt. In der Gesamtführung kam ihm zustatten, daß er ein Schüler Gustav Mahlers war. Zemlinsky gebührt also uneingeschränktes Lob. Aber überrascht hat die störende Inszenierung und zwar nicht nur die Ausstattung, sondern auch die Regie“¹⁷.

Auch während des Krieges 1914—1918 wurde der Betrieb der Oper, wenngleich im beschränkten Ausmaß, aufrecht erhalten. Kriegserstaufführungen unter Zemlinsky waren *Djamileh*, *Mona Lisa*, die Oper *Rodosto* von Zichy, *Kain und Abel*, *Der Ring des Polykrates* und *Violanta* von dem Zemlinskyschüler Korngold und schließlich die Premiere *Die toten Augen*. In diese Zeit fällt auch — einen Monat nach ihrer Stuttgarter Uraufführung — die Prager Erstaufführung von Zemlinskys *Florentinischer Tragödie*. Auf beachtenswerter Höhe standen daneben die philharmonischen Konzerte des deutschen Theaterorchesters unter Zemlinsky. Das musikalische Ereignis des Jahres 1916 war die Prager Erstaufführung der *Alpensymphonie*, kaum ein Jahr nach ihrer Uraufführung. An einem Mahlerabend

¹³ *Hudební revue*. Jahrgang VII/3 1913, S. 144, Dezember.

¹⁴ Karel Kovařovic (1862—1920) tschechischer Komponist, in den Jahren 1900—1920 Opernchef des Nationaltheaters in Prag.

¹⁵ In Paris begann die Vorstellung bereits um Mitternacht.

¹⁶ In der *Hudební revue* Nr. 4/5, Januar/Februar 1914.

¹⁷ Bühnenbild Erwin von Osen, ein Schüler Prof. Rollers, Regie Gerboth, der mit Zemlinsky an der Volksoper war.

brachte Zemlinsky das Frühwerk des Komponisten *Das klagende Lied* und das *Lied von der Erde* zur Aufführung.

Nach Kriegsende stand dem Prager deutschen Theater nur eine große Bühne zur Verfügung. In dieses Theater drängten sich Oper, Operette und großes Schauspiel. Die Repertoiregestaltung, besonders aber die Proben, mußten daher dem angepaßt werden. Das war für Zemlinsky, der oft lange, bis ins kleinste Detail probte, keine leichte Umstellung. Das hohe Niveau der Oper und der philharmonischen Konzerte wurde dennoch aufrecht erhalten. Die meisten Opernновitäten erschienen, wenn auch manchmal verspätet, auf dem Spielplan. Es seien hier nur angeführt: Hindemiths drei Einakter, weiters *Der ferne Klang*, *Die tote Stadt*, *Kleider machen Leute*, *Der Zwerg*, *Cardillac*, *Jonny spielt auf* usw. Auf dem Programm der philharmonischen Konzerte standen Schönbergs *Gurrelieder* und 1924 die Uraufführung des Monodramas *Erwartung* sowie die Uraufführung Zemlinskys *Lyrischer Symphonie* (beides anläßlich des Prager Musikfestes).

Eine Schilderung der deutschen Oper in Prag unter Zemlinsky wäre aber unvollständig, würde man nicht die Opern Mozarts besonders hervorheben. Unter Zemlinsky erlebte Prag eine Mozart-Renaissance, die das Theater auf ein besonders künstlerisches Niveau hob und einen Zustrom auch der tschechischen Musikverständigen zur Folge hatte. Er schuf einen dramatischen Mozartstil, der damals auf den deutschen Bühnen etwas Ungewohntes war. Im Laufe der Jahre entwickelte sich in Prag ein Mozartkult, oder besser gesagt ein neuer Mozartkult, vergleichbar etwa dem vor ungefähr 140 Jahren, als Mozart selbst in Prag dirigierte und seinen *Don Giovanni* uraufführte.

Der Autor dieser Studie, der vielen Aufführungen beiwohnte, kann sich an keine Mozartvorstellung unter Zemlinsky erinnern, die nicht den höchsten musikalischen Anforderungen entsprochen hätte und ein großer Publikumserfolg gewesen wäre, selbst wenn auf der Bühne nicht immer alle Sänger dieser anspruchsvollen Aufgabe vollauf gerecht wurden. Das waren aber eher Ausnahmen und gerade da erwies sich Zemlinskys Genialität, nämlich auch ohne Stars solche Elite-Aufführungen zustandezubringen. Wir wollen abermals Igor Strawinsky zitieren, der in seinen Gesprächen mit Robert Craft (siehe Anmerkung 1) als er von Mozartaufführungen in Petrohrad spricht, wörtlich erklärt: „Keine Wiedergabe der Mozartopern hat mich je begeistert, solange ich nach Jahren in Prag nicht Alexander Zemlinsky den Figaro dirigieren hörte.“ Übrigens im gleichen Sinne sagt er an anderer Stelle, daß er Weber erst schätzen lernte, als er einer Freischützaufführung in Prag unter Zemlinsky beiwohnte.

Ursprünglich wurden im Deutschen Theater in Prag Werke tschechischer Komponisten mit dem unwahren Hinweis abgelehnt, daß die Konkurrenz tschechischer Originalaufführungen zu groß sei (dabei spielte das tschechische Theater die meisten deutschen Repertoireopern von Beethoven bis Richard Strauss). Die von deutscher Seite in den Weg gelegten Hindernisse wurden beseitigt und am 20. März 1924 wurde im Prager deutschen Theater zum ersten Male Smetanas *Der Kuß* und ein Jahr später, am 18. Oktober 1925, *Die verkaufte Braut* — beide Opern mit großem Erfolge — aufgeführt. Zemlinsky konnte also auch als Dirigent tschechischer Musik im tschechischen Prag Triumphe feiern, genau so, wie bei der Prager

deutschen Erstaufführung von Leoš Janáček's *Jenufa*, die in Anwesenheit des Komponisten (knapp vor dessen Tode) stattfand.

In all diesen Jahren war Zemlinsky für die Prager deutsche Oper und die philharmonischen Konzerte (Theaterorchester) verantwortlich. Da er, wie schon erwähnt, 1920 auch zum Rektor der deutschen Musikakademie gewählt wurde (er unterrichtete selbst in der Meisterklasse der Dirigenten), kann man von einer Konzentration des Prager deutschen Musiklebens auf die Persönlichkeit Zemlinsky sprechen. Wie sehr er auch vom tschechischen Konzertpublikum geschätzt wurde, geht aus seinen zahlreichen Gastspielen mit der Tschechischen Philharmonie hervor, die damals bereits unter der Leitung des hervorragenden tschechischen Dirigenten Václav Talich¹⁸ stand. Zemlinsky dirigierte dieses Orchester zum ersten Male am 21. April 1923 (VI. Mahler). Dann folgten weitere Konzerte (VIII. und IX. Mahler und ein Konzert mit Pablo Casals als Solist).

Die Frage, warum er nach 16jähriger, so erfolgreicher Tätigkeit Prag verließ, ist daher nicht leicht zu beantworten. Es waren dafür wohl mehrere Gründe maßgebend. Ein verlockendes Angebot aus Berlin, das ihn dann später schwer enttäuschte. Dazu kam ein Direktionswechsel am Prager Deutschen Theater und ein persönlicher Anlaß — kurz gesagt — Zemlinsky wurde „pragmüde“. Das Publikum ließ ihn nur ungern gehen, wenn auch sein Nachfolger H. W. Steinberg ein junger, vielversprechender Thronfolger war. Als Abschiedsvorstellung am 24. Juni 1927 wählte Zemlinsky den *Figaro*. Als es direkt nach dieser Vorstellung zu demonstrativen Beifallskundgebungen kam und die Ovationen kein Ende nehmen wollten, richtete Zemlinsky, aufs tiefste gerührt, einige Worte des Abschieds an das Publikum: „*Alles, was ich zu sagen hatte, habe ich während meiner vieljährigen künstlerischen Tätigkeit in Prag bereits gesagt — hier an meinem Dirigentenpult. Wenn es mir gelungen ist, die Zufriedenheit des Publikums zu erringen, bin ich glücklich.*“ (Erinnerungen des Autors.) Nur ungern nahm schließlich das Publikum von dem Künstler Abschied, dem es im Theater und im Konzertsaal ungezählte Stunden reinsten musikalischen Genusses zu danken hatte.

Wir mußten Zemlinskys Wirken in Prag im Rahmen dieser Studie ausführlicher behandeln, denn dieser Zeitabschnitt umfaßt die längste und gewiß bedeutendste Schaffensperiode im Leben dieses großen Künstlers. Zemlinsky kam noch öfters als Gast nach Prag. Er dirigierte nicht nur im Deutschen Theater, sondern auch zweimal den *Tannhäuser* im tschechischen Nationaltheater. Seine Beziehungen zur Tschechischen Philharmonie wurden ebenfalls aufrecht erhalten. Er dirigierte meistens Mahler und begleitete mit diesem Orchester u. a. Artur Rubinstein und Paul Hindemith, der sein Konzert für Viola und Kammerorchester spielte. Zemlinskys letztes Konzert mit der Tschechischen Philharmonie fand am 3. Dezember 1937 statt. Auf dem Programm standen Mahlers Vierte und Pablo Casals spielte das Cello-Konzert von Schumann. Dann kam das Jahr 1938 und damit das Ende seiner Gastspieltätigkeit in Prag und in Europa.

In Berlin wirkte Zemlinsky, von Otto Klemperer berufen, als Kapellmeister in den Jahren 1927—1931 an der Kroll-Oper und später im Haus Unter den Linden.

¹⁸ Václav Talich (1883)—1961), einer der bedeutendsten tschechischen Dirigenten, von 1919—1948 (mit Unterbrechungen) Chef der Tschechischen Philharmonie.

Als erste Vorstellung dirigierte er Smetanas *Der Kuß*. Wie weit entfernt der äußere Erfolg dieser Einstudierung von der Prager deutschen Premiere war, geht aus einer Besprechung in der Fachzeitschrift *Die Musik*¹⁹ hervor, in der Weißmann schreibt: „Auch Smetanas Oper ‚Der Kuß‘, mit der sich Alexander Zemlinsky an der Kroll-Oper einführte, konnte an und für sich unter solchen Umständen irgendwelchen Erfolg nicht haben. Was in Prag einschlug, braucht darum in Berlin noch nicht zu gefallen . . .“ Es folgten dann Aufführungen von *Freischütz*, *Salome* und *Rigoletto*. Zur Einstudierung von *Hoffmanns Erzählungen* schreibt Adolf Weißmann²⁰: „. . . und es geschah ausnahmsweise, daß ich über offenbare Unvollkommenheiten im großen ganzen hinweggetäuscht wurde. Denn zunächst saßen ja auch die Chöre besser als je. Dann sorgte Zemlinsky dafür, daß die Musik ohne Abstriche erklang . . .“. Der gleiche Kritiker äußert sich zu Zemlinskys Wirken als Leiter des neuen Hochschulchores wörtlich²¹: „Auch von den Taten des neuen Hochschulchores, der erst auf dem Wege ist, einer zu werden, wäre zu berichten. Was er unter Zemlinsky an Kodalys schönem *Psalmus Hungaricus* und an Janáčeks mosaikhafter *Festlicher Messe* geleistet hatte, fand eine nur sehr mäßige Fortsetzung in einem Karfreitagskonzert, das hingegen Bruno Kittel leitete . . .“

Im Oktober 1929 brachte die Staatsoper am Platze der Republik unter Zemlinsky drei, für Berlin neue französische Einakter heraus: Ravels *Spanische Stunde*, Darius Milhau's *Der arme Matrose* und Jacques Iberts *Angélique*. Diese Aufführung, die an den Dirigenten und an die Darsteller sehr unterschiedliche und verschiedenartige Anforderungen stellte, war ein unbestrittener Erfolg. Im Sommer 1930 dirigierte Zemlinsky auch hier Schönbergs *Pierrot Lunaire*. Dagegen fand selbst die Wiedergabe der Werke Gustav Mahlers, Zemlinskys Domäne, nicht den ungeteilten Beifall des Publikums, oder besser gesagt der Kritik. In der Zeitschrift *Signale für die Musikalische Welt*²² schreibt Walter Hirschberg: „Zemlinsky wählte als Hauptwerk Mahlers *Erste in D-dur*. Er leitete die *Mahlersymphonie* mit dem Geschmack des guten Musikers und (von einer gewissen Steifheit abgesehen) der Sicherheit und Umsicht des gewiegten Dirigenten, aber er dringt nicht in die Tiefen des Werkes. Er weiß, was er will, setzt Schwung und Lebendigkeit für seine Wiedergabe ein, aber er bringt nicht das Format und das Bezwingende des großen Stabführers auf . . . Besondere Feinheiten, die aufhorchen lassen, melden sich in Zemlinskys Interpretation nur selten . . . Reicher Beifall zeichnete den Solisten (Huberman) und nach der *Mahlersymphonie* auch den Dirigenten aus.“

Zemlinsky griff auch in Berlin wieder zu Smetanas *Verkaufter Braut*. Der Kritiker Hugo Leichtentritt nimmt hierzu in der Zeitschrift *Die Musik* Stellung²³: „Smetanas Meisterstück kam in einer sehr glücklichen Neuinszenierung zur Aufführung. Zemlinsky der Dirigent, versteht sich vorzüglich auf das Wesen der urwüchsigen tschechischen Musik, weiß um ihre Akzente, Temporückungen, ihren eigentümlichen melodischen Duktus, ihre kraftvollen Rhythmen . . .“ Weiter

¹⁹ Berlin, Februar 1928.

²⁰ *Die Musik*, Heft XXI/7, April 1929, S. 536.

²¹ Ebenda, S. 623 — Zemlinsky unterrichtete auch einige Zeit an der Hochschule für Musik.

²² Ebenda, Nr. 16/1928, S. 541.

²³ Ebenda, XXII/10, Juli 1930.

dirigierte er während seiner Berliner Tätigkeit u. a. Schönbergs *Erwartung* und *Mahagonny* von Kurt Weill.

Gastspiele in verschiedenen Städten ergänzten sein künstlerisches Tun in dieser Zeit, aber persönliche Unstimmigkeiten, die u. a. auf die gleichzeitige Anwesenheit deutscher Dirigentenstars²⁴ zurückzuführen waren, ermöglichten es dem bereits kränkelnden Meister nicht mehr, eine solche Tätigkeit, wie er sie in Wien und besonders in Prag aufweisen konnte, zu entwickeln. In dieser Zeit starb auch seine erste Gattin²⁵. Im Jahre 1930 heiratete Zemlinsky die Prager Sängerin Louise Sachsel. 1933 verließ er Berlin, kehrte nach Wien zurück, widmete sich aber mehr der Komposition und dirigierte nur gelegentlich als Gast. 1938 siedelte er mit seiner Gattin von Wien nach New York über, wo er vollkommen zurückgezogen lebte und nur mit seinen früheren Freunden in Verbindung blieb (Bodanzky, Schönberg, Korngold, Firner). Künstlerisch konnte sich der nunmehr ernstlich kranke Mann nicht mehr betätigen. Er starb am 16. März 1942, kaum 71 Jahre alt in Larchmont, N. Y., für das breite amerikanische Theater- und Konzertpublikum fast unbekannt. Er ist in Ferncliff bei N. Y. bestattet. Seine Witwe lebt jetzt in New York. Nur eine kurze Notiz im Musiklexikon und sporadische Aufführungen seiner Kompositionen erinnern heute an einen genialen Musiker, dem, wie Adorno es ausdrückte, zu seiner Genialität das Glück fehlte, der aber einst, besonders in Prag, die Zuhörer zu Beifallskundgebungen nicht alltäglicher Art hinriß — „Sic transit gloria mundi“. Um diesem Zitat ein wenig die Berechtigung zu nehmen, auch auf Zemlinsky in vollem Umfange angewendet zu werden, ist diese Studie entstanden, der später eine ausführliche Biographie folgen soll.

Versuch eines Verzeichnisses der Kompositionen von Alexander Zemlinsky*

Vollendete Opern

Sarema. Nach R. Gottschalls *Die Rose vom Kaukasus*, 1895 mit dem Luitpoldpreis ausgezeichnet, 1897 in München uraufgeführt. Klavierauszug bearbeitet von Arnold Schönberg.

Es war einmal. Nach Holger Drachmanns dänischem Märchenspiel. 1900 unter Gustav Mahler an der Wiener Hofoper uraufgeführt (M. Singer).

Traumgörge. Text von Leo Feld. Von Mahler für die Hofoper angenommen, von Weingartner aber abgesetzt. Partitur und Stimmen in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

Kleider machen Leute. Nach Gottfried Keller. Uraufgeführt 1911 an der Wiener Volksoper unter Zemlinsky. In Prag umgearbeitet, erzielte die Oper hier 1922 einen großen Erfolg (UE).

Eine florentinische Tragödie. Nach einem Fragment von O. Wilde, uraufgeführt 1917 in Stuttgart unter Max v. Schillings (UE). Op. 16.

Der Zwerg. Nach einem Text von O. Wilde, bearbeitet von G. C. Klaren, Uraufführung 1922 in Köln unter Klemperer (UE). Op. 17?

Kreidekreis nach Klabund. Textbuch bearbeitet vom Komponisten, uraufgeführt 1933 in Zürich unter Kolisko (UE).

²⁴ Zu dieser Zeit wirkten in Berlin: Blech, Furtwängler, Kleiber, Klemperer, Walter und Zweig.

²⁵ Der Ehe entstammt eine Tochter Johanna.

* Die mit (UE) bezeichneten Bühnenwerke sind in der Universal Edition A. G. Wien verlegt.

Bearbeitete und teilweise nicht vollendete Bühnenwerke

Triumph der Zeit. Ein Tanzspiel nach Hugo v. Hofmannsthal (1902), wurde nie aufgeführt und ist wahrscheinlich auch nicht vollendet.

Chagrineder. Eine Oper nach dem Balzac-Text von Georg Klarin Klaren (1919).

Herrn Arnes Schatz. Nach Selma Lagerloef. Text vom Komponisten. Die Oper wurde weder verlegt noch aufgeführt.

König Kandaules. Nach einem Text von A. Gide. Die Oper ist vollständig durchkomponiert, aber nur zur Hälfte instrumentiert.

Circe (Walter Firner). Der 1. Akt dieser Oper ist durchkomponiert, der Komponist erkrankte aber und konnte das Werk nicht mehr beenden. Bodanzky hatte die Oper bereits auf Grund des Librettos für die MET angenommen und die Züricher Oper interessierte sich für das Werk.

Orchester-, Chor- und Liedkompositionen

Ländliche Tänze. Ein Walzerzyklus für Klavier. Op. 1 — Dreizehn Lieder für eine Singstimme und Piano. Op. 2 — Klarinettentrio. Op. 3 — Zwei Sinfonien in *d*-moll und *B*-dur, letztere mit dem Beethovenpreis ausgezeichnet. Wahrscheinlich ohne Opuszahl. — I. Streichquartett *A*-dur. Op. 4 — Acht Lieder für Singstimme und Piano. Op. 5 — *Walzergesänge* nach Toscanischen Liedern von Gregorovius für Singstimme und Piano. Op. 6 — Fünf Lieder nach Dichtungen von Morgenstern, Dehmel, Jacobsen usw. Op. 7 — *Turmwächterlied* und andere Gesänge für eine tiefere Stimme. Op. 8 — *Fantasien* über Gedichte von Richard Dehmel für Pianoforte. Op. 9 — *Ehetanzlied* (*Bierbaum / Vögleins Schwermut / Morgenstern* u. a.) für Singstimme und Piano. Op. 10 — Die sinfonische Dichtung *Die Seejungfrau*. Op. 11 oder 12 — Sechs Orchesterlieder für eine mittlere Stimme, Text nach Maeterlinck. Op. 13 — *Psalm Nr. 23* für gemischten Chor und großes Orchester. Op. 14. Zemlinsky vertonte später noch den *Psalm Nr. 13*, wahrscheinlich sein letztes vollendetes Orchesterwerk. Op. 24 — II. Streichquartett. Op. 15 — *Lyrische Symphonie* in 7 Gesängen, 1924 in Prag uraufgeführt. Alban Berg entlieh dem Werk ein Thema für seine *Lyrische Suite* als Huldigung an Zemlinsky. Op. 18 — III. Streichquartett. [Sein letztes IV. Streichquartett (1936/37) dürfte keine Opuszahl erhalten haben. Op. 25?] Op. 19. — *Sinfonische Gesänge* für eine mittlere Stimme und großes Orchester. Vertonungen von Gedichten von Negerdichtern. Op. 20 — Sechs Lieder. Op. 22 — Eine Sinfonietta. Op. 23 — Zwölf Lieder. Op. 27.

Weitere, z. T. früher entstandene Werke ohne Opusnummern: Ein Streichquartett und ein Streichquintett (1896); ein Klavierquartett; eine Sonate für Violoncello und Klavier sowie eine Suite für Violine und Klavier; Lustspielouvertüre zu *Der Ring des Osterdingen*; eine Orchestersuite; drei Chorwerke mit Orchester: *Frühlingsglaube*, *Frühlings Begräbnis*, der 83. Psalm; drei Kompositionen für eine Singstimme und Orchester: *Waldgespräch*, *Der alte Garten* und *Die Riesen*; Three Songs (nach Texten von I. Stein-Firner) sowie eine Anzahl einzelner Lieder; eine Serenade für Violine und Klavier, ein Jagdstück für zwei Hörner und Klavier. Soweit Opuszahlen fehlen, dürften sie den Bühnenwerken zugeordnet gewesen sein. Genaue Angaben sind jedoch nicht erhalten [Ausnahme: *Florentinische Tragödie* mit der Opuszahl 16]. Knapp vor seinem Tode entstanden noch zwei Schulstücke für Flöte, Oboe, B-Klarinette, Horn, und Bassethorn mit dem Titel *Humoreske*.

Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich

VON HELLMUT FEDERHOFER
UND ALBERT WELLEK, BEIDE MAINZ

Hans Heinz Stuckenschmidt charakterisierte kürzlich die Neue Musik, die „heute ein Alter von 50 Jahren erreicht hat und dabei noch immer außerhalb dessen lebt, was man das Repertoire nennt“, beispielhaft an Arnold Schönbergs im Jahre 1911 entstandenem Lied *Herzgewächse*: „Dieses Stück ist heute für viele Menschen

noch so rätselvoll, wie es vor 46 Jahren war, als es zum erstenmal im ‚Blauen Reiter‘ veröffentlicht wurde“¹. Als Ursachen im technischen Sinne werden „Freiheit von Grundtonbindung, Freiheit von Wiederholungszwängen im Sinne der klassischen thematischen Arbeit und Freiheit in allen Elementen der Musik“ geltend gemacht: „Es fehlt ihr deshalb die Aura dessen, was ich Erhörtheit nennen möchte, ohne die unsere Sinne und ohne die unser Geist sie nicht recht willkommen heißen möchten“². Von diesem im Schrifttum über Neue Musik philosophisch, ästhetisch, soziologisch und historisch verschiedenartig gedeuteten, z. T. verharmlosten oder verschleierten³, aber heute kaum mehr ernstlich bestrittenen, sondern offen einbekannten Faktum ausgehend, entwickelten die Verfasser bereits in den Jahren 1964/65 eine Methode experimenteller Ästhetik, mit deren Hilfe in Form von „unwissentlichen“ Hörversuchen der Grad der Anfälligkeit speziell dodekaphonischer Musik gegenüber Verfälschungen im Bereich der Tonhöhe (ihrer geringen „Änderungsempfindlichkeit“) exakter, als dies bisher möglich war, festgestellt werden sollte. Zu diesem Zwecke fand dasselbe Verfahren auch auf tonale Musik Anwendung. Die Beschränkung auf die Tonhöhe bzw. den Toncharakter als den unbestritten ranghöchsten Parameter der musikalischen Erscheinungen empfahl sich nicht nur aus versuchstechnischen Gründen, sondern auch von der Sache her. Das serielle Prinzip exemplifizierte Schönberg nämlich an der Organisation der Tonhöhen; erst spätere Serialisten dehnten es auf weitere Parameter aus. Das Hörexperiment sollte zugleich die Validität der heute bereits historisch gewordenen Zwölftontechnik erkunden, die noch Winfried Zillig, ein Exponent der jüngeren Schönberg-Schule, als Synthese aus Tonalität und Atonalität verstand⁴. Die Koppelung beider Fragen schien deshalb sinnvoll, weil sich die Zwölftonmusik am frühesten und sinnfälligsten von tonalen Bindungen befreite.

Es wurden Hörversuche an den Musikhochschulen und Musikakademien in Detmold, Hannover, Karlsruhe, Köln, München sowie an den Musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Frankfurt a. M., Mainz, Saarbrücken, Zürich und Kopenhagen und den Technischen Hochschulen Berlin und Darmstadt mit insgesamt 308 Versuchspersonen, zumeist Musikstudenten, durchgeführt⁵. Ihnen lagen fol-

1 H. H. Stuckenschmidt, *Von Arnold Schönberg bis Pierre Boulez — Die neue Musik, ihr Weg und ihre Erlebbarkeit*, in: *Universitas* Jg. 25, 1970, S. 805.

2 A. a. O., S. 806.

Indem z. B. die Forderung nach Hörbarkeit mit musikalischem Analphabetismus verknüpft wird. Vgl. C. Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz (1970), S. 63 f. (= *Musikpädagogik*, Bd. 8). Dazu A. Wellek, *Gegenwartsprobleme Systematischer Musikwissenschaft*, in: *Acta musicologica*, Vol. 41, 1969, S. 233: „Das naheliegende Gegenargument, daß es schon früh in der Musik sog. ‚Augenmusik‘ gegeben hat, die nur auf dem Papier besteht, daß etwa sogar ein Krebskanon nicht unmittelbar gehört, nur im Notenbild lesend oder mitlesend verfolgt werden kann, hat kein Gewicht. Denn es ist ein Unterschied, ob solche Konstruktionsfinissen in das Werk mit eingehen und dann notfalls auch überhört werden dürfen, ohne daß das Werk seinen künstlerischen Rang und Wert verlore oder sinnlos würde — oder ob die ganze Komposition aus nichts als solchen Nichthörbarkeiten besteht und als schlicht hörbares und gehörtes Gebilde in sich sinnlos bleibt.“ Daß musikalische Lektüre die Hörbarkeit steigern kann, steht auf einem anderen Blatt, weil es dann am Hören liegt, das Geschriebene zu verifizieren. So konnte auch A. Schönberg, *Harmonielehre*, 4. Aufl. Wien—Zürich—London 1949, S. 401, sagen: „Das Gehör ist doch eines Musikers ganzer Verstand“. Vgl. dazu auch W. Kolneder, *Visuelle und auditive Analyse*, in: *Der Wandel des musikalischen Hörens*, Berlin (1962), S. 57 ff. (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 3).

4 Nach W. Zillig, *Was ist Zwölftonmusik? Ein Interview mit Musikbetspielern*. BM 30 L 1840, Kassel [etc.], Bärenreiter-Musicaphon.

5 Die Verfasser danken an dieser Stelle allen Institutsdirektoren, Vorständen und Versuchspersonen, die das Hörexperiment ermöglichten, bestens. Ein besonderes Dankeswort gilt der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die finanzielle Mittel zur Durchführung der erforderlichen Reisen zur Verfügung stellte.

gende Ausschnitte aus je zwei dodekaphonischen und tonalen Stücken für Klavier zu 2 Händen zugrunde:

Anton v. Webern, Variationen op. 27, Nr. 3, Takte 1–12;

Arnold Schönberg, Suite op. 25, Menuett, Takte 1–11;

Carl Philipp Emanuel Bach, Sonate C-dur, aus: *Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber*, Leipzig 1779, Wotquenne-Verz. Nr. 55, 1, 3. Satz, Takte 1–10;

Johann Ladislaus Dussek, Sonate op. 69, Nr. 3, Larghetto espressivo, Takte 1–10.

Die Notwendigkeit der Beschränkung auf Klavierkompositionen ergab sich aus der Versuchsanlage. Auch hätten verschiedene Klangkörper den Versuch und dessen Interpretation durch neue Variablen unnötig erschwert. An den genannten vier Stücken wurden entsprechende Änderungen vorgenommen, die das Ziel verfolgten, in den beiden ersten Stücken die diesen zugrundeliegende Zwölftonreihe zu beseitigen, in den beiden letzten die Tonalität zu stören. Als bequemstes Mittel hierzu empfahl sich die Veränderung einzelner Töne im Abstand einer kleinen oder großen Sekunde.

1. Versuch: Anton v. Webern, Variationen op. 27, Nr. 3, Takte 1–12 (= Webern I)

Der Ausschnitt aus Weberns Stück, der sich überwiegend auf eine Folge von Einzeltönen bzw. Sukzessivintervallen beschränkt, was eine Kontrollmöglichkeit des Hörers über richtige oder falsche Töne im Sinne der Zwölftontechnik am ehesten zu erlauben schien, basiert auf Grundform, Umkehrung und Krebs, die nacheinander Anwendung finden. Im folgenden Schema werden die vorgenommenen Veränderungen, die die Zwölftonreihe suspendieren, indem mehrere Töne zu früh wiederkehren, andere dagegen am entsprechenden Ort dafür ausfallen, unterhalb der jeweils richtigen Reihe durch Halbfett-Druck kenntlich gemacht:

Grundform: *es h b d cis c fis e g f a gis*⁶ (Takt 1–5, 1. Viertel)

gestörte Grundform: *es c b d es cis fis e g f ais a*

Umkehrung: *es g gis e f fis c d h cis a b* (Takt 5, 2. Takthälfte – Takt 9, 3. Viertel)

gestörte Umkehrung: *es g fis e f fis c es h c a b*

Krebs: *gis a f g e fis c cis d b h es* (Takt 9, 5. Viertel – Takt 12, 1. Viertel)

gestörter Krebs: *g a f gis e fis c cis d b c des*

In taktweiser Anordnung und unter Mitberücksichtigung der Oktavlagen ergibt sich dadurch je eine Nebentoneinstellung pro Takteinheit:

T. 1, *c'* statt *h*; T. 2, *Es* statt *Cis*; T. 3, *cis'* statt *c'*; T. 4, *ais* statt *a*; T. 5, *a'* statt *gis'*; T. 6, *fis'* statt *gis'*; T. 7, *es'* statt *d'*; T. 8, *c''* statt *cis''*; T. 9, *g'* statt *gis'*; T. 10, *gis'* statt *g'*; T. 11, *c'* statt *h*; T. 12, *des''* statt *es''*.

2. Versuch: Arnold Schönberg, Suite op. 25, Menuett, Takte 1–11 (= Schönberg I)

Die Änderungen in Schönbergs Stück erfolgten in ähnlicher Weise, jedoch so, daß je eine Nebentoneinstellung in den ungeraden, dagegen je zwei Nebentoneinstellungen in den geraden Takten erfolgten. Eine gegenüber dem ersten Versuch stärkere Veränderung empfahl sich durch die reichere Harmonik dieses Stückes.

⁶ Vgl. F. Wildgans, *Anton Webern*, Tübingen (1967), S. 141.

Auch hier zerstörte die taktweise vorgenommene Nebentoneinstellung die dem Menuett zugrundeliegende Reihe *e, f, g, des, ges, es, as, d, h, c, a, b*⁷.

Der bequemeren Übersichtlichkeit wegen werden die vorgenommenen Veränderungen sogleich taktweise mitgeteilt:

T. 1, *fis* statt *f*; T. 2, *b'* statt *h'* sowie *h'* statt *b'*; T. 3, *gis* statt *a*; T. 4, *es''* statt *e''* sowie *e'* statt *es'*; T. 5, *Fis* statt *E*; T. 6, *a* statt *g* sowie *dis''* statt *d''*; T. 7, *e'* statt *es'*; T. 8, *d'* statt *cis'* sowie *gis'* statt *g'*; T. 9, *cis* statt *c*; T. 10, *cis'* statt *c'* sowie *c* statt *cis*; T. 11, *A* statt *As*.

Galt in diesen Stücken die Nebentoneinstellung der Aufhebung der Zwölftonfolge, so in den beiden folgenden der Störung der Tonalität. Die Störung betraf das dritte Versuchsexempel stärker als das vierte. Die hier ebenfalls Takt für Takt vorgenommenen Änderungen lauten, nach beiden Händen getrennt, folgendermaßen:

3. Versuch: C. Ph. E. Bach, Sonate C-dur, Wotquenne-Verz. Nr. 55, 1, 3. Satz, Takte 1—10

Rechte Hand: Takt 1, 9. Note *cis''* statt *c''*; Takt 3, 9. Note *gis'* statt *g'*. Takt 5, 5. Note *b'* statt *h'*; Takt 9, 1. Note *f''* statt *fis''*; Takt 10, 2. Note *cis''* statt *c''*.

Linke Hand: Takt 2, 2. Note *dis* statt *d*; Takt 4, 3. Note *cis* statt *c*; Takt 6, 3. Note *es* statt *e*; Takt 7, letzte Note *cis'* statt *c'*; Takt 8, letzte Note *his* statt *h*.

4. Versuch: J. L. Dussek, Sonate op. 69, Nr. 3, Larghetto espressivo, Takte 1—10

Rechte Hand: Takt 2, 4. Achtel *a'* statt *g'*; Takt 3, 2. Note *c'''* statt *h''*; Takt 4, 9. Note *c''* statt *h'*; Takt 5, 2. Note *h'* statt *a'*; Takt 6, 2. Note *h''* statt *c'''*.

Linke Hand: Takt 1, 5. Achtel *c'* statt *d'*; Takt 7, 6. Note *c'* statt *d'*; Takt 8, 5. Sechzehntel *d'* statt *e'*; Takt 9, 3. Achtel *h* statt *a*; Takt 10, 3. Sechzehntel *fis* statt *g*.

Ferner wurden die in den ersten beiden Versuchen verwendeten unveränderten Ausschnitte aus Weberns und Schönbergs Stücken zur Gänze auf einem exakt 13tönig gestimmten Klavier vorgeführt und außerdem die drei letzten Takte aus Schönbergs Beispiel in 13töniger Stimmung mit den vorhergehenden Takten in Normalstimmung verbunden, so daß sich im letzten Versuch zwei verschiedene falsche Versionen ergaben. Im Gefolge der Umstimmung auf ein 13töniges temperiertes System erwiesen sich im Sinne der Versuchsplanung einige Änderungen als zweckmäßig. Infolge der Umstimmung bestand nämlich die Gefahr, daß etliche Dissonanzen als (zurechtgehörte) Oktaven oder Quinten apperzipiert worden wären, was die Beurteilung durch einen unbeabsichtigten Nebeneffekt hätte beeinflussen können.

Aus diesem Grunde wurden folgende Änderungen vorgenommen:

5. Versuch: Anton v. Webern, Variationen op. 27, Nr. 3, Takte 1—12, 13tönig (= Webern II)

T. 2, Taste *des'* statt Taste *d'*; T. 6, Taste *fis* statt Taste *g*; Taste *fis'* statt Taste *gis'*; T. 7, Taste *fis'''* statt Taste *f'''*; T. 9, Taste *ais* statt Taste *a*.

6. Versuch: Arnold Schönberg, Suite op. 25, Menuett, Takte 1—11, 13tönig (= Schönberg II)

⁷ Vgl. J. Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, 2. Auflage Kassel [etc.] 1966, S. 92.

T. 1, Taste *fis* statt Taste *f*; T. 2, Taste *fis* statt Taste *f*; Taste *as'* statt Taste *a'*; Taste *a'* statt Taste *b'*; T. 3, Taste *b'* statt Taste *as'*; T. 9, Taste *Gis* statt Taste *G*; Taste *fis* statt Taste *f*.

Der Versuch wurde in einer Bandwiedergabe so angeordnet, daß Veränderung und Original je zweimal vorgeführt wurden: entweder erklang zuerst die Veränderung und anschließend das Original oder umgekehrt, wobei jede Version zwecks besserer Einprägung in derselben Wiedergabe stets unmittelbar wiederholt wurde. Die Versuchsanordnung spiegelt folgende Tabelle wider:

Ver- suche	Kompo- nisten	Darbie- tungen	Gestaltung
Nr. 1	Webern (= Webern I)	Nr. 1 2 3 4	Veränderung Veränderung Original Original
Nr. 2	Schönberg (= Schönberg I)	Nr. 1 2 3 4	Original Original Veränderung Veränderung
Nr. 3	Bach	Nr. 1 2 3 4	Original Original Veränderung Veränderung
Nr. 4	Dussek	Nr. 1 2 3 4	Veränderung Veränderung Original Original
Nr. 5	Webern (= Webern II)	Nr. 1 2 3 4	13-Tonstimmung 13-Tonstimmung Original Original
Nr. 6	Schönberg (= Schönberg II)	Nr. 1 2 3 4 5 6	Original Original 13-Tonstimmung 13-Tonstimmung Original + 13-Tonstimmung Original + 13-Tonstimmung

Tab. 1: Anordnung der Versuche

Somit erklang in den ersten fünf Versuchen jeder Ausschnitt viermal, und zwar je zweimal in Veränderung und im Original oder umgekehrt. Nur der letzte Ver-

such vereinigte in entsprechender Anordnung 6 Darbietungen. Die Dauer jeder Darbietung schwankte zwischen 20 und 35 Sekunden, bedingt durch die Länge des jeweiligen Modells. Zwischen jeder Darbietung wurde eine Pause von ca. 7 Sekunden eingeschaltet.

Mittels Protokollbögen, denen jeweils ein persönlicher, jedoch streng anonym bleibender Fragebogen angeheftet war, wurden vornehmlich jüngere Personen befragt, von denen anzunehmen war, daß sie Neuer Musik vorurteilsloser gegenüberstanden als Angehörige einer älteren Generation. Der weitaus überwiegende Teil der Versuchspersonen (im folgenden als Vpn bezeichnet) setzte sich aus Musikstudenten, überwiegend männlichen Geschlechts, mit einem Durchschnittsalter von 24 Jahren zusammen. Hinzu traten in größerer Zahl Lehrkräfte aus dem Bereich der Musik und Musikwissenschaft. Stets handelte es sich um Gruppenversuche nach dem unwissentlichen Verfahren, d. h. es wurden weder die Namen der Komponisten und Stücke genannt noch Aufbau und Zielrichtung des Experiments erläutert. 76 Vpn aus Berlin, Zürich wie auch Vorversuche in Mainz scheiden aus der Statistik aus, da ihnen Fragebögen in noch nicht ganz endgültiger Form zugrundegelegt waren. Von den restlichen 232 Vpn gaben 224 ausgefüllte und verwertbare Protokollbögen ab. Die Ausfüllung der Protokollbögen erfolgte stets in unmittelbarem Anschluß an das viermalige bzw. im letzten Versuch sechsmalige Anhören der jeweiligen Versuchsstücke. Erst nachdem alle Fragen des Protokollbogens zum ersten Versuch beantwortet waren, wurde zum zweiten Versuch weitergeschritten, der in gleicher Weise erfolgte, und so fort bis zum letzten Versuch. Erst nach diesem wurde der persönliche Fragebogen ausgefüllt.

Die wichtigsten Ergebnisse aus den Beantwortungen der Fragen werden im folgenden zusammengefaßt⁸.

Die jeweils zu Beginn jedes Versuches gestellte Vorfrage nach dem Autor bzw. dem vermutlichen Autor ließ stilistisches Orientierungsvermögen der Vpn in hinlänglichem Ausmaß erkennen, obwohl nur wenigen die Autoren und Stücke bekannt waren. So war das Stück von Webern nur 12 Vpn bekannt, aber 78 schrieben es Schönberg, 52 Webern selbst, 10 Stockhausen und 8 Berg zu, während weitere vermutete neuzeitliche Komponisten nur fünf und weniger Stimmen erhielten. Noch besser fiel das Ergebnis bei Schönberg aus. Es war zwar nur 2 Vpn bekannt, aber Schönberg wurde von 66, Berg von 17, Hindemith von 12 und Webern von 8 Vpn als Autor vermutet. Auf die übrigen vermuteten Autoren entfielen wiederum nur fünf und weniger Stimmen. Philipp Emanuel Bach wurde nur zweimal erkannt und J. Ladislaus Dussek — wie zu erwarten — überhaupt nicht. Beide Male erhielt Mozart als vermuteter Autor die meisten Stimmen, nämlich 56 bzw. 58. Ihm folgte Haydn mit 38 bzw. 48 Stimmen an zweiter Stelle. An dritter Stelle wurde Philipp Emanuel Bach mit 22 bzw. Beethoven mit 26 Stimmen genannt.

⁸ Bei Vorbereitung und Durchführung der Versuche erwiesen sich Herr Dipl. Ing. Dr. Johannes Zosel, Akademischer Direktor am Psychologischen Institut der Universität Mainz, der auch die exakte Umstimmung in die 13-tönige Stimmung und die einwandfreie Bandherstellung besorgte, sowie Herr Prof. Dr. Hubert Unverricht vom Musikwissenschaftlichen Institut dieser Universität als gewissenhafte Helfer. Die Auswertung der Daten besorgte Herr Dipl. Psychologe Klaus Zimmermann (Mainz) in einer Zulassungsarbeit zur Diplom-Vorprüfung in Psychologie an der Universität Mainz. Bei der endgültigen Redaktion des Textes war auch Herr Dipl. Psychologe Hans Georg Voss in dankenswerter Weise beteiligt.

Eine weitere Vorfrage, die lautete: „*Wie war der Eindruck? Ist etwas aufgefallen?*“ kann hier übergangen werden, weil deren Beantwortung keine wesentlich neuen Gesichtspunkte zu den Ergebnissen der beiden Hauptfragen ergab, die jeweils in zwei Teilfragen zerfielen. Sie werden im folgenden als Frage 1 a und 1 b bzw. 2a und 2b bezeichnet.

- 1a) „*Waren gegenüber der ersten Wiedergabe alle Wiederholungen ohne Veränderungen von Tonhöhen? Ja Nein*“
- 1b) „*Wenn nein: Kreuzen Sie bitte an, welche Wiederholung verändert war:*
 1. *Wiederholung verändert*
 2. *Wiederholung verändert*
 3. *Wiederholung verändert.*“

Im letzten Versuch bezog sich die Frage 1b, abweichend von den übrigen Versuchen nicht auf drei, sondern auf insgesamt fünf Wiederholungen.

Die Ergebnisse der Frage 1a hält folgende Tabelle fest:

Versuche Nr.	Identität?		Keine Ant- wort
	ja	nein	
1	49	164	11
2	93	116	15
3	9	211	4
4	15	206	3
5	61	151	12
6	71	204	3

Tab. 2: Die Ergebnisse aus Frage 1a nach Identität („ja“) und Nicht-Identität („nein“) sowie die Anzahl der Nichtbeantwortungen dieser Frage.

In Prozenten ausgedrückt besagen die Ergebnisse, daß bei den zwei tonalen Versuchsstücken die Fehlentscheidungen, die also auf vermutete Identität der Wiedergaben entfielen, sich auf 4 % (Bach) bzw. 6 % (Dussek) aller abgegebenen Urteile beschränken, während sie in den dodekaphonischen von 22 % (Webern I), 26 % (Webern II) bis zu 41 % (Schönberg I) anstiegen. Erst das sehr stark veränderte Versuchsstück dodekaphonischer Herkunft (Schönberg II) drückte die Fehlerquote auf 7 % herab, näherte sich also jener der tonalen Stücke an. Besonders fällt ferner auf, daß der 13tönig verstimmte Webern (Webern II) um 4 % mehr Fehlentscheidungen erzielte als der bloß durch Nebentoneinstellung verzerrte (Webern I), d. h. die Identität des Originals mit der Version in totaler Verstimmung wurde etwas häufiger vermutet (26 %) als die Identität des Originals mit der bloß durch Nebentoneinstellung erzielten Verzerrung (22 %). Das Ergebnis gestattet den Schluß, daß

die tonalen Versuchsstücke eine wesentlich bessere Beurteilung als die dodekaphonischen erfahren, worauf auch die unterschiedliche Anzahl von Nichtbeantwortungen hindeutet, wenn man diese als Maß für die Schwierigkeit der gestellten Aufgabe gelten läßt.

Die Frage 1b richtete sich nur an jene Vpn, die die erste richtig beantworteten, nämlich die Identität verneinten. Folgende Tabelle veranschaulicht die Ergebnisse:

Versuche Nr.	Wiederholungen verändert					keine Ant- wort
	1	2	3	4	5	
1	44	103	77	—	—	29
2	27	62	48	—	—	23
3	36	197	196	—	—	6
4	55	181	161	—	—	3
5	51	106	85	—	—	18
6	14	136	145	188	192	5

Tab. 3: Absolute Häufigkeiten der von den Vpn als gegenüber der ersten Wiedergabe verändert erachteten Wiederholungen.

Da die erste Wiederholung in allen Versuchen mit der ersten Wiedergabe stets identisch ist (vgl. Tabelle 1), sind alle Antworten, die bereits die erste Wiederholung als verändert bezeichnen, Fehlerurteile. Um diese in ein entsprechendes Verhältnis zu den richtigen Antworten zu bringen, wurden die Daten der 2. und 3. Wiederholung in den Versuchen 1—5 und jene der 2. bis 5. Wiederholung im Versuch 6, die die richtigen Antworten darstellen, arithmetisch gemittelt. Die Ergebnisse hält folgende Tabelle fest:

Versuche Nr.	Fehler (—)	Treffer (+)
1	44	90
2	27	55
3	36	196,5
4	55	171
5	51	95,5
6	14	165,25

Tab. 4: Gegenüberstellung der Fehlerurteile (—) und der arithmetischen Mittel der richtigen Urteile (+) bezüglich Einschätzung von veränderten Wiederholungen.

Es zeigt sich, daß die tonalen Versuchsstücke im Mittel doppelt so gut beurteilt werden als die dodekaphonischen in Bezug auf Bezeichnung von gegenüber der ersten Wiedergabe veränderten Wiederholungen. Erst das in krasser Veränderung vorgeführte dodekaphonische Versuchsstück (Schönberg II) wird etwa gleich treffend beurteilt wie ein tonales. Die 13-Ton-Verstimmung allein (Webern II) erbringt noch keine signifikant besseren Ergebnisse. Auch die unterschiedliche Anzahl von Nichtbeantwortungen jener Vpn, die Nichtidentität annehmen, scheint auf unterschiedliche Schwierigkeiten bei der Beurteilung von tonalen gegenüber dodekaphonischen Stücken hinzuweisen.

Die zweite Teilfrage klammerte in Übereinstimmung mit der Versuchsanordnung jene Vpn aus, die bereits die erste Teilfrage falsch beantworteten, nämlich eine Identität aller 4 bzw. 6 Darbietungen vermuteten. Wenn man deren Fehlurteile mit jenen aus der restlichen Gruppe, die keine Identität vermuteten und daher zur Beantwortung der 2. Teilfrage aufgerufen waren, addiert und ins Verhältnis zum arithmetischen Mittel der richtigen Urteile setzt, ergibt sich ein noch deutlicheres Bild:

Versuche Nr.	Fehler (-)	Treffer (+)
1	93	90
2	120	55
3	45	196,5
4	70	171
5	112	95,5
6	31	165,25

Tab. 5: Gegenüberstellung der Summe der Fehlurteile aus Frage 1 a und 1 b (-) und der arithmetischen Mittel der richtigen Urteile aus Frage 1 b (+) bezüglich Einschätzung der veränderten Wiederholungen.

Es zeigt sich, daß Webern I und Webern II mehr als zur Hälfte, Schönberg mehr als doppelt so viele falsche als richtige Urteile erbrachte, während die tonalen Versuchsstücke überwiegend richtig beurteilt wurden, was bei dodekaphonischer Musik erst wieder bei sehr krasser Veränderung (Schönberg II) zutrifft.

Sollte die Frage 1 nur erkunden, ob die Veränderung von Tonhöhen erkannt wurde oder nicht und — wenn ja — wie sich die Ergebnisse auf die einzelnen Wiedergaben der Versuchsstücke verteilten, so bezweckte die Frage 2 die Feststellung, ob und welche Wiedergabe bevorzugt oder im Gegenteil als falsch empfunden wurde. Frage 2, die ebenfalls in zwei Teilfragen zerfiel, lautete:

- 2a) „Wenn Nicht-Identität der Wiedergaben angenommen wird: Ist einer der 4 Wiedergaben der Vorzug zu geben, und welcher?“
- 2b) „Wenn Nicht-Identität angenommen wird: Wird eine der 4 Wiedergaben als falsch empfunden, und welche?“

Das Ergebnis der ersten Teilfrage hält folgende Tabelle fest:

Versuche Nr.	Vorzug für Wiedergabe						keine Antwort
	1	2	3	4	5	6	
1	57	27	26	30	—	—	47
2	36	16	15	12	—	—	67
3	143	65	4	7	—	—	23
4	3	4	148	141	—	—	13
5	29	16	46	57	—	—	51
6	144	85	25	16	2	4	26

Tab. 6: Absolute Häufigkeit der von den Vpn bevorzugten Wiedergaben aus Frage 2a. Die fett gedruckten Zahlen bezeichnen die Originalversionen.

Um die Fehlerurteile mit den richtigen vergleichen zu können, werden die Daten wie im vorigen Versuch auf ein vergleichbares Maß reduziert. Ein Fehlerurteil liegt vor, wenn die Vpn eine der durch die Versuchsanlage bedingten veränderten Wiedergaben bevorzugt. Umgekehrt sind Bevorzugungen der Originalversionen als richtige Urteile anzusehen. Da in jedem Versuch jeweils zwei Items für richtige und falsche Urteile vorhanden sind (im letzten Versuch: zwei für richtige und vier für falsche Urteile) ergibt sich die Notwendigkeit der Mittelung entsprechender Kategorien. Dies ist in Tabelle 7 vollzogen. Sie enthält die arithmetischen Mittel der richtigen und der Fehlerurteile.

Versuche Nr.	Treffer (+)	Fehler (-)
1	28	42
2	26	13,5
3	104	5,5
4	144,5	3,5
5	51,5	22,5
6	114,5	11,75

Tab. 7: Treffer- und Fehlermittelwerte aus Frage 2a.

Versuche Nr.	Urteils- diffe- renzen
1	-14
2	12,5
3	98,5
4	141
5	29
6	102,35

Tab. 8: Darstellung der Urteilsdifferenzen aus mittleren Treffern und Fehlern aus Frage 2a.

Aus diesen Daten können die Urteilsdifferenzen aus Treffern und Fehlern abgeleitet werden (siehe Tabelle 8).

Das überraschendste Resultat ist die negative Urteilsdifferenz, die der erste Versuch erbrachte, d. h. der durch Nebentoneinsetzung veränderte Webern wurde vor dem originalen Webern bevorzugt. In den übrigen Versuchen fand zwar das Original stets vor der Veränderung Bevorzugung, doch mit gewichtigen Unterschieden. So zeigte sich, daß der dritte Versuch (Ph. E. Bach) etwa achtmal und der vierte (Dussek) etwa elfmal so gut wie der zweite Versuch (Schönberg I) beurteilt wurde. Der fünfte Versuch (Webern II) schnitt nur etwa doppelt so gut ab wie der zweite dodekaphonische (Schönberg I) und erst der sechste (Schönberg II), der sich durch krasse Veränderungen auszeichnet, erreichte in der Beurteilung wieder das Niveau des dritten Versuchs (Ph. E. Bach).

Die von Versuch zu Versuch unterschiedliche Anzahl von Nichtbeantwortungen in der Frage nach Bevorzugung einer Wiedergabe jener Vpn, die sich für Nicht-Identität entschieden hatten, rundet das gewonnene Bild ab. Offenbar war diese Frage schwieriger zu beantworten als Frage 1b; die Gesamttendenz von Nichtbeantwortungen ist gegenüber dieser sichtlich gestiegen. Die Daten gestatten hier wie dort den Schluß, daß Stellungnahmen zu tonalen Stücken wesentlich leichter als zu dodekaphonischen erfolgen. Die bekannte Ausnahme macht nur der sechste Versuch.

Frage 2b ergab folgende Daten:

Versuche Nr.	„falsch“ für Wiedergabe						keine Antwort
	1	2	3	4	5	6	
1	15	32	45	35	—	—	81
2	4	16	23	20	—	—	85
3	24	30	194	185	—	—	13
4	188	181	15	9	—	—	9
5	65	80	31	19	—	—	54
6	5	19	83	94	182	168	19

Tab. 9: Absolute Häufigkeiten der Urteile aus Frage 2b auf Fälschung einer Wiedergabe. Die fettgedruckten Ziffern bezeichnen die Originalversionen.

Zum Zwecke des besseren Vergleichs werden in ähnlicher Weise wie bei der vorigen Teilfrage einerseits alle richtigen, andererseits alle Fehltritte getrennt addiert und deren Summen arithmetisch gemittelt. Als Treffer zählen alle Urteile, welche die veränderten Wiedergaben als falsch einstufen, als Fehltritte alle diejenigen, welche die Originalversion als falsch bezeichnen. Die durch arithmetische Mittelung errechneten Treffer und Fehler werden in der folgenden Tabelle einander gegenübergestellt:

Versuche Nr.	Treffer (+)	Fehler (-)
1	23,5	40
2	21,5	10
3	189,5	27
4	184,5	12
5	72,5	25
6	131,75	12

Tab. 10: Treffer- und Fehlermittelwerte aus Frage 2b.

Daraus lassen sich wiederum die Urteilsdifferenzen aus Treffern und Fehlern feststellen:

Versuche Nr.	Urteils- diffe- renzen
1	-16,5
2	11,5
3	162,5
4	172,5
5	47,5
6	119,75

Tab. 11: Darstellung der Urteilsdifferenzen aus mittleren Treffern und Fehlern aus Frage 2b.

Wie in Frage 2a wurde auch in Frage 2b der erste Versuch (Webern I) überwiegend negativ beurteilt, d. h. die falsche Version überwiegend als die richtige bezeichnet. Die beiden tonalen Stücke wurden 14- bis 15mal besser beurteilt als Schönberg I, der selbst schon wesentlich besser als Webern I abschneidet, und etwa dreieinhalbmal so gut wie der 13tönig verstimmt Webern (Webern II). Erst wenn ein dodekaphonisches Stück sehr groben Veränderungen unterliegt (Schönberg II), steigert sich die Sicherheit der Beurteilung etwa um das Zehnfache. Ebenso wie in den früheren Versuchen kommen auch hier Nichtbeantwortungen wesentlich häufiger bei dodekaphonischen als bei tonalen Stücken vor — wiederum mit der bekannten Ausnahme im letzten Versuch (Schönberg II) — was auf den Schwierigkeitsgrad der Beantwortung schließen läßt.

Nach Selbsteinschätzung war auf Grund des persönlichen Fragebogens 41 Vpn Dodekaphonie „gut geläufig“ und 30 gaben an, sie „selbst ausgeübt“ zu haben.

Es konnte daher vermutet werden, daß diese Gruppe die dodekaphonischen Stücke besser als die übrigen Vpn beurteilen würde. Die Ergebnisse zeigten jedoch keinen Einfluß auf die Leistung. Damit werden zugleich die Versuche von R. Francès bestätigt, der sowohl Zwölfton-Spezialisten als auch anderen, in dieser Materie weniger geübten Musikern dodekaphonische Fragmente darbot, ohne daß die Ergebnisse signifikante Unterschiede zwischen den beiden Versuchsgruppen erbrachten. Die Unterscheidung der Untersuchungsmaterialien gelang hier wie dort vielmehr ebenso gut bzw. ebenso schlecht, wie es durch bloßes Raten hätte erreicht werden können⁹.

In eine qualitative Analyse der insgesamt 308 Versuchsprotokolle in extenso einzutreten ist hier aus Raumrücksichten nicht möglich. Einzelne Fehlurteile und ihre Begründung, die in vielen Fällen auch nach Abschluß der Versuche mit den Vpn diskutiert wurden, sind hier auch in den statistisch nicht mit verwerteten Versuchsgruppen (Berlin, Mainz, Zürich) sehr aufschlußreich. Manche kehrten mit einer gewissen Stereotypie wieder. Schon in unserem statistischen Bericht fiel ganz besonders auf, daß die Hörprobe von Webern häufiger falsch als richtig beurteilt wurde, und dies auch durch Musikwissenschaftler einschließlich Professoren und Assistenten; sei es, daß die wenig veränderte oder sogar die total verstimimte Fassung als die echte vorgezogen oder aber bei gleichbleibendem Wiederholungsdurchgang eine Veränderung behauptet wurde. Selbst ein (in Zürich ansässiger) namhafter Komponist dieser Stilrichtung erklärte nach einem Versuch in Berlin, eine Kontrolle der notengetreuen Wiedergabe sei grundsätzlich nur möglich und sinnvoll zu fordern, wenn man das Notenbild vor sich habe. Er lehnte die Abgabe seines Protokolls schon deshalb ab, weil er die Fragen größtenteils nicht beantwortet hatte, wahrscheinlich auch nicht beantworten konnte. Dieses Versagen der konkreten musikalischen Vorstellung erweist das so beschaffene musikalische Werk als eine Konstruktion auf dem Papier. Es ist so, wie wenn der Maler sagen müßte, er könne sich sein Gemälde nicht vorstellen, ohne zum mindesten ein Photo davon vor Augen zu haben, ja auch dann nicht in letzten Einzelheiten.

Bei einem nach Jahresfrist wiederholten Versuch in Mainz erklärte eine gut begabte Musikstudentin, daß Webern, den sie erkannt habe, beim allerersten Mal am besten geklungen habe und sicher so authentisch war. Darüber belehrt, daß das Gegenteil zutraf, machte sie geltend, das mache nichts aus, der Komponist wäre eben quasi wie ein Pointillist oder Tachist vorgegangen (sie nannte die Ausdrücke nicht, schien aber ähnliches zu meinen); es liege innerhalb des Zulässigen, ja Erwartbaren, wenn gewisse Freiheiten für Veränderung an einigen Punkten offen blieben und diese nicht nur störten, sondern sogar gefielen. Ähnliche Verteidigungsreden waren z. B. auch in Zürich zu hören. Hier kann der Gegeneinwand nicht unterdrückt werden, daß dies gewiß nicht im Sinne des Erfinders wäre. Ein Webern hätte umsonst gelebt, wenn man seine Notensätze auch nur an wenigen willkürlich herausgegriffenen Punkten ungestraft und sogar mit ästhetischem Gewinn verändern könnte. Er hätte diese Frage selbst bestimmt nicht anders beurteilt.

Andere Versuchsteilnehmer in Mainz rekurrirten, ohne ihn zu nennen und wohl auch zu kennen, auf Krenek, nämlich auf dessen Kasseler Vortrag vom 7. Oktober

⁹ R. Francès, *La perception de la musique*, Paris 1958, S. 140 ff.

1960¹⁰, wo zum Schluß die Relevanz des „inneren Hörens des Komponisten“ rundheraus bestritten wird. Dabei wird unlogischerweise die Frage vom inneren Hörenkönnen (von dem Unvermögen, das Geschriebene vorweg exakt vorstellen zu können) verschoben auf die des gefühlsmäßigen Mitschwingens, das *implicit* als ein Romantizismus gemeint und abgewertet wird — eine Frage, die hier überhaupt nichts zur Sache tut. Wiederum andere Teilnehmer brachten das bekannte und beliebte Argument, die Fähigkeit des Hörenkönnens werde sich sozusagen nachentwickeln: nach, sagen wir, weiteren 50 Jahren werde das Verständnis allgemein gewachsen sein. Das Gegenteil ist nicht nur wahrscheinlich, sondern vielfältig unter Beweis gestellt. Was heute modern ist, ist nach einem halben Jahrhundert obsolet; es wird dann nicht mehr, sondern weniger Beachtung und Verständnis finden als heute, zumal bei dem Ausmaß gegenwärtiger „Manipulation“ der Öffentlichkeit, die sich gegenwärtig so intensiv im positiven Sinne bemüht bzw. bemüht wird. Einer der größten Neuerer der Musikgeschichte, Richard Wagner, hat das klar erkannt, wenn er sagte, daß es gelte, jetzt und hier recht zu behalten, wolle man vor der „Nachwelt“ recht behalten.

Auch die allgemeine Reaktionsweise der Vpn während der Versuchsreihen war vielfach aufschlußreich. So wurden an der Universität Zürich die Versuche 1—2 mit strengem Ernst, Versuch 3 sogleich mit spontaner Heiterkeit aufgenommen, Versuch 5 wieder wie 1 und 2, ebenso Versuch 6 bis zum 3. Durchgang, bei dem 4. mischte sich teilweise etwas Befremden hinein, beim Vorfürher des Tonbandes (der es nicht kannte) Kopfschütteln. War schon der innere Widerstand gegen die Versuche selbst vielfach unverkennbar, so erst recht auch gegen den persönlichen Fragebogen, trotz betonter Zusicherung der Diskretion. Eine männliche Vp in Mainz äußerte Unmut über eine solche „*unanständige Schnüffelei*“ und erntete damit bei einigen anderen Beifall. In die Linie solchen halb bewußten Widerstands fallen auch mehrfach beobachtete Verkennungen der Instruktion, also mangelndes Instruktionsverständnis. So erklärte ein Dozent der Musikhochschule Hannover und ebenso ein Assistent in Kopenhagen nach Schluß, man hätte bei den total verstimmt (letzten) Schönberg-Wiedergaben gedacht, es sei etwas mit dem Tonband nicht in Ordnung und hätte deshalb nichts (statt: gerade dies!) zu Protokoll gegeben. Die statistisch nachgewiesene Häufung von Stimmenthaltungen, d. h. „Versagern“ im Sinne der Instruktion bei diesen schwierigeren Aufgaben erklärt sich zum Teil aus solchem mehr oder minder bewußten Ausweichen.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Die Hörversuche erbrachten das Ergebnis, daß der Grad der Anfälligkeit dodekaphonischer Musik hinsichtlich der Veränderung von Tonhöhen viel höher (die „Änderungsempfindlichkeit“ viel geringer) ist als der tonaler Musik unter ähnlichen Voraussetzungen, was zugleich die Zwölftontechnik illusorisch macht¹¹. Sie ist kein System, das die Tonalität

¹⁰ Musikalische Zeitfragen XII, Basel 1964, S. 21 f.

¹¹ Hinweise auf die Versuchsergebnisse erfolgten bereits durch H. Federhofer, *Hörprobleme Neuer Musik*, in: *Studium Generale*, Jg. 20, 1967, S. 373, und A. Wellek, *Gegenwartsprobleme Systematischer Musikwissenschaft*, in: *Acta musicologica*, Vol. 41, 1969, S. 232 (Wiederabdruck in Wellek, *Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke*, als Anhang zur 2. Aufl. München 1970, S. 324 f.). Bereits ein Vorversuch, der an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz im Jahre 1965 mit denselben Versuchsstücken stattfand, brachte ähnliche Ergebnisse. Über diesen Vorversuch berichtete A. Wellek, *Expériences comparées sur la perception de la musique tonale et de la musique dodécaphonique*, in: *Sciences de l'Art*, Bd. 3, Sonderheft, Paris 1966, S. 156 ff. (englisch in: *Acta des 18. Internat. Kongr. f. Psychologie in Moskau 1966*, 14. Symposium, S. 135 ff.)

gleichwertig zu ersetzen vermag, woran Schönberg und der größere Teil seiner Schüler und Anhänger glaubten¹². Daher sind auch die in diesem Sinne aufgestellten nachfolgenden Behauptungen von Herbert Eimert ein Irrtum und werden durch die oben mitgeteilten Versuchsergebnisse widerlegt: „Im genauen Wortsinn vielmehr ist die Zwölftontheorie eine musikalische Gestalttheorie. — Gestalten, ob man sie als Erlebnis oder Gegenstand beschreibt, sind hochkomplexe Gebilde. Das musikalische Ohr vermag eine gestaltete Folge von zwölf und noch viel mehr Tönen völlig mühelos zu bewältigen, wie denn allgemein das Wahrnehmen von Gestalten und Gestaltzusammenhängen in der Kunst oder im täglichen Leben das Allergewöhnlichste ist“¹³. Das ist eine *petitio principii*. Es sind ganz allgemeine Aussagen, die voraussetzen, was erst zu beweisen wäre, daß nämlich eine dodekaphonische Folge tatsächlich eine „gestaltete“, und das heißt: nicht einfach auswechselbare Folge ist. Gerade von der Gestaltpsychologie, auf die sich Eimert im Zusammenhang mit der Zwölftontheorie fälschlicherweise beruft, kann der stärkste Einwand gegen dodekaphonische Musik erhoben werden. Nach F. Sander, der den Begriff Aktualgenese in die Psychologie einführte, durchlaufen Wahrnehmungsgestalten eine eigene Entwicklung von sogenannten Vorgestalten oder Gestaltkeimen bis hin zu einer prägnanten Endgestalt¹⁴. Diesen Vorgang veranschaulicht Sander beispielhaft an einer musikalischen Sukzessivgestalt. Bei tonalem Material wird diese Entwicklung wahrnehmungsmäßig verifiziert. Bei Zwölftonmaterial bleibt die Aktualgenese der Wahrnehmung, sofern sie überhaupt einmal anläuft, schon im Erkennen der Vorgestalt oder des Gestaltkeimes stecken. Es resultiert bestenfalls eine mangelhafte Gestalt. Es ist bezeichnend, daß der zweite Versuch (Schönberg I) ein wesentlich besseres Ergebnis als der erste (Webern I) erbrachte. Die Erklärung ist einfach. Schönbergs Stück unterliegt zwar ebenfalls leicht Deformationen im Bereich der Tonhöhe, besitzt aber in Bezug auf Form und Motivik noch wesentlich mehr gestalthafte Züge als das punktuelle Stück Weberns, ohne freilich jene der tonalen Stücke zu erreichen, weil deren Tonraumordnung nur negiert, aber durch keine ebenbürtige ersetzt wird.

Die so oft beobachtete Verkennung der Totalverstimmung gerade im Falle von Webern erklärt sich aus dem Fehlen echter sicherer Anhaltspunkte (*cues*); demzufolge orientiert sich das Urteil an einer Klischeevorstellung im Sinne der „Prägnanztendenz“, komplexqualitativ. Webern soll extrem so sein, wie er ist: unstimmig, sperrig, zusammenhanglos; die Totalverstimmung trägt — ganzqualitativ — dazu bei, macht das Ganze noch unstimziger, atomisierter, sie ist sozusagen webernscher als Webern.

Auf die Brüchigkeit der Zwölftontechnik wurde schon mehrfach hingewiesen. So schreibt Theodor W. Adorno: „Die Zumutung der ersten Zwölftonkompositionen an das in freier Atonalität geschulte Hören war es, musikalische Sukzessivkomplexe

¹² Vgl. dazu H. Federhofer, *Winfried Zilligs Einführung in die Zwölftonmusik*, in: Festschrift der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz (im Druck).

¹³ H. Eimert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Wiesbaden 1950, S. 8 f.

¹⁴ F. Sander, *Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie*, in: Bericht über den 10. Kongreß für experimentelle Psychologie, Jena 1928, S. 57 ff. (Neudruck in: Sander/Volkelt, *Ganzheitspsychologie*, München 1962, 21967, S. 10 ff.). Dazu neuerdings Wellek, *Ganzheitspsychologie und Strukturtheorie*, 2Bern—München 1969, S. 62 f., 160 f.

als stringent aufeinander zu beziehen, ohne daß doch der eine im anderen dergestalt terminierte, als wollte er dorthin. Insofern wohnt das mit der zunehmenden konstruktiven Integration sich steigernde Moment der Zufälligkeit schon der Zwölftontechnik inne¹⁵. Und Rudolf Stephan stellt die Frage: „Wer möchte denn heute noch im Ernst die Schönbergsche Zwölftontechnik theoretisch untermauern oder gar verteidigen? Wer möchte aber andererseits die Größe der Schönbergschen Musik und die des Komponisten selbst bezweifeln? Die Zwölftontheorie ist sachlich heute nicht mehr interessant, aber sie wird unser Interesse noch lange fesseln, weil sie eben die Grundlage für viele ganz ungewöhnlich großartige Kompositionen war“¹⁶. Aber auch derjenige, welcher an zwölftönige Meisterwerke glaubt, muß zugeben, daß selbst diese in zwar unterschiedlichem, aber ungleich höherem Ausmaß als tonale Musik insgesamt gegenüber Veränderungen im Bereich der Tonhöhe anfällig, d. h. für den Wahrnehmenden wenig änderungsempfindlich sind, so daß ihre emphatisch verkündete Größe an der Struktur kaum einsichtig gemacht werden kann. Adorno versuchte eine soziologische Rechtfertigung dieses Sachverhalts: Gerade die Brüchigkeit der musikalischen Gestalt bürge dafür, daß der heutige Antagonismus der gesellschaftlichen Kräfte künstlerisch wahrhaft zum Ausdruck gebracht werden könne.

Diese Parallelisierung ist völlig willkürlich; denn wer denkt unvoreingenommenerweise an gesellschaftliche Kräfte, wenn er Musik hören will? Und wenn er es doch tut, was hat er davon? Wozu diese masochistische Sozialsymbolik¹⁷?

Adornos utopische, weil aus psychologischen Gründen überhaupt nicht realisierbare Idee¹⁸ setzt den Werk- und Gestaltbegriff, allerdings mit negativen Vorzeichen, immerhin voraus. Dagegen vollzog Herbert Eimert einen radikalen Wandel seiner Auffassung. Er ließ den Gestaltbegriff, den er in der Zwölftontheorie verwirklicht sah¹⁹, mit der Forderung fallen, „die alte klassische Unterscheidung zwischen akustischem und musikalischem Hören hinter sich“ zu lassen²⁰. Einer solchen Gesinnung leistet ein beachtlicher Teil der „Avantgarde“ Gefolgschaft, indem anstelle des Werk- und Gestaltbegriffs ein „autonomes Materialdenken“ proklamiert wird, das Zufallsmusik verschiedener Abstufungen in sich schließt. Dies ist vorläufig allerdings nur weltweit propagierte Parole, deren Hintergründe soziologisch noch nicht deciffriert sind, und nicht Bestandteil heutigen Musik-

¹⁵ Th. W. Adorno, *Vers une musique informelle*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IV, Mainz (1962), S. 95; ferner derselbe, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1958, S. 113: „Am sinnlichen Phänomen der Musik, wie es einzig in die konkrete Erfahrung fällt, ist die objektive Vernunft des Systems nicht nachzuvollziehen. Die Stimmigkeit der Zwölftonmusik läßt sich nicht unmittelbar ‚hören‘ — das ist der einfachste Name für jenes Moment des Sinnlosen an ihr.“ Vgl. auch das Adorno-Zitat bei Jan W. Morthensen, *nonfigurative music*, Vorwort Heinz-Klaus Metzger, Stockholm (1966), S. 11.

¹⁶ R. Stephan, *Hörprobleme serieller Musik*, in: Der Wandel des musikalischen Hörens, Berlin (1962), S. 39 (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 3).

¹⁷ Natürlich soll damit nicht bestritten werden, was auf einem anderen Blatt steht, daß es so etwas wie einen „Zeitstil“ — in unserer Zeit freilich je länger je weniger! — gibt und dieser mit allgemeineren sozialen Strukturen in einem allerdings schwer analysierbaren Verhältnis steht.

¹⁸ Vgl. dazu H. Federhofer, *Das Ende der musikalischen Parodie?*, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1971 (im Druck); u. d. T. *Konec glasbene parodije?* auch in: Muzikološki Zbornik — Musicological Annual V, Ljubljana 1969, S. 111—121. Ferner ders., *Ein Hörprotokoll Neuer Musik*, in: Festschrift für L. Ronga zum 70. Geburtstag (im Druck); enthält Berichte über Versuchsergebnisse mit Stücken von A. Webern und G. Ligeti. Die letztgenannten Versuche fanden im Jahre 1970 an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz statt.

¹⁹ Vgl. oben und Anm. 13.

²⁰ H. Eimert, *Nachruf auf Werner Meyer-Eppler*, in: Rückblicke, Wien 1962, S. 6 (= Die Reihe 8).

denkens, das sich vom Gestaltkonzept nicht gelöst hat. Der Frage, ob dies überhaupt zu erwarten und wünschenswert ist, wenn Kunst sich nicht in Reklame, politische Agitation, musikalische Graphik, Lektüre oder dergleichen verwandeln soll, kann hier nicht nachgegangen werden. Der Zweck vorliegender Studie war es, an Hand der aufgewiesenen Versuchsergebnisse zu zeigen, daß der entscheidende Schritt zur heutigen Zufallsmusik von der Dodekaphonie vollzogen worden ist, mag dieser auch keineswegs im Sinne ihrer Initiatoren gelegen haben²¹.

²¹ Nur mit Schmunzeln kann man hiernach den folgenden Satz aus einer jüngsten Veröffentlichung von C. Dahlhaus zur Kenntnis nehmen: „Niemand ist so stumpf, um Zwölftonmusik, so zerklüftet die Außenseite (= ?) erscheint, als Improvisation mißzuverstehen; der Eindruck von Strenge und Konsequenz drängt sich auf, auch wenn man die Prämissen nicht kennt.“ — C. Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, S. 64 (=Musikpädagogik Bd. 8).

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Musikernamen in der böhmisch-schlesischen Adelsgeschichte**

VON WERNER KAUPERT, SOLINGEN

Der mit Forschungen über Adelsgeschichte befaßte Genealoge wird im allgemeinen sein Material in der Kirchen- oder Profangeschichte oder doch jenes aus diesen beiden Gebieten abgeleitet finden. Obwohl andererseits der Spielmann oder Musiker in vielen Zusammenhängen und mit sehr verschiedenen Funktionen (oft sind sie mit niederen Diensten verbunden) an geistlichen oder Fürstenhöfen zu finden ist, worüber neben der eigentlichen Standesgeschichte das Sozialwesen des Mittelalters in einschlägigen Werken Auskunft gibt, ist doch der geadelte oder durch Zugeständnis einer eigenen Wappenführung ausgezeichnete Musiker nicht eben häufig anzutreffen. Unter diesem Gesichtspunkt sind die nachstehend angeführten Musiker im gleichen Rang mit der Verleihung entsprechender Prädikate an andere beamtete oder jedenfalls abhängige Persönlichkeiten zu sehen. Es handelt sich also mit Sicherheit um Musiker, deren Berufung an einen Fürstenhof oder in hohen kirchlichen oder städtischen Dienst nicht zuletzt als notwendig für das eigene Selbstgefühl einer herrscherlichen Instanz empfunden wurde und die Hervorhebung ihrer Position durch Ausstellung eines Adels- oder Wappenbriefes nach sich zog. Der auch gebrauchte Terminus eines „Verdienstadels“ bezeichnet die Sache unmittelbar, indem er weder an geschichtliche Voraussetzungen in der Biographie des Namensträgers gebunden noch ohne Zusammenhang mit dem ausgeübten Beruf verständlich ist. Daß hierbei besonders musikalische Qualitäten und Leistungen vorausgesetzt werden dürfen, ist schon unter dem Gesichtspunkt geringerer Ausbildungsmöglichkeiten und sich hieraus ergebender größerer Anstrengung keine Frage. Interessant wäre es, wenn sich auch in anderem regionalen Bereich entsprechende Privilegien für Musiker finden lassen würden, eine Frage, der der Bearbeiter bei sich ergebender Gelegenheit nachzugehen gedenkt.

Cupers, Anselm und Johann, Brüder, Altisten der kais. Kapelle: Wappen-Besserung 22. VII. 1610¹.

Dotzauer, Richard, Prager Großhändler, Ritterstand Wien, 12. III. 1867. [Der Name des Kaufmanns wird hier wegen der Wahrscheinlichkeit eines genealogischen Zusammenhangs mit der Familie d. Violoncellisten Friedrich D. — 1783—1860 — genannt. Anm. d. Bearb.]

Endermann, David, (Posauner auf dem weissen Thurm zu Prag) und Georg, Brüder: Wappenbrief 26. XI. 1587.

Hörman, David, v.: Bassist der kais. Hofkapelle: Wappenbrief Prag 16. IX. 1758.

Januš, v.: Wappenbrief für Thomas, Bassist der Hofkapelle, Prag 4. V. 1584.

Kreil, v.: Wappenbrief für Jakob, Hofmusikus, und dessen Sohn Johann, Prag 29. VII. 1663.

Melantrich v. Aventin: Adelsstand für Georg, berühmten Prager Buchdrucker 1557. Conf.² Prag 26. VI. 1596. [Melantrich heißt der bekannte Prager Musikverlag „Vydalo hudebni nakladatelství Melantrich, Praha“. Anm. d. Bearb.]

Philibert, Michael: Tenorist der kais. Kapelle: Wappenbrief 30. VI. 1592.

Skalkovský v. Freistein, Georg: Organist bei Sct. Thomas in Prag: Adelsstand 1641.

* Zusammengestellt nach dem Quellenwerk von Adalbert Ritter Král von Dobrá Voda, *Der Adel von Böhmen, Mähren und Schlesien*, Prag 1904.

¹ Das u. a. i. d. Univ.-Bibl. Münster i. W. eingestellte Originalwerk enthält genaue Quellenangaben. Die den einzelnen Namen beigefügten Daten bedeuten die Termine, an denen die jeweiligen Standesveränderungen od. Verleihungen v. Adelsprädikaten erfolgt sind.

² Confirmation-Bestätigung.

Einige Bemerkungen zur Mehrstimmigkeit in Böhmen

Das Chorbuch aus Kutná Hora und das Graduale latino bohemicum aus Prag

VON JITKA SNIŽKOVÁ, PRAG

Im Laufe des 16. Jahrhunderts war der Chorgesang in Böhmen sehr verbreitet und wurde in den literarischen Bruderschaften intensiv gepflegt. Schon von der Hussitenzeit an gehört der Chorgesang zum wahren kulturellen Leben und zur allgemeinen Erziehung. Schon *Francis-Kanzional*¹ (1505) und „*Speciálník*“² (ca. 1530) zeigen, daß sich mehrstimmige Musik in Böhmen vom 15. Jahrhundert an Hand in Hand mit derjenigen der niederländischen Meister entwickelte. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden wir in den handschriftlichen Quellen von vielen böhmischen Komponisten entweder die ganzen Namen oder deren Abkürzungen angegeben (so z. B. von: Jiří Rychnovský, Jan Troján Turnovský, Pavel Spongopeus Jistebnický, Jan Simonides Montanus, Ondřej Jevíčský, Jan Stefanides Pelhřimovský, Jakub Maršálek Quercertus, Mattheus Junior Poříčenský)³.

Der überwiegende Teil dieser mehrstimmigen Musik ist nicht vollständig, da die Quellen, d. h. die Stimmbücher, nicht alle erhalten geblieben sind, so daß etwa 90 Prozent dieser Musik nur bruchstückweise überliefert sind.

Es überrascht nicht, daß man in dieser Blütezeit der Polyphonie in Böhmen auch Werke ausländischer Komponisten in den einheimischen Quellen finden kann. Eine wenig bekannte und bis jetzt nicht beschriebene Quelle bildet das Chorbuch aus der Jakobskirche⁴ in der Stadt Kutná Hora, in dem sich mehrere stimmkomplette Messen ausländischer Komponisten befinden. Dieses Chorbuch ist eine undatierte Handschrift (34 cm x 55 cm), umfaßt 260 Blätter und ist wohl Ende des 16. Jahrhunderts entstanden. Das Titelblatt fehlt. Der Einband ist original Leder. Die schwarze Schrift ohne illuminierte Initialen ist kaligraphisch. Alle Stimmen werden jeweils auf sich gegenüberliegenden Seiten in weißer Mensuralnotation gegeben (folio b—a). Die Handschrift wurde im Jahre 1955 vom Nationalmuseum in Prag (Musikabteilung) gekauft.

Das Chorbuch enthält 11 Messen (stimmkomplett), von denen nur zwei anonym sind:

Officium quinque vocum (anonym)

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus

Officium quinque vocum (anonym)

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus

Missa sex vocum Caroli Luython super „Filiae Hierusalem“

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus

Missa sex vocum Philippi Schöndorff super „La dolce fista“

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus (5-stimmig), Agnus

Missa octo vocum Georgii Florii super „Un jour L'amant“

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus

Missa octo vocum Philippi de Monte super „Confitebor tibi Domine in toto corde meo“

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus

Missa sex vocum super „Ecco lasso il core“ Georgii Florii

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus

Missa sex vocum Philippi de Monte Sine nomine

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus

¹ D. Orel, *Kanconál Francusuv*, Praha 1922.

² K. Konrád, *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*, Praha 1893, S. 132. J. Racek, *Česká hudba*, Praha 1958, S. 52—53, 71, 73—74.

³ Československý hudební slovník, I. Teil, Praha 1961; II. Teil Praha 1965.

⁴ Nationalmuseum in Prag, Musikabteilung, Sign.151/55. J. Snížková, *Kutnahorský rukopis ze sklonku 16. století Časopis Národního muzea* (im Druck).

Alia missa sex vocum Usquequo Domine authore Philippo Schöndorff

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus

Missa sex vocum Jacobi Regnard super „Poi chil mio largo pianto“

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus (4-stimmig), Agnus

Missa octo vocum Julii Belli Longianensis super „Tanto tempore vobiscum sum“

Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus.

Auf Folio 1a findet sich eine Bemerkung über den Stifter Sigismund Kozel:

„Chori Templi Divi Jacobi Majoris. Guttenbergae

Ex dono Dni. Sigismund Kozel à Reysental. Sacrae Caesaris Majestatis

Rei Metallicae olim Sic Guttenbergae praefecti et postea eiusdem

Rei publicae Guttenbergensis Primatis“.

Sigismund Kozel stammte aus der Familie des Nicolaus Kozel in Kutná Hora⁵. Er ist gegen 1548 geboren, wirkte als städtischer Schreiber und im Jahre 1586 wurde er zum Hofmeister des Erzbergwerkes ernannt. Er war eine hervorragende Persönlichkeit der Stadt, und wurde daher auch mit dem Titel „von Reysental“ ausgezeichnet. Er war mit den humanistischen Kreisen Böhmens sehr befreundet, was unter anderem aus einem Gedicht des böhmischen humanistischen Dichters Georgius Carolides über Kozels Verdienste deutlich hervorgeht⁶.

*„Kozelius donec motus pietatis amore
(Qui fasces Kuttna primus in urbe gerit,
Principis tenui, mox ab radicibus imis
Tam pulcrum egregio Marte novavit opus.“*

Aliter anno adiecto:

*„HaeC sChola KozeLlo KUtnis aUtore noVatUr . . .“
„Grata Sigismundo patriae prognata juvenus
Esto; domum et vitam munere cujus habes.
Quove magis sis grata, Deum prece posce, patronum
Hunc tibi quo servet, te sibi, utrique scholam.“*

Im Jahre 1594 gründete er die Schule bei der St.-Jakob-Kirche in Kutná Hora. Sein Wappen existiert noch jetzt an dem Marmorportal des im Renaissance-Stil erbauten und später barockisierten Gebäudes des heutigen Erzdechanten. Für Kirche und neugegründete Schule wurde auch eine Glocke von dem Glockengießer Tomáš Klábal gegossen. Sie trägt als Aufschrift den Namen Sigismund Kozels und das Datum 1594⁷.

Zu dieser Zeit entstand auch unsere Handschrift. Die St.-Jakobs-Kirche sowie auch die Schule, die Kozel gegründet hatte, waren in kalixtinischen Händen⁸. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts existierten in Kutná Hora schon mehrere Musikhandschriften⁹. Aus den Urkunden sind auch mehrere Notenschreiber bekannt, so z. B. Bakalaureus Koláčník oder Johannes Kouřimský, der im Jahre 1581 *Kyriamina* und *Patriamina* geschrieben hat. Auch der Buchdruck wurde zu dieser Zeit in Kutná Hora sehr gepflegt, da Viktorín Veselský (1589) und Daniel Škop (1596) dieses Handwerk betrieben haben¹⁰. Alle diese Kunsthand-

⁵ E. Leminger, *Umělecké řemeslo v Kutné Hoře*, Praha 1926, S. 32, 111, 121, 123. V. Nováček, *Listář k dějinám školství kutnohorského*, Praha 1894, S. XVII–XVIII, 38–39, 51–52, 57–58, 60.

⁶ *Liber epigrammatum ad nobilem virum D. Sigismundum Kozelium à Reysental pro scholam superiore Kuttenbergensi M. Georgii Carolides à Karlsperka Pragae, Typis M. Daniellis Adami, anno MDXCV.* V. Sedláček, *Listář k dějinám školství kutnohorského*, Praha 1894, S. XVIII.

⁷ E. Leminger, *Umělecké řemeslo v Kutné Hoře*, Praha 1926, S. 111.

⁸ V. Nováček, *Listář k dějinám školství kutnohorského*, Praha 1894, S. 39.

⁹ K. Konrád, *Dějiny posvátného zpěvu staročeského*, Praha 1893, S. 119–122. *Památky archeologické*, VI, S. 281. Mikuláš Dačický z Heslova, *Paměti* (Ausgabe von Rezek), I, Praha 1878, S. 121. Diese Handschrift des Chorbuches ist in der Literatur unbekannt.

¹⁰ E. Leminger, a. a. O., S. 286 f.

werker waren in der Entstehungszeit unserer Handschrift tätig, aber es liegen keine schriftlichen Zeugnisse vor, die auf einen Zusammenhang zwischen unserer Handschrift und diesen Werkstätten hinweisen.

Unter den tschechischen Handschriften mit mehrstimmigen Kompositionen befindet sich kaum ein Chorbuch, dessen Messen, die nacheinander eingetragen wurden, mehr als drei Stimmen aufweisen.

Die Datierung unserer Handschrift ist mit der Bemerkung des Sigismund Kozel gegeben. Die obere Grenze ist das Sterbedatum des Stifters — 1596¹¹. Die untere Grenze der Entstehung ist ungefähr das Jahr 1585, in dem Kozel seinen großen Reichtum erworben hatte und die Beziehungen zu den humanistischen Dichtern und Komponisten pflegte.

Wahrscheinlich wurde diese Messenhandschrift für mehrere ausländische Bürger, die in Kutná Hora lebten und tätig waren, geschrieben. Darum finden wir hier die katholische Messe vollständig mit allen unveränderlichen Teilen. Dagegen sind die in den heimischen Handschriften für die kalixtinische Messe in Böhmen, die immer ohne *Agnus*-Teil aufgezeichnet wurde, bestimmten Werken, auch wenn es sich um ausländische katholische Komponisten handelte, unvollständig. Ähnlich wurde in Kutná Hora im 15. Jahrhundert das Graduale *Smiškovský* für die bayerische Gruppe, die damals in dieser reichen Stadt lebte, angefertigt¹².

In Kutná Hora wirkten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehrere tschechische Musiker, unter denen sich auch berühmte Komponisten mehrstimmiger Musik befanden. Jan Simonides Montanus (?—1587)¹³ stand in freundschaftlichen Beziehungen zum Dichter Nicolaus Vodňanský aus Czazarov, dem er seine Weihnachtsmotette *Quem vidistis pastores* gewidmet hatte¹⁴. Obzwar wir heute mehrere Bruchstücke von Messen und Motetten dieses Meisters zur Verfügung haben, blieb das stimmkomplette Werk bislang unbekannt, so daß wir nicht in der Lage sind, über seine Kompositionstechnik etwas zu sagen. Daher kann auch ein Zusammenhang zwischen dem Chorbuch aus Kutná Hora und dem Komponisten Simonides Montanus nur als eine Hypothese angesehen werden.

Grundsätzlich ist die Handschrift eine hervorragende Quelle für das Vorhandensein stimmkompletter Messen ausländischer Komponisten, besonders des Prager Kreises, in einer damals reichen Landstadt in Böhmen. Ihre Bedeutung liegt in der Aufnahme von Werken ausländischer Komponisten in eine heimische Handschrift und bleibt bis heute ein Dokument des kulturellen Zusammenlebens der überwiegend kalixtinischen Stadt mit der katholischen Musik.

Im *Graduale latino-bohemicum*¹⁵ der Universitätsbibliothek Prag befindet sich unter Werken böhmischer sowie auch anonymer Komponisten ein fünfstimmiges *Officium super „Levavi oculos meos“* von Jacobus Handl-Gallus aus dem Jahre 1578, stellt also ein frühes Werk dieses Komponisten dar. Ein Bruchstück von drei Stimmen (Discantus, Altus, Bassus) wurde in DÖT VI, 1, 1899, erwähnt¹⁶. Joseph Mantuani, Verfasser der Einleitung, konnte damals nur drei Stimmbücher kennen; er bezeichnete diese Handschrift als aus dem ehemaligen Besitze des Pfarrers Jan Troján Turnovský stammend. Heute haben wir vier

11 Kozel wurde bei der Hauptkirche St. Barbara in Kutná Hora begraben. Seine verschwenderische Witwe heiratete seinen besten Freund Nicolaus Vodňanský aus Czazarov, der ein humanistischer Dichter und Förderer der Musiker und Künstler war. Leminger, ebenda, S. 121.

12 Památky archeologické, VI, S. 281.

13 Československý hudební slovník, Praha 1965, S. 503.

14 Simonides Montanus — *In gratiam D. Nicolai Vodňanskího à Czazarov fecit J. S. M. Anno 1574* (die Motette *Quem vidistis pastores, II. pars Natum vidimus iacentem*). J. Černý, *Seznam hudebních rukopisů muzea v Hradci Králové*, in: *Miscellanea musicologica* XIX, Praha 1966, S. 188.

15 J. Truhlář, *Catalogus Codicum Manuscriptorum Latinorum qui in C. R. Bibliotheca Publica atque Universitatis Pragensis Asservantur*, Tomus II, Pragae 1906, S. 126—127. K. Konrád, a. a. O., S. 246—248. V. Plocek, *Catalogus codicum notis musicis instructorum qui in bibliotheca publica Pragensi SK ČSSR — UK servatur* (Praha — im Druck).

16 Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrg. VI/1, Bd. 12, Wien 1899, S. XVII; ebenda Jahrg. XII/1, Bd. 24, S. XIV.

Stimmbücher in der Universitätsbibliothek (XI B 1 a, b, c, d) und ein Stimmbuch in dem Archiv in Strahov (D A II 3 — Památník Národního písemnictví) zur Verfügung¹⁷.

Der Name des Jakobus Handl-Gallus ist in dem Officium nach dem Introitus „*Rorate*“ und vor dem Kyrie (fol. 328 a) in dem Stimmbuch des „Discantus“ (XI B 1 a) vermerkt¹⁸. In dem Tenorstimmbuch beginnt das ganze Werk mit einer Dedicationsseite (fol. 327 a):

„*Officium sacrum de Annunciacione Beatae Mariae*
Adam Rossa pro decore Christi Sumptu privato curavit
Anno virginis partus 1578“.

Das ganze Officium — es bleibt offen und fraglich, ob wirklich alle der veränderlichen Teile von Gallus komponiert wurden, da die Imitationsarbeit ganz andere Tendenzen (hauptsächlich in den Partien „*Laus tibi Christi*“ und „*Mittit ad virginem*“) aufweist — hat folgende Teile:

- Kyrie (e-phrygisch)
- Gloria (e-phrygisch)
- Laus tibi Christe (F-ionisch — a-phrygisch mit — b —)
 II. pars Prophaetae Sancti (a-phrygisch)
- Mittit ad virginem (F-ionisch mit — b —)
 II. pars: Naturam superat
 III. pars: Exi qui mitteris
 IV. pars: Accede nuntia
 V. pars: Audit et suscipit
 VI. pars: Qui nobis tribuat
 Amen (alles in F-ionisch)
- Credo Patrem (a-äolisch)
 Et incarnatus (a-äolisch, e-phrygisch)
 Et resurrexit (4-stimmig) (e-phrygisch)
 Et in Spiritum (5-stimmig) (e-phrygisch)
- Beata es virgo Maria (F-mixolydisch)
 II. pars: Ave Maria (F-mixolydisch).

In der Motette *Beata es virgo Maria* handelt es sich um eine ganz andere Musik als in der bekannten fünfstimmigen Motette *Beata es virgo Maria* (DTÖ XXVI, 51/52, S. 66) von Gallus. Mit der sechsstimmigen Motette *Beata es . . .* von Gallus (DTÖ V, S. 146) weist das Quartintervall am Anfang eine Ähnlichkeit auf; die ganze Kompositionsarbeit entwickelt sich aber völlig anders und hat eine ganz andere Musik zum Ergebnis. In jedem Falle aber repräsentieren Kyrie, Gloria und Credo eine zyklische und bis heute unbekannt Komposition von Jacobus Handl-Gallus¹⁹. Dieselbe Melodie des Cantus firmus, Imitationen, Tonarten lassen das Werk in diesen Partien als eine Einheit erscheinen. Die ganze Komposition scheint für Prag geschrieben und, wie schon erwähnt, ein Jugendwerk von Jacobus Gallus²⁰ zu sein.

¹⁷ Dank der Mitarbeit von Herrn Professor Dr. Kurt von Fischer.

¹⁸ Diskantus fol. 328 a—339 a; Altus fol. 333 b—344 b; Tenor fol. 329 a—337 b; Vagans fol. 295 a—305 b (D A II 3); Bassus fol. 315 a—315—326 b.

¹⁹ Die Transkribierung aus der weißen Mensuralnotation von J. Snížková.

²⁰ DTÖ, Jahrg. XII/1, Bd. 24, S. XIV. „*Missa super levavi oculos meos*“ 4 voc. Prag. Die Messe dürfte eine von den früheren Kompositionen unseres Meisters sein; denn die ehemals dem utraquistischen Pfarrer Jan Troján Turnovský gehörige Sammelhandschrift weist auf dem Einbände die schwarz eingedruckte Jahreszahl 1578 auf“. Hier sei Prof. Dr. D. Cvetko für seine Hilfe Dank gesagt.

Die ganze Handschrift (*Graduale Latino-bohemicum*) mit den fünf Stimmbüchern war im Besitz der St.-Michaelis-Kirche in Prag Neustadt (heute die evangelische Kirche „V Jirchářích“)²¹. Dem Inhalte nach gehört diese Handschrift der neokalixtinischen Richtung zu. Alle Officia enthalten viele üppige veränderliche Partien und Motetten und nie kommt ein *Agnus*-Teil vor²². Auch in der Vorrede herrscht mit Melanchtons Gedanken der neokalixtinische Geist.

Die ziemlich niedrige Stimmlage des Chores (hauptsächlich im Diskant und Altus) zeigt sich in allen Messen und Motetten dieser Handschrift. Die Besetzung, auch in der Komposition von Gallus, scheint für Männerchor und Knabenstimmen (Diskant—Altus) bestimmt zu sein. Jan Troján Turnovský — ein böhmischer Komponist²³, dessen Kompositionen sich ebenfalls in dieser Quelle befinden²⁴, — war aber auf keinen Fall weder Verfasser noch „Redakteur“ dieser Handschrift. Er wird in der Vorrede im Tenorstimmbuch neben den anderen böhmischen Komponisten Jiří Rychnovský und Matheo Poříčenský als einer von den Autoren der Messen und Motetten erwähnt. Eine nähere Beziehung Jan Troján Turnovskýs zu Jacobus Handl-Gallus ist bisher noch nicht nachgewiesen, obzwar es nicht ausgeschlossen erscheint, daß gerade die Motetten *Laus tibi Christe* und besonders *Mittit ad virginem* der Stimmführung nach von Turnovský komponiert worden sind.

Die humanistischen und neokalixtinischen Kreise in Prag sowie auch in den anderen Städten Böhmens pflegten die mehrstimmige Musik und hatten enge Verbindungen zu ausländischen Künstlern. Beide Quellen sind daher nicht nur wichtig als Belege der stimmkompletten Mehrstimmigkeit, sondern sie sind auch Beiträge zur Tätigkeit bekannter Messen- und Motettenkomponisten des 16. Jahrhunderts auf dem Boden Böhmens.

Ein unbekanntes Werk von Johann Paul von Westhoff

VON PETER P. VARNAI, BUDAPEST

Vom Leben und von der Tätigkeit Johann Paul von Westhoffs (1656—1705) weiß die Fachliteratur sehr wenig. Die Lexika teilen seine biographischen Daten im allgemeinen noch immer nach Walther und Gerber mit. Man findet kaum Analysen seiner Werke, höchstens einige Hinweise in den die barocke Geigenliteratur im allgemeinen behandelnden Werken von Beckmann, Moser und Pincherle.

Ein — in der südungarischen Stadt Szeged zum Vorschein gekommenes, bisher unbekanntes — Westhoff-Werk wirft teilweise sowohl auf den Lebenslauf, als auch auf die Tätigkeit des Komponisten Licht. Es handelt sich um einen Zyklus von sechs Partiten für Solovioline (*a*-moll, *A*-dur, *E*-dur, *C*-dur, *d*-moll, *D*-dur). Das 30seitige, kupfergestochene Heft in Querformat ist im Besitz der Szegeder Städtischen Bibliothek (Signatur: F. b. 999). Leider fehlt das erste und das letzte Blatt des Heftes; so ist die Gigue der sechsten Partita nur ein Fragment, und auch das Titelblatt ist abhanden gekommen. Der Originaltitel ist daher unbekannt. Vorhanden ist aber die vollständige französische Widmung, die den Namen des Komponisten enthält und auch über das Datum der Veröffentlichung Aufschluß gibt: Dresden, 6. Juli 1696.

²¹ E. Poche, *Prahou krok za krokem*, Praha 1948, S. 142.

²² E. Troida, *Kapitoly o české mensuralní hudbě*, in: Cyril LIX, Praha 1933. J. Snížková, *Le motet tchèque 1570—1620*, in: *Musica antiqua Europae Orientalis*. Bydgoszcz 1969, S. 35; dies., *Die kalixtinische Messe gegen Ende des XVI. Jahrhunderts*, in: *Kongreßbericht Brno 1970* (im Druck).

²³ *Československý hudební slovník*, Praha 1965, S. 793—794.

²⁴ Officia Turnovini ex UK XI B 1 a, b, c, d. *Officium super „Dunaj voda hluboká“* (in vierstimmiger Ausgabe ohne Vagans-Stimme in J. Pohanka, *Dějiny české hudby v příkladech*, Praha 1958, S. 49.), *Officium De Nativitate Beatissimae Mariae*.

Im folgenden teile ich den Text der Widmung in extenso mit.

„MADAME,

Si tout le monde n'estoit deja que trop convaincu, que la Serenissime Maison de Baireuth est un veritable Azile de la Musique, & de ceux qui en font profession, je tacherois de l'en persuader, à present, que je prens la liberté de dedier à Votre Altesse Electorale de la façon la plus humble & la plus soumise du Monde, ce Volume de pieces en Musique. Mais j'ay une autre chose à luy apprendre, & qui me touche de bien plus près, assavoir, que V. A. E. se fait un plaisir de Combler de graces infinies une famille, la quelle etant estrangere dans ce pais ci, auroit sans de st Augustes auspices, bien de la difficulté, de trouver terrain pour s'entraciner, & comme après ma soeur j'ay l'honneur d'en estre le plus grand participant, j'ay crû qu'il seroit de mon devoir, de rendre un temoignage publique de la tres humble reconnoissance qu'une protection si Illustre, est capable de faire naitre dans l'ame d'un fidelle serviteur, protestant que je suis avec tout le respect dû à sa Souveraine

à Dresen le 6. Juil.

1696.

M A D A M E ,

DE VOTRE ALTESSE ELECTORALE

*le tres humble tres soumis
& tres acquis sujet*

JEAN PAUL WESTHOFF.“

Aufgrund der Widmung an die sächsische Königin Christine Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth müssen wir die auf Westhoff bezüglichen biographischen Daten von Walther und Gerber berichtigen. Wenn nämlich Westhoff schon 1696 der Königin für ihre Hilfe „de trouver terrain pour s'entraciner“ Dank sagen konnte, folgt daraus: 1. daß entweder die Universitätsprofessur Westhoffs in Wittenberg schon 1696 eine vollendete Tatsache war, oder: 2. daß er schon vielleicht in diesem Jahr — und nicht erst 1698 — nach Weimar kam. Der in Dresden geborene und den größten Teil seines Lebens in der sächsischen Hauptstadt verbringende Künstler konnte sich in dieser Stadt keinen Fremden nennen; wenn auch sein Vater (geboren in Lübeck) sich als schwedischer Rittmeister in Dresden niederließ, kann auch diese Tatsache den Ausdruck „*pais étrangere*“ nicht motivieren, da Johann Paul von Westhoff fünfzehn Jahre älter als die Königin war und so Christine Eberhardine die Dresdener Ansiedlung des älteren Westhoff nicht fördern konnte. Nach der Meinung des Verfassers dieser Zeilen, bezieht sich die Widmung auf das Niederlassen in Wittenberg bzw. auf deren Unterstützung. Höchstwahrscheinlich wollte Westhoff die Katholisierung Augusts des Starken nicht in Dresden abwarten und bat darum die Königin schon ein Jahr vor dem Religionswechsel des Königs um Unterstützung. Der Ausdruck „*protestant que je suis*“, verglichen mit der Tatsache, daß Christine Eberhardine sich kurz nach der Katholisierung ihres Gatten nach Torgau, später nach Pretzsch zurückzog und dort ihr Leben verbrachte, scheint diese Annahme zu bestärken. (Die Königin war eine große Musikliebhaberin; auch in Pretzsch hatte sie ein eigenes Kammerensemble¹.)

Es ergibt sich natürlich die Frage: wie kam das Partitenwerk Westhoffs gerade nach Szeged? Die Register der Szegeder Städtischen Bibliothek geben uns nur darüber Aufschluß, daß das Notenheft 1913 als ein Geschenk Soma Nádor's in die Sammlung gelangte. Es war unmöglich, etwas über die Familie Nádor zu erfahren. Es ist nur anzunehmen, daß sie mit dem Eigentümer des gleichnamigen Budapester Musikverlags, oder mit einer anderen, auch

¹ M. v. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. II., Dresden 1862, S. 6.

mit dem Musikverlagswesen sich beschäftigenden Familie, der Familie Bárd, in Verbindung stand. Leider müssen wir die verlockende Hypothese, daß das Notenheft beim ungarländischen Besuch Westhoffs in Szeged geblieben wäre, gänzlich ausschließen. Der Künstler hielt sich nämlich 1680 in Ungarn auf, wo er als Fähnrich der kaiserlichen Armee des Generals von Schultz am Türkenfeldzug teilnahm.

Was nun die stilistische Entwicklung Westhoffs im Spiegel des Partitenwerks von 1696 anbetrifft, fällt vor allem sowohl in der zyklischen Form, als auch in den einzelnen Sätzen das Streben nach konziser Formgebung auf. Im Gegensatz zu den neun Sätzen der Sonate von 1682, den sechs Sätzen der Solosuite von 1683 und zu dem im allgemeinen fünf Sätze umfassenden Sonatenwerk von 1694, sind die Partiten von 1696 ausnahmslos viersätzig. Alle enthalten je eine Allemande, Courante, Sarabande und Gigue; es ist in ihnen keine Spur mehr der in den früheren Werken üblichen programmatischen Sätze zu finden. Fermaten, die virtuose Cadenzen ermöglichen bzw. andeuten, kommen auch nur gelegentlich vor. Wohl sind innerhalb der einzelnen Sätze unverändert Wiederholung und Sequenzieren die meist angewandten Mittel des Formbaus, doch in wesentlich geringerem Maße, als in den früheren Werken. Dabei wirken die sequenzierenden Abschnitte dieser Partiten bei der Entfaltung der Charaktere mit.

Technisch gesehen, beweisen natürlich alle sechs Partiten unverändert die ausgesprochen virtuose Persönlichkeit des Komponisten. In den Sätzen findet man kaum einstimmige Abschnitte und die mehrere Takte hindurch anhaltende Drei- und sogar Vierstimmigkeit gehört nicht zu den Seltenheiten. Auch die Ausnützung des Tonumfanges der Violine weist auf die Virtuosität hin: in einigen Sätzen führt Westhoff die Geigenstimme bis in die vierte Lage hinauf.

Auch die Notation ist in ihrer Art bemerkenswert. Meinerseits bin ich nirgends diesem System mit acht Linien (mit zwei C-Schlüsseln) begegnet, das nicht einmal im *Handbuch der Notationskunde* von Johannes Wolf erwähnt ist.

Die sechs Partiten werden bei der Edition Musica Budapest, vom Verfasser dieser Zeilen und dem Geiger Gusztáv S. Szeredi vorgelegt, erscheinen.

Im folgenden teile ich die Incipits der einzelnen Sätze mit:

Partita I.

Allemande



Courante



Sarabande



Gigue



Partita II.

Allemande



Courante



Sarabande



Gigue



Partita III.

Allemande



Courante



Sarabande

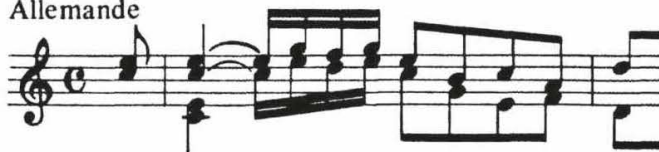


Gigue



Partita IV.

Allemande



Courante



Sarabande



Gigue



Partita V.

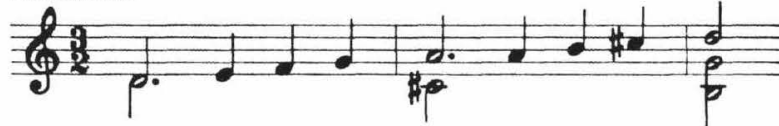
Allemande



Courante



Sarabande



Gigue



Partita VI.

Allemande



Courante



Sarabande



Gigue



Das Verhältnis von Grosso- und Concertino-Tonsatz in den Concerti grossi Corellis

VON MARTIN WITTE, MÜNSTER

In erster Annäherung, d. h. bei Vernachlässigung gewisser formaler und satztechnischer Detailfragen, läßt sich der Concerto-grosso-Typ Arcangelo Corellis und ihm verpflichteter, zeitlich benachbarter Meister als eine quantitativ-dynamisch und damit auch klanglich ausgebaute Triosonate auffassen: Träger der „Substanz“ im Sinne der melodisch-harmonischen Vorgänge und der aus diesen resultierenden formalen Gegebenheiten ist das aus 2 Violinen und Violoncello bestehende, kontinuierlich musizierende Concertino. Das nach Möglichkeit chorisch zu besetzende Grosso hat lediglich die Aufgabe, den Concertinopart abschnittsweise zu duplizieren, zu „verstärken“. Unterbleibt diese Verstärkung, wird also der an sich vorgesehene Grossopart nicht besetzt, so bedeutet das ebensowenig einen Substanzverlust, wie andererseits die Hinzufügung eines solchen Grossoparts für ein primär solistisch, d. h. als Sonate konzipiertes Werk einen Substanzgewinn bedeuten würde. Trotz seiner Bedeutung für das Prinzip des Konzertierens muß der Grossopart demnach als „akzidentiell“ gelten.

Daß eine solche Betrachtungsweise auch den Komponisten des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts geläufig war, ist unschwer zu belegen. Erinnerung sei nur an das Vorwort zum Erstdruck der Concerti grossi Corellis (Amsterdam 1713), das ausdrücklich nur das Concertino-Trio für obligat erklärt, das Grosso aber fortzulassen erlaubt¹ — wobei dann primär als Concerti grossi konzipierte Werke gewissermaßen in Sonaten zurückverwandelt würden. Ferner kann auf Georg Muffat verwiesen werden, der sowohl für die fünfstimmigen Sonaten seines *Armonico tributo* (1682) wie auch für die Konzerte seiner *Auserlesenen mit Ernst und Lust gemengten Instrumental-Music* (1701) einen ganzen Katalog klanglicher Realisierungsmöglichkeiten anbietet, in dem die solistische Trio-Besetzung die untere und die volle Concerto-grosso-Besetzung die obere Grenze, zugleich freilich auch die optimale Lösung darstellt². Und schließlich ist als Zeuge für die enge Wechselbeziehung, für die fließende Grenze zwischen Sonate und Konzert auch Fr. Geminiani zu nennen, der offenbar nicht befürchtete, etwaige „Gattungsgesetze“ ernstlich infrage zu stellen, als er (1726—1728) Corellis Solosonaten op. 5 durch entsprechende Bearbeitung in Concerti grossi verwandelte.

Vergegenwärtigt man sich demgegenüber, in welchem Ausmaß das „Italienische Konzert“ der Generation um Vivaldi auf die substantielle (und formale) Eigenständigkeit des Grosso, das ja nun Träger eines „Ritornells“ sein kann, angewiesen ist, — bedenkt man also, bis zu welchem Grade sich in der relativ kurzen Zeit zwischen Corelli und Vivaldi das Grosso aus seiner substantiellen Gebundenheit an das Concertino befreite, so wäre es allerdings verwunderlich, wenn sich nicht wenigstens die ersten Schritte dieses Emanzipationsprozesses schon im Konzertschaffen Corellis beobachten ließen.

Entwicklungsansätze dieser Art möglichst vollständig am Tonsatz, genauer: am Verhältnis des Grosso-Tonsatzes zum Concertino-Tonsatz nachzuweisen, und, soweit zugänglich, zu systematisieren, ist das Ziel dieser Untersuchung³. —

¹ „Concerti grossi con duot Violini, e Violoncello di Concertino obligati, e duot altri Violini, Viola e Basso di Concerto Grosso ad arbitrio . . .“

² Vgl. Muffats Vorreden, abgedruckt in: DTÖ 23, Wien 1904, ed. E. Luntz, S. 8 f. und S. 118.

³ Bereits E. Schenk hat in seiner Ausgabe des *Armonico tributo* und des 2. Teils der *Instrumental-Music* von Muffat (DTÖ 89, Wien 1953) „Beziehungskategorien zwischen Concertino und Concerto“ gründlich untersucht (vgl. S. XXI ff.). Zumindest in Bezug auf Corelli sind seine Ergebnisse aber unvollständig. Außerdem betrachtet Schenk die Tonsatz-Probleme in ihrer Relation zu formalen Erscheinungen, ein Aspekt, der hier weitgehend ausgeschlossen bleiben soll.

Ausgangspunkt und zugleich noch Norm für die Beziehung zwischen Concertino- und Grosso-Tonsatz bildet bei Corelli das reine, unmodifizierte colla parte korrespondierender Stimmen. Die bei weitem überwiegende Zahl jener Abschnitte, die vom Grosso mitbestritten werden, sind dieser Technik, die als „Verstärkung“ im eigentlichen Sinne anzusehen ist, uneingeschränkt verpflichtet. Man begegnet ihr in langsamen Sätzen ebenso wie in schnellen, in Einleitungs- und Überleitungsakten ebenso wie in selbständigen Satzgebilden. Das colla parte kann sich dabei als ein „kontinuierliches“ über den ganzen Satz erstrecken (das Ergebnis ist dann ein reiner, sozusagen symphonischer Tutti-Satz); es kann aber auch „intermittierend“, d. h. im Wechsel mit rein solistischen Abschnitten eintreten, wobei dann das Prinzip des Konzertierens im Sinne quantitativ-dynamischer Abstufung deutlich spürbar wird.

Selbst bei intermittierendem colla parte kann indessen von einer Emanzipation des Grosso noch nicht die Rede sein. Sie ist vielmehr erst dort anzusetzen, wo das Grosso (A) von bloßer Verstärkung zu einer wie auch immer gearteten, vom Trio-Tonsatz aber jedenfalls abweichenden „Begleitung“ übergeht, oder aber (B) als konkurrierender Melodieträger in Erscheinung tritt und, wenn u. U. auch nur für wenige Zählzeiten, anstelle des Concertino den Vortrag des melodischen Kontinuums übernimmt. — Für beide hier angedeuteten Möglichkeiten gibt es bei Corelli Belege.

A) Der begleitende Grosso-Tonsatz

1. Vollstimmigkeit. — Ein erster Schritt von der „Verstärkung“, vom reinen colla parte, zur „Begleitung“ liegt dann vor, wenn das Grosso die Melodik des Concertino in einer auf die „Kerntöne“ reduzierten Form abbildet — eine Technik, die dementsprechend als „reduziertes colla parte“ bezeichnet werden könnte. Sie kann beschränkt, d. h. nur auf eine Stimme angewendet werden, sie kann aber ebensogut auch den gesamten mehrstimmigen Satz erfassen. (Lediglich die Viola ist hier auszunehmen, da ihre Tonsatz-Position im Concertino nicht besetzt ist.)

Konzert Nr. 2, Allegro III, T. 44 f.⁴⁾

⁴ Da die Satzählung und — davon abhängig — die Taktählung aufgrund gewisser formaler Eigentümlichkeiten bei Corelli problematisch ist und die vorliegenden Ausgaben dementsprechend voneinander abweichen, zitiere ich nach einem rein mechanischen Verfahren. „Allegro III, T. 44“ z. B. bedeutet: T. 44 von der Stelle an gerechnet, wo die Tempo-Vorschrift „Allegro“ zum drittenmal auftritt.

Musikalisch stellt das reduzierte gegenüber dem reinen colla parte ohne Frage eine „Verarmung“ dar; indessen ist nicht zu bestreiten, daß das Grosso sich hier aus seiner mechanisch-starren Bindung an das Concertino zu lösen beginnt.

Auf der nächsten Stufe, für die der Begriff „ausinstrumentierter Generalbaß“ in Anspruch genommen werden kann, tritt die musikalische Verarmung womöglich noch deutlicher in Erscheinung. Kennzeichnend für diese Stufe ist, daß die Oberstimmen des Grosso nicht einmal mehr die Kerntöne der Concertino-Melodik abbilden, sondern ganz offensichtlich nur noch den Stimmführungsregeln einer schlichten, melodisch vergleichsweise unprofilieren Continuo-Aussetzung gehorchen.

Konzert Nr. 8, Adagio I, T. 1.

Auf einer dritten Stufe schließlich erfährt der aus seiner melodischen Abhängigkeit vom Concertino befreite Grosso-Tonsatz erstmals wieder eine musikalische Bereicherung: Der ausinstrumentierte Generalbaß, das Endergebnis eines vom reinen colla parte ausgehenden „Defigurationsprozesses“, wird erneut „ausfiguriert“ resp. „melodisiert“, wobei nun aber jegliche Bezugnahme auf die Concertino-Melodik unterbleibt. Damit stellt das Grosso

Konzert Nr. 1, Largo III, T. 4.

dem Concertino erstmals eigenständige melodische Bildungen gegenüber. Allerdings haben diese nach wie vor nur unterbauende, begleitende Funktion; Träger des Hauptstimm-Kontinuums ist auch auf dieser Stufe noch das Concertino.

Im einfachsten Falle hat dieser „ausfigurierte“ resp. „melodisierte Generalbaß“ nur die Aufgabe, gewisse rhythmische Ruhepunkte (nicht jedoch Unterbrechungen!) im melodischen Kontinuum des Concertino zu überbrücken.

Konzert Nr. 4, Allegro I, T. 7 ff.

Weiter ausgebildet und konsequenter angewandt führt er schließlich aber zu einer Technik, die in der Nähe des „obligaten accompagnements“ rückt: Dem Hauptstimm-Kontinuum des Concertino wird ein melodisch annähernd gleich profiliertes Begleitungs-Kontinuum des Grosso entgegengestellt. In dieser prägnanten Form verwendet Corelli den ausinstrumentierten Generalbaß m. W. allerdings nur ein einziges Mal, nämlich in mehreren längeren Abschnitten des 1. Allegro aus op. 6 Nr. 4.

2. Stimmenreduktion. — Die bisher angeführten Beispiele zum begleitenden Grosso-Tonsatz waren ausnahmslos vierstimmig, wobei die beteiligten Instrumente hinsichtlich der Gesetze von Harmonie und Kontrapunkt immer ihre sozusagen klassischen Funktionen ausübten: Der Baß trat immer bassierend, die Viola tenorisierend, die 2. Violine altierend und die 1. Violine diskantierend auf; allenfalls zwischen den beiden Violinen war — nämlich bei den nicht seltenen Stimmkreuzungen — ein Austausch der Funktionen möglich.

So bezeichnend und weithin verbindlich diese Art der Tonsatz-Gestaltung für das Grosso in den Konzerten Corellis auch ist — an einigen wenigen Stellen wird doch die Tendenz spürbar, die dadurch gesetzten starren Grenzen zu durchbrechen und so das Repertoire an Begleitertechniken um neue Lösungen zu bereichern. Die dabei angewendeten Mittel sind die *Stimmenreduktion* und — damit verbunden — die *Entfunktionalisierung* resp. „Umfunktionalisierung“ von Stimmgattungen.

Für den erstgenannten Fall — Stimmenreduktion verbunden mit Funktionsverlust der verbleibenden Stimmen — sei folgendes Beispiel angeführt:

Konzert Nr. 4, Adagio II, T. 1 ff.

Der Grosso-Tonsatz ist hier auf reale Einstimmigkeit bei notierter Zweistimmigkeit zusammengeschrumpft. Die beiden verbliebenen Stimmen (Violine I und II) verstärken das Concertino-Cello in der Oberoktave. Sie bilden also ein dem Baß (hier: dem Concertino-Cello) hinzugefügtes 4'-Register, das lediglich eine Klangfunktion, jedoch keine Stimmgattungsfunktion mehr wahrnimmt.

Von der zweiten Möglichkeit — Stimmenreduktion verbunden mit echtem Funktionswechsel statt des bloßen Funktionsverlustes der verbleibenden Stimmen — ist erst dann zu reden, wenn bei im übrigen ähnlicher Tonsatzgestaltung das stützende Violoncello entfällt und damit die Funktion des Bassierens eindeutig auf die Grosso-Violinen übergeht.

Konzert Nr. 4, Allegro III, T. 3 f.

Diese im Konzertschaffen späterer Generationen so außerordentlich häufigen „Violinbässe“ sind bei Corelli zwar nur ausnahmsweise anzutreffen; immerhin aber liegt die Technik als solche hier voll ausgebildet vor⁵.

⁵ Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang, daß für eine angemessene Bewertung der Violinbässe nicht so sehr die Tatsache entscheidend ist, daß überhaupt ein der Diskantlage angehörendes Instrument in bassierender Funktion auftritt; wichtig ist vielmehr, daß ein solches Instrument benutzt wird, obgleich die für das Werk gewählte Besetzung an sich ein reguläres Baß-Instrument bereitstellt, das dann aber eben zeitweilig ausgespart bleibt.

B) Das Grosso als konkurrierender Melodieträger

Unabhängig vom Grad seiner Emanzipation, d. h. seiner melodischen Eigenständigkeit gegenüber dem Verband der Solostimmen, diente das Grosso in allen bislang angeführten Beispielen nur der Begleitung; das Hauptstimmen-Kontinuum wurde immer vom Concertino, insbesondere von dessen beiden Violinen, repräsentiert.

Mit einem demgegenüber völlig anderen Sachverhalt hat man es dagegen dort zu tun, wo das Grosso selbst Träger — und zwar alleiniger Träger — des Hauptstimmen-Kontinuums wird und damit eine im „Normalfall“ nur dem Concertino eigene Formfunktion übernimmt. Die Technik, die Corelli in allen hierher gehörenden Fällen anwendet, besteht in einem kurzfristig-komplementären Alternieren zwischen Concertino und Grosso; das Hauptstimmen-Kontinuum wird in kurze Phrasen aufgeteilt, die abwechselnd von beiden Klangkörpern vorgetragen werden⁶.

Im einfachsten Falle wird das Grosso nur für wenige Zählzeiten und insgesamt über nur wenige Takte hin am Hauptstimmen-Kontinuum beteiligt.

Konzert Nr. 1, Largo III, T. 13 ff.

In den jeweils ersten Allegrosätzen der Konzerte Nr. 2 und 7 wird die Praxis des komplementären Vortrags dagegen auf größere in sich zusammenhängende Satzteile angewendet. Der Wechsel von Concertino und Grosso erfolgt dabei in größeren, nämlich in Ganztakt-Abständen. Überdies sind beide Klanggruppen mit konsequent kontrastierender Figuration bedacht.

⁶ Es kann als sicher gelten, daß Corelli dabei auf das Concertino-Verhältnis eine Technik übertrug, die er bei der Gestaltung des Viol. I-Viol. II-Verhältnisses in seinen Triosonaten längst praktizierte.

Triosonate op. 3 Nr. 4, Largo I, T. 17 ff.

Konzert Nr. 2, Allegro I, T. 6 ff.

The musical score is presented in two systems. The first system consists of five staves: Violins I and II (V. I, V. II), Concerto (Conc.), Violoncello (Vcl.), and Viola/Bassoon (Va. B. c.). The second system consists of four staves: Violins I and II (V. I, V. II), Viola/Bassoon (Va. B. c.), and a grand staff (piano). The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The score shows the beginning of a section starting at measure 6, with various rhythmic patterns and dynamics indicated.

Der Rückbezug auf die mehrhörige Musizierpraxis des 16./17. Jahrhunderts ist hier nicht zu verkennen. Bemerkenswert bleibt indessen, daß Corelli dies durchaus historische Verfahren überhaupt in das — primär ja von der colla-parte-Technik bestimmte — Concerto grosso aufnimmt und sich so eine Möglichkeit schafft, das Grosso nicht nur in den untergeordneten Funktionen von Verstärkung und Begleitung, sondern daneben und darüberhinaus auch als Hauptstimmträger — wenn freilich auch nicht als Träger relativ geschlossener thematischer Strukturen — einzusetzen. —

Versucht man, in groben Umrissen, d. h. ohne Berücksichtigung der in praxi zu beobachtenden vielfältigen Modifikationen, die für einen schnellen Konzertsatz der Vivaldizeit konstitutiven Merkmale zusammenzustellen, so ergibt sich etwa folgende Liste:

1. Concertino und Grosso lösen einander als Träger des Hauptstimmen-Kontinuums ab;
2. Zwischen den vom Concertino auf der einen und den vom Grosso auf der anderen Seite beherrschten Abschnitten besteht häufig, wenn nicht sogar meist, Substanzkontrast;
3. Zumindest zwischen den Grosso-Abschnitten besteht in der Regel Substanzgemeinschaft (Ritornell-Bildung);
4. In den vom Concertino beherrschten Abschnitten übernimmt das Grosso die Funktion des „Begleitens“;
5. Insbesondere in den Grosso-Abschnitten, in begrenztem Umfang aber auch in den Concertino-Abschnitten, besteht die Tendenz zur Ausbildung relativ geschlossener Formstrukturen⁷.

Ein Vergleich der 5 Punkte mit den Ergebnissen dieser Untersuchung führt zu dem Schluß, daß bei Corelli die entscheidenden formalen Merkmale des Vivaldischen Konzertsatz-Typs (durch Ritornellbildung bedingter rondoartiger Ablauf der Gesamtform; relativ geschlossene Formen in den Ritornellen und Episoden — vgl. Punkte 3 und 5) zwar nicht vorgebildet sind, daß aber die dafür erforderlichen Vorbedingungen in der Klanggliederung, in der Substanzverteilung und im Verhältnis zwischen Concertino- und Grosso-Tonsatz (das Grosso als konkurrierender Melodieträger mit der Tendenz zu substantieller Kontrastbildung; das Grosso als ein von der ursprünglichen colla-parte-Bindung befreiter, „begleitender“ Klangkörper — vgl. Punkte 1, 2 und 4) durchaus, wenn freilich auch nur gelegentlich, praktiziert werden.

Zu dem Domenico Scarlatti zugeschriebenen „Capriccio fugato à dodici“

VON LOEK HAUTUS, ELST (HOLLAND)

Über dem Domenico Scarlatti zugeschriebenen Werk *Capriccio fugato à dodici* — in anderen Quellen *Fuga Estemporanea* genannt — hing innerhalb der Scarlatti-Forschung bisher, vor allem dadurch, weil die Frage der Authentizität und die der Besetzung ungeklärt waren, der Schleier des Undeutlichen. Von Gerstenberg wurde es, da es das Thema seiner Untersuchungen kaum berührte, nur am Rande vermerkt¹; Kirkpatrick begnügte sich damit, es — unter Aufzählung der drei ihm bekannten Quellen des Werkes — unter den „Miscellaneous works attributed to Domenico Scarlatti“ einzureihen². Hierzu kam noch, daß das Werk weitgehend unbekannt war, denn eine Veröffentlichung fehlte bisher.

Seit kurzem liegt nun jedoch eine Ausgabe des Werkes von dem im März 1970 verstorbenen Komponisten, Musikforscher und Musikschriftsteller Paul Winter vor, die — insofern eine solche Beurteilung ohne eingehenden Vergleich mit den Quellen möglich ist — rein editionstechnisch gesehen einen zuverlässigen Eindruck macht³; zudem gelang es Winter, zu den drei bereits bekannten Quellen eine vierte aufzuweisen.

Über die prekären Fragen des Werkes, die der Autorschaft und die der Besetzung, scheint sich der Herausgeber nicht allzuviel Gedanken gemacht zu haben. Das Werk wird kommentarlos Domenico Scarlatti zugeschrieben, obwohl in den Quellen — wenn überhaupt — nur von „del Sigr. Scarlatti“ die Rede ist, und die Vermutung liegt nahe, daß gerade das Fehlen des Vornamens ein Zeichen dafür ist, daß nicht Domenico gemeint ist. Unter

⁷ Zur barocken Themenbildung vgl. W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, in: *StMw III*, Leipzig u. Wien 1915.

¹ W. Gerstenberg, *Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis*, Regensburg 1933, 2/1969, S. 91.

² R. Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton 1953, 6/1970, S. 425.

³ D. Scarlatti, *Capriccio Fugato für 12 Melodie-Instrumente und Generalbaß. Praktische Erstausgabe und Generalbaß-Aussetzung von Paul Winter*, Köln 1969. Die Bezeichnung „12 Melodie-Instrumente und Generalbaß“ ist hinsichtlich der Stimmenzahl irreführend, da die zwölfte Stimme zugleich diejenige des Generalbasses ist.

Scarlatti verstand man im 18. Jahrhundert gemeinhin Alessandro Scarlatti, ebenso wie für uns heute Bach gleichbedeutend mit Johann Sebastian ist oder wie man gegen 1770 in bestimmten Kreisen unter Bach Johann Christian verstanden haben dürfte. Stilistische Kriterien heranzuziehen, um die Autorschaft wahrscheinlich zu machen, wäre im Falle Domenico Scarlattis ein Verfahren, dessen Hoffnungslosigkeit jeder, der sein Werk studiert und sich dessen tiefgreifende Stilwandlungen bewußt gemacht hat, bejahen würde; das Problem liegt dabei nicht in dem typischen Personalstil seiner späteren Klaviersonaten, sondern in dem gerade untypischen, man könnte sagen „gängigen“ Stil seiner Jugendzeit, wie ihn auch das *Capriccio fugato* aufweist. Ohne neue dokumentarische Funde läßt sich im Moment nichts beweisen und wäre jede Vermutung vergebliche Mühe.

Seine Überlegungen über die Besetzung des Werkes formuliert der Herausgeber im Vorwort zu seiner Ausgabe folgendermaßen: „. . . Angaben über die Besetzung liegen nicht vor. Aus der Schlüsselanzordnung der Partitur ergibt sich eine Zusammenfassung der Instrumente in drei Gruppen, ohne daß aber damit das Werk als eine Komposition im Sinne des mehrstimmigen Stils anzusehen ist.“ Bei genauerem Studium der Partitur entstehen aber Zweifel: die Stimmen 1, 2 und 3 (von Winter als „Chorus I“ bezeichnet) sind deutlich instrumentaler geprägt als der Rest des Stimmensatzes: es finden sich mehrere jähe, unsangliche Sprünge und der Tonumfang ist größer; dagegen bewegen sich die Stimmen 4 bis 11 innerhalb ihrer vokalen Grenze, und bestimmte Tonwiederholungen legen die Vorstellung einer Textunterlegung nahe. Die originale Schlüsselanzordnung, woraus Winter richtigerweise eine Teilung in drei Gruppen schloß, bestätigt endlich die Vermutung, daß es sich hier um ein Werk für zwei Vokalchöre, Streicher und Basso continuo handelt: Stimme 1 und 2 Violinschlüssel (Violine I und II); Stimme 3 Altschlüssel (Bratsche); Stimme 4 und 8 Sopranschlüssel; Stimme 5 und 9 Altschlüssel; Stimme 6 und 10 Tenorschlüssel; Stimme 7 und 11 Baßschlüssel; Stimme 12 Baßschlüssel (Basso continuo). Dazu kommt noch, daß die Altstimmen der beiden Vokalchöre (bei Winter: Stimme 5 und 9) einen Cantus firmus führen, der sich identifizieren läßt als der gregorianische Hymnus *Exsultet orbis gaudiis*⁴, dessen Text übrigens schlecht zu den übrigen Vokalstimmen paßt. Wer löst das Rätsel?

Soviel dürfte jetzt sicher sein, daß es sich um ein geistliches Werk für zwei Vokalchöre, Streicher und Basso continuo oder einen Abschnitt daraus handelt, dessen Autor um 1700 in der umfangreichen Scarlatti-Familie zu suchen wäre. Bezüglich der Winterschen Ausgabe ließe sich sagen, daß es sich hierbei — um ein Wort Unverrichts zu zitieren — um eine „z. T. unzureichende Edition“ handelt.

Quellenkritische Bemerkungen zu Mozarts Fantasie KV 385 f (396)

VON HANS-CHRISTIAN MÜLLER, MAINZ

Erste Zweifel daran, daß die Klavierfantasie c-moll, KV 385 f, in der durch den Erstdruck¹ überlieferten Gestalt vollständig von Mozart stamme, kamen Hermann Abert, als er auf die Abschrift in der Sammlung A. Posonyi² hingewiesen wurde, auf der vermerkt ist, „daß nur der Teil vor der Durchführung von Mozart, dagegen das übrige von Stadler

⁴ *Liber usualis missae et officii*, Paris usw. 1956, S. 1115.

¹ FANTASIE / Pour le Clavecin ou Piano-Forte / composée et dédiée / A MADAME COSTANCE MOZART / par / W. A. Mozart / a Vienne chez Jean Cappi / Place St. Michel N. 5. — 40 x, Plattennummer 942 (um 1803). Die Fantasie in der Fassung des Erstdrucks ist zusammen mit dem Text des Autographs abgedruckt in: W. A. Mozart, *Klavierstücke*, nach Eigenschriften, Erst- und Frühdrucken, herausgegeben von B. A. Wallner, München—Duisburg 1955, S. 46—55.

² Später Sammlung Heyer, siehe Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer Köln, Band IV, Leipzig 1916, S. 148.

ergänzt sei“³. Es handelt sich um eine Abschrift Maximilian Stadlers⁴. Dann fand Robert Haas 1930 das Autograph des Fragments im Goethe- und Schillerarchiv in Weimar⁵, das die Angaben der Stadler-Abschrift bestätigte⁶. Seitdem stand der Anteil Mozarts und Stadlers an dem Stück fest. Hans Sabel sah denn auch im Durchführungsteil „charakteristische Züge von Stadlers eigenen Sonaten: rauschende Arpeggien, Übergreifen der Hände, große Steigerungen mit Hilfe eines Motivs, weite Sprünge und ‚Registerwechsel‘“⁷.

Dagegen stellt nun Hans Eppstein in seinem Aufsatz *Mozarts ‚Fantasie‘ KV 396*⁸ drei neue Hypothesen auf:

1. Mozart habe die Komposition ursprünglich als Solostück für Klavier geplant. Davon hätte es eine Niederschrift gegeben, die über das erhaltene Autograph der Duofassung hinausgegangen sei und voraussichtlich Sonatensatzform erhalten sollte.

2. Maximilian Stadler hätte seine Bearbeitung nach dem nicht bekannten Solofragment vorgenommen.

3. Mozart hätte das Stück ein zweites Mal als Duo für Klavier und Violine niederzuschreiben begonnen; dies sei das erhaltene Fragment.

Eppstein begründet seine Hypothese, das erhaltene Autograph sei bereits eine Bearbeitung — sozusagen ein zweiter Versuch —, zunächst einmal mit den äußeren Merkmalen des Autographs: das Violinsystem ist die ersten 22 Takte lang nicht beschrieben und enthält auch keine Pausen. Erst in den letzten fünf Takten hat Mozart eine relativ untergeordnete Violinstimme ausgesetzt. Dieses Verfahren ist ungewöhnlich, und Eppstein verweist auf ein anderes Duofragment (KV 546a = Anh. 47), in dem die Hauptstimmen in beiden Instrumenten abwechselnd skizziert sind. Da Mozart gegenüber seinen Pariser Violinsonaten keinen Schritt rückwärts im errungenen Konzept getan haben könne, sei das Fragment kaum als genuine Duokomposition vorzustellen. Und da Stadler ja nicht die Duokomposition ergänzt, sondern sie als Solostück herausgegeben habe, könne er nicht nach dem erhaltenen Autograph gearbeitet haben. So erklärt Eppstein die Ergänzungen bis zum Wiederholungszeichen als Mozarts ursprünglichen Text⁹ und hält Mozart auch als Urheber der Durchführung — zumindest in Skizzen — nicht für undenkbar.

Soweit Eppstein. Vor der Erörterung des Verhältnisses von Autograph und Erstdruck sei noch einmal das erhaltene Autograph besprochen.

Bereits Robert Haas¹⁰ und nach ihm Walter Georgii und Eduard Reeser¹¹ weisen auf die Unregelmäßigkeit in Takt 13 hin, wo Mozart statt eines Viervierteltaktes einen Sechsvierteltakt notiert, den Stadler durch Verschiebung des Taktstriches und eine „sinnlos lange“ Halbtaktpause in Takt 15 ausgeglichen hat. Betrachten wir diese Stelle im Autograph, so fällt auf, daß der unregelmäßige Takt 13 dort durch Akkoladenwechsel geteilt wird (Übergang von der dritten zur vierten Akkolade der ersten Seite), und zwar steht der Takt im Wert einer Halben in der dritten Akkolade und dann noch einmal im Wert einer

³ H. Abert, *W. A. Mozart, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart*, Zweiter Teil 1783—1791, Leipzig 1956, S. 130, Anm. 1.

⁴ Vgl. W. A. Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VIII, Kammermusik, Werkgruppe 23: Sonaten und Variationen für Klavier und Violine, Band 2, vorgelegt von E. Reeser, Kassel 1965, S. XIII.

⁵ Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, *Goethe-Autographensammlung*: Nr. 493: Sonatensatz für Klavier u. Violine von W. A. Mozart, 2 Seiten.

⁶ R. Haas, *Mozarts kleinere Klavierphantasie in c-moll, K. 396. Ein Beitrag zur Quellenkritik*, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, 55. und 56. Band (1942/43), Augsburg Mozartbuch, S. 422 bis 440.

⁷ H. Sabel, *Maximilian Stadler und W. A. Mozart*, in: *Neues Mozart-Jahrbuch 1943*, Regensburg 1943, S. 102—112.

⁸ Erschienen in: *Die Musikforschung*, XXI, 1968, S. 205—211.

⁹ Vgl. H. Eppstein, a. a. O., S. 206, Anm. 6. Berichtigt sei hier, daß Stadler kein \flat beim letzten Viertel des Basses von Takt 11 hinzugefügt hat.

¹⁰ R. Haas, a. a. O., S. 433.

¹¹ E. Reeser, a. a. O., S. XIII; vgl. auch W. Georgii, *Klassisches Klavierstück in neuem Licht*, in: *Zeitschrift für Musik*, 112, 1951, S. 469.

Ganzen in der vierten Akkolade. Ohne Zweifel liegt hier ein Versehen Mozarts beim Niederschreiben vor, das ihm bei der Abschrift des Stückes — so Eppsteins Hypothese — wohl kaum unterlaufen wäre. Die Halbtaktpause vor Eintritt des zweiten Gedankens wird man Mozart wohl nicht zutrauen dürfen. Daß Mozart bei der Niederschrift von Kompositionen derartige „Taktfehler“ unterlaufen sind, zeigt z. B. das Autograph des Adagios für Klavier *h-moll*, KV 540, wo Mozart den Takt 27 zunächst als Sechsvierteltakt notierte, sein Versehen aber sofort bemerkte, den Taktstrich an der richtigen Stelle einfügte und den verbleibenden halben Takt ergänzte.

Doch auch die Änderungen im Autograph des Stückes KV 385 f in Takt 1 und 2 zeigen¹², daß es sich hier um eine erste Niederschrift und nicht bereits um eine Abschrift handelt.

Der Erstdruck des Stückes mit der Ergänzung Stadlers weist zwar eine Reihe von Abweichungen gegenüber dem vorhandenen Autograph auf — erwähnt seien außer der ergänzten Stimme in Takt 3 und den weggelassenen Grundtönen in den Takten 20 und 21 noch ergänzte Bögen in den Takten 1 und 3 oder fehlende Bögen in Takt 5 sowie das ergänzte Crescendo- und Decrescendozeichen in Takt 4 und 5, um nur einige dieser Abweichungen zu nennen —, aber sie mögen wenigstens z. T. zu Lasten des Verlegers gehen¹³.

Dagegen verraten zwei Stellen — am Übergang von Takt 5 zu 6 und von Takt 9 zu 10 —, daß Stadler seine Bearbeitung und Ergänzung nach dem erhaltenen Autograph vorgenommen hat. An beiden Stellen hat Stadler nämlich im oberen System des Klavierparts über den Taktstrich hinweg Ligaturbögen gesetzt; in Takt 6 hat er sogar eine Vorschlagsnote an das Sechzehntel des vorangehenden Taktes angebunden. Kontrolliert man die beiden Stellen im Autograph, so stellt man fest, daß beide Male Akkoladenwechsel eintritt: von der ersten zur zweiten und von der zweiten zur dritten. Nun hat Mozart die Gewohnheit, bei Stücken für Violine und Klavier die Akkoladenklammer zu unterteilen, indem er noch einen Bogen am oberen System des Klaviers zwanglos anfügt¹⁴. Diesen Bogen hat Stadler in den beiden Fällen mißdeutet, da die melodische Linie im neuen System jeweils mit dem gleichen Ton fortgesetzt wird. Selbstverständlich stehen im Autograph auch am Ende der ersten und zweiten Akkolade keine überbindenden Bögen. Als Gegenstück sei noch Takt 13 erwähnt, wo vom ersten zum zweiten Halbtakt im oberen Klaviersystem das *as'* übergebunden wird. Wie erwähnt, findet hier ebenfalls Akkoladenwechsel statt. An dieser Stelle hat Mozart am Ende der dritten Akkolade einen Bogen gesetzt und am Anfang der vierten Akkolade zwei: einen als Ligaturbogen und einen als Akkoladenklammer für den Klavierpart.

Dieser Befund der Quellen zur *Fantasie* KV 385 f dürfte wohl eindeutig beweisen, daß es sich bei dem erhaltenen Autograph im Goethe- und Schillerarchiv in Weimar um Mozarts erste und einzige Niederschrift der Komposition handelt und daß Stadler das Stück nach diesem Autograph in die Solofassung gebracht sowie zum Sonatensatz ergänzt hat. Titel und Tempobezeichnung stammen von Stadler. Eppsteins Hypothese, daß Mozart die Komposition zunächst als Solostück angelegt habe, deren Niederschrift über das Fragment der Duofassung hinausgegangen sei, kann demnach nicht aufrechterhalten werden.

¹² In Takt 1 notierte Mozart den gebrochenen Akkord zunächst eine Oktave höher und in Takt 2 hat er in der rechten Hand offensichtlich die erste Sechzehntelnote der zweiten Takthälfte geändert.

¹³ Der Vergleich von Mozarts Autographen mit den Erstdrucken zeigt, daß die Erstdrucke oft unzuverlässig sind. Das gilt z. B. für die Klavierstücke KV 485, 511 und 540.

¹⁴ Vgl. auch die Faksimiles bei Reeser, a. a. O., S. XVIII—XXII.

Zur Doppelautorschaft in J. C. F. Fischers *Musikalischem Parnassus* (1738)

VON LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT, FRANKFURT A. M.

Walter Lebermann bemüht sich in seiner Replik: *Johann Caspar Ferdinand und (oder) Johann Caspar Fischer?* (Die Musikforschung, XXIV, 1971, S. 40f.), jene wissenschaftlichen Ergebnisse meiner Untersuchungen¹, die seiner sogenannten „Beweisführung“ nicht dienlich sind, herunterzuspielen, wenn nicht überhaupt zu negieren. Obwohl sich ein solches Verfahren von selbst richtet, möchte ich in diesem Schlußwort, das mir zusteht, wenigstens in aller Kürze auf die Haltlosigkeit seiner „Argumente“ hinweisen, selbst auf die Gefahr hin, mich wiederholen zu müssen:

1. Sein Schlußsatz, ich hätte mich zu den neuen Fakten beharrlich ausgeschwiegen, ist eine Unterstellung, die ich entschieden zurückweisen muß. Jeder kann nachlesen, daß ich die Ergebnisse seiner archivalischen Nachforschungen (Vater Fischer starb 1746, der Sohn Fischers war bis 1773 als Amtsschreiber tätig) an erster Stelle genannt habe². Nur messe ich ihnen, und das ist das Entscheidende, für die Klärung des anstehenden Problems keinerlei Bedeutung zu, weil die Tätigkeit des Sohnes von Fischer als Berufsmusiker von mir seinerzeit ohnehin nur als Vermutung ausgesprochen worden war.

2. Lebermann kann nicht im Ernst glauben, die Kinder Fischers hätten samt und sonders alle kein musikalisches Talent besessen, das der Vater nicht nach besten Kräften zu fördern bemüht gewesen wäre. Das Fehlen jeglicher Spuren ihrer musikalischen Betätigung — von welchen Kindern sind schon solche überliefert! — besagt doch in diesem Falle nicht das geringste! Mein Hinweis auf die musikalische Erziehung der Familie des Kapellmeisters Bach, dem sich ungezählte weitere Berichte über die musikalische Unterweisung der Kinder in Musikerfamilien des Barocks zugesellen ließen, ist deshalb in der Motivation offensichtlich nur Lebermann „vollkommen unverständlich“ geblieben, erscheint mir aber nach wie vor plausibel, weil er allgemeine Rückschlüsse auf die Ausbildung von Fischers Kindern gestattet.

3. Daß Lebermann von dem Kernpunkt meines damaligen Aufsatzes, der Erhellung stilistischer Divergenzen in Fischers *Musikalischem Parnassus* (1738), überhaupt nicht Kenntnis zu nehmen bereit ist, betrübt mich persönlich, zeigt doch diese Tatsache, daß meine pädagogischen Bemühungen und Darstellungen verschiedener wissenschaftlicher Methoden in Vorlesungen und Seminaren an der Universität Frankfurt, die ich Lebermann als Externem mehrere Jahre hindurch großzügigerweise zu besuchen gestattet hatte, für seine Person auf gänzlich unfruchtbaren Boden gefallen sind. Diese Divergenzen in der Struktur der Stücke des genannten Werkes sind nun einmal nicht wegzudiskutieren und legen die Mitwirkung einer anderen Hand zwingend nahe. Wenn mich Lebermann nur richtig gelesen hätte — ich kann ihm abermals den Vorwurf einer nur flüchtigen Lektüre meiner Aufsätze nicht ersparen —, wäre ihm deutlich geworden, daß ich weder in meinem Aufsatz von 1952 noch in dem von 1970 von „Beweisführung“ gesprochen habe. Ich weiß sehr genau, daß die Stilkritik nicht (oder noch nicht) in der Lage ist, die Doppelautorschaft im vorliegenden Fall „beweisen“ zu können. Es läßt sich deshalb auch bei der kompositorischen Mitwirkung des Sohnes am *Musikalischen Parnassus* immer nur von einer „begründeten Vermutung“ sprechen, aber nicht mehr. Eben das habe ich stets getan.

4. Der Versuch, Scheibes bekannten Angriff auf Bach im *Critischen Musicus* vom 14. Mai 1737³ (nicht 1738, wie Lebermann schreibt!) im Zusammenhang mit dem Stilwandel im *Musikalischen Parnassus*, den — nach Lebermann — Vater Fischer selbst vollzogen haben

¹ L. Hoffmann-Erbrecht, *Johann Kaspar Ferdinand Fischer der Jüngere*, in: Die Musikforschung, V, 1952, S. 336–341; ders., *Noch einmal: Johann Caspar Fischer der Jüngere*, ebda, XXIII, 1970, S. 438–439.

² *Noch einmal: Johann Caspar Fischer der Jüngere*, S. 438.

³ Chr. S. Terry, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig o. J., S. 284–285.

soll, zu sehen, ist indiskutabel und widerspricht jeder Lebenserfahrung. Wie ich schon früher betont habe, scheint bei einem mutmaßlich schon im achten Lebensjahrzehnt Stehenden ein kompositorischer Wandel von solcher Tragweite nicht denkbar⁴. Wenn sich schon der 52jährige Bach nicht von Scheibe beeindruckt ließ und nicht im entferntesten daran dachte, seine Kompositionen in der Folgezeit mit jener „Annehmlichkeit“ und „Gefälligkeit“ auszustatten, wie sie die junge Generation wünschte, wie ist es dann denkbar, daß sich der damals mindestens 70jährige Fischer (sein Geburtsjahr kennen wir leider immer noch nicht) den Forderungen des 29jährigen Scheibe gebeugt haben soll!

Die gegensätzlichen Auffassungen von Lebermann und mir sind offensichtlich unüberwindlich: mir geht es primär um die Musik, um die Beschaffenheit des musikalischen Kunstwerkes, Lebermann dagegen klammert sich an seine Jahreszahl, mit der er das „Anderssein“ der Musik in Fischers *Musicalischem Parnassus* nicht erklären, geschweige denn beweisen kann. So muß die Diskussion, die keine war, weil sich mein Gesprächspartner weigert oder nicht in der Lage sieht, sich auf eine stilkritische Auseinandersetzung einzulassen, notgedrungenermaßen wie das Hornberger Schießen enden. Die Musik des hochbegabten J. C. F. Fischer und mutmaßlich eines seiner Familienmitglieder hätte wahrhaft ein besseres Ergebnis verdient!

Die Schriftleitung betrachtet mit diesem Beitrag die Diskussion in der „Musikforschung“ als abgeschlossen.

„Cantus vulgi“

VON WALTER WIORA, SAARBRÜCKEN

Zu meinem Aufsatz *Das Alter des Begriffes Volkslied* (Mf XXIII, 1970, S. 420—428) hat kürzlich Ernst Klusen Stellung genommen (Mf XXIV/2). Er vertritt die interessante These, Herder habe mit dem Worte Volkslied auch den Begriff, ja die Sache, die er Volkslied nennt, „erfunden“. Diese These ist jedoch ein Vorurteil; sie beruht nicht auf wissenschaftlicher Durchforschung und Interpretation der Quellen, nämlich der betreffenden Schriften Herders und der bis ins Altertum zurückreichenden Zeugnisse für frühere Begriffe vom Volksgesang.

Bei Herder war Volkslied (oder, wie er auch sagt, „*Naturgesang*“) ein Gegenbegriff zu Kunstlied. Das ist der Hauptaspekt, der Grundton seines Begriffs; andere Aspekte sind Obertöne, die manchmal hervortreten, aber den Grundton nicht verdrängen. Ich habe nun die Frage gestellt, inwieweit es dieses Begriffspaar Volks- und Kunstlied schon vor Herder gab, und mehrere Zeugnisse dafür zusammengestellt. Herder selbst zitiert unter anderen Autoren Montaigne, der die „*poésie populaire et purement naturelle*“ der „*poésie parfaite selon l'art*“ entgegensetzt und auf den eigentümlichen Reiz der ersteren hinweist. Daß dieses Begriffspaar auch bei Montaigne nicht neu ist, darauf deutet schon der Ausdruck „*selon l'art*“, *secundum artem*. Seitdem in Rede, Dichtung und Musik „*artes*“ existieren und diese definiert, d. h. abgegrenzt werden, mußte es Vorstellungen davon geben, was auf diesem Gebiet nicht *ars* und nicht nach deren Regeln gestaltet ist, sondern von ungeschulten Leuten stammt und ausgeführt wird und im Vergleich dazu als Natur und Usus erscheint. Als denknotwendiger Gegenbegriff gehörte zur kunstmäßigen Rhetorik die kunstlose Rede und zur *ars musica* der kunstlose Cantus. Ich habe auf einige Zeugnisse hingewiesen, die von Horaz, Quintilian und Augustinus bis zur Musiktheorie des 15. und 16. Jahrhunderts reichen (z. B. „*Cantus vulgi . . . ex instinctu naturae*“ im Gegensatz zur „*musica artificialis, quae per regulas musicae graditur*“). Damit wollte ich anregen, solche Zeugnisse von der Antike bis Herder umfassend zu sammeln, im Rahmen des generellen Gegensatzes seine

⁴ Johann Kaspar Ferdinand Fischer der Jüngere, S. 340.

historischen Varianten festzustellen und so die Geschichte der Vorstellungen von Volksgesang und Volksmusik mit neuen Aspekten und in einem weiteren Rahmen als bisher zu untersuchen.

Dabei habe ich neben dem Gegensatz zwischen Volks- und Kunstlied auch die Obertöne in Herders Begriff bezeichnet (Lieder der Menge, der Unterschichten, des Landvolkes, der Völker, der Menschheit) und auch für sie auf entsprechende Vorstellungen aus früheren Epochen hingewiesen („*cantilena vulgarissima*“, „*carmen patrium*“ usw.). Statt dogmatisch zu behaupten, der Begriff Volkslied sei bei Herder ganz neu oder ganz alt, bin ich der Frage nachgegangen, in wie weit dieser Begriff damals neu war und inwieweit Herder ältere Vorstellungen übernommen und umgebildet hat.

Klusen ist dieser Anregung, die Forschung weiterzuführen, nicht gefolgt, sondern er hat nur sein Dogma polemisch verteidigt. Was er zur Interpretation der von mir zusammengestellten Belege sagt, beruht nicht auf Sachkenntnis. So behauptet er, wenn einst von *musica usualis* im Gegensatz zu *artificialis* die Rede war, habe man den „werkzeuglich-praktischen Gebrauch“ des „Gruppenliedes“ kennzeichnen wollen; „*usualis*“ meine nichts anderes als der heutige Ausdruck Gebrauchslied. Wie abwegig diese Behauptung ist, zeigen nicht nur die Quellen, sondern auch leicht zugängliche Sekundärliteratur (MGG 9, 981, Neuer Riemann III, 595, Bessler, Niemöller u. a.). Wenn es ferner in der Spätantike von einem Lied heißt, es sei *vulgatissimum* oder *notissimum* (und das heißt doch allgemein bekannt) oder es werde in der ganzen Stadt gesungen, dann unterstellt Klusen, solche Lieder seien ursprünglich „Besitz einer festumrissenen Gruppe“, wie Reiter oder Bauern, gewesen und hätten erst später „gruppenübergreifend mehreren Gruppen“ angehört; wie will er das belegen? Wenn Einhard von Karl dem Großen sagt, er habe „*barbara et antiquissima carmina*“ sammeln lassen, dann hat diese Formel nach Klusen pejorativen Sinn; aber warum hat man solche Gesänge für denkwürdig und im Rahmen der kaiserlichen Politik für bedeutsam gehalten?

Auch den Fortgang nach Herder hat Klusen im Banne seiner Doktrin verzeichnet. Er sieht nicht, daß der alte Gegensatz von Kunst- und Volkslied mit neuen Varianten andauert. Er erkennt nicht an, daß Ausdrücke wie „Landläufig“ und „Allgemeinverbreitet“ zumeist nicht bedeuten, daß die betreffenden Lieder von allen Leuten im ganzen Lande gesungen werden. Wenn in meinem Aufsatz, wie in früheren meiner Arbeiten, von unbestimmten Allgemeinheiten die Rede ist, die sich aus Angehörigen verschiedener Stände zusammensetzen, dann unterstellt mir Klusen, ich hätte Allgemeinheit im Sinne „der gesamten Population“ gemeint; tatsächlich aber habe ich mich oftmals und mit Nachdruck gegen Vorstellungen gewendet, wie diejenige von der ungeteilten singenden Nation um 1530.

Der Terminus Gruppenlied, durch welchen Klusen den Begriff Volkslied ersetzen möchte, läßt sich schlecht mit dem Sprachgebrauch in Einklang bringen, denn die geläufigen unter den Zusammensetzungen mit dem mehrdeutigen Wort „Gruppe“ (Gruppenmord, Gruppenportrait, Gruppenunterricht, Gruppenehe, Gruppensex usw.) legen andere Bedeutungen des Wortes Gruppe näher als diejenige, die Klusen meint. Soll aber Gruppe jegliche Mehrzahl von Menschen, jegliches Kollektiv sein, dann berücksichtigt man nicht den Gesang des Einzelnen, zum Beispiel private Liebes- oder Wiegenlieder. Auch ist vom Lied zu viel oder zu wenig verlangt, wenn es stets „zur Gestaltung des Lebens“ von Gruppen „werkzeuglich gebraucht“ werden soll. Klusens Terminus bedeutet gegenüber dem Begriff Volkslied keinen Fortschritt. Hat es Erkenntniswert, das was in Büchners *Woyzeck* oder Mussorgskijs *Boris Godunow* als Volkslieder gemeint ist, Gruppenlieder zu nennen oder auf solche zurückzuführen? Sind „Gruppenlieder“ und nichts anderes der Inhalt der abertausend Volksliedsammlungen in allen Kontinenten oder das Sachgebiet des International Folk Music Council?

Um vermeintlicher Eindeutigkeit willen verstellt Klusen die Vielfalt der historischen Wirklichkeit und die verschiedenen Aspekte einer historischen Idee. Er hemmt die Untersuchung, welche begrifflichen Vorstellungen man sich seit dem Altertum von denjenigen Arten des Gesanges gemacht hat, die nicht zur Kult- und Kunstmusik gehörten. Er macht blind gegen Ausdrücke, wie „*poésie populaire et purement naturelle*“ und „*Cantus vulgi*“.

Musikwissenschaft und Rundfunk

Ein Studienplan

VON HELLMUT KÜHN, CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING UND
WALTER WIORA, SAARBRÜCKEN

Aufgrund unseres Artikels *Musikwissenschaft und Berufsausbildung* (Die Musikforschung XXIV, 1971/1) haben Verhandlungen zwischen der Universität des Saarlandes und dem Saarländischen Rundfunk stattgefunden. Sie haben die Zustimmung zu folgendem Studienplan ergeben, den wir zunächst versuchsweise durchführen wollen.

*

Der Kurs soll wissenschaftliche Ergebnisse in die Rundfunkarbeit hinüberführen und die Stellung der Musik in diesem Bereich der Massenkommunikation analysieren.

Die Teilnehmer sollen in den Stand versetzt werden, ihre auf der Universität erworbenen Kenntnisse in praktischer Arbeit zu erproben und zu erweitern. Überlegungen, die zur Einrichtung des Kurses geführt haben, enthält der Aufsatz *Musikwissenschaft und Berufsausbildung*. „Die Aufgabe besteht nicht darin, theoretisch zu lehren, was man nur in der Praxis lernen kann, sondern theoretisch zu begründen, was in Zusammenarbeit mit Praktikern erworben werden muß“ (Die Musikforschung XXIV, 1971, S. 42 ff.).

Der Kurs erstreckt sich über vier Semester. Die Teilnahme an ihm kann in jedem Semester begonnen und für ein oder mehrere Semester unterbrochen werden. Bei der Wiederholung nach 4 Semestern werden die Übungen so variabel gehalten, daß sie auch ein zweites Mal besucht werden können.

In jedem Semester ist die Teilnahme an einer zweistündigen Übung obligatorisch. Ferner sollten alle Teilnehmer die Vorträge besuchen, die im Rahmen des Kurses veranstaltet werden. Darüber hinaus steht der Kurs im Zusammenhang mit dem gesamten Lehrangebot des Musikwissenschaftlichen Instituts. Der Besuch von Lehrveranstaltungen, wie z. B. *Die Musik der Romantik, Einführung in die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, Methoden der Analyse*, ist unentbehrlich.

Den Teilnehmern wird nach erfolgreichem Besuch der Übungen am Ende jedes Semesters ein Seminarschein ausgehändigt. Am Ende des Kurses nach vier Semestern erhalten die Teilnehmer ein Zertifikat der Universität und des Saarländischen Rundfunks.

Der Kurs gliedert sich (I) in Übungen über vier Gebiete, die jeweils ein Semester lang behandelt werden:

1. Die Musik im Rundfunkprogramm
2. Die Musikproduktion im Rundfunk
3. Die Information über Musik (Kommentar, Diskussion, Kritik)
4. Hörschaft und Rezeption

Hinzu treten (II) Vortragsreihen und Kolloquien. Geplant sind:

1. Arbeitsweise und Arbeitsbedingungen des deutschen Rundfunks
2. Das Problem Musikkritik
3. Vergleichende Interpretationskunde.

I

1. Die Musik im Rundfunkprogramm

Ausgegangen wird von den Aufgaben, die Musik verschiedener Art in einem Rundfunkprogramm hat. Die Einteilung der Musik in Arten wie: E-Musik, U-Musik, Kammermusik, Volksmusik, Neue Musik, wird nach ihren früheren und heutigen Bedingungen untersucht. Neben wissenschaftlichen Ergebnissen wird dabei Material zugrundegelegt, über das Rundfunkanstalten verfügen: Hörerumfragen und Statistiken sowie die Erfahrungen der Ressortleiter. Inhalt und Umfang des Wortes „Volksmusik“ und die Stellung der Neuen Musik gehören zu den Schwerpunkten.

Einen weiteren Schwerpunkt der Arbeit bilden praktische Übungen im Gestalten von Rundfunkprogrammen und die kritische Analyse von Sendetypen. Dabei soll auch die Trennung in Sparten betrachtet werden, wobei der Anteil sachgebener und verwaltungstechnischer Gründe zu untersuchen ist.

Ein letzter Bereich sind die Formen heutiger Darbietung von Musik, wie Einführung, Interview, Diskussion. Die Arbeit der Moderatoren soll an der Praxis untersucht werden.

2. Die Musikproduktion im Rundfunk

Im Mittelpunkt dieser Übung stehen Stellung und Veränderung der Musik im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Es soll das ganze Gebiet behandelt werden: von Fragen des Engagements über Probleme des Urheberrechts und der Aufnahmetechnik bis zu den Fragen des Repertoires und der Stellung der Rundfunkproduktion zur Schallplattenindustrie.

Besonders hier ist die wissenschaftliche Literatur zu erörtern, wobei die Teilnehmer zu kritischer Lektüre in Hinblick auf die Praxis angehalten werden. Außerdem könnten Vorschläge für ein neues Repertoire ausgearbeitet werden.

3. Die Information über Musik

Thema ist das Problem der Verwendung von Ergebnissen der Wissenschaft in der Massenkommunikation. Dazu gehören Untersuchungen zur Terminologie der Musikwissenschaft, zum Sprachstil in Kommentar, Kritik und Diskussion, ferner Beschreibung von Musikstücken (Analyse von Konzertführern u. a.), das Problem Musikkritik und Schallplattenkritik.

Es sollen verschiedene Sendeformen untersucht werden. Dabei ist zu behandeln, welche Arten von Information den verschiedenen Hörerkreisen angemessen sind. Es sollen die Technik der Diskussion geübt und neue Formen der Verbindung zwischen Wort und Musik (Kultur aktuell, musikalisch-literarisches Feature) erprobt werden. Auch das schwierige Gebiet der sachgerechten Beschreibung von Beatveranstaltungen und anderen Shows ist einzubeziehen.

Zu gegebener Zeit sind Fragen des Schulfunks zu erörtern (Auswahl des Stoffes, neue Methoden der Lernpsychologie u. a.).

4. Hörerschaft und Rezeption

Im Anschluß an neue Arbeiten zur Soziologie der Musik und des Rundfunks soll ein Überblick über die Gliederung der Hörerschaft und ihre Verhaltensweisen in der Rezeption gewonnen werden. Es ist die Frage zu untersuchen, wie Musik ihr Publikum findet und wie das Publikum auf die Arten der Musik reagiert und einwirkt. Statistische Methoden sollen angewandt und eigene Hörerbefragungen durchgeführt werden. Historische Exkurse sind nötig, um die besondere Situation der Musik im technischen Zeitalter verständlich zu machen.

II

1. Arbeitsweise und Arbeitsbedingungen des deutschen Rundfunks

Gedacht ist an eine Ringvorlesung mit leitenden Herren des Rundfunks, die in das Programm, in Rundfunkrecht und -verwaltung sowie in die Rundfunktechnik einführen.

2. Das Problem Musikkritik

Bekannte Musikkritiker sollen ihre Erfahrungen darlegen und die Schwierigkeiten aufzeigen, welche dieser Beruf mit sich bringt.

3. Vergleichende Interpretationskunde

In Kolloquien sollen mit Interpreten, die in Saarbrücken gastieren, besondere Bedingungen von Musikproduktionen des Rundfunks erörtert werden.

*

Dieser Studienplan ist auf die besonderen Verhältnisse in Saarbrücken abgestellt. Wir nehmen aber an, daß er im ganzen oder in Teilen auf andere Städte sinnvoll übertragen werden kann.

*J. S. Bachs Motetten in neuer Ausgabe*¹

VON MARTIN GECK, MÜNCHEN

Die Bach-Philologie hat in den vergangenen zwei Jahrzehnten außerordentliche Erfolge erzielt. Mit Scharfsinn und Geduld hat sie auf wichtigen Teilgebieten zu rekonstruieren vermocht, was für keinen anderen bedeutenden Komponisten seit Monteverdi generell je in Zweifel stand: die Werk-Chronologie. Schon dies allein rechtfertigt das Unternehmen der Neuen Bach-Ausgabe, der die entsprechenden Erkenntnisse weitgehend zu verdanken sind und wiederum zugutekommen.

„Wenige Bände der Bachausgabe mögen der Redaction so grosse Schwierigkeiten bereitet haben, wie der vorliegende Motettenband“, schrieb bereits 1892 Franz Wüllner im Vorwort der Alten Bach-Ausgabe. Man darf unterstellen, daß die Schwierigkeiten inzwischen nicht geringer geworden sind, und muß dem nebenamtlichen Herausgeber Respekt vor der Energie erweisen, mit der er sich durch die Fülle der primären und sekundären Quellen gearbeitet hat, um einen möglichst authentischen Text vorlegen zu können. Gerade hinsichtlich der Quellenerfassung kann die Neuedition in der Tat mit einer angenehmen Überraschung aufwarten: Die Motetten *Fürchte dich nicht* und *Komm, Jesu, komm* vermag sie u. a. nach bisher unberücksichtigten Handschriften vorzulegen, denen angesichts des Mangels am Autographen besondere Bedeutung zukommt. Es handelt sich um die Partiturabschriften aus der Berliner Staatsbibliothek P 569 (aus dem Umkreis C. Ph. E. Bachs) und Amalien-Bibliothek 535 (aus dem Besitz Kirnbergers) für BWV 228 sowie P 609 (aus dem Umkreis Kirnbergers) für BWV 229.

Sehr begrüßenswert ist auch die Herausgeber-Entscheidung, die Sterbemotette *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* (BWV 118) in den Motetten-Band aufzunehmen, um dadurch ihren Sondercharakter besonders augenfällig zu machen.

Daß gegenüber der alten Bach-Ausgabe und gegenüber neueren praktischen Ausgaben Fehler berichtigt und zweifelhafte Lesarten verbessert worden sind, versteht sich einerseits

¹ Neue Bach-Ausgabe, Serie III, Bd. 1: Motetten, hrsg. v. Konrad Ameln. Kassel usw.: Bärenreiter-Verlag 1965 bzw. 1967. Notenband 180 S., Kritischer Bericht 211 S.

von selbst, sei aber andererseits angesichts der Mühsal, mit welcher das Edieren auch im Zeitalter des Computers immer noch verbunden ist, ausdrücklich vermerkt. Wieviel freilich immer noch zu tun ist, scheint mir u. a. H. J. Schulzes wenig später erschienene Ausgabe von *Jesu, meine Freude* (Edition Breitkopf Leipzig 7227) zu zeigen, die in manchen Fällen Amelns Lesarten und Textunterlegungen mit guten Gründen verbessert.

Die nun folgenden kritischen Anmerkungen betreffen Grundsatzfragen, die der Rezensent mit freundlicher Genehmigung der Schriftleitung in dieser ausführlichen Form vortragen kann. Unter drei Gesichtspunkten sollen teils problematische, teils nach Meinung des Rezensenten falsche Entscheidungen zur Diskussion gestellt werden.

Partitur-Anordnung

Das erste, was bei der Durchsicht des Notenbandes ins Auge fällt, ist die Notierung der colla parte mitgehenden Instrumente in der Motette *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*. Ameln wirbt im Kritischen Bericht entschieden für die von Albert Schweitzer vertretene Auffassung, Bach habe alle seine Motetten grundsätzlich mit Instrumenten aufgeführt wissen wollen. Man kann darüber unterschiedlicher Meinung sein: Roger Bullivant hat sich im Bach-Jahrbuch 1966 *Zum Problem der Begleitung der Bach'schen Motetten* sehr differenzierend geäußert; auch wäre zu fragen, wo Bach mehr aus Not denn als Tugend eine instrumentale Verstärkung der Singstimmen für notwendig hielt. Solche Bedenken wollen freilich nicht von der Tatsache ablenken, daß es zu *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* einen originalen Satz von Instrumentalstimmen gibt, den ein Herausgeber selbstverständlich zur Kenntnis nehmen muß. Es fragt sich indessen, ob er ihn in die Partitur aufnehmen sollte. Gewiß soll eine Neuausgabe, die ja kein Quasi-Faksimile etwa der autographen Partitur sein kann, möglichst alle authentischen Quellen zum Vergleich heranziehen. Es gibt indessen Fälle, in denen die Prinzipien der Partitur- und der Stimmennotation nicht miteinander zu vereinbaren sind. In solchen Fällen sollte man, wie es die alte Bach-Ausgabe getan hat, die — aufführungspraktisch interessanten — Stimmen im Anhang der Edition mitteilen. Es gibt für diese Praxis eine alte Tradition: Opern- und Oratorienpartituren des 18. und 19. Jahrhunderts verfahren so mit komplettierenden Bläserstimmen. In einer kritischen Neuausgabe könnte man zudem die — meist durch Ambitus-Beschränkungen bedingten — Differenzen zwischen Sing- und Instrumentalstimmen durch Kleinstich kennzeichnen und dadurch dem Benutzer der Ausgabe leicht erkennbar machen.

Doch warum ist im Falle der Bach-Motetten die Berücksichtigung der colla parte mitgehenden Instrumentalstimmen in der Partitur nicht sinnvoll? Dem Verständnis der Bach-Zeit, demzufolge die Partitur lediglich das Gerüst des intendierten Klanges aufzeichnete, entspricht sie nicht. Bach würde vermutlich erstaunt gewesen sein, wenn er die vierstimmige Fuge „*Der aber die Herzen forschet*“ siebzehnstimmig notiert gefunden hätte. Zwar sei keineswegs verschwiegen, daß er selbst diese Fuge — freilich nicht die Schlußfuge aus *Singet dem Herrn* — im Autograph achtstimmig notiert; doch sind es verschiedene Dinge, ob Bach in einer Reinschrift — eine solche scheint er zumindest zeitweilig angestrebt zu haben — beide vierstimmigen Chöre bis zum Schluß ausnotiert (er schreibt auch im Widmungs-Autograph der Brandenburgischen Konzerte Wiederholungen aus), oder ob ein Herausgeber ad hoc ausgeschriebene Zusatz-Stimmen in die Partitur aufnimmt. Daß die erhaltenen Instrumentalstimmen an einigen Stellen durch Knickungen von den Vokalstimmen abweichen, ist nicht der Wille des Komponisten, der in der Partitur zum Ausdruck kommen müßte, sondern eine Konzession an den Umfang der Instrumente, für die dieser Stimmensatz einmal eingerichtet worden ist. Oboisten, die die Motette heute auf Instrumenten mit größerem Umfang begleiten, sollten solche Knickungen selbstverständlich nach Möglichkeit rückgängig machen. Das werden sie sich aber je weniger getrauen, desto mehr ihre Stimme in der Partitur als Bestandteil des Werkes kodifiziert ist. Man kann daher nicht argumen-

tieren, man nehme ein gewisses Maß an Barbarei hinsichtlich der zeitgenössischen Partiturvorstellungen in Kauf, um dem heutigen Benutzer ein größtmögliches Maß an Information zukommen zu lassen. Diese Information ist nämlich irreführend oder gar falsch, weil die Notation des Unisono oder Quasi-Unisono heute einen spezifischen, von Bach nicht gemeinten Sinn hat. Wenn etwa der Anfang der *Parsifal*-Partitur in mehreren Stimmen dieselbe Notenfolge bringt, so ist das keine bloße Anweisung, beim Abendmahlsmotiv verschiedene Instrumente mitgehen zu lassen. Es ist vielmehr die präzise Notierung einer nuancierten Klangvorstellung, auf deren Verwirklichung der Komponist solchen Wert legt, daß er den einzelnen Stimmen sogar unterschiedliche Phrasierung und Dynamik vorschreibt. Während Wagners Anweisungen somit Bestandteil der Partitur sind, spiegelt Bachs Stimmen-satz eine der möglichen Aufführungspraktiken, die nun — in einer „modernen“ Partitur — plötzlich bindende Funktion erhält. Was Ameln in seiner Ausgabe mitteilt, ist nicht die Instrumentation des Werkes, sondern eine Interpretation. Man kann aber — dies scheint mir eine über diesen speziellen Fall hinaus gültige Regel zu sein — Musik nur mit der Genauigkeit notieren, die den Intentionen des Komponisten entspricht; anderenfalls schlägt die vom Herausgeber angestrebte Genauigkeit der Quellenreproduktion geradezu in Ungenauigkeit gegenüber dem Werk um.

Wer tibetanische Tempelmusik aufzeichnet, wird gewiß alle Instrumente und Varianten berücksichtigen, die das Spezifische und Einmalige der jeweiligen Aufführung ja gerade ausmachen. Wer ein Kunstwerk Johann Sebastian Bachs im Urtext herausgibt, darf hingegen weder die Protokollnotation einer einmaligen, vielleicht von Bach geleiteten Aufführung, noch möglichst genaue Anweisungen zu einer Muster-Interpretation im Sinn haben. Seine Aufgabe ist es vielmehr, einen musikalischen Text so zu edieren, daß die Intentionen des Komponisten hinsichtlich der schriftlich fixierten Werkgestalt möglichst getreu wiedergegeben sind. Wenn in einer Partitur Bachs im Blick auf die klangliche Realisierung mehr offen bleibt als in einer Partitur Beethovens oder Schönbergs, so gehört diese Offenheit zum Text und damit zum Werk. Sie gibt dem Benutzer auf, was ihm kein Herausgeber abnehmen kann: in Freiheit und Verantwortlichkeit zu prüfen, wie aus dem geistigen Substrat klingende Musik werden könne. Daß man die Idee der Improvisation geradezu in ihr Gegenteil verwandelt, wenn man Improvisationsmuster, statt sie in einem Lehrbuch oder Begleittext vorzuführen, in die Partitur aufnimmt, ist evident. In ähnlicher Weise wird die „Kantorei-Praxis“ ad absurdum geführt, wenn man sie protokolliert.

Wenn der Herausgeber der Überzeugung ist, daß Bach seine Motetten stets mit Instrumenten aufgeführt wissen wollte, warum notiert er dann nicht auch diejenigen Motetten, zu denen keine oder nur sekundäre Instrumentalstimmen überliefert sind, mit Instrumenten? Gewiß wiegt ein originaler Stimmensatz schwerer als ein solcher aus dem Umkreis C. Ph. E. Bachs. Aber rechtfertigt diese Überlegung entsprechende Inkonsequenzen? Amelns Verfahren scheint mir so konträre Ansprüche wie die einer um ihrer selbst betriebenen Quellenphilologie einerseits und die einer auf Lebensnähe bedachten Praxis andererseits gegenseitig aufzuwerten, dabei aber die Aufgabe, aus dem Geist des Textes heraus zu edieren, aus dem Blick zu verlieren².


Gewiß ist jede kritisch-historische Neuausgabe ein Kompromiß. Wer dies leugnet, dürfte nicht nur die musikalische Orthographie (Schlüsselung, Akzidenziensetzung usw.) nicht ändern, er dürfte nicht einmal eine Komposition, die nur in Stimmen erhalten ist, in Partitur übertragen. Ebenso sicher ist es sinnvoll, Angaben aus originalen Stimmen, die in der originalen Partitur fehlen, das Gemeinte aber verdeutlichen, in die Neuausgabe zu übernehmen. Daß dies im Falle der h-moll-Messe innerhalb der NBA nicht genügend geschehen ist, hat Georg von Dadelsen in dieser Zeitschrift (Jg. XII, 1959, S. 315 ff.) zu


² Daß ein so hervorragender Bach-Forscher wie Alfred Dürr die Partitur-Anordnung der Neuen Bach-Ausgabe verteidigt hat (*Musik und Kirche* Jg. 38, 1968, S. 134 ff.), sei hier ausdrücklich erwähnt.

Recht hervorgehoben. Indessen gibt es Grenzen der Quellen-Kontamination; und was manch anderer Komposition Bachs innerhalb der NBA recht ist — in mehreren Fassungen veröffentlicht zu werden —, sollte der Motette *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* unter den genannten Aspekten billig sein.

Zum Notentext

Wie man die Aussage eines musikalischen Textes gerade durch allzu gutmeinende editorische Sorgfalt verdunkeln kann, zeigt Amelns Ausgabe am Beispiel der Legato-Bögen. Über die Anfänge des Legato-Bogens gibt es m. W. bisher noch keine ausführlichen Untersuchungen. Bach wendet ihn bereits an, und es ist daher selbstverständlich, daß eine Bach-Ausgabe Korrekturen oder Ergänzungen originaler Bögen, die in Instrumentalstimmen stehen, nur mit Vorsicht vornehmen sollte; vermeintliche Inkonsequenzen Bachs könnten nämlich in Wahrheit spezielle Artikulationswünsche sein. Daß man in diesem Fall mit Herausgeber-Zutaten haushält und sie als solche kennzeichnet, hat — in vernünftigen Grenzen — seinen Sinn. Anders verhält es sich mit Vokalstimmen. Für sie hat der — zu Bachs Zeiten noch sehr lax gebrauchte — Legatobogen lediglich die Hilfsfunktion, die Textunterlegung melismatischer Partien zu verdeutlichen: Wo Balkung oder Textverteilung nicht deutlich genug kennzeichnen, welche Noten auf eine Silbe zu singen sind, setzt man zusätzlich einen Bogen über die betreffende Notengruppe. Ob ein solcher vorhanden ist oder nicht, ist somit für die Werkgestalt und für die Interpretation ohne Belang. (Eine Ausnahme bilden Fälle, in denen die Abgrenzung eines Bogens zweifelhaft ist; sie spielen im vorliegenden Band eine untergeordnete Rolle und stehen hier nicht zur Diskussion.)

Vor einer Neuedition muß man sich über die beabsichtigte musikalische Orthographie klar werden, d. h. in diesem Fall darüber, ob man Legatobögen immer, unter bestimmten Bedingungen oder gar nicht setzen will; für alle drei Möglichkeiten gibt es gute Gründe. In ähnlicher Weise hat man ja auch generell darüber entschieden, daß — entgegen der Quelle — ein Versetzungszeichen nicht nur für eine Note, sondern für einen Takt gelten soll. Doch Ameln differenziert auf Grund des Quellenbefundes: Das Melisma 

bzw.  notiert er z. B. auf S. 29 der Ausgabe dreimal mit Bogen, dreimal ohne lo-- bet

Bogen und einmal mit gestricheltem Bogen. Insgesamt geht er so vor, daß er sich die Bögen aus sämtlichen — primären wie sekundären — Handschriften zusammensucht, ohne die Herkunft im Kritischen Bericht im einzelnen zu belegen, und fehlende Bögen in einigen, ihm offenbar wichtig erscheinenden Fällen durch eine gestrichelte Linie ergänzt.

Daß ein solches Verfahren einen Partitur-Benutzer verwirren muß, der wissenschaftsgläubig genug ist, um dahinter bemerkenswerte Entscheidungen des Herausgebers zu vermuten, ist nur ein Nachteil. Schwerer scheint mir ein anderer zu wiegen: unreflektierte und damit unkritische Ehrfurcht vor der Autorität der Quelle. Wieviele Bindebögen muß der Herausgeber verglichen haben, darunter namentlich solche aus postumen, bezüglich der Bogensetzung zum Teil ganz unbrauchbaren Handschriften, ehe er seine Ergebnisse im Notentext und im diesbezüglich trotz Kürzungen immer noch zu ausführlichen Kritischen Bericht niederlegen konnte! Dabei hätte er diese Arbeit auf Stichproben und den Vergleich zweifelhafter Stellen beschränken können.

Wie gesagt, erscheint es mir generell überflüssig, den originalen Bogen-Bestand rekonstruieren zu wollen. Doch davon abgesehen wird man einem Verfahren, bei dem die Bögen aus ganz unterschiedlichen Handschriften — doch wiederum nur, soweit sie passen — zusammengesucht werden, ohnehin skeptisch gegenüberstehen. Denn auf diese Weise erhält man ebenso wenig einen Urtext wie aus zwei sorglos gearbeiteten Büchern ein gründlich gearbeitetes! Schließlich wäre zu fragen, ob ein anonym, möglicherweise äußerst lieder-

licher Kopist aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts gerade hinsichtlich solcher Zusätze größere Autorität genießen soll als etwa der Herausgeber, der — selbst ein erfahrener Praktiker — sich seit Jahrzehnten mit der Musik Bachs und speziell mit den Motetten beschäftigt und vermutlich auch einen viel größeren Überblick besitzt als jener!

Wo es ernst wird, d. h. wo die Bogensetzung des Kopisten augenscheinlich sinnwidrig ist, wird sie von ihm ohnehin ohne Erklärungsversuch beiseite geschoben (vgl. S. 108 des Kritischen Berichtes). Deshalb sollte der Herausgeber über Partiturelemente, die vom Komponisten selbst einer eindeutigen Fixierung nicht für wert gehalten worden sind, von vornherein freier entscheiden und die ihm verfügbaren Quellen nicht als Autoritäten, sondern als Berater unterschiedlichen Rangs betrachten.

Vieles des in diesem Abschnitt Gesagten gilt auch für die Textunterlegung.

Kritischer Bericht

Was den Leser mancher Kritischer Berichte so traurig macht, ist die Erfahrung, daß der Verfasser nicht an ihn gedacht hat. Der Leser möchte gern das Wichtige — d. h. das, was Hinweise auf die Entstehung, Datierung und Originalgestalt der Komposition gibt — übersichtlich angeordnet und als wichtig hervorgehoben sehen, wenn schon auf das Zweit-rangige oder Unwichtige nicht verzichtet werden kann. Er wünscht deshalb zu einer Reihe bestimmter Fragen möglichst präzise Angaben oder Fehlanzeigen, und dies zur besseren Übersicht in schematisierter Form. Das ist angesichts komplizierter Sachverhalte und einer vielschichtigen Quellenüberlieferung oft nicht einfach; es würde im Gegenteil Zeit und Phantasie kosten, ein entsprechendes Schema, für das es innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe immerhin gute Vorbilder gibt, auszuarbeiten. Ameln bemüht sich darum nicht. Er breitet vielmehr an Informationen aus, was er zu sammeln für nötig erachtet oder was ihm zusätzlich die Redaktion mitgeteilt hat, ohne daß die Überlegung spürbar würde, welchen Nutzen dies alles innerhalb des ganzen Kritischen Berichtes haben könnte und ob damit Antwort auf alle wesentlichen Fragen erteilt oder jedenfalls versucht worden sei. Ich möchte zunächst ein Beispiel formaler Unordnung anführen: die Beschreibung der Quelle B zu *Jesu, meine Freude* (S. 88—93). Daß die in die Innenseite des Einbanddeckels eingeklebte Plakette mit dem gedruckten Besitzvermerk der Berliner Staatsbibliothek das Format 9,4 x 9 cm hat, erfährt man bereits auf der ersten Seite, das Format dieses Einbanddeckels hingegen nicht und das offenbar abweichende Format des zur Rede stehenden Handschriften-Faszikels erst drei Seiten später. Den Wortlaut der Plakette kann man einem — aus wuchtigen, den Satzspiegel fast sprengenden Versalien gebildeten — eigenen Absatz entnehmen, die wichtige Mitteilung, daß das Wasserzeichen der Handschrift nicht identifiziert werden konnte, nur einer Anmerkung. (In anderen Fällen beschreibt der Herausgeber Wasserzeichen ohne Angabe, ob er sich um ihre Identifizierung bemüht hat; mit solchen Mitteilungen ist entsprechend wenig anzufangen.) Daß das dunkelbraune Kleisterpapier, mit dem der Einband des ganzen Konvoluts überzogen ist, maschinell hergestellt wurde, geht bereits aus dem ersten Absatz hervor, den Wortlaut des Titelblattes der Quelle findet man hingegen erst gegen Ende, nachdem jedoch zwei Seiten zuvor — ohne Seitenangabe — bereits auf ihn verwiesen worden ist.

Gewiß wäre es undankbar zu übersehen, wieviel Arbeit in der Quellensammlung steckt und wie oft der Herausgeber im Verlauf seiner Tätigkeit genötigt worden sein mag, weitere Handschriften einzuarbeiten. Indessen erheben sich in gleicher Beziehung auch inhaltliche Bedenken. Sie betreffen vor allem die Diskussion des Werkbestandes sowie die Datierung, Zweckbestimmung und Aufführungspraxis der Motetten. Zu den drei letztgenannten Punkten habe ich in der Festschrift für Werner Neumann, die sich derzeit im Druck befindet, Stellung genommen. Ich beschränke mich daher abschließend auf einige Überlegungen zum Werkbestand.

Die Sichtung des Werkbestandes ist im Fall der Motetten unbequem, weil unter den bis heute für Johann Sebastian Bach in Anspruch genommenen Motettenhandschriften weit mehr unechte als echte sind. Man kann somit zwar verstehen, daß Ameln eine „Diskussion der Bach zugeschriebenen Motetten zweifelhafter Echtheit“ im Kritischen Bericht nicht stattfinden lassen wollte, es aber dennoch nicht gutheißen. Es wäre vielmehr wünschenswert gewesen, daß der Herausgeber eine Liste aller für J. S. Bach in Anspruch genommenen Motetten-Handschriften aufgestellt und zur Authentizität jeder Quelle unter Überlieferungs- und stilkritischen Gesichtspunkten Stellung genommen hätte. Gewiß wäre es weder möglich noch notwendig gewesen, in jedem Fall detaillierte Auskünfte zu geben; angesichts indiskutabler Werke hätten sich im Gegenteil knappe Kommentare empfohlen. Eine Gegenüberstellung der überwiegend authentischen Überlieferung des 18. Jahrhunderts (Nekrolog-Angaben, Handschriften aus dem Umkreis der Söhne und Schüler Bachs, Forkels Bach-Biographie) mit der weithin apokryphen Überlieferung des beginnenden 19. Jahrhunderts erscheint mir jedoch innerhalb einer kritischen Gesamtausgabe unumgänglich.

Ich plädiere damit nicht für eine unergiebige Pflichtübung zur Beschwichtigung des philologischen Gewissens, sondern dafür, engagierter nach dem einstigen Umfang des Originalbestandes zu fragen und ferner auf die Geschichtlichkeit der Bach-Überlieferung einzugehen. Vier der sieben im vorliegenden Band veröffentlichten Motetten („*Jesu, meine Freude, Fürchte dich nicht, Komm, Jesu, komm* und *Lobet den Herrn alle Heiden*) liegen ja nur in postumen Quellen vor. Es genügt nicht, diese Quellen nur zum Lesartenverzeichnis heranzuziehen, sie müssen vielmehr im Zusammenhang mit der gesamten Überlieferung — gerade auch derjenigen der apokryphen Motetten — gewürdigt werden. Dabei schälen sich von selbst Kriterien für den Grad ihrer jeweiligen Zuverlässigkeit heraus; zugleich wird die Existenz von Bachs Motetten in ihrer Geschichtlichkeit deutlicher: Wir können diese Werke gar nicht anders als geschichtlich vermittelt begreifen, und deshalb sollten wir es als Chance betrachten, wenn — wie in diesem Fall — die Geschichtlichkeit in einer lebhaften Quellenbewegung einen greif- und interpretierbaren Niederschlag gefunden hat. Die postume Handschriftenüberlieferung ist — trotz vieler Komplikationen im einzelnen — im Falle Bachs ja keine terra incognita. Ameln schöpft selbst aus dem Fundus der Kenntnisse über Schreiber und Wasserzeichen, den er gewiß auch selbst vermehrt hat. Doch wichtiger als die bloße Benennung äußerer Eigenschaften einer Quelle ist die Deutung ihres Traditionszusammenhanges. Eine umfassende Würdigung etwa der Handschriften aus der zumeist auf Kirnberger zurückgehenden Amalien-Bibliothek, in der ja nicht nur J. S. Bachs Motetten, sondern auch die seiner Vorfahren überliefert sind, hätte übrigens fast von selbst zu Erkenntnissen auch über stilistische und gattungsgeschichtliche Zusammenhänge zwischen J. S. Bachs doppelchörigen Motetten mit Choral-Einlagen und denen seiner Vorgänger geführt. — Philologie ist sinnlos, wenn sie nicht — und sei es auf Umwegen — auf das Kunstwerk und die Gesellschaft bezogen ist. In einem Kritischen Bericht, dessen 211 Seiten zu einem nicht unerheblichen Teil mit hymnologischen Angaben³ gefüllt sind, hätten auch dieser wichtigen Frage 20 Seiten gewidmet werden können.

Ameln trifft seine Werkauswahl folgendermaßen: Als Ausgangspunkt wählt er die von Philipp Spitta für echt angesehenen Motetten und scheidet von ihnen diejenigen aus, die Franz Wüllner in der alten Bach-Ausgabe für unecht oder zweifelhaft erklärt hat. Daß er dabei stilkritische Argumente Wüllners ohne eigenen Kommentar übernimmt, ist in den

³ Da der Herausgeber ein anerkannter Spezialist besonders für das ältere Kirchenlied ist, nimmt der Nachweis alter Melodie-Fassungen einen ungewöhnlich breiten Raum ein. Die hymnologischen Quellen der Bach-Zeit kennt er dafür weniger gut. Er meint nämlich, J. Ph. Kirnberger habe es schwerfallen müssen, aus der Textmarke „*Herr mein Hirt, Brunnquell aller Freuden*“ auf den vollständigen Choral zu schließen, da es eine Strophenkonkordanz damals noch nicht gegeben haben dürfte. Indessen ist eine *neuverfertigte Lieder-Concordantz* nicht allein für die Strophen, sondern für den vollständigen Wortbestand von 600 Liedern bereits 1696 von Georg Serpilus in Dresden und Leipzig veröffentlicht worden. Kirnberger hätte darin unter den Stichworten „*Hirte*“ oder „*Врунниен*“ die Herkunft der Strophe mühelos feststellen können.

Fällen berechtigt, in denen die betreffende Quelle inzwischen verschollen ist, tut jedoch ansonsten seinem Vorgänger zuviel Ehre an. Nach diesem Ausleseverfahren bleiben „die mit Sicherheit echten Motetten Bachs“ übrig, denen ganz zu Recht auch *O Jesu Christ, mein Lebens Licht* zugerechnet wird.

Dieses Vorgehen ist apodiktisch: Meines Erachtens hätte es nichts geschadet, die drei nur abschriftlich überlieferten, also weder durch Bachs Handschrift belegten noch nachweisbar von Bach aufgeführten Motetten *Jesu, meine Freude*, *Fürchte dich nicht* und *Komm, Jesu, komm* mit dieser ihrer Quellenlage wenigstens zu erwähnen, auch wenn die Echtheit wohl schwerlich bezweifelt werden dürfte. Jedenfalls aber hätte Ameln die Authentizität von *Lobet den Herrn alle Heiden* diskutieren müssen. Dieses nur in einem anonym herausgegebenen Druck des 19. Jahrhunderts überlieferte Werk rechnet er zwar einmal (S. 7 des Kritischen Berichts) nicht zu den (fünf) „unzweifelhaften Motetten“, zählt es aber ansonsten stets zu den mit Sicherheit authentischen. Er hält es zwar für „nicht nur möglich, sondern sogar sehr wahrscheinlich, daß dieser Chorsatz aus einer Kantate stammt“; „da diese Kantate (aber) als Ganze verloren ist, wurde der Chorsatz trotz der geschilderten Bedenken in den Motettenband aufgenommen“ (Kritischer Bericht, 16 f.). Kritisch setzt sich Ameln nicht mit der Frage der Echtheit des Werks auseinander, sondern mit der Weigerung Bernhard Friedrich Richters, es als Kantatensatz zu betrachten. Die darin liegende Verlagerung der Diskussion könnte durch die unbewußte Neigung motiviert sein, von dem eigentlichen Problem abzulenken.

Meine eigenen starken Zweifel an der Echtheit der Motette habe ich inzwischen in einem im Bach-Jahrbuch 1967 erschienenen Aufsatz⁴ formuliert. Dort findet sich somit auch die Begründung meiner Auffassung, daß Ameln dem Benutzer der Neuen Bach-Ausgabe die Echtheitsproblematik nicht hätte vorenthalten dürfen, wenn er schon das Werk im Haupt-Notenband abzdrukken ohne weiteres willens war.

*Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen**

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

Berichtigung Wintersemester 1970/71

Saarbrücken. Dr. des. H. Kühn und Dr. Chr. H. Mahling: Pros II: Musik seit Richard Wagner (2).

Berichtigung Sommersemester 1971

München. Dozent Dr. St. Kunze: Der Werkbegriff in der Musik (1) — Wagners „Meistersinger“ (1) — Ü: Werkanalyse als musikgeschichtliche Methode (2).

Nachtrag Sommersemester 1971

Frankfurt a. M. Prof. Dr. L. Finscher: Ober-S: Der Komponist in der Musikgeschichte (mit Dozent Dr. W. Kirsch) (2).

Dozent Dr. W. Kirsch: Die Geschichte der Opernarie (2).

Prof. Dr. W. Stauder: S: Übungen zur Geschichte der Musikinstrumente (2).

⁴ Mit ihm hat sich soeben Ralph Leavis kritisch auseinandergesetzt: Bach's Setting of Psalm CXVII (BWV. 230), in: *Music & Letters*, Vol. 52, Nr. 1, 1971, S. 19 ff.

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

Mainz. Prof. Dr. F. W. R i e d e l : Anton Bruckner (3) — Kolloquium zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (1) — Ü: Tanz- und Unterhaltungsmusik im 19. und 20. Jahrhundert (1).

Marburg. Akad. Oberrat Dr. H. H e u s s n e r : Übungen zur Formgeschichte der Opern-arie (mit Dr. des. S. D ö h r i n g) (2) — Vorführung und Erläuterung ausgewählter Werke des 19. Jahrhunderts (mit Dr. des. S. D ö h r i n g) (2).

Wintersemester 1971/1972

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. K i r c h m e y e r : Musikgeschichte zwischen Symbolismus und Expressionismus (2) — Einführung in die Wertbeurteilung von Musik (2).

Basel. Prof. Dr. H. O e s c h : Die Rolle der Musikkritik in Geschichte und Gegenwart (mit Ü) (2) — Arbeitsgemeinschaft: Claude Debussy als Wegbereiter der neuen Musik (2) — Grund-S: Übungen zur Klaviermusik des 18. und 19. Jahrhunderts (durch Assistent Dr. E. L i c h t e n h a h n) (2) — Ethnomusikologie: Die musikalische Topographie Balis (im Rahmen der Arbeitsgemeinschaft für Musikethnologie, gemeinsam mit den Assistenten Dres. U. R a m s e i e r und T. S e e b a s s) — Kolloquium: Beziehung zwischen Abendland und Byzanz in der Musik des Mittelalters, gemeinsam mit PD Dr. W. A r l t und Assistent Dr. M. H a a s (14-täglich 2).

Dozent Dr. W. A r l t : Haupt-S: Oper und Musikanschauung im Barockzeitalter (2) — Arbeitsgemeinschaft: Satztechnische und paläographische Probleme der älteren Musikgeschichte (2) — Historische Satzlehre: Grundlagen des Satzes im 16. und 17. Jahrhundert (2) — Kolloquium: Beziehung zwischen Abendland und Byzanz in der Musik des Mittelalters, gemeinsam mit Prof. Dr. H. O e s c h und Assistent Dr. M. H a a s (14-täglich 2).

Prof. Dr. E. L i c h t e n h a h n : Instrumentalnotenschriften vom 14. bis zum 16. Jahrhundert (mit Ü) (2).

N. N. Lektor: Paläographie der Musik: Aufzeichnungsweisen des Chorals im frühen und hohen Mittelalter (mit Ü) (2).

Berlin. Freie Universität. Prof. Dr. R. S t e p h a n : Musikgeschichte im Überblick (4) (Vorl. u. S.) — Ober-S: Probleme der Eichendorff-Vertonung (2) — Doktoranden-Colloquium (n. V.) (gemeinsam mit Prof. Dr. R. B r i n k m a n n und Dozent Dr. T. K n e i f).

Dozent Dr. T. K n e i f : Musikalische Semiotik (1) — Pros: Die soziale Welt in Janáček's Opern (2) — Haupt-S: Theorie des Musikverstehens II (2).

Prof. Dr. R. B r i n k m a n n : Terminologie der neuen Musik (mit Seminargruppen) (2) — Haupt-S: Musiktheorie und kompositorische Praxis im hohen und späten Mittelalter (2).

Prof. Dr. A. F o r c h e r t : S: Musiktheorie des 16. Jahrhunderts (Listenius) (14-täglich 2) — Pros: Einführung in den gregorianischen Choral (14-täglich 2).

Dr. E. J o s t : Ü: Differentielle Musikpsychologie (Rezeption, Musikalität, Lernen) (2).

Frau Dr. A. L i e b e : Ü: Wort-Ton-Probleme in der deutschen Oper von Mozarts Zauberflöte bis zum frühen Wagner (2).

Dr. W. S c h l e m m : Ü: Probleme der Musikübertragung (n. V.).

N. K o k k i n i s : Tutorien: Theorie der Neuen Musik II (n. V.) — Instrumentenkunde (n. V.).

Dr. F. D ö h l : S: Instrumentation (2) — Ü: Harmonielehre (2) — Kontrapunkt (2).

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. C. D a h l h a u s : Die Musik des 19. Jahrhunderts I (2) — S: Trivialmusik (2) — S: Hegels Musikästhetik (2) — S: Texte zur neuesten Musik (2).

Prof. Dr. F. B o s e : Vorlesung (2) — Ü: Seminar (1).

Dr. Th.-M. Langner: Pädagogische und kulturelle Tendenzen der Musik des 19. Jahrhunderts (2).

Frau Dozentin Dr. H. de la Motte-Haber: S: Angewandte Musikpsychologie II (14-tägig 4).

Frau Dr. S. Schutte: Ü: Theorien zur Funktion der musikalischen Bildung (2).

Frau E. Fladt: Tutorium: Hegels Musikästhetik (2).

G. Eberle: Tutorium: Serielle Techniken (n. V.).

H.-W. Heister: Tutorium: Trivialmusik (n. V.).

Prof. Dr. H. Poos: Ü: Harmonielehre I (n. V.) — Gehörbildung und Partiturspiel (n. V.) — Harmonielehre III — Kontrapunkt II — Kontrapunkt III.

Prof. B. Blacher und Prof. Dr. F. Winckel: Experimentelle Komposition (1).

Bern. Prof. Dr. A. Geering: Ludwig van Beethoven, Leben und Werk (2) — Musikgeschichtliches Repetitorium (2) — S: Ludwig van Beethoven, Fidelio (2) — Pros: Die Lieder Beethovens (2) — CM: Die frühen Kantaten Beethovens (1).

Prof. S. Veress: Igor Strawinsky, Leben und Werk (1) — Ü: Vokalkontrapunkt III (1) — Pros: Musikalische Formenlehre III (1) — S: Übungen in der romantischen Harmonik (2) — S: Ausgewählte Gebiete der Musikethnologie (1).

Lektor G. Aeschbacher: Gehörbildung I/III (3) — Harmonielehre I/III (2) — Wandel der Gottesdienstform — Musikalische Konsequenzen (1).

Assistent Dr. V. Ravizza: Notationskunde: Die weiße Mensuralnotation (1) — Ü: Formenlehre I (1) — Kontrapunkt I (1).

Bochum. Prof. Dr. H. Becker: Richard Strauss (3) — Haupt-S: Mozarts Klavierkonzerte (2) — Doktorandenkolloquium (2 n. V.).

Dr. K. Rönnau: Pros: Notationskunde III (Modal- und ältere Mensuralnotation) (2).

Dr. G. Allroggen: Pros: Quellen- und Literaturkunde (2).

H. Frederichs: Kurse: Kontrapunkt (1) — Spiel in alten Schlüsseln (1) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3) — Hausmusikabend (jeder erste Donnerstag im Monat) (2) — Orgelkurs III (1).

Bonn. Prof. Dr. G. Massenkeil: Die Musik des europäischen Mittelalters (2) — J. S. Bach. Erläuterung ausgewählter Werke (für Hörer aller Fakultäten) (1) — Pros: Beethovens Kunst der Variation (2).

Akad. Musikdir. Prof. Dr. E. Platen: Haupt-S: (zusammen m. den Professoren Massenkeil, Vogel, Kross): Probleme der Edition musikalischer Werke (2) — CM (für Hörer aller Fakultäten): Chor, Orchester (je 3) — Musizierkreis (2) — Kammermusik (n. V.).

Prof. Dr. M. Vogel: Konsonanz und Dissonanz (2) — Methoden und Probleme der Harmonielehre (1) — Ü: Übung zur harmonischen Analyse (1) — Ü: Kolloquium über aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. S. Kross: Geistliches Konzert und Kantate (3) — Ü: Typen der Opernszene und ihre stilistischen Wandlungen (2).

Prof. H. Schroeder: Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt I (1).

Dr. H. J. Marx und Dr. M. Marx-Weber: Ü: Gehörbildung, Partiturskunde, Generalbaßspiel (i. Arbeitsgruppen) (2).

Braunschweig. Technische Universität. Dozent Dr. K. Lenzen: Die Musik im 20. Jahrhundert, Teil I (1) — S: Analysen einzelner Werke des Vorlesungsthemas (1) — CM instr. (Universitätsorchester) (2).

Clausthal. Technische Universität. Prof. Dr. W. Boetticher: Das Problem der Sinfonik bei L. v. Beethoven und H. Berlioz (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Stile der abendländischen Musik (2).

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

Erlangen. Prof. Dr. M. Ruhnke: Die Musik der Frühklassik (2) — S: Kirchenmusik im Frühbarock (2) — Doktorandenseminar (m. Prof. Dr. F. Krautwurst) (2).

Prof. Dr. F. Krautwurst: Englische Musik der Shakespearezeit (2) — S: Die Trienter Codices (2) — Musikdidaktische Arbeitsgemeinschaft (1).

Prof. Dr. B. Stäblein: Der gregorianische Choral. Einführung (1).

Dr. F. Krummacher: Pros: Streichquartette der Romantik (2).

Dr. K.-J. Sachs: Gehörbildung (1) — Partitur- und Generalbaßspiel (1) — Kontrapunkt II (2) — Harmonielehre I (2) — Notationskunde: Die Notation mehrstimmiger Musik im 9.—13. Jahrhundert (2) — Repetitorium: Musikgeschichte zwischen 1430 und 1600 (2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. L. Finscher: Händel (2) — Ober-S: Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit (2) — Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Pros: Einführung in die Mensuralnotation und die Tabulaturen (2) — S: Stilerkennungsübungen (2).

Dozent Dr. H. Hucke: Olivier Messiaen (2) — S: Komponisten als Bearbeiter fremder Werke (2).

Dozent Dr. W. Kirsch: Hindemith (1) — S: Übungen zur Theorie und zu Werken des musikalischen Neoklassizismus (2).

Dr. K. Hortschansky: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Akad. Oberrat P. Cahn: Ü: Übungen zur symphonischen Formgestaltung bei Gustav Mahler (2) — Musikalische Analyse I (2) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

Gem. Veransth. Ü: Lektüre musikpsychologischer Texte (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: Musik im 19. Jahrhundert (2) — Ars Nova (1) — Ober-S: Musiktheorie auf der Wende vom Spätmittelalter zur Frühneuzeit (2) — Übungen zur musikalischen Analyse (2) — Kolloquium Musikwissenschaft und Musikpädagogik (zusammen m. Prof. Dr. L. U. Abraham) (2) — Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. R. Dammann: Musik im Mittelalter (2) — S: Übungen an Mozarts Opern (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. L. U. Abraham: Motivationsprobleme in der Musikpädagogik (2).

Lehrbeauftragt. P. Andraschke: Pros: Notation und Analyse der Musik des 12. und 13. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Budde: Pros: Instrumentation im 19. Jahrhundert (2) — Kurs: Harmonielehre I (1) — Partiturspiel I (1).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Frobenius: S: Übungen zur Musik Heinrich Isaacs (2).

Lehrbeauftragt. Dr. Fr. Reckow: S: Musikgeschichte und Musikästhetik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Breig: Pros: Das tonale Frühwerk Arnold Schönbergs (2) — Kurs: Kontrapunkt I (1).

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. F. Tagliavini: Die Clavierwerke Dietrich Buxtehudes (2) — Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert (1) — Pros: Edition critique de musique ancienne (1) — S: Elaboration et transcription dans la musique (1) — Etudes pratiques de contrepoint (1).

Dr. J. Stenzl: Einführung in die Notationskunde: Ars antiqua (1) — Einführung in die Musikgeschichte: Musik nach 1945 (1).

Göttingen. Prof. Dr. H. H u s m a n n : Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft (Ethnomusikologie) (2) — S: Die Sinfonien von Johannes Brahms (3).

Prof. Dr. W. B o e t t i c h e r : Johann Sebastian Bachs Vokalwerk (4) — Ü: Entzifferungsübungen an Lauten- und Orgeltabulaturen (2).

Akad. Musikdirektor H. F u c h s : Harmonielehre II (1) — Harmonielehre IV (1) — Kontrapunkt II (1) — Göttinger Universitäts-Chor (2) — Akademische Orchestervereinigung (2). Innerhalb der Theologischen Fakultät: Liturgische Übungen (1) — Elementare Musiktheorie und Gehörbildung.

Graz. N. N.: Vorlesung (4) — Seminar: (2) — Übung (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. R a s c h l : Einführung in die musikalische Analyse I (2) — Musikbibliographie I (1).

Hamburg. N. N.: Vorlesung (3) — Seminar (2).

Prof. Dr. C. F l o r o s : Mozarts Opern (2) — Haupt-S: Der Historismus in der Musik (2) — Doktorandenkolloquium (n. V.).

Prof. Dr. A. H o l s c h n e i d e r : Doktorandenkolloquium (n. V.).

Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft (1) — Neue Wege der Klangsynthese (gemeinsam m. Dr. H.-P. H e s s e) (2).

Dr. W. D ö m l i n g : Pros: Musikanalyse (2) — Übung zur Musik des 14. Jahrhunderts (2).

Frau Dozentin Dr. H. d e l a M o t t e - H a b e r : Musikpsychologie II: Begabung, Motivation, Lernen (4).

Dipl.-Ing. W. V a g t : Elektroakustisches Praktikum (2).

Univ. Musikdirektor J. J ü r g e n s : Harmonielehre II (2) — Fuge II (2) — Kontrapunkt II (2) — Generalbaß (2) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3).

Hannover. *Technische Universität.* Prof. Dr. Heinrich S i e v e r s . Das Musikleben im Zeitalter des Barock (1) — Musikalische Formprobleme im 19. Jahrhunderts (1) — Coll. mus. instr. (2) — Universitätschor (durch L. R u t t) (2).

Heidelberg. Prof. Dr. R. H a m m e r s t e i n : Umkreis und Methoden der Musikwissenschaft (2) — S: Übungen zur Wirkungsgeschichte der antiken Musik im Abendland (2) — Doktoranden-Kolloquium (2) (n. V.).

Prof. Dr. E. J a m m e r s : S: Der gregorianische Choral (2).

Prof. Dr. S. H e r m e l i n k : J. S. Bachs Vokalmusik (2) — S: Übungen im Anschluß an die Vorlesung (2) — Madrigalchor (2) — CM (Studentenorchester) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. S e i d e l : Pros: Übertragung und Analyse mittelalterlicher Polyphonie (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. W o h l f a r t h : Lehrkurs: Einführung in die funktionelle Harmonielehre (2).

Lehrbeauftragt. Dr. J. H u n k e m ö l l e r : Ü: Einführung in die Musikgeschichte (2).

Innsbruck. Lehrbeauftragt. Dr. B. W i n d : Allgemeine Musikgeschichte V (Das Zeitalter Bachs) (2) — Satzlehre (Harmonielehre, Kontrapunkt) (4) — Musikgeschichte III und V (4).

Domorganist M. M a y r : CM instr. (2) — Tonsatz III und VII (4).

Für Studierende der Musikerziehung: Lehrbeauftragt. Dr. J. S u l z : Unterrichtslehre I u. Schulpraktikum (2) — S: Methodisch-didaktisches Seminar (2) — Musikalische Werkkunde III (1).

Lehrbeauftragt. Prof. W. K u r z : Allgemeine Kulturkunde f. Musikerzieher III (2).

Karlsruhe. Prof. Dr. W. Kolneder: Guillaume Machault (1) — Alban Berg (1) — Geschichte der Oper III (Die Oper im 19. Jh.) (1) — Ü: Die Inventionen und Sinfonien Bachs (1) — S: Terminologie der Neuen Musik (2).

Kiel. Prof. Dr. W. Salmen: Die Orgel- und Klaviermusik bis 1600 (2) — Ober-S: Methoden der Werkanalyse dargestellt an der englischen Virginalkunst (2) — Kolloquium: Musikforschung in den USA (2) (14-tägig) — Kolloquium über aktuelle Forschungsprobleme (mit Prof. Dr. K. Gudewill) (2) (14-tägig).

Prof. Dr. K. Gudewill: Vorgänger und Zeitgenossen von Heinrich Schütz (2) — S: Franz Schuberts Lieder (2) — Kolloquium über aktuelle Forschungsprobleme (mit Prof. Dr. W. Salmen) (2) (14-tägig) — Capella: Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (2).

Wiss. Oberrat Dr. W. Pfannkuch: S: Frank Wedekind und Alban Bergs „Lulu“ (2) — Harmonielehre I (f. Anfänger) (1) — Harmonielehre II (f. Fortgeschrittene) (1) — Partiturspiel (1) — CM instr. (2).

Dr. A. Edler: S: Formen der c.-f.-gebundenen Orgelmusik (2) — Einführung in die Musikgeschichte (2) (FhMG Lübeck) — Orgelspiel I (2) — Orgelspiel II (2) — Studentenkantorei (2).

Dr. des. A. Nowak: S: Probleme gegenwärtiger Musikästhetik (2) (FhMG Lübeck).

Köln. Prof. Dr. H. Hüschen: Musik der Ars antiqua (13. Jh) (3) — Haupt-SA: Musikästhetische Strömungen im 19. Jahrhundert (2) — Doktorandenkolloquium (1) — CM voc. (2) — CM instr. (3) — Stimmbildungsübung (1) — Kammerorchester (privatissime) (2) — Musizierkreis für alte Musik (2 n. V.) — Kammermusik für Bläser (2 n. V.) — Kammermusik für Streicher (2 n. V.) — Vokale Ensemblesmusik (2 n. V.) — Offene Abende des Collegium musicum (1).

Prof. Dr. K. W. Niemöller: Die Wiener Schule II: Schönberg (Fortsetzung) — Berg — Webern (2) — Pros A: Programmatische Musik (2) — Ü: Musiktheorie und Musikpraxis (gem. mit den Professoren Fricke, Günther, Kämper und Kuckertz) (2).

Prof. Dr. D. Kämper: Igor Strawinsky (2) — Ü: Musiktheorie und Musikpraxis (gem. mit den Professoren Fricke, Günther, Kuckertz und Niemöller) (2) — Notationsprobleme zeitgenössischer Musik (1) — Paläographische Übungen (1).

Prof. Dr. R. Günther: Die Musik des Mittelmeerraumes I: Der Balkan (2) — Haupt-S B: Die Musik des Balkan (2) — Ü: Musiktheorie und Musikpraxis (gem. mit den Professoren Fricke, Kämper, Kuckertz und Niemöller) (2).

Prof. Dr. J. Kuckertz: Die Musikinstrumente Zentral- und Ost-Asiens (2) — Ü: Musiktheorie und Musikpraxis (gem. mit den Professoren Fricke, Günther, Kämper und Niemöller) (2) — Koreanische Musik (2 n. V.).

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

Prof. Dr. J. Fricke: Pros B: Klanganalyse (2) — Ü: Musiktheorie und Musikpraxis (gem. mit den Professoren Günther, Kämper, Kuckertz und Niemöller) (2) — Analyseverfahren musikalischer Schallvorgänge (2).

Lektor Prof. W. Hammerschlag: Harmonielehre I (1) — Gehörbildung I (1).

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

Lektor F. Radermacher: Harmonielehre III: Chromatik, Enharmonik, Kirchentöne (1) — Kontrapunkt II: Der 3-stimmige Satz (1).

Mainz. Prof. Dr. H. Federhofer: W. A. Mozart als Dramatiker (2) — Haupt-S: Klavier- und Kammermusik im Zeitalter der Romantik (2) — Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Musikgeschichte als Stilgeschichte (2) — CM (Madrigalchor) (2) — CM (Großer Chor) (2) — CM (Orchester) (2).

Prof. Dr. H. Unverricht: Grundbegriffe der Musikgeschichte (2) — Pros: Grundsätze und Probleme der Aufführungspraxis von Musikwerken der Renaissance bis zur Klassik (2) — Haupt-S: Untersuchungen zur musikalischen Temperatur im 18. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. F. W. Riedel: Richard Strauss und die Oper zu Beginn des 20. Jahrhunderts (2) — Pros: Operette und Musical (2) — Haupt-S: Musik für Tasteninstrumente im 17. Jahrhundert (Überlieferung, Stilprobleme, Interpretation) (2) — Ü: Kolloquium zur Vorlesung (1) — Notation der solistischen Musik (1).

Prof. Dr. W. Suppan: Methoden und Aufgaben der Vergleichenden Musikwissenschaft (1) — Ü: Pros zur Vorlesung (1).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. R. Walter: Ü: Harmonielehre III (1) — Kontrapunkt III (1) — Madrigal und deutsches Chorlied (1) — Einführung in die Instrumentation (1).

Marburg. Akad. Oberrat Dr. H. Heussner: Die Instrumentalmusik zwischen Barock und Klassik (2) — Unter-S: Paläographie der Musik: Lauten- und Orgeltabulaturen (2) — Ober-S: Die Epochengliederung der Musikgeschichte und ihre Probleme (2) — Kolloquium mit anschließender Exkursion: Musikgeschichte der oberitalienischen Stadtstaaten (mit Dr. des. S. Döhrring) — Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikliteratur (mit Dr. des. S. Döhrring und Dr. M. Weyer) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. des. S. Döhrring: Arbeitsgemeinschaft: Serielle Musik (2) — Kolloquium mit anschließender Exkursion: Musikgeschichte der oberitalienischen Stadtstaaten (mit Dr. H. Heussner) — Musik- und Literaturwissenschaftliches Kolloquium: R. Strauss — H. von Hofmannsthal (mit Dr. J. Hintze) (2) — Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikliteratur (mit Dr. H. Heussner und Dr. M. Weyer) (2).

Univ. Musikdirektor Dr. M. Weyer: Orchesterinstrumente und Instrumentation (2) — Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikliteratur (mit Dr. H. Heussner und Dr. des. S. Döhrring) (2) — Harmonielehre I (2) — Gehörbildung (1) — Die Tasteninstrumente — Bau und Funktion (1) — CM voc. (2) — Madrigalchor (1) — CM instr. (2) — Kammerorchester (1) — Bläserkreis (2).

München. Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Das Werden der europäischen Musik III (ab 1700) (2) — Haupt-S: Zum musikalischen Satz der Wiener Klassiker (2) — Kolloquium für Doktoranden (14-täglich) (1).

Dozent Dr. St. Kunze: Von der „Sinfonia“ zur klassischen Sinfonie (2) — Pros: Instrumentalmusik der Vorklassik (2).

Dozent Dr. R. Bockholdt: Die Musik der „Niederländer“ (2) — Ü: Zur Neuentdeckung, Wiederbelebung und Umdeutung historischer Musik im 19. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. Dr. J. Eppelsheim: Ü: Orchester und Orchestersatz J. S. Bachs (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. Haselhorst: Musikalisches Praktikum: Weltliche Musik von Machaut bis Josquin (2) — Lehrkurs für historische Streichinstrumente (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Ü: Die mittelalterliche lateinische Hymnodie (14-täglich) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Musikalisches Praktikum: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit mit Aufführungsversuchen: Motetten des 13. Jh. (2) — Musikalisches Praktikum: Palestrinasatz I (2) — Vokales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Übung zur Musiktheorie des Mittelalters: Musica und Scolica Enchiriadis (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Musikalisches Praktikum: Generalbaß I (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. L. Waeltner: Ü: Anton von Webern, Kompositionen bis ca. 1920 (2).

Münster. Wiss. Rätin Frau Prof. Dr. M. E. Brockhoff: Musik des 20. Jahrhunderts II (ab 1930 bis zur Gegenwart) (2) — Kolloquium und Demonstration von Plattenbeispielen zur Vorlesung (1) — Unter-S: Übungen zur Geschichte der Passion (gemeinsam m. Dr. Riehm) — Haupt-S: Übungen zur Vorlesung (2) — Ober-S: Doktoranden-Kolloquium (2).

Wiss. Rat Prof. Dr. R. Reuter: Die Beziehungen zwischen den Orgellandschaften Europas (1) — Einführung in die Harmonielehre (2) — 3stg. Kontrapunkt (1) — Instrumentenkunde (1) — S: Die Theorie des Orgelbaues bis zu Michael Prätorius (2) — Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2 n. V.) — Bestimmungsübungen mit Schallplattenbeispielen (1).

Akad. Oberrätin Frau Dr. U. Götzte: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen I (2) — Epochen der Musikgeschichte I (2) — Strukturwissenschaftliches Praktikum für Doktoranden (ganztägig).

Dr. Riehm: Notationskunde: Mensuralnotation (2) — CM instr. (für Studierende aller Fakultäten) (3) — Das Musikkolleg. Offene Kammermusikabende mit Einführung (für Hörer aller Fakultäten) (14-täglich n. V.).

Prof. Dr. W. F. Korte: Strukturwissenschaftliches Kolloquium (für Fortgeschrittene) (2) (gemeinsam m. Akad. Oberrätin Frau Dr. U. Götzte).

Regensburg. Prof. Dr. H. Beck: Grundfragen zur Musikgeschichte des 19. und beginnenden 20. Jhdts. (2) — Haupt-S: Methoden zur Analyse von Werken aus dem Gebiet der Neuen Musik (2) — Aufführungspraktikum I (Chor) (1) — Aufführungspraktikum II (Kammerorchester) (2).

Prof. Dr. F. Hoerburger: Die instrumentale Volksmusik (1) — Übungen zur musikalischen Volkskunde (1).

Dr. M. Landwehr von Pragenau: Einführung in die einstimmige weltliche Musik des Mittelalters (1).

Dr. A. Scharnagl: Analysen ausgewählter symphonischer Werke des 19. und 20. Jhdts. (1).

Saarbrücken. Prof. Dr. W. Wiora: Das musikalische Kunstwerk (1) — Haupt-S: Mozart (2) — Ober-S: Die Aufgabe der Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. W. Braun: Musiktheorie zur Generalbaßzeit (2) — Haupt-S: Anatomie des „Konzertführers“ (2).

Prof. Dr. E. Apfel: Rhythmische, melodische und harmonische Modelle in der komponierten Mehrstimmigkeit II (2) — Ü: Lektüre von H. Besseler, Das musikalische Hören der Neuzeit (2).

Univ. Musikdirektor Prof. Dr. W. Müller-Blattau: Musik in Spanien von 1500 bis 1800 (1) — S: Spanische Musiktheorie (1) — Übungen zur Aufführungspraxis mit historischen Instrumenten (2) — CM: Chor, Orchester, Kammerchor, Kammerorchester der Universität (je 3) — Unterweisung für Streicher und Bläser (13).

Dr. Chr. H. Mahling: Pros II (3. und 4. Semester): Grundbegriffe und Terminologie der Musikwissenschaft (2) — Repetitorium (für Doktoranden) (gem. mit Dr. des. H. Kühn) (1).

Dr. des. H. Kühn: Geschichte der Oper (2) (an der Musikhochschule des Saarlandes) — Pros I (1. u. 2. Semester): Einführung in die ältere Musikgeschichte (2) — Repetitorium (für Doktoranden) (gem. mit Dr. Chr. H. Mahling) (1).

Dr. Chr. Bitter und Dr. H. Roesing: Kurs: Musikwissenschaft im Rundfunk. Die Musikproduktion im Rundfunk (2) (n. V.).

N. N. Ringvorlesung: Organisation und Arbeitsbedingungen im Rundfunk (14-tägig).

Salzburg. Prof. Dr. G. Croll: Richard Strauss' Schaffen bis zum „Rosenkavalier“ (2) — Pros: Mensuralnotation II (1450—1600) (2) — S: Richard Strauss. Seine Stellung und Bedeutung für die abendländische Kultur (zusammen mit Dr. R. Angermüller und Prof. K. Overhoff) (4) — Doktorandenkolloquium (2) — CM voc. Übungen zur Instrumentenkunde und Aufführungspraxis (15. und 16. Jahrhundert) (2).

Univ. Ass. Dr. R. Angermüller M. A.: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten I (2).

Stuttgart. Lehrbeauftragt. Dozent Dr. A. Feil: Das Konzert (2) — Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (1).

Tübingen. Prof. Dr. G. v. Dadelzen: Allgemeine Musikgeschichte I (Mittelalter) (3) — Übung zur Musik der Ars antiqua (2) — Echtheitsprobleme der Bachschen Klavier- und Orgelmusik (2).

Prof. Dr. B. Meier: Notationskunde (3) — Geschichte der Musikgeschichtsschreibung (1) — Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt I (2).

Prof. Dr. U. Siegele: Übungen zur neuen Musik (2) — Lektüre zeitgenössischer musiktheoretischer Texte (2) — Analytische Übungen (2).

Dozent Dr. A. Feil: Vorlesung (1) — Übung (2) — Arbeitsgemeinschaft (2) (14-tägig) — Colloquium (2) (14-tägig) — Kammermusikensemble (2).

Univ. Musikdirektor Dr. W. Fischer: Partitürkunde (2) — Gehörbildung I (1) — Gehörbildung II (1) — CM: Chor (3) — Kammerorchester (3) — Bläserensemble (2).

Dr. S. Schmalzriedt: Die Ästhetik der Musik zwischen den beiden Weltkriegen (2).

Prof. Dr. K. M. Komma: Musikgeschichte I (Mittelalter) (1) — Übung zur Geschichte der Musiktheorie (2).

Wien. Prof. Dr. O. Wessely: Das Trecento-Madrigal (4) — Hauptseminar (2) — Historisch-musikwissenschaftliches Konversatorium (2).

Prof. Dr. W. Graf: Die außereuropäischen Musikinstrumente, systematischer Teil (2) — Die Musik im außereuropäischen Kulturleben (2) — Ausgewählte Kapitel aus der Musikethnologie (1) — Vergleichend-musikwissenschaftliches Konversatorium (2) — Philosophisch-vergleichend-musikwissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft (gemeinsam mit Prof. Erich Heintzel) (2) — Einführung in die musikalische Völkerkunde für Ethnologen (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Die großen Formen des gregorianischen Choral: Graduale, Tractus, Sequenz; ihre Melodik, Funktion und Entwicklung (2).

Prof. Dr. F. Zagiba: Die Romantik in der Musik der Slaven (2).

Dozent Dr. R. Flotzinger: Geschichte der Musik I (2) — Musikwissenschaftliches Proseminar (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie I (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. Schnürl: Paläographie der Musik I (2) — Paläographie der Musik II (2).

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

Lehrbeauftragt. Dipl.-Ing. Dr. K. Schügerl: Übungen auf dem Gebiet der Klangforschung (2).

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre III (4) — Kontrapunkt III (2) — Formenlehre I (2).

Lektor K. Lerperger: Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt I (1) — Instrumentenkunde I (1).

Würzburg. Prof. Dr. W. O s t h o f f : Monteverdi (3) — Ober-S: Die Musik des Trecento (2) — Pros: Methoden der Musikwissenschaft (2) — Doktoranden-Colloquium (2) (14-täglich).

Dr. M. J u s t : Harmonielehre (1) — Ü: Die Funktion der Harmonik in den Klavierwerken Chopins (2) — Akademisches Orchester (2).

Dr. E. T a r j á n : Ü: Ausgewählte Werke Neuer Musik aus der Würzburger Saison (2) — Einstudierungsversuche zur Musik des Trecento (1).

Prof. Dr. F. H o e r b u r g e r : Musikethnologische Übung, Afghanistan und Nepal (Übergangszonen zwischen den musikalischen Hochkulturen (2).

Zürich. Prof. Dr. K. v. F i s c h e r : Die Musik des 17. Jahrhunderts (1) — Claude Debussy (1. Teil) (1) — S: Musikkritik (2) — Instrumentalformen des 18. und 19. Jahrhunderts (vor allem für Nebenfächler) (2) — Colloquium (1).

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

Dozent Dr. M. S t a e h e l i n : Volksmusik in der Schweiz.

Dr. B. B i l l e t e r : Partiturspiel I (für Klavierspieler) (1) — Partiturspiel I (für Nicht-Klavierspieler) (1).

Dr. M. L ü t o l f : Lektüre ausgewählter Traktate des Mittelalters und der Renaissance II (1) — Die Notationen des 13. und 14. Jahrhunderts (2).

Dr. R. M e y l a n : Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — CM (1).

H. U. L e h m a n n : Harmonielehre I (2) — Harmonielehre III: Analysen (2) — Kontrapunkt II (1).

Zürich. *Eidgenössische Technische Hochschule.* Abt. für Geistes- und Sozialwissenschaften. Dr. H.-R. D ü r r e n m a t t : Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts I (2).

DISSERTATIONEN

Hans-Jürgen Feurich: Die deutschen weltlichen Lieder der Glogauer Handschrift (ca. 1470). Studien zur Entwicklung des deutschen mehrstimmigen Liedes im 15. Jahrhundert. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1970.

Die bisher erschienenen Spezialstudien zur Geschichte des weltlichen Liedes der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts behandeln in der Hauptsache das einstimmige Liederrepertoire des Lochamer Liederbuches. Die mehrstimmigen Liedsätze waren dagegen bislang nur Gegenstand allgemeingehaltener Abhandlungen. Diesem Liedbereich gilt daher die vorliegende Untersuchung. Sie beschränkt sich auf das Liedrepertoire der Glogauer Handschrift. Dessen stilistische Vielschichtigkeit erlaubt jedoch den Versuch, liedgeschichtliche Entwicklungsabläufe zu rekonstruieren.

Die Arbeit unterscheidet drei Stilgruppen: die „Dupeltaktlieder“ (Stilverwandtschaft ihrer cantus-firmi mit einigen Dupeltaktliedern des Lochamer Liederbuches), die „Tripeltaktlieder“ und die Lieder im „Gleitrythmus“. In Detailuntersuchungen über die einzelnen Stimmen, das Verhältnis der Stimmen zueinander, die Tempora und die Klangstruktur wird versucht, die Herkunft und den geschichtlichen Ort der Stilmerkmale und Satzkonzeptionen dieser Liedgruppen zu ermitteln. Dabei zeigt sich, daß die Vielfalt der Liedtypen mit der musikgeschichtlichen Rückständigkeit Deutschlands und dem daraus resultierenden starken Interesse an englischer, französischer und italienischer Musik zusammenhängt: Die Dupeltaktsätze repräsentieren mit ihrem archaischen Stilcharakter die überkommene deutsche Musiktradition; die Tripeltaktlieder gehen vermutlich auf die im 15. Jahrhundert aufgezeichneten tripeltaktigen Carols zurück; die Lieder im Gleitrythmus sind durch Einflüsse italienischer und französischer Musik geprägt, ihr Stil und ihre Satztechnik weisen sie als jüngste Liedgruppe aus.

Eine Gegenüberstellung der drei Liedgruppen läßt prinzipielle Unterschiede in der Organisation des musikalischen Materials erkennen. Das Aufzeigen von Traditionszusammenhängen wird durch Versuche ergänzt, diese Unterschiede auf soziologische und ästhetische Implikate hin zu analysieren.

Die Arbeit ist als Band 4 der Reihe „Neue Musikgeschichtliche Forschungen“, Wiesbaden 1970, erschienen.

Gunter Maier: Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert. Diss. phil. Tübingen 1970.

Der am Stuttgarter Hof wirkende und mit Schiller befreundete Johann Rudolf Zumsteeg (1760–1802) nimmt in der Musikgeschichtsschreibung als Komponist von Balladen einen eigenen Rang ein. Sein Einfluß auf Schubert, den erstmals Max Friedlaender schärfer erkannt hat, ist seitdem von verschiedener Seite kritisch gewürdigt worden. Eine grundlegende Biographie, die auch ein Verzeichnis seiner Werke enthält, hat 1902 Friedlaenders Schüler Ludwig Landshoff vorgelegt. Seine Absicht, später eine ausführliche musikalische Beurteilung der Werke Zumsteegs, vornehmlich der Balladen und Lieder, folgen zu lassen, hat er jedoch nicht verwirklicht. Die vorliegende Arbeit möchte diese Lücke schließen. Das Hauptgewicht ist dabei auf die Behandlung der Lieder gelegt worden, nachdem Franz Szymichowskis Frankfurter Dissertation (1932) die Balladen und Monodien untersucht hat.

Um die Ausführungen Landshoffs und Friedlaenders zu ergänzen, war es notwendig, den musikalischen und textlichen Quellen der Lieder nochmals im einzelnen nachzugehen. Diese Quellenstudien konnten sich auch auf den bis vor kurzem noch in Privatbesitz befindlichen Nachlaß Zumsteegs stützen und haben seinen bisher bekannten Liedern und Balladen 44 weitere hinzugefügt. Eine größere Zahl anonym überlieferter Gedichte, die

Zumsteeg vertont hat, sind im Verlauf der Arbeit identifiziert worden. Ähnlich wie Schubert berücksichtigt auch Zumsteeg, von wenigen Ausnahmen abgesehen, zeitgenössische Dichter, wobei er jene seines näheren Umkreises (Schiller, Matthisson, Haug) bevorzugt. Ein Verzeichnis der etwa hundert Dichter Zumsteegs beschließt den quellenkundlichen Teil der Arbeit.

Der Hauptteil befaßt sich mit den satztechnischen Charakteristika der 300 Lieder. Die relativ hohe Zahl legte eine Untersuchungsmethode nahe, die weniger vom einzelnen Lied, als von bestimmten gemeinsamen Merkmalen ausgeht. Die Untersuchung orientiert sich dabei an Melodik, Rhythmik, Deklamation, Harmonik, Klavierbegleitung und Form und stützt sich wiederholt auf Aussagen der Theorie und Ästhetik und auf Vergleiche mit zeitgenössischen Vertonungen. Zumsteegs Stellung am Stuttgarter Hof in der Nachfolge Jommellis und Polis hat in seinem Werk ebenso deutliche Spuren wie später die wachsende Begeisterung für die Musik Mozarts hinterlassen. Ist es bei Jommelli mehr die raffinierte Orchestertechnik und die instrumentale Tonmalerei, die ähnlich wie die Melodramen Bendas die Situationsschilderung Zumsteegs beeinflusst haben, so ist es bei Mozart eher die Art der Melodieführung, der sich Zumsteeg verpflichtet gefühlt hat. In der Behandlung der Texte, insbesondere balladenhafter Stoffe, hat Zumsteeg deklamatorisch und formal vielfach als Vorbild gewirkt. Gleiches gilt für das Rezitativ, das er als einer der ersten häufiger ins lyrische Lied aufgenommen hat. Ebenso zeigen manche harmonischen Wendungen (Terzverwandtschaft, Enharmonik), daß Zumsteeg in unkonventionelle Bereiche vorzustößen vermag. Daneben aber steht eine große Zahl anspruchslos-einfacher Lieder, die Zumsteegs Verpflichtung gegenüber dem Herkömmlichen deutlich machen.

Zumsteegs Einwirkungen auf Schubert werden im letzten Teil der Arbeit untersucht. Ausgehend von dokumentarischen Berichten wird geprüft, welche Kompositionen Zumsteegs im Umkreis Schuberts bekannt waren. Sodann wird versucht, jene stilistischen Merkmale in Werken Schuberts nachzuweisen, die vermutlich auf Anregungen Zumsteegs zurückgehen. Diese Anregungen lassen sich in frühen balladenhaften Vertonungen erkennen, deren rhapsodische Form und illustrierende Klavierbegleitung charakteristisch sind. Aber auch manche melodischen Wendungen in der Vokal- und Instrumentalmusik Schuberts lassen auf Zumsteegs Vorbild schließen. Dabei zeigt sich, daß solche Anklänge bis in Schuberts späte Kompositionsperiode hinein zu finden sind, zweifellos Zeichen einer langdauernden und intensiven Beschäftigung mit den Liedern des Stuttgarter Komponisten.

Ein Verzeichnis sämtlicher Parallelvertonungen beider Komponisten, das auch fragmentarische und verschollene Stücke einbezieht, leitet die abschließende Betrachtung ein, die sich den textgleichen Kompositionen zuwendet. Sechs Liedpaare, offensichtlich voneinander abhängig, werden eingehend verglichen, um daran die teilweise tiefgehenden Bindungen Schuberts an sein Vorbild, zugleich aber auch die Wesensverschiedenheit beider Komponisten aufzuzeigen.

Ein Anhang verzeichnet neben vier bisher ungedruckten Briefen sämtliche Lieder und Balladen des Komponisten, die — nach Drucken und Manuskripten gegliedert — chronologisch geordnet sind.

Die Arbeit wird in der Reihe „Göppinger Akademische Beiträge“ erscheinen.

Hans Schoop: Entstehung und Verwendung der Handschrift Oxford, Bodleian Library, Canonici misc. 213. Diss. phil. Zürich 1970.

Die durch zahlreiche Publikationen bekannte Musikhandschrift „Oxford, Can. misc. 213“, die öfters zur genaueren Bestimmung stilistischer Veränderungen um 1430 herangezogen wird, erfährt in dieser Studie eine detaillierte und von den bisherigen Ansichten vielfach abweichende Analyse der Entstehung. Anhand des Index mit seiner Farbausschmückung sowie ehemaliger Foliierungen und einer umfassenden Schriftanalyse, die lediglich einen

Schreiber für den ganzen Codex erbrachte, konnten die chronologische Reihenfolge der Faszikel sowie einige Nachträge aufgezeigt werden. Da die Notation der Musik zum Teil auf einzelnen oder lose ineinandergelegten Doppelblättern erfolgte, war es möglich, eine bisher nicht bekannte Art der Faszikelentstehung nachzuweisen. Ein Vergleich der Konkordanzen zeigte, daß die Tenorsammlung der Handschrift Paris Colombina (PC III) das zum Codex Oxford gehörende Tenorbuch darstellt und als das früheste bis heute bekannte Stimmbuch gelten darf. Der vorangehende Teil PC II diente dem Schreiber des Codex Oxford als Vorlage für die Abschrift einiger Werke. Der Anteil des Kopisten an der Entstehung der Handschrift konnte herausgestellt werden. Anhand von Rasuren und veränderten Schriftformen werden nachträgliche Korrekturen und Ergänzungen nachgewiesen, die von der Abänderung einzelner Noten und Vorzeichen bis zum systematischen Eingriff an einem Werk Ciconias reichen. Zur Kennzeichnung spezieller Messesatztypen verwendete der Kopist die Begriffe „virilas“, „aversi“ und „cursiva“. Der Vergleich zwischen Vorlage, Codex und Stimmbuch ergibt einige Hinweise zur Aufführungspraxis. Die Erfassung des im Codex enthaltenen Materials zu den Themenkreisen partielle Textierung und *Musica ficta* ergänzen die Abhandlung.

Die Arbeit ist 1971 in der Serie II, Vol. 24, der Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft erschienen.

BESPRECHUNGEN

Bence Szabolcsi Septuagenario. Hrsg. von Dénes Bartha. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter (1969). 531 S., 3 Taf.

Die Bibliographie, mit der die Festschrift zum 70. Geburtstag Bence Szabolcsis eröffnet wird, zeigt — für manche Nicht-Ungarn überraschend —, wie weitgespannt die Thematik ist, die das Lebenswerk Szabolcsis umfaßt. Bücher und Aufsätze zur älteren ungarischen Musikgeschichte und über Bartók und Kodály wechseln mit Untersuchungen zur Volksmusik und zur Geschichte und Theorie der Melodik. Und so reich und bunt der Inhalt der Festschrift ist, so schwierig dürfte es sein, ein Thema zu entdecken, das sich nicht mit den Interessen Szabolcsis berührt.

K. G. Fellerers Reflexionen Zum Wandel der abendländischen Musikauffassung kreisen um die Polarität von Klangstruktur und Linearität. G. Knepler (*Improvisation — Komposition*) unterscheidet in einer einleuchtenden musikalisch-soziologischen Systematik verschiedene Typen von Improvisation und exponiert, gleichsam als Schlußpointe, eine überraschende Hypothese über den Ursprung der Komposition: Während Improvisation eine feste Tradition voraussetzt, von der sie getragen wird, entstehe Komposition erst dann, wenn Traditionen zerfallen und musikalische Überlieferungen verschiedener sozialer Herkunft zueinander in Beziehung gesetzt werden. H. Federhofer (*Der musikalische Genuß als ästhetisches Problem der Gegenwart*) erkennt in der Tendenz, die musikalische Struktur zu vernachlässigen und statt dessen Klangreize hervorzukehren, ein gemeinsames Merkmal, eine „*coincidentia oppositorum*“ von Avantgarde und Kitsch. E. Schenk schlägt für den Nonensprung, der im 18. Jahrhundert aus einem bloßen Wechsel der Oktavlage zu einem Affektsymbol wurde, den Terminus „*emphatische None*“ vor, der unleugbar den Sachverhalt trifft. W. Graf (*Zur Bedeutung der Klangfarbe im Musik-Erleben*) demonstriert an einigen Beispielen den Nutzen der von ihm entwickelten „*sonographischen Methode*“ der Klanganalyse. E. Werner (*Grundsätzliche Betrachtungen über Symmetrie in der Musik des Westens*) versucht, die Musikhistoriker davon zu überzeugen, daß der musiktheoretische Gebrauch des Ausdrucks Symmetrie

nur dann legitim sei, wenn er mit dem mathematischen vereinbar ist; die Orientierung an der Mathematik hat allerdings zur Folge, daß man einige gewohnte Verwendungen des Terminus verwerfen und einige ungewohnte akzeptieren muß.

Unter den Beiträgen ungarischer Forscher überwiegen die Aufsätze zur Volksmusik. J. Maróthy (*Folk Song Dead or Alive: Some Illustrations*) entdeckt oder konstruiert, ohne daß die Analysen immer einleuchten, Zusammenhänge zwischen dem Bauern- und dem Arbeiterlied, dessen Wachstum er als Kehrseite des Verfalls des Bauernliedes versteht. G. Martin beschreibt den bisher selten beachteten rumänischen Haiduckentanz unter musikalischen und choreographischen Gesichtspunkten. L. Vargyas (*Le folklore hongrois et l'Europe de l'Est*) untersucht den Einfluß der westeuropäischen Ballade auf den neueren Typus des ungarischen Volksliedes. L. Vikár (*Votiak Trichord Melodies*) zeigt, daß in der Musik der südlichen Wotjaken die Beschränkung auf einen engen, dreistufigen Tonraum mit einem überraschenden Reichtum an rhythmischen Mustern zusammentrifft; in manchen Melodien ist der Einfluß tartarischer Pentatonik zu beobachten. K. Csomasz-Tóth stellt ungarische Varianten des Liedes *Jesu meine Freude* zusammen; von den neun Beispielen, die sie zitiert, scheinen allerdings die ersten beiden nicht mit Johann Crügers Melodie zusammenzuhängen.

I. Borsaï und M. Tóth (*Variations ornamentales dans l'interprétation d'un hymne copte*) klassifizieren die Ornamente einer koptischen Hymne, die in drei Fassungen desselben Sängers aus verschiedenen Jahren vorliegt. B. Rajeczky (*Zur Frage der Verzierung im Choral*) vergleicht die römische und die ambrosianische Überlieferung einiger Choralmelodien, um Kriterien für die Unterscheidung zwischen struktureller und ornamentaler Melismatik zu gewinnen. W. Suppan beschreibt die Funktion der Musik in den *Erlauer Spielen* aus dem 15. Jahrhundert, die bisher nur sprachgeschichtlich untersucht worden sind. Der Aufsatz ist ein Plädoyer für eine ethnologische Methode der musikalischen Edition, die vor kritischen Eingriffen zurückscheut, da die Aufzeichnung nicht als Text eines Werkes, sondern als Dokumentation einer

Aufführung zu verstehen sei, so daß der Begriff der authentischen Fassung seinen Sinn verliert.

H. B e s s e l e r (*Renaissance-Elemente im deutschen Lied 1450—1500*) zeigt, daß der Wechselrhythmus, der Umschlag vom $\frac{4}{4}$ - in den $\frac{3}{2}$ - oder $\frac{6}{4}$ -Takt, eines der Merkmale ist, durch die sich das deutsche Lied des 15. Jahrhunderts von der burgundischen Chanson unterscheidet. Die These von der Unselbständigkeit des deutschen Liedes sei eine Übertreibung oder sogar ein Irrtum. R. Federhofer-Königs ediert einen französischen Traktat zur Proportionslehre aus dem 15. Jahrhundert. Z. F a l v y (*Diruta — Il Transilvano, 1593*) veröffentlicht den Text des Einleitungsdialoges zu *Diruta Il Transilvano* nach der Edition von 1593, die Carl Krebs noch nicht bekannt war, als er den Traktat in deutscher Übersetzung vorlegte. W. S a l m e n (*Beiträge Spaniens und Portugals zur Musikentwicklung in Mitteleuropa*) vermittelt einen Überblick über die verschiedenen Formen, in denen die spanische Musik oder deren (poetisches oder banales) Cliché in Mitteleuropa geschichtlich wirksam geworden sind.

J. A. Westrups Aufsatz über *Bach's Adaptations* besteht aus einleuchtenden ästhetischen und kompositionstechnischen Glossen zu Bachs Umarbeitungen eigener Werke. (Auf eine Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur verzichtet Westrup.) K. Geiringer deutet Bachs Neigung zur Zahlensymbolik als „Einfluß der Aufklärung“. Einzuwenden wäre allerdings, daß die Zusammenhänge zwischen Rationalismus, Theologie, Mathematik und Musik um 1700 zu verwickelt sind, als daß einseitig von einem „Einfluß“ die Rede sein könnte. D. B a r t h a (*Thematic Profile and Character in the Quartet-Finales of Joseph Haydn*) beschreibt, wie sich in Haydns Quartett-Finali allmählich die Contretanzmelodik als herrschender Thementypus durchsetzte. Um den Tanzeinfluß zu verdeutlichen, stützt sich Bartha auf eine Methode der rhythmischen Reduktion, von der zu erwarten ist, daß sie Diskussionen hervorruft. J. U j f a l u s s y (*Dramatischer Bau und Philosophie in Beethovens VI. Symphonie*) entdeckt in Beethovens Pastorale einen dramatischen Zug: „Im letzten Satz löst sich das vorhergehende Zwiegespräch zwischen Mensch und Natur, dann der Konflikt zwischen beiden in erhabener Harmonie auf . . .“ (445). J. Chailley (*Le 'Winterreise' et énigme de Schubert*),

der zu überraschenden Hypothesen neigt, deutet die *Winterreise* als Zeugnis dafür, daß Schubert Freimaurer gewesen sei; allerdings mangelt es an Dokumenten, die Chailleys Vermutung stützen würden. A. R i n g e r erinnert an Salomon Sulzer, den Wiener jüdischen Kantor, der die Bewunderung Schuberts, Liszts und Hanslicks erregte (*Salomon Sulzer, Joseph Mainzer and the Romantic a capella Movement*). P. M i e s (*Zu Werdegang und Strukturen der Paganini-Variationen opus 35 für Klavier von Johannes Brahms*) vergleicht die beiden Fassungen der Brahms'schen Paganini-Variationen unter dem Gesichtspunkt der zyklischen Gesamtform. W. W e i s m a n n (*Probleme vergleichender Liedbetrachtung*) übt Liedkritik auf Grund einer „realistischen“ Ästhetik; in den Vertonungen von Mörikes *Verlassenem Mägdelein*, den Liedern von Schumann, Franz und Wolf, vermißt er die „Volksliedintonation“, die der Text nahelege. G. A b r a h a m (*Verbal Inspirations in Dvořák's Instrumental Music*) macht es wahrscheinlich, daß in Dvořáks Symphonischen Dichtungen, deren Programme auf Gedichte von Karel Jaromír Erben zurückgehen, manche Themen als Vertonungen bestimmter Textzeilen konzipiert sind.

Z. G á r d o n y i (*Neue Tonleiter- und Sequenztypen in Liszts Frühwerken*) zeigt, daß symmetrische Teilungen der Oktave, die eine Gefährdung der Tonalität bedeuten, nicht erst für die späten, sondern schon für die frühen Werke von Liszt charakteristisch sind. A. V a n d e r L i n d e n (*Liszt et la Belgique*) faßt zusammen, was über Liszts Beziehungen zu Belgien, über die Auseinandersetzung mit Fétis, über belgische Schüler und über Konzerte in Belgien, bekannt ist. F. B ó n i s veröffentlicht in deutscher Übersetzung einen Kommentar von Ferenc Erkel zu seiner Oper *Bánk bán*, der um so wertvoller ist, als Erkel zu den unliterarischen Komponisten gehörte, die davor zurückscheuen, sich über ihre Werke zu äußern. I. L a k a t o s' Aufsatz über *Ferenc Erkel's Opern in Klausenburg (Kolozsvár, Cluj) und Bukarest* ist eine lokalgeschichtliche Studie.

E. L e n d v a i (*Über die Formkonzeption Bartóks*) untersucht die Bedeutung der „Brückenform“ A B C B A bei Bartók, einer Form, die er als „Bewegung hin und zurück“ interpretiert (A. Lorenz sprach von einem „vollkommenen Bogen“). L. S o m f a i (*Per finire*) unterscheidet in Bartóks zykli-

schen Werken einige Finaletypen, die für bestimmte Perioden charakteristisch sind. G. K r o ó (*Bartók Concert in New York on July 2, 1944*) teilt den Text eines Interviews mit, das Bartók 1944 in New York gab und in dem er einige seiner Werke andeutend kommentierte. J. K á r p á t i (*Les gammes populaires et le système chromatique dans l'œuvre de Béla Bartók*) sucht einen Ausweg zwischen zwei Extremen, die er als unglückliche Alternative empfindet: zwischen einer avantgardistischen Theorie, die Bartóks sogenannten Folklorismus als Irrweg beklagt, und einer rigoros marxistischen Ästhetik, die in der Anlehnung an Volkslied-Intonationen das entscheidende Moment in Bartóks Stil sieht. I. O l s v a i (*West-Hungarian (Trans-Danubian) Characteristic Features in Bartók's Works*) zeigt, mit welcher Sicherheit des musikalischen Gefühls Bartók in seinen Volksliedbearbeitungen die Eigentümlichkeiten der westungarischen Musik auch dann noch wahrte, wenn er in die überlieferten Melodiefassungen verändernd eingriff.

Ein schönes Zeugnis internationaler Zusammenarbeit ist der Aufsatz von P. S z ö k e, W. W. H. G u n n und M. F i l i p über den Gesang der Einsiedlerdrossel.

Carl Dahlhaus, Berlin

Z o f i a L i s s a: Aufsätze zur Musikästhetik. Berlin: Henschelverlag 1969. 302 S.

Die musikästhetischen Konzeptionen Zofia Lissas beruhen auf heterogenen Voraussetzungen: Einerseits stützen sie sich auf den historisch-dialektischen Materialismus, andererseits auf die Phänomenologie Edmund Husserls und Roman Ingardens. Daß dennoch fast nie der Eindruck des Unstimmigen und Widersprüchlichen entsteht, dürfte darin begründet sein, daß sich Zofia Lissa — mit dem common sense des Historikers — von rigoroser Dogmatik fernhält. Wenn dem Wort Eklektizismus nicht die Nebenbedeutung des schwächlich Epigonalen anhaften würde, könnte man von einem ausgleichenden, vermittelnden Eklektizismus sprechen, von dem man vielleicht sogar sagen darf, daß er eine angemessene Philosophie für Historiker sei. Als Ästhetikerin denkt Zofia Lissa immer zugleich historisch und umgekehrt.

Die zehn Aufsätze zur Musikästhetik stammen aus vier Jahrzehnten, und Differenzen im Ton sind fühlbar, ohne störend zu sein. Bedenkt man, um welche vier Jahrzehnte es sich handelt, so ist vielmehr das

Maß an innerer Zusammengehörigkeit erstaunlich. (Leider wird nicht angegeben, in welchen Zeitschriften die Aufsätze ursprünglich erschienen sind.)

Die historischen und systematischen Themen, zu denen sich Zofia Lissa hingezogen fühlt, hängen fast immer mit aktuellen Problemen eng zusammen. Die Beobachtung, daß der Werkbegriff, die Idee des individuellen, identischen, in sich geschlossenen Werkes, in der neuesten Musik zu zerfallen scheint, gab den Anstoß, den Werkbegriff — der im 19. und frühen 20. Jahrhundert eine Selbstverständlichkeit war, über die man nicht nachzudenken brauchte — als geschichtlich begrenzte und veränderliche Kategorie zu analysieren. (Die Behauptung, „Identität“ sei keine Kategorie der Volksmusik, dürfte schief sein, denn entscheidend ist nicht, in welchem Maße eine Melodie verändert wird, sondern ob die Hörer sie als „dieselbe“ auffassen.)

Gegenstand des Aufsatzes über *Zeitstruktur und Zeiterlebnis im Musikwerk* ist die Differenz zwischen dargestellter Zeit und Darstellungszeit: ein Problem also, das in der Literaturwissenschaft bis zum Überdruß erörtert wurde, von der Musikwissenschaft jedoch vernachlässigt worden ist.

Daß eine Geschichte des musikalischen Hörens geschrieben werden müßte, leugnet niemand; aber so dringlich das Thema ist, so spröde ist es andererseits. Denn jeder Versuch, die „historische Veränderlichkeit der musikalischen Apperzeption“ im einzelnen zu analysieren, statt sie bloß generell zu behaupten, gerät in eine Schwierigkeit, der auch Zofia Lissa nicht zu entgehen vermochte: Da es an unmittelbaren Zeugnissen mangelt, die über Gemeinplätze oder poetisierende Paraphrasen hinausreichen, bleibt nichts anderes übrig, als von den groben, allgemeinen Kategorien der musikalischen Epochenstile zu behaupten, sie seien die fundamentalen Merkmale der Apperzeption. Die Geschichte des musikalischen Hörens erscheint als blasser Schatten der Entwicklung des Komponierens. (Die Meinung, daß es im 14. Jahrhundert keine Klangprogressionen, sondern lediglich isolierte Zusammenklänge gegeben habe, die einzig durch die Bewegung der Stimmen, aber nicht als Zusammenklänge miteinander verknüpft waren, ist irrig.)

Die Abhandlung *Über das Komische in der Musik*, Zofia Lissas Habilitationsschrift aus dem Jahre 1938, ist ein souverän syste-

matischer, inhaltlich weitgespannter und methodisch gründlicher Traktat in der Tradition der phänomenologisch-psychologischen Ästhetik des frühen 20. Jahrhunderts.

Als der gedankenreichste, sprachlich dichteste und am meisten mit musikalischer Anschauung gesättigte Aufsatz des Bandes erscheint die Abhandlung über *Stille und Pause in der Musik*, ein Muster einer phänomenologischen Untersuchung. Wenige Takte aus Beethovens opus 111 genügen Zofia Lissa, um einleuchtend vier verschiedene Funktionen der Pause zu unterscheiden.

Ob *Lunatscharskis Ansichten über Musik* als Thesen und Anregungen so bedeutend und aktuell sind, wie Zofia Lissa glaubt, oder ob sie primär interessant erscheinen, weil es Lunatscharski war, der sie äußerte, mag offen gelassen werden.

In dem Aufsatz *Über den nationalen Stil in der Musik* betont Zofia Lissa, daß die Bestimmung handgreiflicher kompositorischer Merkmale, die von den Noten ablesbar sind, weniger entscheidend sei als die Untersuchung psychologischer und ideologischer Momente. Der musikalische Nationalstil ist primär eine Sache der Rezeptionsweise.

Carl Dahlhaus, Berlin

Rheinische Musiker. 6. Folge. In Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern hrsg. von Dietrich K ä m p e r. Köln: Arno Volk-Verlag 1969. (8), 226 S.

Die 6. Folge, deren Schriftleitung Dietrich Kämper übernommen hat, ist dem Musikforscher und Erzieher Paul Mies zu seinem 80. Geburtstag gewidmet. In einem Geleitwort hat K. G. Fellerer den Grundgedanken des Werkes — Musiker, die im Rheinland geboren sind oder dort gewirkt haben, in kurzen Beiträgen zu erfassen und den Gliederungsplan, die Namen jeweils in jedem Heft alphabetisch zu ordnen —, noch einmal erläutert.

Es ist unmöglich im einzelnen auf nur annähernd einen Teil der 314 vorgelegten Namen einzugehen. Es wird aber deutlich, welche ungeheure Stoffsammlung nicht nur für die rheinische Geschichte hier zusammengetragen wird. Es ist der Vorteil dieser landeskundlichen Arbeit, daß weitestgehend Biographien, Werkverzeichnisse und spezielle Literatur verwendet werden können, was den Rahmen der größeren lexikalischen Werke weit überfordert.

Auf einige Artikel, die keinerlei Anspruch auf annähernde Vollständigkeit erheben,

aber einen kleinen Eindruck von der Vielfältigkeit der behandelten Personen vermitteln möchte, sei hier hingewiesen: Unter den Verlegern erscheint die Familie Baedeker. An Dirigenten und Solisten werden u. a. genannt Bachem, Buschkötter, Kaller, E. Papst, Weisbach, Straube und Zaun. Unter den neueren Komponisten erscheinen Jarnach, v. Knorr, Sehlbach Raphael und Degen. Unter den älteren Meistern des 16. Jahrhunderts sei Hagius erwähnt und unter den Kirchenkomponisten des 19. Jahrhunderts Nekes. Unter den Musikerziehern sind Kiel, Herr, Scharrenbroich zu nennen. Als Musikforscher, Musikwissenschaftler und Organologen seien Hüschen, Hulverscheidt, Jammers, Reindell, Söhngen und Berten genannt.

Wie auch in den vorgehenden Heften sind die vielen Forschungen von Pitzsch zu erwähnen, der in mühseliger Kleinarbeit Urkundenbücher, der Musikgeschichte entferntere Literatur, Stadtarchive und Pfarrarchive durchgearbeitet hat, um vor allem für die frühere Zeit konkrete Daten über die Musik an Kirchen und Höfen und über Musiker der älteren Zeit zu gewinnen.

Für die landeskundliche, aber auch allgemeine Musikgeschichtsforschung kann dieses Werk, dessen Entstehen der Initiative Karl Gustav Fellerers zu verdanken ist, nicht übergangen werden. Franz Bösken, Mainz

Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici. Edita a cura dell'Accademia Musicale Chigiana in occasione delle „Settimane Musicali Senesi“. Vol. XXIV — Nuova Serie, 4. Florenz: Leo S. Olschki Editore 1967. VIII, 296 S.

Der vierte Band der Neuen Serie des Jahrbuches vereinigt, wie die vorangegangenen, in zwei Teilen (*Celebrazioni* und *Studi*) Aufsätze, vielfach im besten Sinne „Gelegenheitsarbeiten“, die entweder aus Anlaß eines Gedenktages, wie des 450. Todestages Heinrich Isaaks, oder für die 24. „Settimana Musicale“ entstanden sind.

Die *Celebrazioni* sind naturgemäß Beiträge allgemeineren Charakters, sie sollen — so Danilo Verzili in seiner Einleitung zu dem Band — „*lumeggiare meglio la vita e l'opera di quei maestri del passato*“. Im ersten Aufsatz behandelt Federico Ghisi Isaaks Aufenthalt in Florenz und gibt darin einen Überblick über neuere Forschungsergebnisse zu diesem Thema. Im folgenden,

L'estetica di Gioseffo Zarlino, weist Raffaello Monterosso darauf hin, daß Zarlino nicht nur aufgeschlossen war für die Monodie, sondern im Grunde zu ihren Wegbereitern zählt. Schon in den *Istituzioni armoniche* von 1558 begegnet man dem Hinweis, daß die neuere Musik die beste Wirkung hätte, wenn sie „*all'uso degli antichi*“ allein zur Laute oder ähnlichen Instrumenten gesungen würde — vor allem dann, wenn es sich um Gegenstände handelte, „*che abbiano del comico, over del tragico, e altre cose simili con lunghe narrazioni*“ (Teil II, Kap. 9). Nur, da für Zarlino die Mittel der neueren Musik denen der Antike überlegen sind, wären dann die „*effetti*“ der neueren auch größer. Hierin, in der Bewertung des Neueren viel eher als im Grundsätzlichen unterscheidet Zarlino sich von Galilei.

Vor allem eine Beschreibung der polyphonen Version des *Lamento* gibt Claudio Gallico in *I due pianti di Arianna di Claudio Monteverdi*. Pierluigi Petrobelli zeigt in einem umfangreichen Beitrag Francesco Manelli, *Documenti e osservazioni* zunächst, in welchem Maße die Libretti der Opern *L'Andromeda* und *La maga fulminata* auf Giovanni Felice Sances' *Ermiona* zurückgehen, und bringt dann zahlreiche Dokumente zur Lebensgeschichte des Komponisten, Sängers und Impresarios.

Avor Somer behandelt *The „Modern“ Harmonic-Contrapuntual Style of Johann Jakob Froberger's Keyboard Music* und weist vor allem auf „Lizenzen“ im durchbrochenen Stil der Tokkaten hin. Erich Schenk unterstreicht in *Corelli und Telemann* die Bedeutung des „vermischten Stiles“ bei Telemann und belegt dies durch einige Corellische Modelle. Giorgio Pestelli verweist in *Il cammino stilistico di Johann Stamitz* zunächst auf eine „*prima sfera di influsso italiano nella carriera del musicista*“ (Tartini, Tassarini, Sammartini); der so entstandene „vermischte Stil“ empfängt dann später in Paris auch französische Einflüsse — und wird so fähig, selbst auf die Pariser Musik zu wirken.

Friedrich Lippmann übernimmt in *Giovanni Pacini: Bemerkungen zum Stil seiner Opern* Pacinis eigene Scheidung seines Werkes in zwei Perioden, eine erste ganz im Zeichen Rossinis und eine zweite, in der Pacini, auf der Suche nach dem „*appassionato*“, sich als Komponist „*non più... di facili cabalette, ma bensì di elaborati*

lavori e di mediate produzioni“ sieht. Lippmann zeigt, daß diese „*seconda epoca*“ nun freilich von Bellini geprägt ist. Vincenzo Terenzio lenkt in *Ricordando Umberto Giordano* die Aufmerksamkeit auf Giordanos Spätwerke. Sergio Martinotti endlich zeichnet in *Note critiche su Granados* ein farbiges — aber auch schillerndes — Portrait des spanischen Komponisten.

Die *Studi* des zweiten Teiles wenden sich vorwiegend einzelnen, im Rahmen der „*Settimana Musicale*“ aufgeführten Kompositionen zu, um so „*il tanto raro quanto encomiabile accostamento dell'indagine scientifica al calore dell'esecuzione pratica*“ (D. Verzili in der Einleitung) zu ermöglichen. Francesco Degrada weist in *Appunti critici sui concerti di Francesco Durante* vor allem auf ein noch ungedrucktes Klavierkonzert in B-dur hin. Newell Jenkins beschreibt in *Geminiani's „The Enchanted Forest“: A Conspectus* die 22 *Concerti grossi* dieses pantomimischen Balletts als Geminianis bedeutendste Komposition.

Die Auffindung eines Briefes, den Domenico Palafuti am 7. Oktober 1764 an Padre Martini geschrieben hat, ermöglichte es Mario Fabbri, in *Una nuova fonte per la conoscenza di Giovanni Platti e del suo „Miserere“* die bislang nur recht lückenhaft bekannte Lebensgeschichte Plattis in wichtigen Punkten zu ergänzen: Platti wurde am 9. Juli 1697 in Padua geboren und war Schüler Gasparinis in Venedig. Er schrieb seine Klaviersonaten „*per Cembalo a martelletti*“ (d. h. für das Hammerklavier) *che conobbe in Siena*“, vermutlich schon vor 1722 (S. 193 f.). Das *Miserere* schließlich ist am 9. Juli 1737 beendet worden; eine Kopie davon (das einzige erhaltene Manuskript des Werkes, heute in der Bibliothek des Konservatoriums in Florenz) erhielt Palafuti als Geschenk.

Karl Pfannhausers Beitrag *J. Michael Haydn und seine „Missa sanctae crucis“* ist ein Nachdruck seiner 1949 erschienenen Einführung in die Messe, mit Fußnoten von Mario Fabbri. Guido Salvetti zeigt in *I sestetti di Luigi Boccherini*, daß die Konzeption der Sextette der der Quartette und Quintette ähnlich ist. Guglielmo Barblan berichtet in *Lettura di un'opera dimenticata. „Pia de' Tolomei“ di Donizetti* (1836) ausführlich über die Entstehung der Oper, über die ersten Aufführungen, über das Echo, das sie gefunden haben und

schließlich über das Werk selbst, eine „*decisa opera di passaggio fra la tradizionale concezione melodrammatica che suol dirsi napoletana, e . . . l'ultimo periodo della produzione donizettiana*“ (S. 235).

In dem umfangreichsten Beitrag des Bandes, *La musica strumentale da camera di Goffredo Petrassi* fügt Carlo Marinelli die Kammermusik im Anschluß an J. S. Weissmanns Periodisierung (*Goffredo Petrassi*, Mailand 1957, S. 19 ff.) in zwei Blöcken (1927–1933 und 1962–1967) in Petrassis Gesamtwerk ein und beschreibt dann einzelne Werke, von der *Partita* (1932) bis zu *Tre per sette* (1964), im Detail. Abschließend berichtet Franco Agostini in *Poetica di contrasti nel „Sestetto per archi“ di Zafred* über dessen Kammermusik und verweist im Vorübergehen auf Kontraste melodischer und rhythmischer Elemente in dem Sestett von 1967.

Der Band ist vom Verlag in gewohnter Weise großzügig ausgestattet; störend bemerkbar machen sich jedoch zahlreiche Druckfehler. Walther Dürr, Tübingen

Sagittarius. Beiträge zur Erforschung und Praxis alter und neuer Kirchenmusik. Hrsg. von der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft. 2. Kassel–Basel–Paris–London: Bärenreiter-Verlag 1969. 77 S.

Die in diesem Band vorliegenden Beiträge, für die Wilhelm Ehmann, Kurt Gudewill und Karl Vötterle verantwortlich zeichnen, sind nicht unmittelbar gegenwartsbezogen, sondern könnten vielmehr unter das Thema „Heinrich Schütz und seine Zeit“ gestellt werden. Jedoch läßt sich auch in diesen Beiträgen eine gewisse Gegenwartsbezogenheit nicht ausschließen, da Schütz als Persönlichkeit wie als Komponist auch heute noch nichts von seiner Aktualität eingebüßt hat.

Jens Peter Larsens Bericht über *Schütz und Dänemark* befaßt sich mit dessen dreimaligem Aufenthalt als Kapellmeister am dänischen Hof zwischen 1633 und 1644. Infolge spärlichen Quellenmaterials bringt dieser Bericht nicht viel Neues über Schützens dortige Tätigkeit, wenig konkrete Angaben über Aufführungen seiner Werke und auch keine Tatsachen, die auf einen Einfluß Schützscher Musik auf die dänische Musikentwicklung des 17. Jahrhunderts schließen lassen. Erwähnt wird die Einführung des monodischen Stils durch

Schütz sowie die Möglichkeit, daß Teil II der *Kleinen geistlichen Konzerte* (1639) und die *Symphoniae sacrae*, Teil II (1647) in Dänemark entstanden sind. Diese mögen als Belege gelten für die Art konzertierender Kirchenmusik, die Schütz als dänischer Hofkapellmeister komponiert und aufgeführt hat. Schützens weltliche Musik ist verschollen und nur belegt durch Berichte von Aufführungen, wobei einige Texte erhalten sind. So bleibt als Positivum hier die Internationalität der Kunst und Persönlichkeit, die nationale Schranken zu allen Zeiten überwindet. —

Dietrich Manicke, *Heinrich Schütz als Lehrer*, stellt Schütz als bedeutende Lehrerpersönlichkeit mit Auswirkungen bis auf die Komponistengeneration der Gegenwart heraus. Falsch datiert wurde die Ausgabe der *Madrigale* (Venedig 1611, nicht 1612) sowie Geburtsjahr und -ort Bernhards (1627 in Danzig geb.). Keine klare Stellungnahme bezieht der Verfasser im Falle der Vorlage für Bernhards *Tractatus compositionis* . . . (nach 1657). Die gegenteiligen Meinungen (Müller-Blattau gegen Grusnick und Palisca) hätten anhand von Beispielen (*Geistliche Chormusik* von 1648, Vorwort und entsprechende Tractate Scacchis) deutlich gemacht werden müssen, denn „*enge persönliche Beziehungen zwischen Schütz und Bernhard*“ (S. 23) sind kein ausreichendes Argument.

Christiane Bernsdorff-Engelbrecht, *Musik zwischen den Generationen*, befaßt sich mit der Gebrauchs- und Repräsentationsmusik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen (1592–1627), zu dessen Regierungszeit die Kasseler Hofkapelle eine erste Blütezeit erlebte. Der interessante Bericht, der sich auf reichlich vorhandenes Quellenmaterial stützt, beschreibt eine Epoche deutscher „*höfisch-protestantischer*“ Musikgeschichte, die in ihrer ausgeprägten Zweigleisigkeit zwischen Gebrauchs- und Repräsentationsmusik, bei gleichzeitigem Aufeinandertreffen zweier Komponistengenerationen, auf der älteren Seite Otto und Geuck in der Lasselachfolge, auf der neueren Schütz unter dem Einfluß der Venetianer, besonderes Interesse verdient. So verschmelzen hier Tradition und Erneuerung zu einer glücklichen Synthese unter der Obhut des vielseitig musikalisch begabten Landgrafen. Die Verfasserin hat hierdurch den Nachweis einer genaueren Datierung des Eindringens

der venetianischen Musik für Deutschland erbracht. — Bruno Grusnick, *Litania Upsaliensis. Eine unbekannte Litanei von Heinrich Schütz*. Die in der Dübensammlung befindliche Handschrift, die vom gleichen Kopisten wie die *Weihnachtshistorie* geschrieben ist, unter Verwendung derselben Papiersorte mit den gleichen Wasserzeichen, legt die Vermutung nahe, daß es sich bei dieser Handschrift möglicherweise um ein Werk von Schütz handelt. Verfasser liefert anhand von einer Fülle von Notenbeispielen überzeugende Argumente, die für eine Autorschaft Schützens sprechen, allen voran die Beispiele 4—6, die die Wechselwirkung von Solo und Chor und die Art der Chor-technik Schützens veranschaulichen. Jedoch sind auch Vorbehalte anzumelden, wie die Gesamtstruktur des Werkes, die stellenweise „Unisono“ geführten Solostimmen, einige auffallend spannungslos wirkende Solo-Stellen (T. 41 f., T. 50 f., T. 154 f.) und die Baßführung (T. 41 f.). Die Argumente im Falle der Verteilung mehrerer Textglieder auf Solo und Chor (S. 49) und der Vorimitation im basso continuo (S. 52) überzeugen weniger und sind nach meiner Meinung nicht typisch für Schütz. Einige Notenbeispiele (2b, 2d, 10b) sind nicht zutreffend. Ein Bericht von großer Sachkenntnis! — Jost Harro Schmidt, *Heinrich Schützens Beziehungen zu Celle*. Der Verfasser fand einen bisher unbekanntem Beleg zur Biographie von Schütz. Wie aus einer Eintragung in den Celler Kammerrechnungen hervorgeht, hat Schütz im Jahre 1648 den nicht unerheblichen Betrag von 20 Talern auf Anordnung des Herzogs Friedrich von Braunschweig-Lüneburg ausbezahlt bekommen. Von den verschiedenen Deutungsmöglichkeiten erscheint die Letzte am zutreffendsten, daß nämlich Schütz dort als „Kapellmeister von Haus aus“ fungierte, was ältere, heute nicht mehr zugängliche Quellen berichten.

Richard Rybaric, *Johannes Simbracky und die Zipser Musikkultur des 17. Jahrhunderts* untersuchte musikalisches Quellenmaterial dieses Gebietes und fand neben Kompositionen Simbrackys neun Stimmbücher zu Schützens *Psalmen Davids* (1619) und eine Intavolierung der *Musikalischen Exequien* (1636) von 1640. Das ist ein Beweis für Schützens weitreichende Bedeutung bereits vor 1640. — Heinrich W. Schwab, *Vergleichende Untersuchungen zu Johann Grabbes „Il primo libro de Madrigali“ (1609)*

befaßt sich mit Vergleichen der A-cappella-Madrigale Grabbes mit textgleichen Madrigalen anderer Komponisten aus der Zeit zwischen 1599 und 1619, da eine vergleichende Analyse von Parallelvertonungen besonders individuelle Züge eines Komponisten anschaulich machen kann. Dieser Beitrag besticht durch eine sorgfältige Analyse gut ausgewählter Beispiele, die einen geradezu zu einer Praktizierung dieser Madrigale ermuntern. Man kann dem Verfasser zustimmen, wenn er eine Überprüfung der von Moser und Gerber gegenüber Grabbe geäußerten künstlerischen Einschätzung fordert. — Zum Schluß sei noch angemerkt, daß sich in einzelnen Beiträgen biographische Notizen über Schütz wiederholen. Das scheint sich aber bei derartigen Veröffentlichungen nicht vermeiden zu lassen.

Gerhard Bork, Köln

Jazzforschung/Jazz Research. Bd. I. Hrsg. von Friedrich Körner und Dieter Glawischnig. Wien—Graz: Universal Edition 1969. 203 S.

„Ausschließlich vom Jazz leben und nicht sterben will eine neue Schallplattenfirma...“ Das war der Kommentar eines bekannten deutschen Nachrichtenmagazins zu einem Unternehmen, das Mitte der 50er Jahre in Jazzkreisen Schlagzeilen machte. Es starb. Fünfzehn Jahre später (1969) ist es auf Initiative des Grazer Instituts für Jazz, einer Abteilung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, zur Gründung der IGJ gekommen (Internationale Gesellschaft für Jazzforschung, vgl. *Mf* XXII/1969, S. 338 f.). Breit gestreute Reaktionen des In- und Auslands spiegeln die veränderte Situation: Diese Gründung war überfällig.

Als zentrales Publikationsorgan der Gesellschaft liegt nun — mit ansprechendem layout — der erste Band eines Jahrbuchs vor, das als Forschungs- und Nachrichtenforum konzipiert ist. Es enthält im wesentlichen Aufsätze (bzw. zwölf Referate des konstituierenden, ersten Kongresses der IGJ), ferner Berichte und kleine Beiträge, Buchrezensionen, Mitteilungen und Aufrufe.

Einige Aufsätze neigen zu (wenig ergiebigem) Grundsatzraisonnement, dessen Ergebnisse disproportional zu dem in andern Disziplinen längst Geleistetem stehen. Aber dieser Umstand erscheint angesichts einer Wissenschaft, die in den Kinderschuhen steckt, verständlich. Um so erfreulicher ist

es, daß sich auf dem eher experimentellen Symposium, das durch private (!) Initiative des Grazer Instituts zustande gekommen ist (Friedrich Körner, Dieter Glawischnig), gleich eine Fülle von Aspekten derzeitiger Jazzforschung präsentiert hat.

Will diese Forschung Boden gewinnen, steht und fällt der Erfolg mit analytisch ausgewiesenen Arbeiten. Geradezu vorbildlich sind die Beiträge von A. M. Dauer und D. Glawischnig (*Improvisation. Zur Technik der spontanen Gestaltung im Jazz; Motivische Arbeit im Jazz*), denen exakte Transkriptionen der Autoren zugrundeliegen (Laneville-Johnson Union Brass Band aus Laneville/Alabama, Bunk Johnson, Louis Armstrong; Albert Mangelsdorff). Die Ergebnisse führen über die Formulierung positivistischer Befunde weit hinaus und geben Einblick in minutiös differenzierbare kreative Prozesse. Third-Stream-Analysen legt F. Waidacher vor (*Freiheit in der Beschränkung. Zur schöpferischen Arbeit am Grazer Jazz-Institut*). Er behandelt Arbeiten der in Graz lehrenden Dieter Glawischnig und Eje Thelin. Die das Motto substituierenden Zitate — kaleidoskopartig zusammengestellte Definitionen des Begriffs „Freiheit“ — könnten ohne Schaden fehlen.

G. Kubik (*Afrikanische Elemente im Jazz — Jazzelemente in der populären Musik Afrikas*) greift den Dauerschen Interpretationsansatz von der Jazzevolution als einem permanenten Akkulturationsvorgang auf (vgl. *Der Jazz*, 1958, und *Jazz*, 1961) und verfolgt in einer präzisen Studie analoge Prozesse in Afrika, mit dem Ziel, auf diesem Weg zu Gesetzmäßigkeiten vorzudringen. Um Akkulturationsbeobachtungen geht es auch E. Borneman (*Jazz and the Creole Tradition*), der — nach einem Gang „in the era prior to the Upper Paleolithic“ (S. 101) — den Amalgamierungsprozeß der diversen kreolischen Traditionen mit dem Jazz nachzeichnet und dabei durch eine Materialkenntnis beeindruckt, die mit manchen Mythen aufräumt. Seine Aussagen bedürfen freilich der analytischen Aufarbeitung.

Gegen den in der (akademischen) Musikwissenschaft seit geraumer Zeit verabschiedeten Heroenkult, der auch und gerade die Geschichtsschreibung färbt, wendet sich M. Miller (*Die zweite Akkulturation. Ein musiksoziologischer Versuch zur Entstehung des Swing*). In einer elfseitigen Studie, von der acht Seiten Exkursen gewidmet sind —

was ist ein „Exkurs“? —, appliziert er marxistische Theoreme auf die historische Evolution und kommt dabei zu befriedigenden Ergebnissen. Der Essay verarbeitet sichere (außermusikalische) Quellenkenntnisse. NB: „Jede Interpretation legt im Ansatz ihr Ergebnis fest, sucht zu verifizieren, was sie schon zu wissen meint“ (S. 149).

Den Fragen nach dem Materialwert im weitesten Sinn literarischer Quellen für die Wissenschaft vom Jazz gehen J. Slawe und L. Doruzka nach (*Fünfundzwanzig Jahre Schrifttum über Jazz; Probleme und Methoden der Historiographie des Jazz*).

Ein historisch wie technisch fundiertes Programm zur Erforschung von Jazzinstrumenten, in das auch die Spieltechnik einbezogen wird, entwirft F. Körner (*Instrumentenkunde und Jazz*). Seine Postulate gewinnt der Autor im Durchgang durch eine Musterung der bisherigen Forschungen (von jazzkundiger und musikwissenschaftlicher Seite); deren Unzulänglichkeiten werden anhand verblüffender Details aufgezeigt.

Exakte Untersuchungen stellt E. Jost mit Hilfe der Statistik an (*Eine experimentellpsychologische Untersuchung zu Hörgewohnheiten von Jazzmusikern*). Seine quantifizierende Methode erhellt in Umrissen eine Szenerie, die nach wie vor Tummelplatz der Irrationalität und der Spekulation ist: Beurteilung von Musik.

H. Straube untersucht den Funktionswert des Jazz in der Pädagogik (*Jazz und Schule*). Er sieht ihn dreifach begründet: Jazz als Medium des Spiels; damit als psychosomatischen Ausgleich; Spiel aber als Chance der Freizeitgesellschaft.

Das Panorama einer gegliederten Jazzforschung entwirft H. Raue (*Der Jazz als Objekt interdisziplinärer Forschung. Aufgaben und Probleme einer systematischen Jazzwissenschaft*). Im Ausgang von wissenschaftstheoretischen Überlegungen — ein wenig verwirrend ist die Verwendung historischer termini technici in einem fremden Kontext (und ihr Quellenbeleg in einer neueren Studie zu Interpretationsfragen) — legt der Autor den Aufriß einer Jazzforschung vor, die gemäß ihrem vielfältig changierenden Objekt nur interdisziplinär sein kann. Folgende Stichworte, die ihrerseits differenzierende Querverbindungen erhalten, werden genannt: Strukturanalyse, Instrumentenforschung, Terminologie, Historiographie, Ästhetik, Psychologie, Soziologie,

Ethnologie, Geographie, Pädagogik. Wenn bei diesen Erwägungen der derzeitige historische Horizont eines Wissenschaftsentwurfs nicht eigens mitbedacht wird, so dürfte das kaum negativ zu Buch schlagen, da es um Aufgaben *hic et nunc* geht. Ein Gebiet wäre jedoch eigener Reflexionen wert: Um das Kategoriale des Jazz zu fassen, bedarf es komparativer Untersuchungen, die auch die europäische Musiktradition berücksichtigen, also eine Tradition, die im Zeichen der Schrift als eines Geschichte stiftenden Phänomens *par excellence* steht. Auf diese Weise würde Spezifisches im Jazz und Archetypisches in beiden Bereichen sichtbar.

Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg: *International Jazz Bibliography. Jazz Books from 1919 to 1968.* Strasbourg—Baden-Baden: Editions P. H. Heitz-Verlag Heitz GmbH 1969. XX, 198 S. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Bd. 49.)

Im Zeitalter der elektronischen Informationsverarbeitung und des Teamwork sind so umfassende Einzelleistungen wie die *International Jazz Bibliography* des Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg eine echte Rarität. Doch nicht nur der in ihr demonstrierte Sammlerfleiß weist diese Bibliographie als eine Besonderheit aus, sondern vor allem der Themenkreis, den sie behandelt. Die Bibliographie verzeichnet Jazzliteratur der letzten 50 Jahre. Ausgenommen sind Zeitschriftenartikel und Aufsätze, Musikerromane (fiction), Instrumentalschulen, kommerzielle Schallplattenverzeichnisse sowie einige Randgebiete des Jazz wie die afro-amerikanische Folklore (Work Song, Blues), Spiritual, Gospel song und die afrikanische Folklore. Daß diese Ausklammerungen bei der Fülle des verbleibenden Materials notwendig wurden, ist verständlich und doch im Falle der Zeitschriftenartikel besonders schmerzlich, wenn man bedenkt, welche Schätze gerade in außermusikalischen Fachzeitschriften wie *Social Forces*, *American Imago* u. ä. im Verborgenen schlummern. Die aufgenommenen 1562 Titel verteilen sich auf folgende Sachgebiete: 1. Bibliographien, 2. Lexika, Jahrbücher, Anthologien etc. 3. Allgemeine Jazzliteratur: Einführungen; Psychologie, Ästhetik und Soziologie des Jazz; 4. Autobiographien, Biographien und Monographien einzelner Musiker und Gruppen; 5. Geschichte des Jazz; 6. Kirche,

Schule, Jugend und Jazz; 7. Theorie des Jazz; 8. Diskographien, 9. Bildbände; 10. Blues; 11. Ragtime und 12. Literatur zur amerikanischen Tanzmusik der 20er und 30er Jahre.

Wie der Verfasser in der Einführung selbst anmerkt, ist diese Auswahl in einigen Punkten problematisch. Gehört die Literatur über den Blues in eine Jazzbibliographie oder nicht? Dafür spricht, daß ohne Zweifel starke Interdependenzen zwischen Jazz und Blues bestehen. Elemente des Blues sind als affektive Qualität bis in den *Free Jazz* der New Yorker Avantgarde gedrungen und lediglich einige „weiße“ Varianten des Jazz, wie der *Cool*-Stil, abstrahierten — bewußt oder zwangsläufig — vom Blues. Andererseits weisen Jazz und Blues musikgeschichtlich gesehen wie auch im Selbstverständnis ihrer Interpreten eine derart unterschiedliche Entwicklung auf, daß sie sicherlich nicht als Einheit zu werten sind. Der Kompromiß des Herausgebers, einen Teil der Literatur über Blues in die Bibliographie einzubeziehen und einen anderen auszuklammern, ist eine Verlegenheitslösung. Dagegen scheint die Aufnahme eines zeitlich begrenzten Segmentes der amerikanischen Tanzmusik durchaus sinnvoll. Die Einbettung der Jazzmusik in das *Entertainment* der 20er und 30er Jahre macht häufig eine Zuordnung einer Reihe von Orchestern zur Jazzmusik einerseits oder zur reinen Unterhaltungs- bzw. Tanzmusik andererseits so gut wie unmöglich. Das gleiche gilt für die Literatur dieser Zeit.

Die Bibliographie ist alphabetisch nach Autoren angeordnet und nicht nach Sachgebieten, wie es die obengenannte Einteilung in 12 Gruppen vielleicht nahegelegt hätte. Dies hat Vor- und Nachteile. Durch ein durchlaufendes Autorenalphabet können die Überschneidungen und Mehrfachnennungen vermieden werden, welche eine systematische Gliederung zwangsläufig mit sich brächte. Zum anderen erfordert eine Systematik vom Herausgeber die Kenntnis der Inhalte aller aufgeführten Schriften, da Titel allein häufig zu Mißdeutungen führen. Die Aufnahme längst vergriffener Literatur aber sowie die Einbeziehung auflagenschwacher Privatdrucke und Diskographien schließen eine solche Kenntnis praktisch aus. Die Willkür des Alphabets gleicht der Herausgeber durch ein sehr weitgefaßtes Registerwerk aus. Er gibt allein 7 Personenregister

(Musiker, Zweitautoren, Herausgeber, Vorwortautoren, Verfasser von Einzelbeiträgen, Übersetzer und Illustratoren bzw. Photographen), einen Länderindex und ein Sach- und Stichwortregister, in das neben den 12 oben angeführten Sachgruppen alle sich aus den Titeln ergebenden Stichwörter aufgenommen sind. Dieses Sachregister ist sehr schematisch angelegt. Stichwörter wie „music“, „life“ oder „present“ besitzen isoliert im Grunde keinerlei Informationswert. Andererseits sind unter den in der Einführung genannten Oberbegriffen derart viele Nummern untergebracht, daß jede Suche ein fast aussichtsloses Unterfangen ist: hinter der Rubrik „musicians and bands“ stehen etwa 550 Nummern.

Diese mehr die Form als den Inhalt betreffenden kritischen Anmerkungen besagen nichts gegen den außerordentlichen Wert dieser Bibliographie, die für die Jazzmusik das bisher wohl umfassendste Nachschlagewerk dieser Art darstellt. Inwieweit sie vollständig ist, wird sich erst im Laufe der Zeit zeigen (der Verfasser plant, regelmäßige Nachträge erscheinen zu lassen). Zu vermuten ist, daß besonders auf dem Gebiet der unveröffentlichten Manuskripte eine Reihe von Ergänzungen notwendig sind. Als Anregung seien hier nur Recherchen bei „University Microfilms, Ann Arbor“ empfohlen, wo einige sehr wichtige amerikanische Dissertationen verzeichnet sind. (z. B. R. A. Stebbins, *The Jazz Community*).

Ekkehard Jost, Berlin

Claude V. Palisca: *Baroque Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. (1968). (VI), 230 S. (Prentice-Hall History of Music Series. [3.]

Der vorliegende Band bietet auf kleinem Raum eine überraschend eindringliche Darstellung der musikalischen Stile und Gattungen des Barock. Das Buch ist allerdings, entgegen der Behauptung des Gesamtherausgebers im allgemeinen Vorwort, nicht „comprehensive“, sondern tatsächlich, wie der Verfasser selbst in seiner Vorrede zugibt, kein „comprehensive survey“ der Epoche, noch beschäftigt sich der Verfasser besonders mit der Musik „als Teil der allgemeinen Geistes- und Kulturgeschichte“ (wieder Vorwort des Herausgebers). Offensichtlich ist es Paliskas Ziel, Kenntnis der Musik selbst durch zahlreiche Beispiele und die Besprechung einer Reihe typischer Werke

zu vermitteln. Man könnte den Band fast als eine außerordentlich reich kommentierte Anthologie ansehen oder als den Erläuterungsband zu den gängigen Anthologien. Denn der Verfasser bezieht z. B. einen großen Teil seiner Bemerkungen auf Stücke, die in den zumindest in den U.S.A. am häufigsten benutzten Beispielsammlungen enthalten sind: *Harvard Historical Anthology of Music* (hrsg. W. Apel und A. Davison), *A Treasury of Early Music* (hrsg. Carl Parrish) und *Masterpieces of Music Before 1750* (hrsg. C. Parrish und J. Ohl). Es wird vorausgesetzt, daß diese Veröffentlichungen sowie Scherings *Geschichte der Musik in Beispielen* dem Leser immer zur Hand sind. Er muß auch Zugang zu den Bänden der verschiedenen Reihen, Denkmäler- und Gesamtausgaben haben. Die größeren Werke, die besprochen werden, gehören mit wenigen Ausnahmen dem Standardrepertoire der Epoche an: u. a. Monteverdis *Orfeo* und *L'Incoronazione di Poppea*, Carissimis *Jephthe*, Purcells *Dido and Aeneas*, Bachs *Christ lag in Todesbanden*, Werke also, die jeder Musikstudent unbedingt kennen muß und auch durch Schallplatten und Neuauflagen leicht kennenlernen kann. Das Buch eignet sich demnach besonders für den Hochschulunterricht.

Die Anlage des Buches ist übersichtlich, wenn auch konventionell: auf das Einleitungskapitel („Das barocke Ideal“) folgen zehn weitere Kapitel, die den Stoff zugleich chronologisch und systematisch behandeln: (2) „Die Anfänge des barocken Stils“, (3) „Der Rezitativ-Stil“, (4) „Die Entstehung des geistlichen Konzerts“, (5) „Lauten- und Klaviermusik“, (6) „Das geistliche Konzert in Deutschland“, (7) „Kantate, Oratorium und Oper im Italien der Jahrhundertmitte“, (8) „Sonata, Concerto, Sinfonia“, (9) „Die Oper in Frankreich und Italien von Lully bis Scarlatti“, (10) „Die dramatische Musik in England“, (11) „Johann Sebastian Bach“. Jedes Kapitel ist im Durchschnitt zwanzig Seiten lang.

Es überrascht nicht, daß die eindrucksvollsten Abschnitte des Buches die Spezialgebiete Paliskas widerspiegeln: die Wurzeln und das Wesen der „seconda prattica“ und die barocke Oper in Italien. Zu Recht verfolgt Palisca den neuen Stil zurück bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts und beginnt seine Stilgeschichte nicht traditionsgemäß etwa mit der Camerata oder den Werken

Peris und Caccinis, sondern mit den manierten Madrigalen des Cipriano de Rore. Das Madrigalwerk Monteverdis wird demnach als Gipfelpunkt einer längeren Sonderentwicklung der Gattung gedeutet. Auch die revolutionäre Dissonanzbehandlung Monteverdis wird als eine gewagte Erweiterung einiger geläufiger Verzierungspraktiken der Zeit verstanden.

Zwei Aspekte von Paliscas Methode der Stilanalyse möchte man als besonders glücklich bezeichnen. Zum einen zieht er häufig die zeitgenössische Musiktheorie und Terminologie heran. Stellen aus Heinrich Schützens Vertonung des „*O quam tu pulchra es*“ aus den *Symphoniae sacrae* 1629 z. B. werden nach der Figurenlehre Christoph Bernhards gedeutet, um das Wesen der barocken Dissonanzbehandlung wieder als eine verzierende Erweiterung der alten Praxis zu erkennen. Zum andern verweist er auf die Stil- oder Strukturprototypen und -stereotypen, die einem bestimmten Stück zugrunde liegen: etwa die „*Aer de capituli*“ als Prototyp der Arie „*Possente spirto*“ aus Monteverdis *Orfeo*, oder die Behandlung des „Romanesca“-Modells in dessen „*Ohimè dov'è il mio ben*“.

Es ist natürlich unmöglich, eine vollständige Geschichte der barocken Musik innerhalb von 220 Seiten zu schreiben. Der Verfasser hat mit Vorliebe bei dem italienischen Barock verweilt, und dafür mußten die Franzosen und noch teurer die Deutschen bezahlen. Der Name Couperin wird kaum mehr als erwähnt, noch weniger die Stile und Formen der französischen Tanzarten des Spätbarock. In dem Abschnitt über Schütz wird auf seinen Spätstil nicht einmal hingewiesen. Noch schmerzhafter empfindet man das völlige Fehlen der deutschen Orgelkunst, einschließlich derjenigen Johann Sebastian Bachs. Von Bachs Instrumentalmusik wird, abgesehen von den Brandenburgischen Konzerten, überhaupt nicht geredet. *Das wohltemperierte Klavier*, *Das musikalische Opfer*, und *Die Kunst der Fuge* werden allerdings in der Einleitung zum Bach-Kapitel verzeichnet. Palisca bemerkt in seiner Vorrede: „Einige wichtige Persönlichkeiten werden kaum genannt, während andere, weniger bekannte ausführlich behandelt werden; dies trifft auch für die verschiedenen Kompositionsgattungen zu“. Solche Lücken sind aber schwer zu entschuldigen.

Am Ende jedes Kapitels findet man eine kommentierte Bibliographie, die ebenso nützlich ist, wie das Register des Bandes unzulänglich. Robert L. Marshall, Chicago

Gunther Schuller: *The History of Jazz. Volume I. Early Jazz: Its Roots and Musical Development.* New York: Oxford University Press 1968. 401 S.

Gunther Schuller, Jahrgang 1925, ist als Komponist ein Mann mit Reputation. Hier präsentiert er sich als Autor eines Buches über den Jazz. Aber auch als Jazzkundler ist er längst bekannt, und das nicht nur als Experimentator im Third Stream mit kompositorischen Konvergenzversuchen (*The Visitation* u. a.): 1950 nahm der damalige Solohornist der Metropolitan Opera in New York im Ensemble des Trompeters Miles Davis, das als „Capitol Orchestra“ bekannt wurde, eine Reihe von Schallplattentiteln auf, die zu den Meilensteinen im Jazz der letzten 30 Jahre gehören. Schuller legt mit seinem Buch die erste Hälfte einer auf zwei umfangreiche Bände berechneten *History of Jazz* vor.

Eine kritische Würdigung der Arbeit tut gut daran, der im Vorwort (gleich 13mal) ausgegebenen Devise „*analysis*“ zu folgen. Gemeint ist das für jede historische Forschung eigentlich selbstverständliche Aufsuchen und kritische Auswerten von Quellen als *conditio sine qua non*, was hier soviel heißt wie: Verifizieren anhand von Schallaufnahmen durch analytisches Hören. Mustert man jedoch die bis dato vorgelegten Darstellungen des Jazz und seiner historischen Transformationen, so zeigt sich die Berechtigung dieser mit Emphase formulierten *Maxime*. Freilich muß bedacht werden, daß der Jazz eine erst wenige Jahrzehnte alte Musik ist, daß sich daher die Bemühungen, ihn als eine Musik *sui generis* zu reflektieren, auf keine Traditionen stützen können. So ist selbst im Erscheinungsjahr der vorliegenden Publikation die phänomengerechte Untersuchung Pionierarbeit und die bewußte Konzentration auf „*analysis*“ imponierend. An diesem Anspruch werden die Bemühungen des Verfassers aber auch zu messen sein.

Den Ursprüngen („*The Origins*“) ist ein erstes Kapitel gewidmet, das sich mit unterscheidenden Kriterien beschäftigt („*Rhythm, Form, Harmony, Melody, Timbre, Improvisation*“). Ein zweites Kapitel geht der Frühphase nach, indem es bei den ersten

klingenden Zeugnissen einsetzt („*The Beginnings*“). „*The First Great Soloist*“, „*The First Great Composer*“, „*Virtuoso Performers of the Twenties*“, „*The Big Bands*“, „*The Ellington Style: Its Origins and Early Development*“ (die leicht veränderte Fassung einer bereits 1959 erschienenen Studie) sind die weiteren Kapitel, die den Jazz bis in die frühen 30er Jahre verfolgen. Ein Interview mit dem Allroundmusiker George Morrison (das entgegen den Intentionen des Verfassers kaum als Illustration der Gesamtdarstellung gewertet werden kann), eine Erläuterung von *termini technici* (die auch ohne Schaden fehlen könnte), eine Auswahldiskographie und ein (vornehmlich an Personen und an Titeln von Schallaufnahmen orientierter) Index runden die Publikation ab. Leider fehlt eine Bibliographie. Nicht, daß der Verfasser keine Quellenbelege oder keine Literaturverweise beibrächte, aus denen zugleich sein Bewußtsein vom Stellenwert der eigenen Untersuchungen sichtbar wird — er setzt sich sehr wohl mit den einschlägigen Arbeiten der Jazzforschung auseinander, wie bereits die flüchtige Lektüre der Fußnoten beweist —, es wird durch das Fehlen der Bibliographie die Orientierung erschwert. Außerdem wird verdeckt, daß die monographischen Arbeiten von A. M. Dauer unberücksichtigt geblieben sind, die den Maximen des Verfassers geradezu paradigmatisch entsprechen.

Das Eingangskapitel ist zwar mit „*The Origins*“ überschrieben, tatsächlich aber werden die unterscheidenden Kriterien des Jazz eruiert, wie sie sich aus dem afrikanisch-europäischen Akkulturationsphänomen auf nordamerikanischem Boden ergeben. Das darf nicht verwundern, lassen sich diese Kriterien für die frühen Entwicklungsphasen doch am zuverlässigsten genetisch zur Evidenz bringen. Gleichwohl ist zu fragen, was denn angesichts einer permanenten Akkulturation — zur jüngsten Entwicklung vgl. man das aufschlußreiche Motto der Berliner Jazztage 1967: „*Jazz Meets the World*“ — für die Identität dieser Musik sorgt, deren kleinster gemeinsamer Nenner die Schriftlosigkeit in einer Vielfalt von Aspekten ist, einer Musik, die zu immer komplexeren Erscheinungsweisen unterwegs ist. Statistisch verstandene Kriterien, Kriterien „an sich“, dürften bei einem historischen Phänomen Illusion sein.

Bei den Erörterungen zu den afrikanischen „*antecedents*“ beruft sich der Verfasser auf einen einzigen Kronzeugen: A. M. Jones (*Studies in African Music*, 2 Bde., 1959). Die Ergebnisse dieser Untersuchungen werden subtil mit dem Jazz verglichen, um seine afrikanischen Ingredienzien aufzuweisen — im Rhythmischen, im Tonalen (melodisch-harmonisch), im Strukturellen, in den sprachimmanenten musikalischen Elementen (mit ihren Konsequenzen für Melodiebildung, Phrasierung, Intonation und Dynamik). Hier wäre es wünschenswert gewesen, in einem analytisch-kombinatorischen Verfahren — das genau der im Vorwort ausgegebenen Devise entspricht, sofern sie nicht in einem positivistischen Sinn verstanden wird — auch Zwischenglieder zu ermitteln und dabei vor allem die afro-amerikanischen Varianten Lateinamerikas komparativ zu untersuchen. Äußerungen wie die folgenden stimmen bedenklich: „*The rhythmic subtleties one may feel in a slow blues tempo are essentially beyond our notation system. But even this approximation . . . will give a small idea of the polyrhythms involved here, and how in essence this is the same polyrhythmic character African music has, as transmitted through racial memory into jazz*“ (S. 293). Daher darf ein Experiment des Verfassers als symptomatisch gelten: Ein Ausschnitt afrikanischer Ensemblesmusik (Beispiel 4, S. 14) wird hypothetisch in die Musik eines New-Orleans-Ensembles umgewandelt (Beispiel 7, S. 20f.) — ein anschauliches operatives Modell, aber kein historisch relevanter Ausweis.

So läßt sich denn auch das Kapitel „*The Beginnings*“ keineswegs auf die Erschließung „prähistorischer“ Wurzeln ein, um „subkutane“ Bindeglieder zwischen der Musik Afrikas und dem Jazz transparent zu machen, sondern es beginnt die History of Jazz mit den ersten überlieferten Klangdokumenten, also nach 1910. Leider wird dadurch kaum das breite Spektrum afro-amerikanischer Musik sichtbar, die in ihren vielfältigen Sinnbestimmungen und formalen Nuancierungen — Street Cry, Shout, Field Holler, Work Song, Country Blues, Spiritual und instrumentale Derivate — sich zu dem einen „Mainstream“ formiert, der Jazz heißt.

Die Entwicklung des Jazz wird nun in den folgenden Kapiteln in der Weise dargestellt,

daß ein bestimmtes Phänomen oder eine bestimmte Phase mit Vorliebe an einer einzelnen Gestalt demonstriert wird. Dies Verfahren ist legitim, denn der Verfasser läßt sich von dem Umstand leiten, daß der Person des Musikers im Jazz eine andere, pointiertere Bedeutung zukommt als in der europäischen Musiktradition, weil im Jazz Komponist und Interpret ohne objektivierbare Zwischenstufe ineinsfallen. Weitere Musiker werden im Kontext behandelt (etwa Earl Hines im Zusammenhang mit Louis Armstrong als Pianist der Hot Five von 1928, S. 120 ff.). Es liegt auf der Hand, daß bei dieser Art der Darstellung nicht jeder Musiker des Early Jazz eine Charakterisierung erfährt; befremdlich ist freilich, daß manch einer von ihnen überhaupt nicht genannt ist. So wird beispielsweise von den Klarinetten aus New Orleans — trotz eines Abschnitts, der ausdrücklich „*Clarinetists*“ vorbehalten ist — Albert Nicholas nur namentlich erwähnt (S. 131, 167, 195), George Lewis dagegen gar nicht.

Sehr zu begrüßen ist es, daß diese Untersuchungen ihren Ausgang von einer Musterrung des vorhandenen Schallplattenmaterials nehmen — unbeschadet der Tatsache, daß Aufnahmen der transitorischen Musik Jazz ohnehin nicht mehr als einen dürftigen Querschnitt liefern. Aus der Bindung an dieses Material ergeben sich feste musikalische und chronologische Daten, die die Analyse dann (wenn auch unvermeidlicherweise auf Kosten biographischer Details) aufarbeitet. Bei dieser großen Bestandsaufnahme tritt eine Reihe von „*neglected names*“ zutage, die die Kenntnis von der History of Jazz auf ein breiteres Fundament stellt (Sam Morgan, Teddy Weatherford, Johnny Dunn, Jabbo Smith u. a.). Die Analysen der Schallaufnahmen aber werden in zahlreichen, äußerst präzisen Transkriptionen (wie anhand der Aufnahmen von Louis Armstrong überprüft wurde), in Diagrammen und Tabellen verdeutlicht.

„*The First Great Soloist*“ meint Louis Armstrong und trifft damit exakt dessen Rolle in der History of Jazz: seinen überragenden Anteil an der Überführung eines archaischen, kollektiv gebundenen Ensemblemusizierens (New Orleans), das im Kapitel „*The Beginnings*“ hauptsächlich an King Oliver erläutert worden war, in eine solistisch akzentuierte Ensemblemusik. „*The First Great Composer*“ ist für den Verfasser

Jelly Roll Morton, der — aus der kulturell gehobenen Kreolenschicht stammend — den Jazz der Frühphase stärker als alle andern Musiker aus New Orleans durchzurationalisieren versucht hat. Nach einigen Bemerkungen zum Dixieland Jazz reserviert das Kapitel „*Virtuoso Performers of the Twenties*“ einen Abschnitt Bix Beiderbecke, dem originellsten Schüler der New-Orleans-Trompeter in Chicago, den nächsten den drei generationsgleichen Klarinetten Sidney Bechet, Jonny Dodds und Jimmy Noone, sodann einen Abschnitt verschiedenen Blechbläsern (Trompetern und Posaunisten), einen weiteren James P. Johnson und Fats Waller, die sich als Solopianisten emanzipierten, und den letzten schließlich Bessie Smith, die weitgehend allein den City Blues gestaltete. Das Kapitel „*The Big Bands*“, das umfangreichste überhaupt, unternimmt es in behutsamen Recherchen, diesem Thema in New York und vor allem den Traditionssträngen im Südwesten nachzuspüren, „*to trace the spread of jazz via big bands*“ (S. 244). Das dem frühen Duke Ellington gewidmete Kapitel endlich zeichnet ein treffendes Portrait des Mannes, der den Big-Band-Aspekt des Jazz wohl am reinsten repräsentiert. Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

Studien zur klevischen Musik- und Liturgiegeschichte. Unter Mitarbeit von Gottfried Göller, Friedrich Gorissen, Michael Härtling, Karl Kemper, Gerhard Pietzsch, M. A. Vente, hrsg. von Walter Gieseler. Köln: Arno-Volk-Verlag 1968. 151 S., 5 Taf. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 75.)

Wie im Geleitwort (K. G. Fellerer) angekündigt, ist diese Veröffentlichung Ergebnis der auf der Jahrestagung 1967 in Kleve von der „Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte“ vorgelegten und diskutierten Studien. Sie enthält weitere Beiträge, die durch diese Tagung angeregt wurden. Zweck dieser und ähnlicher Publikationen der vorliegenden Reihe ist, das Interesse an der orts- und landschaftsgebundenen Musikgeschichte zu wecken. Dabei wurde deutlich, daß einige Forschungsberichte über die lokale und regionale Bedeutung hinausreichten.

Im ersten Beitrag befaßt sich Gerhard Pietzsch mit der Musikpflege an den Höfen von Kleve und Jülich bis etwa

zum Jahre 1600. Die Erforschung des höfischen Musiklebens dieses Gebietes, das sich zwischen 1398 und 1524 zum vereinigten klevischen Herzogtum zusammenschloß, schien besonders wichtig, da dieses, geographisch gesehen, möglicherweise Einfallstor der niederländisch-burgundischen wie der englischen Musik im 14. und 15. Jahrhundert sein konnte, womit vielleicht Teilfragen nach der höfischen Musikpflege in Deutschland überhaupt gelöst werden konnten.

Da das vorhandene Quellenmaterial spärlich ist, zudem nicht alle Quellen ausgewertet werden konnten (S. 11, Anm. 1), ferner nur wenige und z. T. unbefriedigende Vorarbeiten vorliegen, kann man dem Verfasser zustimmen, der am Schluß feststellt, daß „über den Stand des Musikschaffens und der Musikpflege an den Hofhaltungen in Jülich-Berg und Kleve-Mark keine verbindliche Aussage über deren Bedeutung für die Geschichte der Musik in Deutschland“ gemacht werden konnte.

Konkret nachgewiesen wird die Existenz einer Hofkantorei für Kleve-Mark zwischen 1467 und 1473 mit personellem Bestand, jedoch ohne Angabe über die Funktion der Kantoreimitglieder noch über das Repertoire. Weitere Einblicke in das höfische Musikleben ergeben Berichte über Instrumentisten (Spielleute), die wenigstens für die Zeit um 1470 aufgrund ihrer instrumentalen Zusammensetzung auf burgundischen Einfluß schließen lassen. Zu den mit dem Klever Hof nachweislich verbundenen Musikern de Castro und Peu d'argent wurden leider keine neuen Forschungsergebnisse beigebracht. Trotz aller dieser Tatbestände muß man dem Verfasser dankbar sein, sich in dieses musikgeschichtliche Neuland gewagt zu haben.

Gottfried Göller untersucht in seinem Beitrag über *Das Missale plenarium aus Kleve* drei liturgische Handschriften, deren erste beiden sich zu einem „missale plenarium“ ergänzen, während die dritte ein „missale“ ist. Diese Unterscheidung ergab sich aufgrund von Text- und Notationsvergleichen.

Besonderheiten der Gliederung lassen erkennen, daß es sich um Handschriften aus dem rheinischen Raum handeln muß. Da Geburts- und Todestage von Personen des Klevischen Hofes aus dem 15. und 16. Jahrhundert eingetragen sind, wurden diese missalen in Kleve aufbewahrt, jedoch ist das Kalen-

darium kölnisch. Stilistische Untersuchungen des Buchschmuckes sowie der Schrift und Notation weisen nach Köln in die Zeit von Ende des 13. Jahrhunderts bis zum Ende des 14. Jahrhunderts. Göller datiert die Klever Handschriften in die Zeit zwischen 1353 und 1389, gestützt durch Ergebnisse der Untersuchung zweier Heiligenfeste gleichen Datums und schließt nicht aus, daß diese Handschriften in enger Verbindung mit der Wahl Graf Adolfs I. von Kleve zum Erzbischof von Köln im Jahre 1363 stehen. Der Verfasser konnte außerdem weitgehende Übereinstimmungen zwischen dem Klever und einem im Jahre 1133 in Paris geschriebenen missale, welches in St. Gereon zu Köln in Gebrauch war, nachweisen. Erwähnenswert in diesem interessanten Beitrag sind ferner eine in den Handschriften vorhandene Johannespassion sowie liturgisches Sondergut, welches in anderen rheinischen missalen nicht vorkommt.

Im dritten Beitrag geht es um den Gebrauch und die Verbreitung der niederrheinländischen Stundenbücher am Ausgang des Mittelalters. Friedrich Gorissen korrigiert die von einigen Kulturhistorikern aufgestellte Behauptung des alleinigen Gebrauches eines sogenannten „Utrechter Stundenbuches“. Das Stundenbuch, auch „Laienbrevier“ bezeichnet, enthielt eine Sammlung von Chorgebeten, die im Laufe der Zeit an das alte, um das Psalmgebet errichtete liturgische Chorgebet angehängt worden waren. Diese Anhänge trennten sich im 14. Jahrhundert vom Brevier und wurden in einem besonderen Buche, dem Stundenbuche, zusammengefaßt. Anhand zahlreicher, sehr sorgfältig geführter Textuntersuchungen und Textvergleiche in den entsprechenden liturgischen Büchern (jede Bischofskirche und jeder Orden hatte eine eigene Liturgie) kommt Gorissen zu der Schlußfolgerung, daß es in der kölnischen Kirchenprovinz überhaupt keine Stundenbücher nach dem Brauch der Bischofskirchen gegeben hat, mithin auch kein „Utrechter Stundenbuch“. Weit verbreitet waren vielmehr die Stundenbücher der Windesheimer Kongregation, die weitgehend Gert Grottes Stundenbuch als Vorlage benutzt hatten, allerdings „Utrechter Bestandteile“ (Kalendarium und Totenvigil) aufwiesen.

Michel Härtling, *Unbekannte Speeliederdrucke*, sucht die Forschungen Gotzens auf diesem Gebiet weiterzuführen. Dieser

hatte im Jahre 1928 Übereinstimmungen zwischen Liedern aus Spees *Trutznachtigal* und anonymem Liedgut des seit Bäumker verschollenen Kölner Jesuitenliederbuchs von 1623 (Brachel) bezüglich ihres „*alternierenden Rhythmus*“ festgestellt. Diese Untersuchungen Gotzens wurden in der *Spee*-Monographie von Rosenfeld (1958) „*zerpflückt*“ — in welcher Weise, bleibt dem Leser hier unbekannt. Härting fand einige ältere Kölner und Würzburger Gesangbücher und untersuchte diese nach der Methode Gotzens auf „*Speelieder*“. Da das Fundament schwankend zu sein scheint, außerdem auch vom Verfasser kaum Textvergleiche vorliegen, kann dieser Beitrag nicht befriedigen. Lediglich die Feststellung von Übereinstimmung von Liedauswahl, Vorreden und Titel einiger Würzburger und Kölner Gesangbücher des 17. Jahrhunderts ist erfreulich. Mithin steht und fällt die Bedeutung dieser Arbeit mit der Frage, ob 1. Gotzens Untersuchungen als gültige Grundlage angesehen werden können und 2. die Vermutung einer textlichen Überarbeitung der Lieder durch Spee selbst aufrechtzuerhalten ist.

M. A. V e n t e liefert einen Beitrag über Orgelbau und Orgelgeschichte am Niederrhein vom 15. bis 18. Jahrhundert. Er stellt wechselseitige Beziehungen im Orgelbau zwischen den Niederlanden und den nieder- und mittelrheinischen Gebieten fest. So wurden einige der berühmten niederländischen Orgeln des 18. Jahrhunderts von deutschen Orgelbauern erstellt, andererseits haben niederländische Orgelbauer und Organisten vor allem in der Zeit zwischen 1550 und 1620 in den betreffenden deutschen Gebieten Orgeln gebaut bzw. repräsentative Organistenstellen verwaltet.

Die letzten beiden Beiträge befassen sich mit der bürgerlichen Musikpflege der Stadt Kleve in der Zeit von 1796 bis 1964 (G i e s e l e r) und seit dem Jahre 1965 (K e m p e r).

Erwähnenswert erscheint die Gründung eines Singvereins (1809), die den Anschluß an die Entwicklung bürgerlichen Musiklebens in ganz Deutschland deutlich macht. Im übrigen zeigt sich aber, daß, bedingt durch die geographische und auch wirtschaftliche Lage einer Grenzstadt wie Kleve, kaum große Entfaltungsmöglichkeiten auf kulturellem Gebiet möglich sind.

Gerhard Bork, Köln

Willem Elders: *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*. Balthoven: Verlag A. B. Creyghton 1968. 228 S. mit 6 Abb. (Utrechtse Bijdragen tot de Muziekwetenschap. Bd. IV.)

Die musikalische Symbolik ist ein Thema, bei dem es offenbar schwerfällt, der Versuchung zu spekulativen Ausschweifungen zu widerstehen. Man fühlt sich als Eingeweihter und neigt dazu, an den Geheimnissen, die man entdeckt, weiterzuspinnen. Dem Überschwang der Enthusiasten aber steht in schroffem Gegensatz eine Skepsis der Kritiker gegenüber, deren Nüchternheit nicht selten zur Ranküne tendiert. Und einen Ausgleich zu finden, ist nur möglich, wenn man, wie Willem Elders, die Mühen der Kasuistik nicht scheut. Elders ist halb Entdecker, halb Kritiker. Auf Übertreibungen kann er um so eher verzichten, als er über ein reiches Material verfügt; und so sind seine *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer* zum Muster einer vorurteilslosen Untersuchung geworden.

Unter einem musikalischen Symbol versteht Elders — der vor terminologischen Exkursen, die ins Unabsehbare führen würden, zurückscheut — eine Korrelation zwischen Textidee und Kompositionstechnik, unter Ausschluß der Affektdarstellung und der Tonmalerei. An Scherings Symbolbegriff kritisiert er (15 f.) einerseits die Einbeziehung des Gefühlsausdrucks und andererseits die Unterscheidung zwischen „*technologischer*“ und „*ideologischer*“ Symbolik: Ein Kanon als Trinitätssymbol sei eine Technik, die eine Idee repräsentiert. Es handle sich also nicht um zwei Gruppen von Symbolen, sondern um zwei Momente derselben Sache.

In der Systematik, die er seiner Darstellung zugrundelegt, geht Elders vom Träger des Symbols, also vom Symbolisierenden, nicht vom Symbolisierten aus. Anknüpfungspunkt einer „*symbolischen Korrelation*“ ist erstens die Notation, zweitens eine vorgegebene musikalische Substanz (Elders spricht mißverständlich von „*musikalischer Gegebenheit*“), drittens eine in der Komposition enthaltene oder durch sie repräsentierte Zahl und viertens ein ungewöhnliches oder irreguläres Moment der Satztechnik.

Das häufigste Mittel der Notationsymbolik, der „*Augenmusik*“, ist die Schwärzung. Der Symbolcharakter ist immer dann unlegbar, wenn die Kolorierung, wie in

Josquins „*Déploration de Johan Okeghem*“, am Zeitwert der Noten nichts ändert, also außerhalb ihrer esoterischen Bedeutung funktionslos ist. Schwieriger aber ist die Entscheidung zwischen einfachem und doppeltem Schriftsinn, wenn die Schwärzung eine ternäre Rhythmik bezeichnet. Elders urteilt zurückhaltend und differenziert und neigt keineswegs zu überstürzten Entdeckungen. Der These D. Plamenacs, daß Ockeghem in der Mi-Mi-Messe mit Notationssymbolik experimentiert habe, widerspricht er mit einleuchtenden Argumenten (31 ff.).

Daß die Wahl eines Cantus prius factus, einer vorgegebenen musikalischen Substanz, die das Gerüst einer Komposition bildet, häufig von der Textidee des Werkes abhängt, liegt nahe. Ob es jedoch sinnvoll und adäquat ist, hier von Symbolik zu sprechen, ist fraglich. Ist, um ein Beispiel zu zitieren, der Zusammenhang zwischen Josquins *Stabat mater* und dem Text der Chanson von Binchois, deren Tenor das Gerüst der Motette bildet, eine „symbolische Korrelation“, wie Elders meint? Ist die profane Liebesklage, an deren Worte sich die Eingeweihten unter den Hörern erinnern, ein „Symbol“ der Marienklage? Daß Elders außer dem Cantus firmus, dem Parodiemodell und dem Ostinatomotiv auch den Kanon zu den Kompositionsgerüsten zählt, die vorgegeben sind, verwirrt die Argumentation, denn so gewiß die Symbolbedeutung mancher Kanons ist, so unbestreitbar dürfte es andererseits sein, daß ein Kanon eher eine Technik als eine vorgegebene Substanz ist. Das Material, das Elders zusammengetragen hat, ist allerdings so reich und interessant, daß man auf das Kapitel über „*Die symbolische Korrelation zwischen einer musikalischen Gegebenheit und der Textidee der Komposition*“ ungerne verzichten würde, auch wenn man zweifelt, ob es zum Thema des Buches gehört (ausgenommen die Untersuchungen über Kanonsymbolik, die zwar in das Buch, aber nicht in das Kapitel passen).

Die Zahlenspekulation, der Gegenstand des dritten Kapitels, ist durch die rücksichtslose Symbolsucht mancher Historiker ein wenig in Verruf geraten, und der Versuch von Elders, Vernünftiges von Absurdem zu trennen, ist an der Zeit. Die Symbolik der Dreistimmigkeit steht fest oder ist wenigstens wahrscheinlich, wenn sie mit Kanonsymbolik verbunden und in der Textidee begründet ist. (Ist ein Kanon „*Trinitatis in*

unitate“ als Agnus Dei auf die Textidee bezogen?) Schwieriger ist ein Urteil über die Symbolbedeutung der Siebenstimmigkeit, die Elders ausführlich untersucht. Einerseits ist der Ausnahmecharakter der Siebenstimmigkeit, der sie auffällig und zum Symbol tauglich macht, zwar um 1500 deutlich, verwischt sich jedoch gegen Ende des Jahrhunderts. Andererseits ist der Symbolgehalt der Siebenzahl, den Elders seinen Interpretationen zugrundegelegt, verwirrend vielfältig: Er reicht von der Totenklage und der Sündenvergebung bis zur Marienverehrung und zum Lobgesang und umfaßt die Unruhe der Reue ebenso wie die Ruhe des siebenten Tages. Je weitgespannter aber eine Symbolik ist, um so weniger eindeutig ist sie im einzelnen Fall.

Den Versuchen, esoterischen Sinn in der Anzahl der Mensuren, der Tactuseinheiten oder der Cantus-firmus-Töne zu entdecken, steht Elders (135 ff.), ohne sie summarisch zu verwerfen, mit begründeter Skepsis gegenüber. Die Mühe, die er sich macht, um Absurdes zu widerlegen, ist manchmal fast überflüssig; das demonstrative Zitat würde genügen.

Die Untersuchung des Symbolgehalts auffälliger oder irregulärer Satztechniken (154 ff.) bleibt notwendig tastend und fragmentarisch. Sie müßte sich, um triftig und umfassend zu sein, auf eine Geschichte der Satztechnik im 16. Jahrhundert stützen können, zu der es nur Ansätze gibt. Die Normen, von denen es abhing, was als Abweichung galt, die Symbolcharakter haben konnte, waren nicht in allen Jahrzehnten die gleichen. In Parenthese sei erwähnt, daß die Symbolik des Oktavsprungs bei „*Patrem omnipotentem*“ (156) noch einleuchtender wird, als sie ohnehin ist, wenn man an den Wortsinn des Terminus Diapason denkt. Sie ist weniger ein unmittelbares, ästhetisches Faktum als ein durch die Sprache, in der über Musik gesprochen wurde, vermitteltes.

Den Schluß des Buches bildet eine Auseinandersetzung mit E. E. Lowinsky und der These über „*Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*“ (165 ff.). Der Streit zwischen Lowinsky und seinen Kritikern ist zu verwickelt, als daß eine Darstellung in wenigen Sätzen möglich wäre; und es muß genügen, zu erwähnen, daß Elders sich um einen Kompromiß bemüht, von dem allerdings — nach der Natur der Sache und der Wissen-

schaft — kaum zu erhoffen ist, daß er den Streitenden restlos akzeptabel erscheint. Auch dem Rezensenten leuchten Elders' Argumente nicht in allen Einzelheiten ein. Von einer Symbolik der „zwölf chromatischen Töne“ bei Lasso (169) kann schwerlich die Rede sein, da nach den Begriffen des 16. Jahrhunderts ein Satz, in dem *dis* neben *es* vorkommt, mehr als zwölf Töne enthält. Die Symbolik der Hexachorde durum und molle in *Le joly tetin* (170) ist insofern zweifelhaft, als dem Hexachordkontrast kein inhaltlicher Gegensatz im Chansontext entspricht. Der umstrittene Takt in Clemens' Motette „*Fremuit spiritu Jesus*“ (177 ff.) ist nichts als einer der häufigen unlösbaren Akzidentienkonflikte: Er läßt die Wahl zwischen einem Querstand und einem Tritonus offen — oder aber die Entscheidung für einen Exkurs in entlegene Chromatik. Zu fragen wäre also, wann ein Akzidentienkonflikt durch die Annahme einer „*secret chromatic art*“ aufgehoben werden darf oder muß und wann nicht.

Carl Dahlhaus, Berlin

Johannes Janota: Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1968. X, 307 S. (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters. Bd. 23.)

Die für Abdruck in der Reihe MTU leicht überarbeitete Tübinger Dissertation (1966) entstand unter Anleitung des Germanisten Hanns Fischer. Bei ihrer Zielsetzung war Heranziehen nichtgerm. Forschung unerlässlich, dem Janota durch ungewöhnlich häufiges, nicht selten ausgedehntes Zitieren Rechnung trug. Im übrigen referiert er oft, — bei Fehlen der Übereinstimmung als Germanist verständlicherweise auf Auseinandersetzung verzichtend, ohne aber durchweg unkritisch zu bleiben. Sein weitausgreifendes Bemühen um die Grundlagen führt gelegentlich zu Kritik selbst an namhaften Spezialisten.

„*Kirchenlied*“ ersetzt Janota mit einleuchtender Begründung durch die im Titel gegebene Wendung. Terminologie steht für ihn sonst im Horizont der Funktion, deren Untersuchung er als erster in so umfassender Weise unternimmt. Seine methodische Konzeption impliziert die Anlage. Zunächst ist er um zuverlässige Klärung des Rechtsbegriffes der Liturgie im Mittelalter bemüht, da eben dies dem Fragen nach Funktion

und Relevanz von volkssprachlichen Liedern voranzugehen hat. Nach Auskunft eines Liturgiewissenschaftlers in München verdient sein um einen Exkurs *Über den Anteil des Volkes an der Meßliturgie im Mittelalter* ergänzter Klärungsversuch im allgemeinen grundsätzlich Zustimmung, doch seien Vorbehalte notwendig: die infolge neuzeitlich systematischer Abstraktion scharfe Abgrenzung von *actiones liturgicae* und *pia exercitia*, deren Problematik mit den Folgen für seine Zielsetzung Janota durchaus erkannt hat, decke sich nicht mit dem Sachverhalt damals, dem Bezogensein verschiedenster Liturgien auf einen gemeinsamen Kern in „*konzentrischem Kreise*“ mit Übergangserscheinungen. Beim Suchen nach Koordinaten für die Zuordnung hat sich Janota aber zwangsläufig doch wieder von modernen Kategorien und Abstraktion leiten lassen, was der Sache nicht in jedem Falle zuträglich sein könne. —

In der breiten Mitte des Bandes werden Funktion und Relevanz von einzelnen Liedern bestimmt, im dritten Teil das geistliche Liedgut nach solcher Maßgabe geordnet. Ergebnisse u. a.: „*Der gottesdienstliche Gebrauch der deutschen geistlichen Lieder schließt vor der Reformation in keinem Falle liturgische Funktion ein*“ (S. 266). Sie sind z. T. indessen „*durch ihre enge Verbindung mit dem liturgischen Gesang formal von außergottesdienstlichen Liedern abgehoben*“ (S. 267), werden von Janota deshalb als „*liturgienah (paraliturgisch)*“ bezeichnet, z. B. die der Sequenz nahen Leisen der früheren, und die der Cantio nahen Gemeindelieder der späteren Zeit. (Typische Elemente in der Melodiebildung raten zu größerer Vorsicht beim Konstituieren von Beziehungen, vgl. S. 246 bzw. MF 1968, S. 271 ff.) Alles Weitere, von Janota unter „*Konventionellied*“ und „*Gemeinschaftslied*“ subsumiert und S. 271 in graphischer Darstellung noch differenziert, dient ihm zufolge der „*privaten Frömmigkeitsübung*“. Liedkunst und Institution des Meistergesanges wären da jedoch noch entschiedener zu eliminieren: die Singschulgenossen bilden weder eine „*religiöse Gemeinschaft*“ noch eine „*soziale Gruppe*“, und die „*Gebrauchsfunktion*“ ihrer Lieder ist im Konnex von Janotas Zielsetzung inkommensurabel. (Andere Bedenken: sind „*Volkslied*“ und „*Hofweise*“ formale Begriffe [S. 270]?) Daß die Tendenz zum Artifizialen mit der „*Esoterik*“

einer Gemeinschaft zunehmen kann, steht hingegen außer Frage. Auch das von Janota befürwortete Fragen nach der „Korrespondenz zwischen Gebrauchsfunktion und Liedformen“ an sich ist legitim und mit Nachdruck zu begrüßen, scheint dem Rezensenten doch die Bedeutung des Formalen im Mittelalter immer noch nicht hinreichend erkannt — Form konnte im damaligen Liede auch selber Funktionsträger sein, in mehr als einer Hinsicht (vgl. Rezensent, in: DVjS 1971, S. 35 ff.).

Relevante Literatur ist mit erstaunlicher Umsicht herangezogen, und das Material sorgfältig aufgearbeitet, was zum Anschneiden vieler, z. T. bedeutsamer Einzelfragen führt. Es kann hier nicht — geschweige denn kritisch — referiert werden, und Hinweise auf einzelnes dabei, etwa auf Fragen der Bearbeitung u. a. von Sequenzen (S. 216 ff.; dazu bald als wichtig heranzuziehen die bereits druckfertige Neuausgabe der geistlichen Lieder des Mönch von Salzburg durch F. V. Spechtler [ohne Melodien]) oder Fragen der Zuweisung (S. 130 u. ö.) oder andere wären ungerechtfertigte Akzentsetzung. Jene Mitte des Bandes nehmen Erörterungen ein zu den Umkreisen I Meßfeier, II Meßpredigt und III Feste des Kirchenjahres sowie Prozessionen und Wallfahrten. Auch der Einschub deutscher Liedstrophen in lat. Gesänge kommt zu seinem Recht. Janotas vorbildliche Gründlichkeit bleibt ohne Überbewertung von Details und ist den Handschriften in erfreulicher Weise sehr nahe. Bereichernd sind Exkurse wie derjenige zu den Prozessionen oder die „Zeugnisse für das Predigtlied des Mittelalters“, von nicht geringerem Werte ist (hymnologisch) die vollständige Inhaltsaufnahme der Handschriften Ms 1305 der UB Leipzig, des cgm 444, der clm 2992 und 5023, bei deren Vergleichung Janota Schlüsse auf Aufführungsmodalitäten ziehen kann. — Bei alledem erhalten einzelne Lieder eine Art Forschungsbericht oder auch eine kleine „Liedmonographie“, z. B. *Nu sis uns willekomen herro Crist* (S. 110f.), *Christ ist erstanden* (S. 170ff.) oder *Salve festa dies* (S. 188f.) und *Veni sancte spiritus* (S. 206 ff.) mit ihren deutschen Entsprechungen. Für künftige Arbeiten sei hingewiesen auf einige relevante Texte im Mgg 719 (ohne Melodien; dort fol. 186f.), dessen Neuausgabe durch P. Sappeler (germ. Diss. München 1969) in gleicher Reihe MTU zum Druck gelangte (Bd. 29, 1970).

Obwohl Notenbeispiele durchweg fehlen, sollte dieser Band, als erster wesentlicher Schritt zur Erforschung des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter in seiner Gesamtheit, in keiner (Seminar-) Bibliothek fehlen. Auch bei abgewandelter Zielsetzung hätten musikwissenschaftliche (hymnologische) Arbeiten trotz der oben erwähnten Vorbehalte ein tragfähiges Fundament, tragfähig nicht zuletzt durch die reiche Dokumentation, den Abdruck von vielen Nachrichten zur Sache selber aus dem Mittelalter. Im Lit.-Verz. ist nachzutragen F. Gennrichs Monographie *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen 1965, die, weil im Selbstverlag erschienen, weithin unbekannt blieb und auch noch keine Rezension erhielt. — Die Register am Schluß des Bandes I Lat. Gedichtanfänge, II Volkssprachliche Gedichtanfänge, III Zitierte Handschriften und Inkunabeln werden nicht nur der spezielleren Forschung nützlich sein.

Christoph Petzsch, München

Frederick Crane: *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse*. New York: The Institute of Medieval Music (1968). 131 S. (Wissenschaftliche Abhandlungen. XVI.)

Unter dem sehr vorsichtig formulierten Titel sind alle derzeit bekannten Quellen zur *basse danse* des 15. Jahrhunderts vereinigt. „*Except in matters of dating and readings of the source materials, the volume itself avoids interpretations and conjectures, leaving these to the user.*“ (S. 2). Interpretationen des Verfassers finden sich in dessen Aufsatz *The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes* in *AMI* 37 (1965), S. 179–188. Da die Quellen verschiedene Deutungen zulassen und auch erfahren haben, leuchtet eine solche strikte Trennung methodisch ein. Insofern freilich, als ein Studium der „*Materials*“ ohne Deutungsversuch gar nicht möglich ist, z. B. die Lektüre der fast durchweg in Breven überlieferten Melodien ohne einen Versuch periodischer Gliederung, erscheint sie als nahezu positivistischer Vorsatz.

Crane gibt zunächst eine gründliche Beschreibung und Analyse der Quellen, besonders ihrer Beziehungen und Prioritäten untereinander, sodann zeitgenössische Beschreibungen der *basse danse* (unter ihnen die Texte der Traktate Brüssel, Bibl. Royale Ms. 9085; Paris, Bibl. Nationale Coll. Roth-

schild; Oxford, Bodleian Library Douce B. 503 und die „... *art et instruction de bien dancier*“ des Michel Toulouze, das erste gedruckte Buch über Tanz überhaupt), sodann alle überlieferten Tanzmelodien, ihre Diskussion, einen Vergleich mit den polyphonen Quellen in den zehn bekannten Korrespondenzfällen, endlich auch eine Liste der Darstellungen der *basse danse* in der bildenden Kunst. In den *Editorial Procedures* koordiniert der Verfasser die unterschiedlichen Terminologien für Tanzschritte zu einem einheitlichen System („R“ = *révérence* oder *desmarche*, „b“ = *branle* oder *continencia*, „s“ = *pas simple*, „d“ = *pas double*, „r“ = *desmarche* oder *reprise*, S. 34/35). Dessen Symbole in Verbindung mit den Tönen der überlieferten Melodien machen den besonderen Auskunftswert der Zusammenstellung aus. Manche Tänze sind überhaupt nur als Folge von Schritten und Figuren überliefert, andere mit weitergehenden, auf einen bestimmten Melodieabschnitt bezogenen Erläuterungen.

Diese für die Rekonstruktion der Melodien zu Hilfe zu nehmen ist eine der Aufforderungen, die das Material enthält. Ähnlich bietet sich an, von offenkundig ganz schematisch regelmäßigen Melodien aus (in Cranes Kapitel V mindestens die Nummern 41, 45, 66, 70 und 71) oder von der auffälligen Stellung der Tonrepetition aus Gesetzmäßigkeiten zu erkunden, nicht zu reden von der Frage der Herkunft der Titel oder der Priorität der Bereiche im Falle der Chansontenores, die als *basse danse*-Melodien erscheinen; bei ihnen hält Crane im obenerwähnten Aufsatz mit guten Gründen die polyphone Komposition für das Original.

Für jede weitere Arbeit auf diesem Gebiet wird Cranes Zusammenstellung nicht nur eine unerläßliche, sondern überhaupt die wichtigste Grundlage sein; darin besteht ihr Verdienst. Ihr Problem ist, daß bei einer so exzellenten und umfassenden Aufbereitung des Materials, dessen Deutung schon wesentlich in der Behandlung der Frage bestünde, wie es zu lesen sei, der Verzicht auf jegliche Erklärung wie eine puristische Verdrängung anmutet. Peter Gülke, Potsdam

Raymond Meylan: *L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle*. Berne et Stuttgart: Édition Paul Haupt (1968). XII, 121 S. (Publications de

la Société suisse de Musicologie. Série II. Vol. 17.)

Verschiedene in den vergangenen Jahren unabhängig voneinander unternommene Arbeiten (Fr. Crane, R. Meylan, E. Southern) haben das „*énigme*“ der *basse danse* aufzuhellen versucht, von ihnen am erfolgreichsten die vorliegende als diejenige, die die zentrale Frage, als was man die rhythmuslos notierten Melodien anzusehen und wie sie zu lesen habe, neu stellt. Da Fr. Crane alle „*Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse*“ vorlegte (NY 1968) und darüber hinaus Zuordnungen zu Tanzschritten und -figuren gab, fehlt kaum noch etwas zum Rahmen eines zuverlässigen Gesamtbildes, am ehesten noch eine Untersuchung des Grenzbereiches zum französischen Volkslied; was freilich nicht heißt, daß schon alle Fragen geklärt seien: „... *nous sommes à peine sur le seuil de l'atelier où les musiciens projetaient, improvisaient, composaient leurs pièces dans un acte indistinct qui était l'expérience vécu de la musique*“ (S. 112).

Die Bescheidenheit und Vorsicht dieser bei ihm am Schluß stehenden Auskunft kennzeichnet Meylans Vorgehen insgesamt. Seine statistische Computer-Analyse ist freilich auch neuartig genug, um immer neue methodische Selbstverständigung zu fordern, und kommt nicht zuletzt dank ihrer zu verblüffenden Ergebnissen, die weit über denen der meisten kybernetischen Ausflüge liegen, welche oft zur Sicherung des neuen Weges sich auf Nachweise beschränken mußten, die eine Gegenprobe zuließen, mithin auch auf andere Weise zu erreichen waren. Nicht so Meylan (vgl. auch seine Beiträge in *Fontes Artis Musicae* 1965 und *AMI* 28, 1966). Wer je versucht hat, aus der Flut der anonym überlieferten Musik des 15. Jahrhunderts, fast nur mit dem musikalischen Erinnerungsvermögen bewaffnet, einige Identitäten an Land zu ziehen, ahnt sowohl den Umfang der hier sich andeutenden Möglichkeiten, als er auch Anlaß hat, Bewertungen solcher früheren, vornehmlich immer zufälligen Funde zu überprüfen, verlieh diesen doch der Kontrast zur Masse des nicht Identifizierten eine Signifikanz, die ihnen beileibe nicht zukam. Daß, wie Meylan glaubhaft machen kann, bei den *basses danses* acht identische Tonschritte verschiedener Melodien nur als typologische Ähnlichkeit und noch nicht als individuelle bewertet werden können, mithin

noch keine direkte Beziehung der betreffenden Melodien anzunehmen gestatten, daß diese neue Qualität der Beziehung erst bei 9, 10 und mehr identischen Tonschritten erreicht wird, sind Auskünfte, die nur aus der sicheren Kenntnis aller Identitäten zu gewinnen waren. Ohne diese hätte man die Grenze beträchtlich tiefer angesetzt, wie denn überhaupt das Quantum der Ähnlichkeiten die erste große Überraschung dieser Analysen darstellt. Ein analog erarbeitetes Repertorium der mehrstimmigen anonymen Musik des 15. Jahrhunderts erscheint angesichts des Ausmaßes der zu erwartenden hieraus folgenden Revisionen des Gesamtbildes als vorrangige Aufgabe.

Nach einer Definition von Kriterien der Ähnlichkeit entwickelt Meylan seine „Méthode de comparaison“ (S. 8 ff.), quantifiziert die melodischen Korrespondenzen und gelangt in dem Bestreben, aus diesen eine Hierarchie von „espèce — groupe — famille — individu“ (S. 24) zu erschließen, u. a. zu der oben erwähnten Abgrenzung. Dem „groupement“ folgt die „Recherche de structures“ (S. 29 ff.) mit der wichtigen These, daß repetierte Noten als Longen notiert sind. Als zweiten Vergleichspunkt nach dem diastematischen analysiert er Perioden und Kadenzwendungen, dies um so notwendiger, da die ungleiche Platzierung gleicher melodischer Gruppen in verschiedenen Melodien eine eigentümlich lockere Beziehung zwischen den melodischen Elementen und ihrer Stellung in einem Ganzen erwiesen hat, dies wiederum ein überraschender und äußerst wichtiger Tatbestand, der dem üblichen, am Incipit orientierten Vergleich entgehen mußte (vgl. Bsp. S. 41, 44, 45). Danach kann Meylan die Netze zu einer „Constitution des familles“ zusammenziehen (S. 52), von denen vier, durch eine größere Anzahl von Mitgliedern ausgewiesen, sich als charakteristische Gruppe herauschälen. Darüber hinausgehend kreist Meylan das „énigme“ der mit aleatorischer Freiheit die Positionen wechselnden identischen Gruppen mit zwei Hypothesen ein, derjenigen der „centonisation“ („Les mélodies des basses danses sont toutes constituées de fragments brefs ou relativement brefs, et en nombre restreint,“ S. 56) und der „évolution“ („... les instrumentistes se passaient de proche en proche des 'mélodies' qu'ils se sentaient relativement libre de modifier... La somme des modifications, apportées par

une chaîne d'instrumentistes, qui se passent une 'melodie' chaque fois un peu différente, est une évolution qui échappe à chacun d'eux“, S. 63/64). Aus der mathematischen Analyse solcher Modifikationen lassen sich auch zeitliche Prioritäten erschließen. Meylan liefert hierin nicht zuletzt einen wichtigen Beitrag zum Thema Improvisation. Bei der Untersuchung der „Relations externes des basses danses“ berührt sich Meylan mit Ergebnissen früherer Analysen, besonders von E. Southern.

Die vorzügliche Arbeit, deren Untersuchungsweg wie oberflächlich auch immer zu skizzieren wichtig schien, hat ein dreifaches Verdienst: Erstens hat sie zur Aufhellung der basse-danse-Frage einen entscheidenden, den bisher wichtigsten Schritt getan und das vorliegende Material auf solche Weise erschöpft, daß weitere Auskünfte nunmehr nur aus größeren Zusammenhängen, aus der Kenntnis der Improvisationspraxis jener Zeit bis hin zu soziologischen Zusammenhängen zu gewinnen sind: „Il faudra découvrir beaucoup de traces pour qu'on puisse un jour, en toute conscience, reconstituer un bal du quinzième siècle et en vivre la musique dans tous ses détails“ (S. 112); zweitens enthält sie implizite einen „discours de la méthode“, der ergebnisreich, konsequent und durchsichtig genug ist, um auch unabhängig vom Material Interesse beanspruchen zu können; drittens leistet sie einen wichtigen Beitrag zur Geschichte und Definition der Unterscheidung von Komposition und Improvisation.

Peter Gülke, Potsdam

Raimund Rügge: Orazio Vecchis geistliche Werke. Bern—Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1967), 93 S., 13 unpag. S. Noten. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 15.)

Orazio Vecchi ist in der Musikgeschichte bekanntgeworden durch seinen *Aufiparnaso*, 1594 in Modena aufgeführt, in dem zeitweilig ein Vorläufer der Oper gesehen, der dann aber als „Madrigalkomödie“ klassifiziert und als dem Kompositionsstil und der Ausdruckswelt des ausgehenden 16. Jahrhunderts zugehörig erkannt wurde. Ein anderes, für die Frühgeschichte des begleiteten Sologesangs hochinteressantes Werk ist daneben fast völlig unbeachtet geblieben: Vecchis *Selva di varia ricreatione* (1590). Hugo Riemann (Musik-Lexikon, ⁸1916) stellte fest: „V. hat aber noch andere An-

rechte auf Unsterblichkeit, denn er ist einer der besten Kanzonen- und Madrigalienkomponisten seiner Zeit, liebt die Tonmalerei (vgl. die *Selva*) und Charakteristik (vgl. die *Veglie di Siena*) und ist dabei auch ein vortrefflicher Meister im kirchlichen Tonsatz."

Die Arbeit von Rüege ist in allen ihren Teilen außerordentlich knapp formuliert. Ein biographischer Abriß dient der Einordnung der geistlichen Kompositionen in das Gesamtwerk Vecchis. Insgesamt sind fünf Drucke mit Kirchenkompositionen erhalten gegenüber 13 Drucken mit weltlichen Werken. Die 61 vollständig überlieferten Motetten behandelt Rüege am ausführlichsten; drei werden eingehend analysiert, dabei zeigt sich in den ersten beiden die Verbundenheit Vecchis mit der niederländischen Motette der Jahrhundertmitte. Bezeichnenderweise ließ Vecchi als Kapellmeister in Modena alte Chorbücher retten und binden: „... opera ab iniuria temporum a Vecchio vindicata“ steht auf einem der Einbände (zitiert bei Rüege, S. 11). Die dritte beschriebene Motette ist als achtstimmiger Satz dem zweichörigen Stil venezianischer Prägung verpflichtet. Rüege will in den drei Werken exemplarisch eine Entwicklung vom niederländischen Stil („der Text wird lediglich von der Musik ‚getragen‘“) zum venezianischen Stil („wird das Wort stellenweise herrschend über die Musik“) nachweisen. Interessant sind die Einflüsse des Madrigalsatzes auf die Motette, die Rüege im Abschnitt *Melodik und Rhythmik* feststellen kann. Auch die Untersuchungen zur Form zeigen, daß Vecchi in auffälliger Weise durch Formschemata der weltlichen Musik (Refrain und Reprise) die durchkomponierte Motette älterer Art zu beleben versucht. Doch meint Rüege, daß alle solche Ansätze zum Modernen letztlich am Rande bleiben: er billigt ihm nur die Rolle des Beeinflußten, nicht die des Beeinflussers zu.

Vecchis Tonartenlehre *Mostra delli Tuoni*, die im Civico Museo Bologna in einem Manuskript des Vecchi-Schülers Ercole Giacobbi erhalten ist, hat Rüege in seine Dissertation einbezogen, ohne allerdings diesen Exkurs näher zu begründen. Oder gilt das Kapitel dem Chiavettenproblem? Es beginnt zwar mit einer Beschreibung des Inhalts der Handschrift, schließt aber mit einer Zusammenfassung zum Chiavettenproblem, in der Vecchis Name nicht mehr erscheint. Seine

Tonartenlehre wird nur indirekt, durch die sachbezogenen Zitate, bekanntgemacht.

Rüege kommt zu einem vernünftigen Ergebnis, wenn er feststellt (S. 70): „Hohe und tiefe Schlüsselung dienen nicht der Kennzeichnung unterschiedlicher Tonhöhen für die Intonation. Für beide Schlüsselungsarten gilt in der Vokalpolyphonie als Richtlinie für die Intonation die günstigste Tonlage für die Sänger. Damit ist die Transposition höher wie tiefer Schlüsselung in einen einheitlichen Tonbereich legitimiert.“ Dieses Ergebnis ist aus Äußerungen von Diruta, Praetorius und Burmeister gewonnen, die über praktische Transpositionsprobleme handeln. Rüege bemerkt richtig, daß sich aus den Äußerungen von Zarlino, Diruta, Pontio und Vecchi über die den Tonarten zugeordneten Affekte wenig praktischer Nutzen für das Tonarten- und Chiavettenproblem gewinnen läßt. Er zitiert einen aufschlußreichen Brief von L. Lechner, er vergleicht die Statistik von S. Hermelink über das Vorkommen der verschiedenen Tonarten und Schlüsselungen bei Palestrina mit den Angaben von Vecchi und stellt eine bemerkenswerte Übereinstimmung fest. Da es sich nur um einen Exkurs innerhalb einer Studie über ein anderes Thema handelt, ist eine Diskussion des Problems in extenso und eine Heranziehung sämtlicher wissenschaftlicher Beiträge hierzu nicht zu erwarten. Doch ist das Thema von so vielen Autoren behandelt worden, daß der von Rüege gegebene Ausschnitt als Grundlage einer wissenschaftlichen Stellungnahme relativ schmal erscheint. Positiv ist festzuhalten, daß Rüege nicht nur mit der Tonartenlehre von Vecchi, sondern auch mit Burmeisters und Lechners Äußerungen neue Stimmen ins Gespräch bringen konnte, insgesamt drei wichtige, in der bisherigen Diskussion unbeachtet gebliebene.

Da die Kirchenmusik Orazio Vecchis im Verhältnis zu seiner Tonartenlehre und zu seiner weltlichen Musik der unproblematischste Teil seines Oeuvres ist, konnte aus diesem Thema keine besonders profilierte Arbeit erwachsen, doch bringt die Behandlung problematischer Themen in einer Dissertation dem Promovenden eher Nach- als Vorteile. Helmut Haack, Mainz

Klaus Stahmer: Musikalische Formung in soziologischem Bezug. Dargestellt an der instrumentalen Kammermusik von

Johannes Brahms. Diss. phil. Kiel. Kiel: Dissertationsdruck 1968. XX, 222 S., 11 Tabellen.

Eine Untersuchung wird nicht schon dadurch musiksoziologisch, daß in ihr sozial bedeutsame Fakten aus der Komponistenbiographie und eine durchaus gediegene Formanalyse nebeneinander gestellt werden. Die eigentlich musiksoziologische Leistung, in der musikalischen Formung selbst gesellschaftlich Relevantes aufzudecken, bleibt auch die vorliegende Arbeit schuldig. Wohl erfährt der Leser, welche Personen Brahms persönlich kannten, wem unter ihnen der Komponist seine Werke zur Beurteilung vorgelegt und wie sorgfältig er hierbei die Klangwirkung seiner Neuschöpfungen abgewogen hat, ehe er sich zu deren Veröffentlichung entschloß. Doch wird bei dieser gewiß interessanten Darlegung das Wort Soziologie allzusehr strapaziert. Nicht nur will der Verfasser dasjenige, was man als Psychologie des Schaffensprozesses zu bezeichnen gewohnt ist, zur Soziologie zählen; auch der Umstand etwa, „daß nicht alle komponierten Werke vom Komponisten dazu ausgewählt werden, den Weg in die weitere Öffentlichkeit zu nehmen“ (S. 13), fällt in die Kompetenz „musiksoziologischer Beobachtung“. Daß Musik in den Brahms nahestehenden Kreisen „nicht irgendwelchen Zwecken dienstbar gemacht wurde, sondern Selbstzweck war“ (S. 20), ferner daß „das praktische Erproben unfertiger Werke sich im zwischenmenschlichen Raum vollzieht und eine Form der Wechselbeziehung zwischen innermusikalischen Vorgängen und gesellschaftlichen Bedingtheiten ist“ (S. 53), sollen als Erkenntnisse gelten, die von der „musiksoziologischen Fragestellung“ herbeigeführt seien. Eine Betrachtung über Brahmsens eigene Arrangements verspricht von sich gleichfalls, „musiksoziologisch aufschlußreich“ zu sein, da „das Arrangieren stärker als Kompositions- und Druckvorgang eine Orientierung des Komponisten und eine Ausrichtung des Werkes an der sozialen Realität darstellt“ (S. 67). Unter dem Zwang eines — wie es scheint — vorgefaßten Arbeitstitels sieht sich der Verfasser genötigt, selbst unbekannte Tatsachen wie etwa verborgen gebliebene Ansichten von Brahms mit dem Modewort zu belegen — es heißt dann eben „ungeklärt und musiksoziologisch bedeutsam“ (S. 52). Eine auf S. 159 beginnende Analyse der Sonaten-

sätze wartet zwar mit durchaus diskutablen Ergebnissen auf, findet jedoch wiederum keinen Anschluß an das gestellte Thema. Um die Form in der Brahms'schen Kammermusik schließlich doch in Verbindung zu „konkretisierbaren Bedingtheiten der unmittelbaren Sozialbeziehungen des Komponisten“ zu bringen, widmet der Verfasser sein Augenmerk nunmehr dem „musiksoziologischen Faktum“, „daß die musikalische Mitteilung anders als in dem vom Komponisten gemeinten Sinne aufgefaßt worden ist“ (S. 153). Eine Auswahl von zeitgenössischen und späteren Urteilen über das Formungsverfahren von Brahms beschließt die Arbeit, und nun liegt damit eine weitere „musiksoziologische Erkenntnisquelle“ vor. Es will scheinen, daß das zuvor gegebene Versprechen, die Untersuchung werde „Entscheidendes über die soziale Realität von Musik aussagen“ (nichtnummerierte Seite zwischen S. 156 und 157), damit keineswegs als eingelöst betrachtet werden kann. Das Scheitern geht wohl nicht auf persönliches Unvermögen, sondern auf den Glauben zurück, daß am Schreibtisch ausgedachte Denkmodelle — Alphons Silbermann ist für den Verfasser eine Autorität — am historisch-musikalischen Material sich ohne weiteres bewahrheiten lassen.

Einige Einwände seien der Sprache gegenüber gestattet, da sie in einer wissenschaftlichen Arbeit keine Nebensache genannt werden kann. Einer künftigen, vielleicht glücklicheren Generation mag es vorbehalten bleiben, wieder unbefangen von der „Einsatzbereitschaft“ reisender Virtuosen und von „artfremdem Rahmen“ zu sprechen: dies kann man heute, selbst nach fünfundzwanzig Jahren Distanz, wohl noch nicht tun, ohne sich dem Verdacht politischer Ahnungslosigkeit auszusetzen. Politisch naiv, wenn nicht gar ideologie-anrüdlich mutet auch die Behauptung an, hauptberufliche Musiker seien je „mit der Geistesaristokratie und der finanzkräftigen Oberschicht zu einer einheitlichen Trägerschicht verschmolzen“ (S. 32). Produzierende Arbeiter und Bauern mögen die Bezeichnung „Trägerschicht“ verdienen; jedenfalls ist es eine für alle Intellektuellen gefährliche Selbsttäuschung, sich mit der finanzkräftigen Oberschicht in Solidarität zu fühlen. Abgesehen von solchen Ideologieresten, die unreflektiert in die Arbeit hineinfließen, stören manche kontradiktorischen oder tautologischen Wen-

dungen („eigenproduktiver Nachschöpfer“ S. 65, „interpretierende Hermeneutik“ S. 139/140, „Brahms fehlten anfänglich die nötige Kompositionserfahrung und Praxis bei Werken, die über seinen Erfahrungshorizont hinausgingen“ S. 13/14) ebenso wie Ausdrücke, die objektiv etwas anderes besagen als was sie bedeuten möchten. Individualität des Komponisten ist nicht gleich dessen „Individuation“ (S. 43), lokal und zeitlich nicht gleich „lokal und temporär“ (S. 79), durch eigenes Spiel Kammermusikwerke kennenlernen nicht gleich „spielend kennenlernen“ (S. 80) usw. Es ist schwierig, bei Formulierungen wie bei einem „vom Komponisten vorgestellten Realisierungsprozeß von tönend Gedachtem“ (S. 39) wirklich an etwas zu denken.

Der Verfasser beeindruckt durch seine große Belesenheit. Trotzdem vermißt man im Literaturverzeichnis weniger die recht unergiebigere Arbeit von F. Brand (*Das Wesen der Kammermusik von Brahms*, 1937) als vielmehr V. Luithlens *Studie zu Johannes Brahms' Werken in Variationsform* (StzMW 14, 1927) und vornehmlich die vollständige, nicht bloß — im genannten Zeitschriftenband — auszugsweise mitgeteilte maschinenschriftliche Dissertation von Viktor Urbantschitsch. Tibor Kneif, Berlin

Karl Bormann: Orgel- und Spieluhrenbau. Kommentierte Aufzeichnungen des Orgel- und Musikwerkmachers Ignaz Bruder (1829) und die Entwicklung der Walzenorgeln. Zürich: Sanssouci Verlag (1968). 332 S., 8 Taf., 1 Faks. (Vierunddreißigste Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)

Der südbadische Orgelmacher Ignaz Bruder d. Ä. (1780—1845) hinterließ seinen Nachkommen zwei Manuskripte, in denen er die Erfahrungen und Grundsätze seines Orgel- und Spieluhrenbaus festgehalten hat. Diese bislang unveröffentlichten Aufzeichnungen verwendet Karl Bormann, Besitzer des wichtigeren der beiden Bruder-Autographen (mit dem Titel *Handbuch der Orgelbaukunst . . .*), als Grundlage eines Buches, das primär darauf abzielt, Orgelfreunde, Organisten und Instrumentenbauer mit den von Bruder beschriebenen Kunstfertigkeiten vertraut zu machen, in die Entwicklung der Walzenorgeln (Serinetten, Drehorgeln, Flötenuhren, Orchestrions) einzuführen und überdies zum Nachbauen von kleinen Wer-

ken — „sei es zu Lehrzwecken, sei es als höchst befriedigende Freizeitbeschäftigung“ — anzuregen. Diese Zielsetzungen muß der Historiker, der sich des Bandes bedient, hinsichtlich der Textwiedergabe, des Kommentars und der geschichtlichen Darstellungen berücksichtigen.

Den Text der beiden Manuskripte hat Bormann zusammengelegt, systematisch geordnet, „in eingängig lesbares Hochdeutsch“ (einschließlich moderner Fachausdrücke und Maße) „sinngemäß, wenn auch nicht wortgetreu“ übertragen und gleichzeitig gerafft. Ein Vergleich zwischen Quellenvorlage und Übertragung, der dem Leser in spärlichem Umfang (Titelfaksimile und S. 17, S. 22 und S. 21—22), vor allem anhand der manchen Übersetzungswörtern beigefügten originalen Ausdrücke möglich ist, zeigt beträchtliche Unterschiede in Diktion und Terminologie. Daraus muß gefolgert werden, daß Bruders Aufzeichnungen in Bormanns Veröffentlichung kaum mehr als dem Inhalt nach zugänglich sind.

Der Kommentar, der „Lücken in Bruders Darstellung schließen, diese verständlicher machen und in Zusammenhang mit heutigen Ansichten bringen“ soll, geht nicht hinter die Bormannsche Fassung des Bruder-Textes zurück, ist aber auch weder als durchgehende Erläuterung seines Inhalts noch als umfassende Diskussion seiner Probleme angelegt. Da der Kommentar teils — mit dem Ziel, Bruder zu ergänzen — zu eingestreuten Abhandlungen ausgeweitet wird, die sich vom zugrundegelegten Text lösen (Kap. III), teils aber diesen selbst streckenweise spärlich erklärt (z. B. S. 193—206) und gelegentlich ganz übergeht (obwohl eine Explikation nicht überflüssig erscheint, z. B. S. 132—146), entstehen Disproportionen, die nicht nur die methodische Konsequenz, sondern zuweilen auch den schlüssigen Bezug beeinträchtigen.

Bruders Text mit Bormanns Kommentar ist gegliedert in Ausführungen über den Kirchenorgelbau (Kap. II) und über die Spieluhrenmacherei (Kap. III), denen einige allgemeine Werkstattrezepte Bruders folgen (Kap. IV). Diesem Hauptteil des Bandes geht ein einleitendes Kapitel voraus, das nach kurzer Quellenbeschreibung und Biographie Bruders in den Kirchenorgelbau in Südbaden zwischen 1750 und 1850 sowie in die Geschichte der Walzenorgeln einführt. Diese historischen Darstellungen, die durch Partien im Kommentar ergänzt werden, beschränken

sich in der Regel darauf, knappe Überblicke über eine Reihe von Fakten zu bieten.

Schwerpunkte der Veröffentlichung und Kompetenz des Autors liegen im Erfassen technischer Tatsachen. Konstruktionsdetails, besonders Messuren, aber auch die mechanischen Funktionen werden mit großer Kenntnis behandelt, durch Abbildungen und Zeichnungen (oft „nach Bruder“) veranschaulicht und anhand reichen Vergleichsmaterials in Tabellen zusammengestellt.

Die Bedeutung der Aufzeichnungen Bruders sieht Bormann einerseits darin, daß sie ausschließlich persönliche Handwerkserfahrungen wiedergeben, zum anderen darin, daß sie wichtige Abschnitte über die Herstellung von Pfeifen (einschließlich solcher mit durchschlagenden Zungen) und über Johann Andreas Silbermanns Mensurierungs- und Stimmungsverfahren enthalten. Nach Bruders eigener Überzeugung (der sich als in der Orgelbauliteratur kundig ausgibt) „findet sich vieles in diesem Werk, was nicht allgemein bekannt oder überhaupt unbekannt ist“ (S. 21); Bormann hingegen resümiert, Bruder behandle „das allgemein Übliche und Bewährte“ und stelle „nicht eigenwillig seine Entwicklungen in den Vordergrund“ (S. 20). Die orgelgeschichtliche Forschung, die Bruders Texte künftig einzubeziehen hat, wird deren Stellung zwischen Dom Bédos und Töpfer genauer bestimmen müssen.

Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen

Peter Krähenbühl: Der Jazz und seine Menschen. Ein soziologische Studie. Bern und München: Francke Verlag (1968). 140 S.

Seit 1947 haben musikwissenschaftlich ausgebildete Autoren von Jazzpublikationen vereinzelt auf die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Forschung am Jazz hingewiesen. So forderten Jan Slawe (Pseudonym für Jan Sypniewski) die „Schaffung einer Systematischen Jazzwissenschaft“ (Ein Problem der Gegenwartsmusik: Jazz. Diss. phil., Zürich 1947, 47), Alfons M. Dauer eine „breite und solide Jazzforschung“, die „saubere Definitionen erarbeitet, exakte Stilbeschreibungen anstellt, riesige Materialsammlungen und -sichtungen betreibt“ (Begegnung zwischen Jazz und Kunstmusik, in: Jazz-Podium 10/1967, 283) und Hermann Rauhe „die Entwicklung jazzadäquater Verfahrenswesen, die bestimmten Besonderheiten des Untersuchungsobjekts gerecht werden“ (Der Jazz als Objekt interdisziplinärer

Forschung — Aufgaben und Probleme einer systematischen Jazzwissenschaft, in: Jazzforschung, Band I, Graz 1969, hrsg. von Friedrich Körner und Dieter Glawischnig, 26.)

Leider vermag die vorliegende Schrift diesen Forderungen nicht gerecht zu werden. Der Autor nennt seine Arbeit eine „soziologische Studie“, widmet jedoch nur 37 Seiten den „Menschen“, dafür aber 94 Seiten den Abschnitten „Grundsätzliches“ und „Musik“. Schon im 1. Kapitel (Grundsätzliches) wird ein Mangel an Kenntnis der ohnehin spärlich vorhandenen wissenschaftlichen Jazzliteratur offenbar. Der Autor zieht die Jazzdefinition Joachim Ernst Berendts heran, den er in der Folge sogar als Musikwissenschaftler bezeichnet (S. 10), zitiert auch weiterhin meist nur die Schriften Berendts und kommt mit diesem zum Schluß, daß für „das vierte Grundelement der Jazzmäßigkeit“ eine neue Größe, die „Qualität oder das Format“ (S. 11) einzuführen sei. Die von A. M. Dauer gebotene Definition des Jazz (Jazz, die magische Musik, Bremen 1961, 176) sowie einige seit Dauer für die Jazzforschung gesicherte Erkenntnisse werden hingegen nicht berücksichtigt. Die Formulierung: „... die Trompeter des modernen Jazz beispielsweise spielen einen beinahe vibratolosen und ausdrucksvermeidenden Ton, der nicht mehr scharf vom vorangehenden oder nächsten Ton geschieden werden kann“ (S. 15) muß bestritten werden. Der Rezensent hat schon 1963 versucht, das Vibrato und die Tonbildung und -differenzierung eines der führenden Trompeter des modernen Jazz (M. Davis) zu beschreiben (F. Körner, Studien zur Trompete des 20. Jh., Diss. phil., Graz 1963, 162). Als praktischer Jazzmusiker möchte er auch sehr bezweifeln, daß es einen Musiker gibt, der „einige wichtige Chorusse im Hinblick auf eine Schallplattenaufnahme oder ein Konzert schon tagelang zum voraus festgelegt und das so Erimprovisierte — eigentlich Komponierte — später einfach reproduziert“ (S. 22).

Die Entstehung der blue notes ist von Dauer eindeutig nachgewiesen worden und für den von Peter Krähenbühl als „Fusions- und Entwicklungsprozeß“ (S. 39) bezeichneten Vorgang hat ebenfalls A. M. Dauer den Terminus Akkulturation in die Jazzforschung eingeführt. „Daß der Jazz nur ungefähr siebenzig Jahre gebraucht hat, um nahezu selbst-

ständig zu den gleichen Ergebnissen zu gelangen wie die europäische Kunstmusik nach einer mehrere Jahrhunderte umfassenden Entwicklung" (S. 57) ist eine ebenso unbewiesene Feststellung des Autors wie die Behauptung „die Rags sind komponierte Klavierstücke, die häufig in der Trioform des klassischen Menuetts sind" (S. 66). Auch ist dem Rezensenten eine „hornartige Piano-spielweise" (S. 66) bis heute unbekannt geblieben.

Die Verbindung der Kornett- und Posauenstimme im klassischen Jazz wird bei Krähenbühl durch ein „efeuartiges Gerank" der Klarinette hergestellt (S. 67), während Dauer dieses „wichtigste Mehrstimmigkeitsprinzip des klassischen Jazz" schon 1961 als „Ruf — Antwort — Polyphonie" definiert hat. Der Begriff „Bluesstimmenablauf" wurde ebenfalls von Dauer in die Jazzforschung eingeführt und zwar in Analogie zu dem Begriff des Einheitsablaufs von Heinrich Bessler. Er wird vom Autor auf S. 85 ohne jeden Literaturhinweis verwendet. Ähnliches geschieht auf S. 94 bei der Gegenüberstellung afrikanischer und christlicher Religionen. Auch hier wird fast wörtlich Dauer zitiert (Gottesverehrung: Gottesbeschwörung) ohne jedoch das Zitat zu nennen, nämlich „Jazz, die magische Musik" (a. a. O., 33).

Im dritten Kapitel („Die Menschen") beschäftigt sich der Autor mit dem Musiker und seinem Publikum, betrachtet dabei die farbigen und weißen Berufsmusiker getrennt und stellt fest, daß „die Weißen den Jazz früher und offensichtlicher als Protestmittel" einsetzen als die Neger. Ein kurzer Abschnitt über die Wirkungen des Jazz (Protestfunktion, Tanzmusikfunktion, Filmmusikfunktion, Warenfunktion, Demokratisierungsfunktion, Reaktivierungsfunktion und die eigentlich soziologische Funktion) beschließt das Bändchen.

Friedrich Körner, Graz

Dieter Baacke: Beat — die sprachlose Opposition. München: Juventa-Verlag (1968). 239 S.

Das soziologisch wie pädagogisch aufschlußreiche Buch stützt sich auf umfangreiches Material, das eine Arbeitsgruppe des pädagogischen Seminars der Universität Göttingen unter dem Thema *Der Jugendliche und der Beat* auswertete.

Ausgehend von den verschiedenen allgemeinen Symptomen einer international zu beobachtenden Opposition der Jugend, die

versucht, „die ihr bestimmte Zukunft im Protest gegen die gegenwärtige Ordnung zu präokkupieren" (12), setzt sich Baacke kritisch mit der soziologischen Theorie von der Teilkultur der Jugend auseinander, wie sie u. a. Robert R. Bell formuliert hat. Baacke hält die bisherigen soziologischen Definitionen des Begriffes Teilkultur (bzw. Subkultur) mit Recht für „nicht hinlänglich genau" (17), zumal gerade die milieubedingte soziale Schichtung ein stark differenziertes Verhalten bedingt. Er schlägt vor, alle milieukonformen peer groups verschiedener schichtenspezifischer Prägung als „Teilkultur im engeren Sinne" zu bezeichnen, weil sie nur darin vergleichbar sind, daß sie jeweils altershomogene Kleingruppenzusammenschlüsse darstellen. Von „Teilkulturen im weiteren Sinne" spricht Baacke, wenn sie „umfassender als die jeweiligen schichtspezifischen Bezugsgruppen weitgehend unabhängig von sozialen und kulturellen Determinanten einen großen Teil der Jugend integrieren" (19).

Die jugendliche Teilkultur entfaltet sich primär in der Freizeit („Freizeitkultur") und verwendet anstelle von Ideologien und Programmen Symbole. Diese „materialisieren sich im Konsum von Kleidung, Kosmetik, Schallplatten, Magazinen, Posters, Beat . . . — alle Vermittler von fun und popularity . . ." (24).

Der Beat als eines dieser Symbole erfüllte bei seiner Entstehung in Liverpool Anfang der sechziger Jahre als „Neutralisierung aggressiver Reaktionen und Bestätigungsangebot sonst verweigerter sozialer Grundbedürfnisse (Liebe, Anerkennung, Erfolg) eine pädagogische Hilfsfunktion, die ihm aber nicht von den Erwachsenen zugewiesen wurde: die Jugendlichen regulierten mit seiner Hilfe manche ihrer Probleme selbst" (36). Hier zeigt sich, daß der Beat ein signifikantes Phänomen im Sozialisationsprozeß darstellt, in der Integration der Jugend in die Gesamtgesellschaft und in der Rolle, die die Erziehung dabei spielt. Daher gibt der Beat „die Chance einer Diagnose: sowohl der Situation der Jugend, wie derer, die sie erziehen" (39).

An dieser Stelle ergibt sich die Frage nach der pädagogischen Relevanz der Beatmusik. Ehe Baacke sie beantwortet, nimmt er eine detaillierte Analyse des Beat-Phänomens unter fast ausschließlich soziologischen Aspekten vor. Die Analyse der Textstruktur

und musikalischer Determinanten (60–73) werden nur am Rande berücksichtigt. Obwohl die vorwiegend soziologische Sichtweise dem Beat als einem primär soziologisch geprägten Phänomen angemessen ist, wäre eine ergänzende eingehende Analyse der textlichen und musikalischen Struktur des Beat wünschenswert und aufschlußreich, da sie Korrespondenzen von textlicher und musikalischer Struktur einerseits und soziologischer Funktion andererseits deutlich machen könnte. Allerdings müßte eine musikwissenschaftliche Analyse des Beat nach Kategorien der Beschreibung und Bewertung vorgenommen werden, die es weitgehend noch zu entwickeln gilt. Jedes Messen der Beatmusik am Maßstab „klassischer“ Musik, ihrem Werkcharakter und ihrer instrumentalen Darbietung muß, wie Baacke an exemplarischen Äußerungen zeigt, zu Fehlurteilen führen.

Die pädagogische Dimension des Beatphänomens sieht Baacke zunächst grundsätzlich: 1. Die Erwachsenen sollten sich selbst kritisch beobachten, ehe sie das Verhalten einer Jugend bewerten, die sie (die Erwachsenen) „teilweise offenbar für überflüssig hält“ (214). 2. Das schillernde ‚Bild von der Jugend‘, das eher eine Collage sei, bringe „die Ordnung unserer Erziehungsziele nach Entwicklungsetappen und Bildungsbereichen durcheinander . . .“ (214). 3. Für eine Jugend, „die früh an der Gesellschaft leidet und ohne besonderen Schutzraum an ihrem Leben teilnimmt“, sei „nur ein partnerschaftlicher Umgang angemessen“ (214). 4. Die „Abweichungen“ der Jugend vom „kulturspezifischen Wunschbild“ der Erwachsenen (z. B. mit den Komponenten Leistung, Aufstieg, Selbstbestätigung in der Hierarchie beruflicher Positionen) könnten als Regulative einseitiger Zielbestimmungen übernommen werden. 5. Baacke sieht im Beat „keine soziale Gefahr, sondern eine Chance für den, der sich innerhalb der von ihm zur Zeit repräsentierten Symbolkultur als Bandmitglied, als mit der Gruppe verbundener Fan oder Verhaltensmuster Erprobender betätigt“ (215).

Im Anschluß an diese grundsätzlichen Antworten entwirft Baacke eine „prinzipielle Strategie für das Verhalten des Erziehers“. Er führt zunächst als „negative Bestimmungen“ auf: 1. daß Verbote unangebracht seien, 2. daß eine Übernahme des Beat in das „offizielle Angebot der Freizeit-

pädagogik . . . nur unter Aufgabe seiner Substanz“ möglich sei (216), 3. daß „eine traditionell ‚wertorientierte‘, ‚vertiefende‘ Freizeitpädagogik . . . durch den Beat keine Bestätigung“ finde. „Nur die Erfahrungen können den Jugendlichen kultivieren, die ihm zugänglich und plausibel sind; so die am Beat“ (216). An positiven Konsequenzen fordert Baacke, 1. „wir sollten dem Beat den ihm notwendigen Spielraum bereitstellen“, z. B. Probemöglichkeiten für Beatbands ohne kontrollierende Eingriffe schaffen. Der Erzieher solle die Rolle eines „Managers“ oder „Gruppenberaters“ übernehmen (216). 2. Der Erziehungsauftrag bestehe nicht darin, in jugendliche Aktivitäten einzugreifen (z. B. als „vorausgehende Planung, als besserwissendes Verhalten“), sondern zu versuchen, „die im Beat sich darstellenden Verhaltensstile dem Jugendlichen allmählich bewußt zu machen“ (216 f).

Zur Erfüllung der konkreten erzieherischen Aufgabe, „dem Jugendlichen die im Beat angelegten Möglichkeiten der Selbstdefinition, darüber hinaus der gesellschaftskritischen Distanzierung bewußt zu machen“ (218), sieht Baacke die Möglichkeiten 1. in der Diskussion von Beiträgen in Jugendzeitschriften und im gemeinsamen Besuch von Beatfilmen, 2. in der Analyse der Fanrolle aufgrund eigener Erfahrungen der Jugendlichen, 3. in der Besprechung von Beattexten, in der Analyse von Langspielplatten und im Vergleich verschiedener Song-Interpretationen, 4. in der Ermunterung der Bands zu Tonbandaufnahmen ihrer Musik, wobei das Abhören eine ausgezeichnete Konzentrationsübung darstelle, die auch die musikalische Sensibilität erhöhe, 5. in der Diskussion über die verschiedenen Funktionen des Beat (218 f).

Baacke schließt den pädagogischen Teil seines Buches, indem er als eine Aufgabe des Pädagogen formuliert, „Verhaltensformen, die die Jugendlichen für sich selbst entdeckt haben, nicht seiner Praxis oder Theorie zu unterwerfen, sondern sie einer mißbrauchenden und mißdeutenden Gesellschaft gegenüber zu vertreten und in ihrer Sprache zu artikulieren — auch wenn viele Jugendliche das schon als Einmischung oder einen Akt der Profanisierung ansehen und darum weder verlangen noch wünschen“ (220).

Offensichtlich ist in der berechtigten Angst vor unerwünschten geplanten Ein-

griffen in jugendliche Aktivitäten der Grund dafür zu suchen, daß Baacke die pädagogischen Konsequenzen und Möglichkeiten nur in der Heim- und Freizeiterziehung sieht. Jedoch stellt Baacke an anderer Stelle selbst fest, daß sich in Bezug auf den Beat die Pädagogik „zurückgehalten und damit den Managern des Geschäfts das Feld überlassen“ habe (218). Deren Einfluß auf die Beatkultur der Jugendlichen jedoch hält der Rezensent aus zwei Gründen für noch gefährlicher als den geplanten pädagogischen Eingriff: 1. sind hier rein kommerzielle Interessen maßgebend, 2. ist die kommerzielle Manipulation für die Jugendlichen zunächst gar nicht durchschaubar. Die Schule steht dem Phänomen Beat weitgehend zurückhaltend und oft hilflos gegenüber, und so überläßt auch sie die Jugendlichen diesen kaum durchschaubaren und schwer kontrollierbaren Einflüssen der „Bewußtseinsindustrie“ und ihrer Medien. Daher sollte der Beat — mit aller gebotenen Vorsicht vor Eingriffen in jugendliche Aktivitäten, vor Bevormundung der Jugendlichen und Bewertung ihrer Musik nach traditionellen Maßstäben — doch zu gegebener Zeit im Unterricht behandelt werden, und zwar speziell im Musikunterricht, denn die von Baacke umfassend aufgezeigte soziologische und pädagogische Relevanz des Beat ist in engem Zusammenhang mit seiner musikalischen Struktur zu sehen.

Im Rahmen der von Baacke mit Sachkenntnis, Engagement und Einfühlungsvermögen geschilderten Symbol- und Popkultur hat sich ein völlig neues Kunstverständnis entwickelt, das — von einer anderen Seite als die ästhetische Theorie der avantgardistischen Kunst — gesellschaftlich fest verankerte, als Axiome behandelte Vorstellungen vom Wesen der Kunst relativiert. Baacke hat dieses teilkulturelle Kunstverständnis in sechs Thesen zusammengefaßt, die zu prüfen wären auf ihre Relevanz für den Gesamtkomplex zeitgenössischer Kunst. (Zweifellos gibt es Parallelen im avantgardistischen Kunstverständnis.) Es dürfte interessant sein zu untersuchen, wie verschiedene Teilkulturen — denn auch die künstlerische Avantgarde ist einer solchen zuzurechnen — an unterschiedlichen Objekten der Betrachtung zu teilweise oder gänzlich konvergierenden ästhetischen Definitionen gelangen.

Hermann Rauhe, Hamburg

Christoph Schwabe: Musiktherapie bei Neurosen und funktionellen Störungen. Jena: VEB Gustav Fischer Verlag 1969. 191 S., 63 Abb.

Mit diesem Buch verfolgt der Autor zwei Ziele: einmal will er eine Einführung in den gegenwärtigen Stand der Musiktherapie geben, zum anderen möchte er seine eigene musiktherapeutische Konzeption breiter darstellen. Schwabe geht nach einem kurzen historischen Überblick von einer grundsätzlichen Betrachtung über die „Musik als therapeutisches Agens“ aus und beschreibt dann die verschiedenen Möglichkeiten, Musik psychotherapeutisch und zur Unterstützung von Beschäftigungstherapie und Krankengymnastik einzusetzen. Dabei erstaunt man über die Vielfalt der musiktherapeutischen Methoden, die von der Gruppensingtherapie bis zur musikalischen Beeinflussung psychotherapeutischer Einzelbehandlungen und gruppendynamischer Prozesse reichen. Auch die Anleitung zu aktivem Umgang mit musikalischen Elementen und die Stimulation von psychoanalytisch interpretierten freien Assoziationen und traumartigen Bildvorstellungen werden behandelt. Weiter erfährt man von den Indikationen der einzelnen Verfahren, den Schwerpunkten der musiktherapeutischen Forschung und von psychophysischen Reaktionen beim Hören von Musik.

Im zweiten Teil des Buches kommt Schwabe zu seiner eigenen musiktherapeutischen Konzeption und Praxis, die er ausführlich und mit einem Exkurs über erkenntnistheoretische, psychologische und soziologische Aspekte der Musik darlegt. Lebendig und mit reicher Erfahrung beschreibt er verschiedene Formen der Einzel- und Gruppenmusiktherapie, die er seit vielen Jahren in den Gesamtbehandlungsplan einer psychotherapeutischen Abteilung integriert. Kritisch weist der Autor immer wieder auf übergeordnete Gesichtspunkte hin, die einem musikalisch womöglich allzu beflügelten therapeutischen Impetus reale Grenzen setzen.

Soweit dem Referenten bekannt, liegt mit dieser Veröffentlichung eine erste umfassende Darstellung der Musiktherapie vor. Man kann sie daher allen Interessierten als einführendes Werk empfehlen. Zugleich erleichtert das Buch den Zugang in die weit verstreute Literatur: dem Autor ist die schwierige Aufgabe gelungen, Publikatio-

nen der verschiedensten wissenschaftlichen Richtungen — die alle behaupten, mit Musik gute therapeutische Erfolge zu erzielen — verständlich zu referieren. Zum zweiten Teil des Buches muß allerdings kritisch angemerkt werden, daß viele Anschauungen des Verfassers über den psychotherapeutischen Prozeß einer weiteren Differenzierung bedürfen. Es fehlen beispielsweise grundlegende psychoanalytische und soziodynamische Kategorien in der Deutung der komplexen musiktherapeutischen Situation. Bei der Durchsicht der Kasuistik am Ende des Buches wird deutlich, daß der Behandlungsverlauf in Wirklichkeit vielschichtiger und der Einfluß von Musik auf ihn komplizierter ist, als nach dem relativ einfachen psychotherapeutischen Konzept des Autors vermutet werden könnte.

Klaus Nerenz, Göttingen

Complete Gagaku Music in Western Notation. Hrsg. von Shukehiro Shiba. Band I: Gagaku Vocal Series Score. Band II: Gagaku Orchestra Score. Tokyo: Kawai Gakufu Co., LTD. 1968 und 1969. VII, 333 und VII, 338 S.

Nachdem Shukehiro Shiba 1955/56 bereits zwei Bände mit Transkriptionen klassischer japanischer Palastmusik veröffentlicht hatte, beabsichtigt er nun, die gesamte erhaltene Gagaku-Musik in westlicher Notation herauszugeben. Die beiden ersten Bände der geplanten Gesamtausgabe liegen inzwischen vor: Band I enthält Transkriptionen von Saibara, autochtonen altjapanischen Volksliedern, die in das Repertoire der Palastmusik übernommen und jeweils zu ganz bestimmten Anlässen zu Flöte (*fue*), Oboe (*hichiriki*) und Wölbbrettzitter (*koto*) gesungen wurden. In Band II sind die kurzen und mittellangen Stücke rein instrumentaler Palastmusik wiedergegeben, auch die „*Tadabyoshi*“, deren Kennzeichen der stete Wechsel von $\frac{2}{2}$ - und $\frac{2}{4}$ -Takt ist. Alle diese Stücke werden ausgeführt von Mundorgel (*sheng*), Flöte (*ryuteki*), Oboe (*hichiriki*), kleinem hängenden Bronzegong (*shoko*), kleiner und großer Trommel (*kakko* und *taiko*), Wölbbrettzitter (*koto*) und Baßlaute (*biwa*).

Abgesehen von einem knapp halbseitigen Vorwort in englisch sind die sehr ausführlichen Angaben zur Geschichte der jeweiligen Stücke, ferner notationstechnische Hinweise, Titel- und Instrumentenangaben, leider nur

in japanisch mitgeteilt. Das Fehlen einer englischen Übersetzung wird in einem Brief an das Bärenreiter-Antiquariat mit „unüberbrückbaren sprachlichen und geschichtlichen Gegensätzen zwischen Japan und Westeuropa“ begründet. Der Versuch, das Wesen der japanischen Palastmusik auch der westlichen Welt nahezubringen, scheint damit von vorne herein nicht intendiert zu sein. Dem aber widerspricht das Bemühen, die Gagaku-Musik in westlicher Notation wiederzugeben statt in der von China übernommenen originalen Notation, die gerade die spieltechnischen Eigenheiten dieser Musik durch bestimmte Zusatzzeichen viel besser verdeutlichen könnte.

Anliegen der Transkriptionen soll es nach den Worten des Herausgebers sein, die Palastmusik zukünftigen Generationen unverfälscht zu erhalten. Obwohl an der Exaktheit der Übertragungen im Rahmen des möglichen nicht zu zweifeln ist — Shiba wirkte von 1921 bis 1958 selber bei den alljährlichen Aufführungen kaiserlicher Palastmusik mit —, so erhebt sich doch die grundsätzliche Frage, ob unsere westliche Notation vollkommen geeignet ist, den Besonderheiten der japanischen Palastmusik gerecht zu werden. Auf die Problematik ähnlicher Transkriptionen wies bereits E. von Hornbostel (Zs. f. Mw. 14, 1931/32, S. 235/36) bei der Besprechung des ersten Bandes der *Geschichtlichen Denkmäler der japanischen Tonkunst*, Abteilung I, Hofmusik (hrsg. K. Kanetune u. S. Tudi, Tokyo 1930) hin. Die Herausgeber selbst machten nämlich darauf aufmerksam, daß die Transkriptionen weder den Eigenheiten der Intonation noch der Vortragsweise gerecht werden würden, vor allem nicht der improvisatorischen klanglichen Auszierung. Von Hornbostel folgerte darum mit Recht: „Nur die phonographische Aufnahme kann die alten Kulturdenkmäler wirklich der Nachwelt erhalten.“

Was von Hornbostel zu einer Zeit forderte, in der umfangreiche Musikaufnahmen noch mit erheblichem technischen Aufwand verbunden waren, sollte heute eigentlich selbstverständlich sein. Die Transkriptionen würden zwar das grundsätzliche Verständnis der Musik erleichtern helfen, wären aber neben den Aufnahmen nur in zweiter Linie von dokumentarischem Wert. Ihre Aufgabe hieße dann vor allem: Veranschaulichung des Essentiellen durch Abstrak-

tion in dem bei uns gebräuchlichen Notationssystem.

Fragt man nach dem Wesen der japanischen Palastmusik, so ergibt sich, daß Spielweise und Aufführungspraxis mindestens ebenso wichtig sind wie das tonhöhen- und taktmäßig fixierte Notenmaterial. Darum können die Transkriptionen nur demjenigen etwas über die Musik sagen, der mit ihrem Wesen bereits vertraut ist. Der melodische Ablauf vollzieht sich langsam — alle von S. Shiba übertragenen Stücke sind mit *Andante*, *Andantino*, *Moderato* u. ä. überschrieben. Die einzelnen Tonebenen werden jedoch von Flöte und Oboe durch Schleifer und bewußtes Hochtreiben der Tonhöhe, von den Saiteninstrumenten durch *Arpeggien* ausgeziert. Dieses Charakteristikum aller ostasiatischen Palastmusik beschrieb der koreanische Komponist Isang Yun folgendermaßen: „*Wenn in der Musik Europas erst die Tonfolge Leben gewinnt, wobei der Einzelton relativ abstrakt sein kann, so lebt bei uns schon der Ton für sich . . . Vom Ansatz bis zum Verklingen ist jeder Ton Wandlungen unterworfen, er wird mit Verzierungen, Vorschlägen, Schwebungen, Glissandi und dynamischen Veränderungen ausgestattet . . .*“ Derartige Spieltechniken können die Übertragungen nicht verdeutlichen. Würde z. B. ein Ensemble europäischer Musiker notengetreu nach den Übertragungen spielen, so erklänge alles andere als Palastmusik. Da das improvisatorische Element der Verzierung eine so wesentliche Rolle bei der Ausführung spielt, war es auch bei den Hofmusikern nicht üblich, sich nach den in japanischer Notation vorliegenden Stimmbüchern zu richten. Gebräuchlich war die mündliche Überlieferung vom Meister zum Schüler. Gegenüber Außenstehenden wurden die Spieltechniken streng geheimgehalten.

Der Sinn der Übertragungen der Gagaku-Musik von S. Shiba wird damit fragwürdig. Der Notentext gibt kaum mehr als ein Grundgerüst, das nur für diejenigen aufschlußreich genug ist, die die Musik bereits kennen. Das aber scheint mir kaum eine ausreichende Grundlage zu sein, um die Musik in ihrer Originalgestalt zukünftigen Generationen zu überliefern. Die ersten beiden Bände sind in ihrer Aufmachung derart aufwendig, daß man sich fragt, ob es dann nicht auch möglich gewesen wäre, ihnen die entsprechenden Musikstücke in

Schallplattenaufnahmen als eigentliche Dokumentation beizufügen. Erst dann könnten die Veröffentlichungen das Ziel verwirklichen, das der Herausgeber anstrebt. In der vorliegenden Form ist dagegen die Gefahr einer negativen Auswirkung gegeben, auf die T. van Khe hinwies: Das improvisatorische Element, das unabdingbar zur Palastmusik gehört, geht verloren, wenn die Musiker die Musik nach schriftlichen Vorlagen erlernen müssen.

Helmut Rösing, Saarbrücken

Hinrich Siuts: *Die Ansingelieder zu den Kalenderfesten. Ein Beitrag zur Geschichte, Biologie und Funktion des Volksliedes.* Göttingen: Verlag Otto Schwarz & Co. 1968. XII, 595 S., 26 Taf.

Das ist eine volkskundliche Habilitationsschrift (Münster 1965). Der Verfasser hatte in den Jahren 1957 bis 1962 am Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg i. Br. als Mitarbeiter von Erich Seemann — den er jedoch im Vorwort und im Literaturverzeichnis nicht nennt — die Möglichkeit, das einschlägige Material aufzuarbeiten und zu ordnen. Obgleich „zum Wesen des Ansingeliedes gehört, daß es gesungen wird“, verzichtet Siuts auf die Behandlung der Musik, da „sich herausstellte, daß verhältnismäßig wenige Grundmelodien zum Vortrag der Lieder dienten, die für die Entstehung oder Verbindung mit dem jeweiligen Jahresbrauchtum nichts volkskundlich Wesentliches aussagen“ (S. 1). Für einen Laien auf dem Gebiet der Musik ist diese Haltung vernünftig; doch sollte man sich dann (1) konsequent aller die Melodien der Ansingelieder betreffenden Aussagen enthalten und man sollte (2) von seinem Teilbereich her, der volkskundlichsprachlichen Systematisierung und Analyse der Lieder, nicht das Phänomen als Ganzheit beurteilen wollen.

Ad (1): Die Aussage, daß die Melodien der Ansingelieder sich auf „verhältnismäßig wenig Grundmelodien“ zurückführen ließen, erscheint angesichts bislang fehlender musikethnologischer Quellenausgaben und Untersuchungen voreilig; zumal gerade die in dieser Hinsicht neue Einsichten ermöglichenden Bestände des volkskundlichen Tonarchivs im Institut für ostdeutsche Volkskunde in Freiburg i. Br. nicht herangezogen wurden („Eine kaum noch erwartete Mannigfaltigkeit an Rhythmen, Tonarten, Melodietypen . . .“ erkennt W. Salmen in diesen

Schalldokumenten; s. *Mf.* 15, 1962, S. 272); und zumal die Brauchtumslieder-Ausgaben des *Corpus musicae popularis hungaricae* auch dem Erforscher einschlägiger deutscher Materialien zu denken geben möchten. Die Qualifikation von Hans Joachim Mosers *Tönenden Volksaltertümern* (Berlin 1935) und meines Aufsatzes *Melodiestrukturen im deutschsprachigen Brauchtumslied* (in: *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde* 10, 1964, S. 254—279): „Beide Autoren scheinen mir [Siuts] mitunter aus den dominierenden einfachen Melodiestrukturen des Kinderliedes zu übereilte Schlüsse über das Alter der einzelnen Weisen zu fällen“ (S. 1), ist weder fachgemäß noch resümiert sie richtig.

Ad (2): „Die Frage nach der Form des Volksliedes hängt untrennbar mit seiner Definition zusammen“ (Siuts, S. 100). Wie schon in dem Aufsatz *Das Verhältnis von Volkslied und Modelied im deutschen Volksgesang* (*Jb. für Volksliedf.* 12, 1967, S. 1 bis 20) — gegen den Walter Wiora schwerwiegende Bedenken äußerte: *Zur Fundierung allgemeiner Thesen über das „Volkslied“ durch historische Untersuchungen* (ebda. 14, 1969, S. 1—10) — postuliert Siuts auch im vorliegenden Band ein „stiledites Volkslied“, ein „stiledites Brauchtumslied“; d. h. er geht von dem aus, was seines Erachtens Volkslieder in stilistischer Hinsicht auszeichnen müßte, ohne dies je genau zu umschreiben, und er prüft an dieser fixen Idee das lebende Material. Rezensent sieht darin ein Zurückkehren in die Generation Josef Pommers, der ebenfalls von einer Fiktion „Volkslied“ ausging und das Schubfach „Volkslied“ entsprechend „rein“ und „sauber“ hielt. R. Zoder, Pommers Nachfolger, drückt dies so aus: „Die Melodien der Volksweisen zeigen mit wenigen Ausnahmen eine streng regelmäßige Gliederung“ (*Volkslied, Volkstanz und Volksbrauch in Österreich*, Wien 1950, S. 22). Demgegenüber legt die zeitgemäße, von Bartók, Kodály, Brăiloiu, Wiora entwickelte europäisch-vergleichende Volksmusikforschung ihren Untersuchungen das Material zugrunde, entwickelt ihre Theorien an den Schalldokumenten und Aufzeichnungen. Die Frage der Form hängt daher nicht von einer a priori zementierten Definition, von bestimmter Stilvorstellung ab, sondern genau umgekehrt verhält es sich (dazu W. Wiora, *Das Alter des Begriffes Volkslied*, in: *Mf.* 23, 1970, S. 420—428). — C. Brouwers Buch *Das Volkslied in Deutsch-*

land . . . (Groningen/Den Haag 1930) ist übrigens teilweise durch J. von Pulikowskis *Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum* (Heidelberg 1933) überholt worden (zu Siuts, S. 100: „... die verschiedenen Definitionen . . . können am besten [!] in der Arbeit von Brouwer nachgelesen werden“).

In einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift mußten naturgemäß die hier relevanten Aspekte herausgestellt werden. Das soll den volkskundlichen Wert des Buches von Siuts nicht abwerten. Die Aufbereitung, Ordnung und Systematisierung von 345 (oder 343?) Ansingelied-Typen, ihre Zurückführung auf 2252 Zeilenpaare ist als fleißige Arbeit von bleibendem Wert. Erfreulich, daß die Deutsche Forschungsgemeinschaft die finanziellen Mittel zum vollständigen Abdruck des Katalogs, der Register und Reimverzeichnisse, der Karten und Tabellen ermöglichte; mehr als drei Viertel des Buchumfanges werden davon „verschlungen“ (ab S. 135). Im ersten Großabschnitt behandelt der Verfasser die Ansingelieder im Ablauf des (Kirchen-) Jahres, im zweiten Großabschnitt spricht er über Aufbau und Form der Lieder, die Liedträger, die geographische Verbreitung und den Sinn der Heischelieder.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

Günter Kleinen: *Experimentelle Studien zum musikalischen Ausdruck*. Hamburg: Dissertationsdruck 1968. 132 S.

Dem Dissertationsdruck wurde ein kurzer, durchaus geschickt gefaßter Literaturbericht *Experimentelle Arbeiten im Bereich der Musikpsychologie in Musik im Unterricht* (*Jg.* 59, 1968, S. 307—314) vorausgeschickt, der die Kuriosität für sich in Anspruch nehmen darf, nicht einen einzigen deutschsprachigen Autor zu nennen außer (ganz am Rande) Kurt Huber (1923 — den nachmaligen tragischen Helden der „Weißen Rose“) und den Unterzeichneten, diesen aber nur zur Sprach-, nicht zur Musiktheorie (mit einem sehr alten Aufsatz von 1931). Die Dissertation folgt der auch in mehreren anderen Hamburger Arbeiten zur Systematischen Musikwissenschaft angewandten Methode der (nicht ganz zu Recht) sogenannten Polaritätsprofile von Charles Osgood und deren Modifikation durch Peter Hofstätter (Wahl zwischen in Fragelisten vorgegebenen Eigenschaften nach Gegensatzpaaren), gegen welche schon die amerikani-

sche Ästhetikerin und Philosophin Susanne Langer sozusagen vorweg Einwände angemeldet hatte (Philosophy in a New Key, Cambridge, Mass., 1942, deutsch von A. Löwith, Frankfurt 1965), später der Unterzeichnete ausdrücklich Stellung genommen hat (Die Polarität im Aufbau des Charakters, ³Bern—München 1966, S. 120 ff; Allgemeine Probleme der Semantik und Symbolik, in: Wirklichkeit der Mitte, Festschr. f. August Vetter, Freiburg—München 1968, S. 340 ff). In seiner Zusammenfassung gibt Kleinen die folgenden Ergebnisse an:

„Der musikalische Ausdruck wird mit großer Einheitlichkeit bestimmt (hohe Urteilkonsistenz). Mehrfache Beurteilungen eines Beispiels führen zu fast identischen Ergebnissen (hohe Reliabilität). Eine Faktorenanalyse über den Polaritäten . . . ergibt zwei Grunddimensionen musikalischen Ausdrucks: Heiterkeit—Ernst, und Robustheit—Zartheit. Darüber hinaus sind im Polaritätsprofil wertende Komponenten enthalten; sie werden in den Dimensionen Kosmos—Chaos, Phantasie—Einfallslosigkeit und Gefühl—Geist sichtbar [?]. Die Dimensionen . . . lassen sich mit Merkmalen der musikalischen [Werk-]Struktur in Verbindung bringen.“

Es folgen nun allerdings die von Susanne Langer prophezeiten Trivialitäten wie: Tempo (schnell—langsam) und „Bewegungsform“ der Melodik (hoch—tief) korrelieren mit Heiterkeit oder Ernst, Dynamik (laut—leise) mit Robustheit oder Zartheit, mit ersterem, allerdings wenig eindeutig, auch Dur oder Moll. Schließlich werden fünf Faktoren der Beurteilung „extrahiert“, „die sich als Typen des subjektiven Eindrucks von Musik interpretieren lassen“: „Vitalität (Aktivität), Andacht, Unbehaglichkeit, Vergnüglichkeit, Monotonie“. Triumphierend hiernach der Schlußsatz: „Die psychologische Grundlage von Heteronomie- bzw. Ausdrucksästhetik wird somit operational faßbar.“ Daß Ausdrucksästhetik keine „Heteronomieästhetik“, letztere ein mißverständliches Konzept ist, hatte ich 1939, spätestens aber in MGG (IX, 1960, Sp. 1025 f) nachgewiesen (auch: Musikpsychologie und Musikästhetik, Frankfurt 1963, S. 213 f.).

Welcher Ästhetiker indes würde sich mit so wenigen und groben Beschreibungskategorien zufriedengeben oder einen Gewinn darin erblicken können, daß die von ihm tatsächlich verwendeten reichen, weil gegen-

standsnahen Kategorien auf so wenige und inhaltsarme „reduziert“ werden? Die angebliche „Exaktheit“ solcher Reduktion wäre immerhin theoretisch erfreulich, aber sie steht, wie hier nur angedeutet werden konnte, gerade theoretisch ihrerseits auf schwachen Füßen — methodisch schon deshalb, weil sie einem bloßen Fragebogen entnommen ist. Hier sei es erlaubt, auf die jüngste, phänomen-nahe Untersuchung des Rezensenten über *Melancholie in der Musik* zu verweisen (Hamburg 1969, Deutsche Grammophon-Ges., mit Auswahl-Langspielplatte; Privatdruck). Eine solche Analyse beansprucht zwar nicht, im naturwissenschaftlichen Sinne exakt zu sein, dafür befaßt sie sich aber mit der Sache selbst, und nicht mit deren mittelbaren Auswirkungen, um einige „formalisierte“ Ecken herum.

Albert Wellek, Mainz

Eberhard Kötter: Der Einfluß übertragungstechnischer Faktoren auf das Musikhören. Eine experimentelle Untersuchung. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig K. G. 1968. 105 S. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. III.)

Die technische Entwicklung der Musikübertragungsanlagen und -wiedergabeeinrichtungen ist heute so weit fortgeschritten, daß die Beurteilung derartiger Apparaturen sich nicht mehr auf die Suche offensichtlicher oder hörbarer Mängel der Klangqualität beschränken kann, sondern bereits in ästhetische Bereiche vorstößt. Damit reicht es unter gewissen Gesichtspunkten auch nicht mehr aus, die Übertragungseigenschaften meßtechnisch zu erfassen, sondern man könnte auch daran denken, statt des physikalischen Reizes die subjektive Empfindung zur Grundlage der Beurteilung zu machen. Diese Aufgabe hat sich die vorliegende Arbeit zum Thema gesetzt und mit Methoden der experimentellen Psychologie behandelt.

Über verschiedene Wiedergabeeinrichtungen wurden den Versuchspersonen eine Reihe von Schallplattenbeispielen vorgespielt, die in ihrer Dynamikstufe alle einem „forte“ entsprachen:

1. der erste Satz aus dem Concerto grosso, Op. 6 Nr. 7 von Händel (vermutlich nur die langsame Einleitung),
2. der erste Teil des Vorspiels zu *Carmen*,
3. ein Ausschnitt aus *Le Sacre du Printemps*,

4. die Schlußakte des 4. Satzes der *Kleinen Nachtmusik*,
5. und 6. Ausschnitte aus dem *großen Tor von Kiew* in der Klavier- und der Orchesterfassung.

Die Lautstärke der Wiedergabe wurde „so festgelegt, wie sie einige musikalisch vorgebildete Hörer für das jeweilige Stück als angemessen empfanden“. Von dieser Grundlage ausgehend wurde dann der Pegel in 10 dB-Stufen variiert, eine Höhen- und Tiefenabsenkung oder -Anhebung vorgenommen oder auch ein Formant bei 1 kHz oder 2,8 kHz eingefügt beziehungsweise bei diesen Frequenzen eine Senke im Frequenzgang eingestellt.

Die Auswertung der recht umfangreichen Polaritätsdiagramme, die von den Versuchspersonen während des Abhörens ausgefüllt werden mußten, führte auf 5 Faktoren, von denen dem „Volumen“ und der „Dichte“ die größte Bedeutung zukommen — ein Ergebnis, das in Übereinstimmung mit ähnlichen Untersuchungen an Klarinetten im gleichen Institut (E. Jost, 1967) steht. Schwierigkeiten zeigen sich allerdings bei dem Begriff „forte“: während der Lautstärke-Eindruck „forte“ auch an einen bestimmten Lautstärkebereich gebunden ist (der je nach Instrumentation allerdings variiert), führt auch die bekanntermaßen bei allen konventionellen Instrumenten mit der dynamischen Steigerung verbundene Obertonzunahme in einem weit größeren Lautstärkebereich zu der Erkenntnis, daß das angebotene Beispiel „forte“ gespielt ist. Es scheint nun mit vorliegenden Mitteln nicht möglich zu sein, eine Trennung zwischen der musikalischen Empfindung eines forte-Klanges und dem Erkennen eines klanglich nicht befriedigenden Klanges als „forte gemeint“ zu ziehen.

Als eins der wichtigsten Ergebnisse ist wohl die Darstellung anzusehen, wie sich (in der Ebene zwischen dem 2. und 3. Faktor) Begriffe wie „hell“ und „hart“ oder „weich“ und „verschwommen“ mit einer Vielzahl von Zwischenstufen gegeneinander absetzen. Gerade diese Grenzen zwischen dem ästhetisch schönen Bereich und dem Gebiet des Unangenehmen konnten bisher bei der Deutung von Frequenzgängen oder Klangspektren nicht gezogen werden. Diese Resultate würden aber zweifellos eine noch größere Bedeutung besitzen, wenn sie nicht von Schallplatten, sondern von „ästhetisch

unbearbeiteten“ Schallaufnahmen gewonnen wären. Die Angabe eines „geradlinigen Frequenzverlaufes“ der Wiedergabeapparatur schließt nicht aus, daß bei der Aufnahme bereits eine Reihe von Manipulationen vorgenommen sind, die darauf hinzielen, beim Abspielen der Platten mit üblichen Geräten ein klangliches Optimum (nach dem Geschmack des Tonmeisters) zu erzielen. So legen die Ergebnisse der Hörtests beispielsweise die Vermutung nahe, daß bei der Mozart-Aufnahme eine Höhenanhebung durch Frequenzgang oder Mikrophonaufstellung vorgenommen war — ein Effekt, der sich infolge der Richtcharakteristiken der Lautsprecherboxen bei hohen Frequenzen naturgemäß je nach dem Sitzplatz der 25 Versuchspersonen positiv oder negativ auswirken kann.

Jürgen Meyer, Braunschweig

Julius Kapp: Niccolò Paganini. 15. ergänzte Auflage. Tutzing: Hans Schneider 1969. 128 S., 1 Taf.

Überblickt man die Literatur, die im deutschsprachigen Raum über Paganini erschienen ist, so wird man feststellen, daß Kapps erstmals 1913 erschienene Biographie zu den wenigen Publikationen gehört, die sich um eine möglichst objektive und historisch fundierte Darstellung der vita dieses Meisters bemühen. Da die Eigenheiten und besonderen äußeren Umstände dieser Künstlerpersönlichkeit offenbar nur allzuleicht dazu verleiten, ins Anekdotenhaft-Erzählende abzugleiten, scheint diese Feststellung nicht überflüssig zu sein. Zwar kann sich auch Kapp nicht ganz von einer eher dem Musikerroman eigenen Sprache und Anlage lösen — so fehlen beispielsweise außer der Auseinandersetzung mit der Literatur und der derzeitigen Forschung in Anmerkungen auch bei allen Zitaten die Quellennachweise —, aber es wäre wohl leichtfertig, ihn deswegen der gänzlichen Unwissenschaftlichkeit zu bezichtigen. Ein derartiger Vorwurf wäre umso weniger berechtigt, als der Verfasser immerhin darum bemüht ist, die neuesten Ergebnisse der Forschung zu berücksichtigen, wie die vorliegende Neuauflage zeigt und diese auch rechtfertigt.

Zieht man die 13./14. Auflage zum Vergleich heran, so fällt zweierlei auf: erstens fehlt der umfangreiche Bildteil und zweitens sind zahlreiche Daten verbessert bzw. er-

gänzt worden. Dies gilt vor allem auch für das Geburtsdatum Paganinis (27. 10. 1782 statt 18. 2. 1784). Diese Korrekturen sind im wesentlichen dadurch ermöglicht worden, daß der in der Library of Congress in Washington sich befindende Nachlaß nun allgemein zugänglich gemacht wurde. Wie umfangreich die Ergänzungen, vor allem hinsichtlich genauerer Konzertdaten, sind, zeigt die *Biographische Tabelle*, die von 11,5 auf 18,5 Seiten erweitert werden konnte. Aber auch innerhalb der einzelnen Kapitel finden sich immer wieder neue Einschübe (so z. B. S. 30 ff., S. 37 f., S. 47, S. 74 etc.). Ergänzt wurden auch die *Berichte von Zeitgenossen* durch solche von Ignaz Castelli (S. 117), Johann Christian Lobe (S. 124 bis S. 127) und Henri Vieuxtemps (S. 132—133). Der ursprünglich Karl von Holtei zugeschriebene Bericht aus Berlin von 1829 stammt nicht von diesem, sondern, wie die Angabe jetzt zeigt, von Ludwig Rellstab (S. 119 bis S. 122). Leider sind auch hier die Quellen, aus denen zitiert wird, nicht genannt. Dem Kapitel *Der Virtuose* wurde ein knapper Überblick über die Entwicklung des Geigenbaues (S. 139—142) vorangestellt und mit dem bisher vorhandenen Text (S. 142—153) unter der neuen Überschrift „Die Geige und ihre Meister“ vereinigt (neu ist auch hier ein kurzer Abschnitt über die führenden Geiger der Zeit in Deutschland [S. 145 bis 146]).

In Bezug auf das Gesamtœuvre Paganinis hat offenbar auch die Kenntnis des Nachlasses keine neuen Ergebnisse gebracht, denn das Werkverzeichnis sowohl der gedruckten als auch der ungedruckten Werke ist — abgesehen von einigen kleinen Zusätzen in den „Kommentaren“ — unverändert geblieben. Ein Stammbaum der Familie Paganinis wurde neu eingefügt. Das Namenregister bildet eine willkommene Arbeitshilfe.

Es ist zu bedauern, daß diese, übrigens auch an einigen Stellen stilistisch verbesserte, *ergänzte Auflage* wie die früheren Auflagen auf eine ausführliche und kritische Würdigung der Werke Paganinis verzichtet. Auf diese Weise aber bleibt sie sich selbst treu, bleibt eine liebenswürdige und warmherzige Lebensbeschreibung des berühmten italienischen Violinvirtuosens.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Peter Raabe: Franz Liszt. Zweite ergänzte Auflage. Tutzing: Hans Schneider 1968. 2 Bde. (XII), 326, 19 S. und 3 Taf.; (VI), 380, 46 S. und 5 Taf.

Obwohl bereits 1931 veröffentlicht, besitzt Peter Raabes Liszt-Monographie auch heute noch ihren besonderen Rang als umfassend informierendes Standardwerk. Inzwischen erschienen zwar bedeutsame Spezialstudien, die Raabes Erkenntnisse zum Teil erheblich differenzieren und berichtigen konnten, doch niemand versuchte es bislang, das eigenartige Phänomen Liszt in ähnlich anspruchsvoller Breite darzustellen. Nicht zuletzt resultiert dies wohl aus der Tatsache, daß die Musikwissenschaft lange Zeit das 19. Jahrhundert vernachlässigt hat. Erst in den letzten Jahren scheint man sich des gewaltigen Nachholbedarfs bewußt zu werden und auch eine Liszt-Renaissance macht sich bemerkbar. Das Bedürfnis nach einer Revision des überkommenen Liszt-Bildes aktivierte eine Erkenntnis, die u. a. bereits Busoni, Bartók und Schönberg formulierten: Liszt sei, noch vor Wagner, in seinen progressiven Werken einer der bedeutsamsten Anreger für die Musik unseres Jahrhunderts.

Wer sich mit Leben und Werk dieses Komponisten beschäftigen will, muß heute zur ersten gründlichen Information immer noch auf Raabes Buch zurückgreifen. Eine Neuauflage war daher dringend nötig und Felix Raabe, Sohn und einstiger Mitarbeiter des Autors, hat diese nun vorgelegt und den fotomechanischen Nachdruck der alten Ausgabe in einem insgesamt 65 Seiten umfassenden Anhang mit zahlreichen Anmerkungen erweitert. Diese betreffen vor allem neuerforschte biographische Details, wie sie jüngere Spezialuntersuchungen (Haraszi, Searle, Schnapp u. a.) und Briefausgaben (Bory) erbracht haben. Dazu kommt eine ausführliche Berichtigung und Ergänzung des Werkverzeichnisses (neue Ausgaben-Nachweise, Fundorte, neu entdeckte Stücke etc.). Leider verfuhr hier jedoch Felix Raabe insofern etwas nachlässig, als er eine Arbeit ignorierte, die sich bereits mit einer Neusichtung des Werkverzeichnisses beschäftigt hatte, mit Bernhard Hansens Dissertation über *Variation und Varianten bei Liszt* (Hamburg 1959). Hansen (im Literaturverzeichnis fälschlich als Hensen bezeichnet) nennt immerhin wichtige Fundorte (Leningrad, Wien) und Drucknachweise, die bei Felix Raabe fehlen. Leider kollidieren auch

Um- und Neunumerierungen (Bagatelle ohne Tonart von Hansen als 113c, von Felix Raabe als 60c eingeordnet; die Nr. 113a bezeichnet bei Felix Raabe das Stück *Ruhig*, bei Hansen das Variationensätzchen zu den russischen *Paraphrases*; u. a. m.). Auch der zweite Anhang in Hansens Dissertation hätte unbedingt eines Hinweises bedurft: die Fortführung der Liszt-Bibliographie von Lajos Koch (1936) auf den Stand vom 1. September 1958.

Wenig Beachtung schenkt Felix Raabe den auf die Musik des 20. Jahrhunderts gerichteten Aspekten des modernen Liszt-Bildes. Gerade in diesem Punkt hätte die alte Ausgabe einige Zusätze vertragen können, denn Peter Raabe erörtert die progressiven Tendenzen in Liszts Musik nur unzureichend. Seine Analysen bieten meist nur recht biedere musikwissenschaftliche Hausmannskost und besitzen bei weitem nicht jene meisterhafte Ausdeutungskraft wie etwa Kurths Wagner-Analysen. Sporadisch weist er zwar auf die fast beispiellosen Kühnheiten des Lisztschen Spätwerkes hin, doch leidet sein Urteil erheblich durch das aus dem 19. Jahrhundert tradierte Klischee von der nachlassenden Schöpferkraft des alternen Liszt. Die Überwindung der klassischen Dur-Moll-Tonalität, die sich im Frühwerk bereits ankündigt und im Spätwerk ihre Vollendung erfährt, beruht zudem auf Tendenzen, die sich auch in der Theorie der Zeit abzeichneten (etwa bei Fétis und Weitzmann). Eine ausführliche Erörterung dieser Probleme hätte wohl den Rahmen der Zusätze gesprengt, einige Anmerkungen wären jedoch nötig gewesen, zumindest aber Hinweise auf entsprechendes Schrifttum. Von den einschlägigen Arbeiten nennt Felix Raabe nur die Veröffentlichungen von Searle und Szabolcsi, wertet indessen Szabolcsi gar nicht und Searle lediglich biographisch aus. Darüberhinaus hätte er jedoch anführen müssen: die Artikel von Dahlhaus (NZ 1961) und Yeomans (Monthly Musical Record 1949), die Analyse der *Nuages gris* von René Leibowitz (in *L'évolution de la Musique*, 1951), den Anhang von Gerhard Nestler zu Paula Rehbergs sonst belangloser Liszt-Biographie und schließlich die Dissertation von W. M. Goode (Indiana Univ. 1965) über das späte Klavierschaffen Liszts.

Es ist natürlich leicht, Einwände gegen ein immerhin fast 40 Jahre altes Buch zu finden, und sicherlich war der Raum für

Zusätze in der Neuauflage begrenzt. Felix Raabe hat wohl auch seinen persönlichen Neigungen entsprechend mehr Gewicht auf die Differenzierung des biographischen Reliefs gelegt und gewiß das Wichtigste sauber und gründlich nachgetragen. Das Standardwerk über eine der bedeutendsten Musikerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts liegt wieder vor, dazu auf jeden Fall verbessert. Und dies ist, trotz einiger Nachlässigkeiten, zu begrüßen. (Druckfehler: Zusätze zu Band II: S. 11, fünftletzte Zeile: 1884 . . . 1885 statt 1854 . . . 1855; S. 30, viertletzte Zeile: R 113 statt R 131.)

Fred Ritzel, Frankfurt a. M.

Giuseppe Zarlino: *The Art of Counterpoint. Part three of Le Istitutioni harmoniche 1558*. Translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca. New Haven and London: Yale University Press 1968. XXVIII, 294 S., 1 Taf. (Yale Music Theory Translation Series. Vol. 2.)

Giuseppe Zarlino hätte sich zweifellos heftig gestraußt gegen das Verfahren, einen der vier Teile der *Istitutioni harmoniche* aus dem Zusammenhang herauszulösen und für sich zu edieren oder zu übersetzen. Denn das Ideal, dem er nachstrebte, war der „*musico perfetto*“, der umfassend gebildete Komponist, der sich nicht auf sein Metier beschränkt, sondern sich auch als Mathematiker und als Humanist bewährt. Andererseits ist es unleugbar, daß Zarlino seinen Ruhm dem dritten Teil der *Istitutioni*, dem Buch über den Kontrapunkt, verdankt; als Systematiker des Tonsatzes hat er Geschichte gemacht.

Der Entschluß Guy A. Marcos und Claude V. Paliscas, ausschließlich den dritten Teil ins Englische zu übersetzen, also auf die Tonartenlehre, die musikalisch-mathematischen Spekulationen und die Bemühungen um eine Rekonstruktion des antiken Tonsystems zu verzichten, ist also durchaus gerechtfertigt.

Über sprachliche Einzelheiten kann ein Nicht-Engländer nicht urteilen, ohne sich dem Vorwurf der Anmaßung auszusetzen. Unzweifelhaft ist aber die Übersetzung auch für Leser, die den italienischen Text im Großen und Ganzen verstehen, insofern nützlich, als sie eine Interpretation äquivoker Termini, eine Klärung der manchmal verworrenen oder mindestens verschlungenen Syntax und eine Übertragung der

Notenbeispiele in Partitur einschließt. Außerdem haben Marco und Palisca die Mühe — fast möchte man sagen: die Fron — nicht gescheut, die literarischen Zitierungen, die über den Text verstreut sind, zu präzisieren und zu korrigieren und bei den musikalischen Werken, die erwähnt werden, die Quellen zu suchen und moderne Editionen zu nennen. Die Übersetzung impliziert wesentliche Momente einer wissenschaftlichen Ausgabe. Carl Dahlhaus, Berlin

Johannes (sic) Mattheson: Grundlage einer Ehrenpforte. Hrsg. von Max Schneider. Kassel—Basel—Paris—London: Bärenreiter-Verlag 1969. XLIV, 428, (16), 51 S. (Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1910.)

Dem seit Ende des letzten Krieges immer öfter und dringender verlangten zweiten Neudruck von Johann Matthesons berühmter *Ehrenpforte* standen Schwierigkeiten besonderer Art entgegen. Da zu dieser mit kritischen Anmerkungen zu damals aktuellen Problemen und zeitgenössischen Publikationen durchsetzten Sammlung von Biographien und Literaturberichten authentische handschriftliche Nachträge vorhanden waren, hatte schon Max Schneider 1910 auf die Wiedergabe bloß des gedruckten Textes von 1740 verzichtet und sich zu einer um jenes Material erweiterten und zudem „räsonnierenden“ Ausgabe entschlossen. Nach sechzig Jahren stetig wachsender Forschung sind Schneiders Literaturhinweise weitgehend veraltet. Man könnte sich eine dem heutigen Wissensstand angemessene Edition dieses der „Ehre der Musik“ gewidmeten Buches (167) vorstellen: mit Einschluß der von Beekman C. Cannon gefundenen, aber von ihm unzulänglich wiedergegebenen Fortsetzung des *Matthesonischen Lebenslaufs* (*Johann Mattheson, Spectator in Music*, New Haven 1947, 219 bis 225), mit einem Ortsregister, vielleicht auch mit einem Rückblick auf die Geschichte der *Ehrenpforte* — ihre Vorbilder, ihr allmähliches Entstehen seit dem programmatischen Vorwort im *Harmonischen Denckmahl* von 1714 —, mit Ausführungen über Matthesons Quellen — besonders Autobiographien, Korrespondentenberichte, Leichenpredigten, Bücher aus eigenem und fremdem Besitz — und über die Art von deren Auswertung. Nach 1945 fehlt aber das Material, das Schneider und auch noch Cannon vorlag;

man wäre also doch wieder auf deren Arbeiten angewiesen. Faksimilierung des dem Original nachgebildeten Neudrucks von 1910 war der pragmatische Ausweg aus diesem Dilemma. Eine wissenschaftliche Abhandlung, die auch auf Matthesons Wertmaßstäbe einzugehen hätte, sollte jedoch gelegentlich ergänzend hinzukommen.

Werner Braun, Saarbrücken

Joseph Haydn: Lo Speciale. Drama Giocoso 1768. Hrsg. von Helmut Wirth. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1959. IX, 189 S.

Kritischer Bericht. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1962. 22 S. (Joseph Haydn Werke. Reihe XXV. Band 3.)

Eines der bedenklichsten Worte auf einem Titelblatt ist „frei“. Frühere Ausgaben von Haydns *Lo Speciale* gehen auf die bekannte deutsche Version zurück, die von Robert Hirschfeld anlässlich der Wiederaufführungen in Dresden und Wien im Jahre 1895 unter dem Titel *Der Apotheker* vorbereitet wurde. (Spätere Aufführungen fanden unter Mahler 1899 und unter Weingartner 1909 sowie eine ganze Anzahl während der Haydn-Zentenarfeier im Jahre 1932 statt.) Hirschfelds Version klingt zunächst autoritativ: „Mit Genehmigung Sr. Durchlaucht des Fürsten Paul Esterhazy . . . aus dem Original übersetzt“, doch liest man weiter, so findet man, daß der Titel mit den verhängnisvollen Worten endet, „frei bearbeitet von . . .“. Vom bibliographischen Standpunkt beurteilt, ist dies ein Todesstoß, d. h. die Zerstörung der Authentizität. Es ist daher ein Segen, Helmut Wirths vortreffliche Ausgabe in Händen zu haben, die keinerlei Freiheiten aufweist, weder auf der Titelseite noch im Text.

Zunächst aber unser Mißfallen an den offensichtlich irrtümlichen Darstellungen, die dieses reizende Frühwerk Haydns während der letzten Jahrzehnte hat erfahren müssen. Sehen wir von kleineren Irrtümern ab, so müssen wir doch folgende Freiheiten in Hirschfelds Bearbeitung kritisieren: 1. Er verwandelte die dreiaktige Oper in einen Einakter. 2. Es war ihm nicht möglich, die verschollene Ouvertüre aufzufinden; so veröffentlichte er die Partitur ohne Ouvertüre und gab damit einen falschen Eindruck vom eigentlichen Stil der Aufführung. 3. Er verwandelte den Apotheker, Sempronio, vom Tenor zum Bariton (zugegeben eine weniger

ernste Operation als die De-Kastrierung von Glucks *Orfeo* in Paris mehr als ein Jahrhundert zuvor). 4. Er ließ zwei Arien vom ersten Akt aus und schob nahe dem Ende ein Duett ein, das aus dem zweiten Akt von Haydns *Orlando Paladino* stammt. 5. Er machte Angaben für den Chor im Finale, die einen falschen Begriff von Haydns Dramaturgie geben. (Glücklicherweise hat noch niemand einen nicht existierenden Einfluß von Gluck aus diesem Chor konstruiert.)

Selbstverständlich sollte man daran denken, die fehlenden Teile der Oper zu ersetzen; es fehlt z. B. dem gegenwärtigen Torso die Eröffnungsarie und der größte Teil des dritten Aktes. Das Beste wäre, Helmut Wirth könnte die Restaurierung vornehmen, dessen Wiederherstellung des fehlenden Anfangs der ersten Arie geschickt und geschmackvoll gelungen ist.

Ein besonderer Beitrag zur vorliegenden Ausgabe ist die Wiederherstellung der Ouvertüre mittels einer Art geschickter Detektivarbeit: Wirth fand, daß das skizzenhafte Incipit (nur der Baß) des Eintrages für *Lo Speciale* in Haydns Entwurf-Katalog (S. 18) genau zu einer G-dur-Sinfonia paßt, die auch im Entwurf-Katalog erscheint (S. 18), und konnte somit die fehlende Ouvertüre durch andere Quellen ersetzen.

Um die Lücken des dritten Aktes auszufüllen, könnte man, einer bekannten Praxis des 18. Jahrhunderts folgend, von anderen Komponisten, die auch diesen Goldonitext vertonten, einiges ausleihen. (Natürlich unter genauer Angabe der Quelle: Haydn hat schon genug unter solchen Verwechslungen leiden müssen.) Eine Restaurierung von Haydns Opern könnte dazu beitragen, ihn in seiner Eigenschaft als Opernkomponist mehr zu würdigen.

Man kann Haydn nicht ganz auf die gleiche Stufe mit Mozart stellen. Doch findet man in seinen Opern zuweilen Passagen, die nicht nur gute, sondern hervorragende Musik sind. In dieser vorliegenden Ausgabe (1768) kann Haydns Qualität und Individualität an zwei Stellen aufgezeigt werden, und zwar in der Vertonung der ersten Worte der zarten Arie *Caro Volpino amabile*. Ein hier deutlich erkennbarer, charakteristischer Zug Haydns ist das Umgehen deutlicher Phrasen-Artikulation. Zufälligerweise vertont er diese Arie zweimal, und in beiden Versionen findet er ungewöhnliche Lösungen der Phrasenverbindungen.

In der ersten Version (S. 61) beginnt nach einem sorgfältig ausgearbeiteten Orchestervorspiel die Singstimme mit der vom Orchester soeben gehörten Melodie, doch pausiert sie in jedem vierten Takt, und das Orchester beendet die Phrase in anmutigem Dialogeffekt. Auf diese Weise werden die ursprünglichen Viertaktphrasen in einen Komplex 3+1, 3+1 aufgeteilt, wodurch das Quadratische der konventionellen 4+4-Phrasierung sanft vermieden wird. Vermieden wird auch der schwerfällige (in Opern so oft angewendete) Effekt des Orchester-Echos der letzten zwei Takte einer vokalen Viertaktphrase, ein lähmender Fortgang 4+2, 4+2 ohne jegliche Triebkraft.

Die einfachere, zweite Version der Arie (S. 183) zeigt gleichermaßen geschickte Phrasierung in fast umgekehrter Weise. Diesmal beginnt das Orchester ohne Einleitung mit zwei Takten der Hauptphrase, wonach die Singstimme diese zwei Takte als Teil einer Viertaktphrase wiederholt. Auch die zweite Phrase beginnt im Orchester, wird aber von der Singstimme fortgesetzt.

Das folgende Schema (kleine Buchstaben: Orchester allein, große Buchstaben: Stimmen und Orchester) zeigt eine bewundernswerte Beweglichkeit der Haydnschen Phrasen: a b, A B C D, e F G h. Die zahlenmäßige Anlage ist ebenmäßig (2+4+4), doch überbrückt die Musik geschickt jeglichen Einschnitt. Daß Haydn das Prinzip fein verketteter Artikulation in zwei derartig im Wesen verschiedenen Fassungen (3/8-Moderato + 3/8-Presto versus 3/4-Adagio) anwendet, deutet wohl darauf hin, daß diese Technik schon ein ständiges Merkmal seines Stils geworden war.

Nun zu technischen Erwägungen. Sicherlich kann man davon ausgehen, daß Wirth die besten ihm zur Verfügung stehenden Quellen gewählt hat (leider waren mir deren Mikrofilme nicht zugänglich). Von besonderem Interesse in Quelle A, der unvollständigen Original-Partitur in der Széchényi-Nationalbibliothek Budapest, sind einige merkwürdige Zeichen über dem bezifferten Baß, die eine spezielle, zusätzliche Notation für die Aussetzung der Akkorde zeigen, möglicherweise für ein Cello. Ob diese Zeichen von Haydn selbst stammen? (Wirth läßt die Frage offen.) Es scheint sich hier um eine Art besonderer Notationstradition zu handeln, die ein weiteres Studium verdient.

Der Stich ist, wie üblich bei der neuen Haydn-Ausgabe, schön und weit. Manchmal denkt man sogar, daß er zu weit sei: wenn der Stecher z. B. zwei Zeichen aussperrt, die als eine optische Einheit gelesen werden sollen, dann sieht dies wohl elegant aus, ist aber schwerer lesbar. Die Korrektur ist ausgezeichnet: ich habe noch keinen wirklichen Fehler gefunden; ein Balken auf der Anfangsseite des ersten Aktes ist versehentlich unvollständig gedruckt.

Man zögert, Entscheidungen eines so erfahrenen Herausgebers wie Wirth in Frage zu stellen, ganz besonders da sie durch die vom Haydn-Institut gesetzten Richtlinien bedingt sind. Auch kann keine Ausgabe jedem Genüge tun. (Sind Bindebögen in eckigen Klammern wirkungsvoller als punktierte Bindebögen?) Doch wollen wir ein oder zwei Stellen im einzelnen untersuchen, um ein besseres Verständnis oder sogar eine Lösung dieser ständigen Probleme zu erlangen. Die vorliegende Ausgabe hinterläßt bei mir den widersprechenden Eindruck von zu viel und zu wenig an redaktionellen Einzelheiten. Zu viel z. B. scheint die eckige Klammer des Herausgebers über einer einzelnen ganzen Pause zu sein (S. 165, T. 35). Kann man soviel von dieser Klammer lernen, daß die Komplikation für das Auge damit gerechtfertigt werden kann? Gleichermaßen wurde einem Akkord in punktierten Achteln für die Violine ein fehlender Punkt, mit einer winzigen viereckigen Klammer versehen, beim unteren D hinzugefügt (S. 126, T. 78). Da alle parallelen Stellen in dieser Arie die untere Akkordnote als eine Viertelnote notieren (die leere Saite würde ohnehin weiterklingen), scheint diese Version wiederum unnötig kompliziert. Ist dies möglicherweise einer der Fälle, in dem ein ausgezeichnetes Prinzip (Anzeigen jeder redaktionellen Änderung) eine etwas übertriebene Anwendung findet? Erweisen wir nicht Haydn einen schlechten Dienst, wenn zu viele eckige Klammern das optische Bild der Partitur unruhig machen? (Siehe S. 31.)

Nun zum entgegengesetzten Problem: zu wenige redaktionelle Einzelheiten. Während die Streicherstimmen außerordentlich vollständig mit Zeichen versehen sind, scheinen die Bläserstimmen etwas vernachlässigt, sowohl in bezug auf dynamische Zeichen (siehe S. 62, T. 27: *fz* in den Streichern, nichts in den Bläsern; S. 118, T. 96/97: *p*

zu *f* in den anderen Stimmen, doch nichts in den Hörnern), als auch bezüglich der Artikulationszeichen (S. 133, T. 3 und S. 169, T. 2: Keil-Staccato in den Violinen, kein Zeichen für die Blasinstrumente). Es ist zuweilen schwer, das dieser Ausgabe zugrundeliegende Redaktionsprinzip zu erkennen: Wenn Haydn in einer Arie eine aufsteigende, punktierte Achtelfigur mit zwei Sechzehnteln mit einem Bindebogen versieht (siehe S. 125, T. 62, Ob. 2), warum fügen die Herausgeber eine eckige Klammer der Oboe 1 bei und nicht den parallelen Violinstimmen? Zunächst dachte ich, daß dies äußerste Gewissenhaftigkeit sei: nämlich, Artikulationszeichen nur bei gleichen Instrumenten zu notieren. Aber später in der Arie (T. 111) zeigen sich authentische Bindebögen in Oboe 1 und in den beiden Violinen. Warum wurden dann die Bindebögen in einem direkt korrespondierenden und Note für Note identischen Takt (11) weggelassen?

Einschneidender als die Artikulationsfrage empfindet man wohl den Mangel an Vorschlägen für geeignete musikalische Lösungen an Parallelstellen. Im Finale verdoppeln die Oboenstimmen in einer schnellen Passage von vier Zweiunddreißigsteln und vier Sechzehnteln die Violinen (S. 171, T. 11), kommen aber zu einem plötzlichen Halt, während die Violinen die Phrase zu Ende führen. Im Takt 29 kehren die gleichen Noten wieder, doch diesmal sind die Oboen gemeinsam mit den Violinen bis zur logischen Schlußnote fortgeführt. Was ist der Grund, nicht auch diese Endung — natürlich in Klammern — dem erstmaligen Erscheinen der Passage, die sonst merkwürdig verstümmelt klingt, beizufügen?

Die Grenzsetzung durch ein einmal festgelegtes Prinzip ist natürlich Sache persönlicher Einstellung; doch scheinen die gelegentlichen Schwierigkeiten, denen man in der vorliegenden Ausgabe begegnet, darauf hinzudeuten, daß die Beibehaltung eines festgelegten Prinzips um so schwieriger wird, je größer die Zahl von Zusätzen von seiten des Herausgebers ist, und daß auch das Notenbild hierdurch um so verwirrender erscheint. Um dem bekannten Einwand gegen „nackte“ Partituren, die nur authentische Markierungen verzeichnen und dadurch zu wenig Information dem Ausführenden geben, zu entgegnen, könnte man

folgenden Kompromiß vorschlagen: die interpretierenden Zeichen für alle wichtigen thematischen Figuren, sofern sie von Haydn ausgelassen wurden, sollten vom Herausgeber nur einmal angegeben werden, und zwar in jeder Stimme beim erstmaligen Erscheinen. Mit diesem ersten Hinweis kann — nach genauer Angabe des Prinzips — die Ausführung an späteren Stellen dem Ausführenden oder Dirigenten überlassen werden; die Partitur würde dadurch an Klarheit und unser Verständnis für Haydns Angaben und Auslassungen beträchtlich gewinnen.

Revisionsberichte haben sich in der Musikwissenschaft zu Anomalien ausgewachsen: ein Anhang mit einer Menge von Informationen, aber oft so mangelhaft organisiert, daß sie von wenig Nutzen sind. Der Herausgeber der vorliegenden Ausgabe hat diese mißliche Lage insofern vermieden, als er eine für den Studierenden nützliche Auswahl an Informationen getroffen hat. Die Organisation der Information allerdings ist ungenügend an einem wichtigen Punkt: die Revisionen sind nur mit Taktziffern innerhalb einer Nummer (Arie, Chor, usw.) angezeigt, und nirgends kann man einen Hinweis auf die Seitenzahl der Ausgabe finden. Zum mindesten hätte man die Seitenzahl der Partitur in Klammern nach jeder Nummer angeben sollen. Diese kleine, doch wesentliche Auslassung vermindert spürbar die Nützlichkeit des sonst ausgezeichneten Revisionsberichts. (Es wären auch vertikale Maßangaben in Millimeter für die Wasserzeichen dienlich, wo Konturen in Originalgröße nicht ausführbar sind: so z. B., nicht „Hirsch . . . IGW“ sondern „Hirsch²² . . . IGW¹⁸“.) Hinweise von Partitur zu Revisionsbericht wären ebenfalls wertvoll: einige kompetente Neu-Ausgaben (siehe B. Churgin, *The Symphonies of G. B. Sammartini*, Harvard University Press, 1968) versehen alle Takte, die im Revisionsbericht diskutierte größere Revisionen oder wichtigere Probleme enthalten, mit Sternchen. Auf diese Weise kann der Benutzer von dem Herausgeber bedeutsam erscheinenden Erkenntnissen Nutzen ziehen, ohne die ganze langweilige Geschichte von fehlenden Hemidemisemi-doppelpunktierten Achtelpausen nachlesen zu müssen.

Jan LaRue, New York
Deutsche Übersetzung: Jeanette B. Holland

Philippe Rogier: *Eleven Motets*. Edited by Lavern J. Wagner. New Haven: A—R Editions, Inc. 1966. 111 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. II.)

Die elf hier vorgelegten Motetten des Niederländers Philippe Rogier, der zwei Drittel seiner 35 Lebensjahre am spanischen Königshof als Chorknabe, Vizekapellmeister und schließlich Kapellmeister verbrachte, entstammen einem Individualdruck von 1595. Das Vorwort zu dieser Edition gibt summarisch Aufschluß über Rogiers Biographie, künstlerischen Werdegang und die Überlieferungsschicksale seiner Werke und schließt mit einem kurzen Verzeichnis derselben ab. Im großen und ganzen erweisen sich diese Daten auch als zuverlässig, wenn man sie vergleicht mit denen der rezentesten bio-bibliographischen Arbeit von P. Becquart, *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560—1647)*, Brüssel 1967. Die jetzt veröffentlichte Motettenauswahl vermittelt ein recht buntes Bild des Komponisten: Kanon- (*Sancta Maria*) und Cantus-firmus-Technik (*Da pacem*), wobei sogar die Begleitstimmen gelegentlich von der melodischen Substanz der Kernweise gespeist werden, und Choralparaphrase (*Regina caeli*) erscheinen neben Mehrchörigkeit (dasselbe *Regina caeli*). Von gelegentlichen Straffungen abgesehen, wie im einzigen doppelchörigen Werk (S. 108—109), herrscht im allgemeinen eine wenig wortgezeugte Deklamation vor, deren nur selten zu tonmalerischen Zwecken angewandter Melismen-Reichtum an ältere Zeiten gemahnt, wie auch die vorwiegend lineare Konzeption eine Rückschrittlichkeit der zeitgenössischen Motettenproduktion gegenüber beweist. Drei vom Herausgeber nicht hervorgehobene Curiosa im Wort-Ton-Verhältnis seien hier erwähnt: In der Motette *Cantate Domino* soll der rhythmische Schwung des Mensurwechsels (♩—♩) das „*canticum novum*“ (S. 86: vgl. auch S. 93—94) veranschaulichen (fraglich ist, ob diese Wortausdeutung auch den Querstand zwischen Sextus und Cantus, T. 3—4, rechtfertigt), während eine eingreifende Modulation (A—D—H (sic!)—E—A—D—H—E—A—D—g) die Mystik des „*quatuor es Deus*“ (S. 48) in der Motette *Vias tuas* und eine harmonisch ebenfalls farbige Folge die „*mirabilia*“ (S. 95) in *Cantate*

Domino unterstreichen. Auffällig sind solche Wortausdeutungen im Kontext der Rogierschen Motetten für das Publikationsjahr derselben (1595) allerdings nicht. Eine progressive Tendenz in den kleinen Notenwerten zweier Stellen der gleichtextigen Motetten *Cantate Domino* zu erblicken, wie der Herausgeber (S. 10) das will, geht nicht an, weil ihre Textbedingtheit sie eher als Ausnahme denn als Norm poniert.

Die Übertragung des Notentextes ist durchweg sorgfältig gearbeitet. Welches Maß an wissenschaftlicher Genauigkeit man auch im Bekenntnis „*I have applied musica ficta conservatively*“ des Herausgebers lesen mag, Tatsache ist, daß seine Eingriffe ins Notenbild des auch in der Akzidentiensetzung sorgfältig gedruckten Originals eher als zu wenig denn als zuviel erscheinen. Querstände, wie auf S. 22 (T. 56), S. 23 (T. 62), S. 41 (T. 68) oder eventuell auch S. 47 (T. 51) geben zu weiterer Überlegung Anlaß, auch wenn man „moderne“ Klangtendenzen (vgl. z. B. S. 34, T. 22–23) gelten lassen will. Auch „Analogie“-Akzidentien im Altus T. 21/4 auf S. 24 (vgl. Bassus T. 19/4) oder im Sextus und Tenor T. 3 bzw. T. 7 auf S. 93 (vgl. T. 5 und T. 12 derselben Motette) wären erwägenswert. Bezüglich der Leittonerhöhung in Kadenz — die Frage nach einer solchen in Trugschlüssen bedarf noch einer prinzipiellen Erörterung (vgl. hier S. 45, T. 39–40): Rogier selber schreibt sie öfters „*expressis signis*“ vor — lassen uns Stellen wie auf S. 26 (T. 43–44), S. 37 (T. 11) oder S. 95 (T. 19) an der Enthaltbarkeit des Herausgebers zweifeln, während diese auf S. 94 (T. 15–16) und S. 24 (T. 8: Bassus) wohl zu groß erscheint.

Diese kleinen Bemerkungen sollen nicht den grundsätzlichen Eindruck, daß es sich durchaus um eine gute Edition handelt, schmälern. Das American Institute of Musicology kündigte neulich eine größere Publikation niederländischer Musik vom spanischen Hof der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Wenn die hier veröffentlichten Motetten Rogiers nicht durch ihre fortschrittliche Stilhaltung überraschen, so vermag doch ihre Publikation eine Lücke unserer Kenntnisse der niederländischen Musik im Spanien des Victoria in dankenswerter Weise auszufüllen.

Albert Dunning, Syracuse, NY.

Eingegangene Schriften

Besprechung vorbehalten

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

Beethoven-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von Ludwig van Beethoven. Wien: Hermann Böhlau Nachf. 1970. 371 S., 29 Taf. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte, 270. Band. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 11.)

J[oseph] Bodin de Boismortier: Sonates pour flûte et clavecin op. 91. Edition par Marc Pincherle. Paris: Heugel & Cie (1970). IX, 81 S. (Klavierstimme), 25 S. (Flötenstimme) (Le pupitre. 20.)

Roger Bragard und Ferd. G. de Hen: Musikinstrumente aus zwei Jahrtausenden. Deutsche Übersetzung und Einleitungen zu den zehn Kapiteln von Dieter Krickeberg. Stuttgart: Chr. Belser Verlag (1968). 328 S. (119 Farbtaf., 100 Abb.)

Antonio Valentino Cadlolo: Il Baritono Romano Francesco Steller, primo interprete della parte di „Amonasro“ nell'Aida di Giuseppe Verdi. Testimonianze. Roma: Selbstverlag (1970). 51 S., 2 Taf.

Les Cahiers canadiens de musique. Heft 1. [Montréal] 1970. 179 S. (Publication du Conseil canadien de la musique.)

Comune di Certaldo: L'Ars Nova Italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale 17–22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia. Edizione curata da F. Alberto Gallo. Certaldo: Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento (1970). 509 S.

Louis Couperin: Pièces de clavecin. Édition par Alan Curtis. Paris: Heugel & Cie (1970). XX, 171 S. (Le pupitre. 18.)

Carl Dahlhaus: Analyse und Werturteil. Mainz: B. Schott's Söhne (1970). 97 S. (Musikpädagogik. Forschung und Lehre. 8.)

Jean-Jacques Eigeldinger: Chopin vu par ses élèves. Textes recueillis,

traduits et commentés. Neuchâtel: Editions de la Baconnière (1970). 158 S., 9 Taf.

A[ntoine] Forqueray: Pièces de clavecin. Édition par Colin Tilney. Paris: Heugel & Cie (1970). XVI, 112 S. (Le pupitre. 17.)

Alfredo Giovine: Il „Circo Olimpico“ di Bari. (Notizie storiche, deliberazioni decurionali e cronologia). Bari 1969. (Auslieferung: Bärenreiter Antiquariat Kassel.) 20 S. (Teatri di Bari. V.)

Alfredo Giovine: L'opera in musica in teatri di Bari. (Statistica delle rappresentazioni dal 1830 al 1969.) Bari 1969. (Auslieferung: Bärenreiter Antiquariat Kassel.) 120 S.

Alfredo Giovine e Ulisse Prota Giurleo: Giacomo Insanguine detto Monopoli. Bari 1969. (Auslieferung: Bärenreiter Antiquariat Kassel.) 36 S.

Alfredo Giovine: Il „Teatro Margherita“ di Bari. (Cronologia delle opere in musica rappresentate e note critiche coeve.) Bari 1967. (Auslieferung: Bärenreiter Antiquariat Kassel.) 31 S., 4 Taf. (Teatri di Bari. I.)

Alfredo Giovine: Il Politeama de Giosa di Bari. (Cronologia delle opere in musica rappresentate e note critiche coeve.) Bari 1969. (Auslieferung: Bärenreiter Antiquariat Kassel.) 20 S. (Teatri di Bari. III.)

Alfredo Giovine: Due dei „Politeama Umberto I“ di Bari. (Cronologia delle opere in musica rappresentate e note critiche coeve.) Bari 1969. (Auslieferung: Bärenreiter Antiquariat Kassel.) 24 S. (Teatri di Bari. IV.)

Michel Guiomar: Le Masque et le Fantôme. L'Imagination de la Matière sonore dans la Pensée musicale de Berlioz. Paris: Librairie José Corti 1970. 447 S., 11 Taf.

Joseph Haydn: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg Feder. Reihe I. Band 6: Sinfonien 1767—1772. Hrsg. von C.-G. Stellan Mörrner. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1966. X, 153 S., 1 Taf. — Kritischer Bericht. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1969. 49 S.

Joseph Haydn: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg Feder. Reihe I. Band 7:

Sinfonien 1773 und 1774. Hrsg. von Wolfgang Stockmeier. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1966. VIII, 152 S., 1 Taf. — Kritischer Bericht. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1967. 36 S.

Joseph Haydn: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg Feder. Reihe I. Band 8: Sinfonien um 1775/76. Hrsg. von Wolfgang Stockmeier in Verbindung mit Sonja Gerlach, München—Duisburg: G. Henle Verlag 1970. VIII, 247 S., 1 Taf. — Kritischer Bericht. München—Duisburg: G. Henle Verlag 1970. 59 S.

Andreas Hofer: Te Deum. Partitura. Primastampa di Charles H. Sherman. (Mainz und Columbia:) Universal Edition GmbH und University of Missouri Press (1969). 42 S. (Accademia Musicale. A University of Missouri Press Collegium Musicum Edition. 1.)

Andreas Hofer: Magnificat. Partitura. Primastampa di Charles H. Sherman. (Mainz und Columbia:) Universal Edition GmbH und University of Missouri Press (1969). 33 S. (Accademia Musicale. A University of Missouri Press Collegium Musicum Edition. 10.)

Adolf Hoffmann: Die Orchester-suiten Georg Philipp Telemanns TWV 55 mit thematisch-bibliographischem Werkverzeichnis. Wolfenbüttel—Zürich: Mösel Verlag (1969). 187 S.

Wolfgang Huschke: Zur Ahnenschaft des Opernkomponisten Friedrich von Flotow. Sonderdruck aus: Genealogie, Band 11, 19. Jahrgang, Heft 8/9, August/September 1970. S. 205—226. (Aufsatzreihe Musikgeschichte und Genealogie. XXIV.)

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. Brednich. Fünfzehnter Jahrgang. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1970. 225 S., 2 Taf.

Ian Kemp: Hindemith. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1970. 59 S. (Oxford Studies of Composers. 6.)

Dieter Kerner: Beethovens Taubheit. Sonderdruck aus: Abbottempo. 4. London: Abbott Universal Ltd. 1970. S. 2—7.

Rudolf Kókai: Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken. Kassel—Basel—Pa-

ris—London: Bärenreiter (1968). 140 S., 3 Taf. (Musicologia Hungarica. Neue Folge. 3.)

Josef Kuckertz: Form und Melodiebildung der kanatischen Musik Südindiens im Umkreis der vorderorientalischen und der nordindischen Kunstmusik. Band I: Darstellung. Band II: Transkriptionen. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1970. VIII, 254 und (VI, 52 Taf.) (Schriftenreihe des Südasiens-Instituts der Universität Heidelberg, ohne Bandzählung.)

Libretti: Verzeichnis der bis 1800 erschienenen Textbücher. Zusammengestellt von Eberhard Thiel unter Mitarbeit von Gisela Rohr. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1970. XXI, 396 S. (Kataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Die neue Reihe. Der ganzen Reihe vierzehnter Band.)

Achtzehn weltliche Lieder aus den Drucken Christian Egenolffs zu 3 bis 5 Stimmen. Hrsg. von Hans-Christian Müller. Wolfenbüttel: Mösel Verlag [1970]. IV, 23 S. (Das Chorwerk. 111.)

Johannes Lohmann: Musiké und Logos. Aufsätze zur griechischen Philosophie und Musiktheorie. Zum 75. Geburtstag des Verfassers am 9. Juli 1970 hrsg. von Anastasios Giannarás. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH [1970]. XV, 129 S.

Jacques Lonchamp: L'opéra aujourd'hui. Journal de musique. Paris: Éditions du Seuil (1970). 302 S.

Günter Ludwig: Schöpferische Kräfte. Zur Genealogie des Begriffes. Mainz: B. Schott's Söhne (1970). 161 S. (Musikpädagogik. Forschung und Lehre. 2.)

Lorna Kay Lutz: Friedrich Wilhelm Franke. Seine Bedeutung in der Kirchenmusik. Köln: Arno Volk-Verlag 1970. 203 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 91.)

Ulrich Michels: Die Musiktraktate des Johannes de Muris. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1970. VI, 133 S. (Beihfte zum Archiv für Musikwissenschaft. VIII.)

Otto Michtner: Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des Deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II (1792). Wien: Hermann

Böhlau Nachf. 1970. 566 S., XIII Taf. (Theatergeschichte Österreichs. Band III: Wien. Heft 1.)

Robert Münster: Augustin Holler aus Rothenstadt. Sonderdruck aus: Oberpfälzer Heimat, Bd. 14, 1970. S. 102—109.

Robert Münster: Rochus Dedler (1779—1822). Ein Lebensbild des Komponisten der Oberammergauer Passionsmusik. München: Musica Bavarica 1970. 11 S.

Experimentelle Musik. Raum Musik, Visuelle Musik, Medien Musik, Wort Musik, Elektronik Musik, Computer Musik. Hrsg. v. Fritz Winkler. Berlin: Gebr. Mann Verlag 1970. 101 S., 9 Taf. („Internationale Woche für experimentelle Musik 1968“. Ausgewählte Vorträge.)

Johannes Nucius: Vier Motetten zu 5 und 6 Stimmen. Hrsg. von Jürgen Kindermann. Wolfenbüttel: Mösel Verlag [1969]. IV, 20 S. (Das Chorwerk. 110.)

Adam Rener: Missa Carminum zu 4 Stimmen. Hrsg. von Jürgen Kindermann. Wolfenbüttel: Mösel Verlag 1965. IV, 28 S. (Das Chorwerk. 101.)

Manfred Hermann Schmid: Die Musikaliensammlung der Erzabtei St. Peter in Salzburg. Katalog. Erster Teil. Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph und Michael Haydn. Mit einer Einführung in die Geschichte der Sammlung. Salzburg 1970. Auslieferung: Kassel—Basel—Tours—London: Bärenreiter. 300 S. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum. Band 3/4. — Zugleich Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg. Band 1.)

Arnold Schoenberg: Fundamentals of Musical Composition. Edited by Gerald Strang with the Collaboration of Leonard Stein. London: Faber and Faber 1970. XVI, 224 S.

Heinz Schöny: Ernst Kreneks Verfahren. Ein Zwischenbericht zum 70. Geburtstag des Komponisten. Sonderdruck aus: Genealogie. Band 10. 19. Jg. Heft 10. S. 257—259. (Aufsatzreihe Musikgeschichte und Genealogie. XXV.)

Jürg Stenzl: Die vierzig Clausulae der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale Latin 15139 (Saint Victor-Clausulae). Bern und Stuttgart: Paul Haupt (1970). 248 S., 8 Taf. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 22.)

Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Gesamtausgabe. Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hrsg. von Willi Schuh. Vierte ergänzte Auflage. Zürich: Atlantis Verlag A. G. 1970. 744 S.

Orazio Vecchi: Missa in Resurrectione Domini zu 8 Stimmen. Hrsg. von Raimund Rügge. Wolfenbüttel: Mösel Verlag [1967]. VI, 64 S. (Das Chorwerk. 108.)

J. van der Veen: Sonantia Signa. Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van buitengewoon hoogleraar in de muziekgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Leiden op 9 oktober 1970 door. Leiden: Universitaire Pers 1970. 23 S.

Bildungsziele und Bildungsinhalte des Faches Musik. Vorträge der achten Bundesschulmusikwoche Saarbrücken 1970. Hrsg. im Auftrag des Verbandes Deutscher Schulmusikerzieher von Egon Kraus. Mainz: B. Schott's Söhne (1970). 324 S.

Günter Wagner: Franz Lachner als Liederkomponist, nebst einem biographischen Teil und dem thematischen Verzeichnis sämtlicher Lieder. Giebing über Priem am Chiemsee: Musikverlag Emil Katzibichler 1970. 313 S., 7 Taf. (Schriften zur Musik. 3.)

Werner Walcker-Mayer: Die römische Orgel von Aquincum. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft mbH 1970. 118 S.

Giaches de Wert: Vier Madrigale und drei Kanzonetten zu 5 Stimmen. Hrsg. von Carol MacClintock. Wolfenbüttel: Mösel Verlag [1970]. V, 34 S. (Das Chorwerk. 109.)

The Organ Yearbook. Volume I. A journal for the players and historians of keyboard instruments. Hrsg. von Peter Williams. Amsterdam: Frits Knuf (1970). 111 S.

Mitteilungen

Professor Dr. Hans Merzmann, Köln, ist am 24. Juni 1971 im Alter von 79 Jahren in Köln verstorben. Die Musikforschung wird in Heft 4/71 einen Nachruf auf den Verstorbenen bringen.

Professor Dr. Walter H. Rubsamen, Los Angeles, feierte am 21. Juli 1971 seinen 60. Geburtstag.

Professor Dr. Fritz Bose, Berlin, feierte am 26. Juli 1971 seinen 65. Geburtstag.

Professor Dr. Hellmut Federhofer, Mainz, feierte am 6. August 1971 seinen 60. Geburtstag. Aus diesem Anlaß wurde dem Jubilar eine Festschrift überreicht.

Professor Dr. Hellmuth Osthoff, Frankfurt a. M., feierte am 13. August 1971 seinen 75. Geburtstag.

Professor Dr. Karl Laux, Dresden, der von 1959 bis 1968 Vizepräsident der Gesellschaft für Musikforschung gewesen ist, feierte am 26. August 1971 seinen 75. Geburtstag.

Professor Dr. Paul Henry Lang, Chappaqua N. Y., feierte am 28. August 1971 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Jos. Smits van Waesberghe, Amsterdam, feiert am 18. September 1971 seinen 70. Geburtstag.

Frau Professor Dr. Anna Amalie Abert, Kiel, feiert am 19. September 1971 ihren 65. Geburtstag. Aus diesem Anlaß wird Frau Professor Abert von Schülern, Freunden und Kollegen eine Festschrift überreicht werden.

Professor Dr. Othmar Wessely, Graz, wurde vom Bundespräsident der Republik Österreich mit Entschließung vom 18. Juni 1971 zum o. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Wien ernannt.

Professor Dr. Hellmut Federhofer, Mainz, hat einen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck erhalten.

Dr. Felix Hoerbinger, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg, wurde vom Bayrischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus zum apl. Professor ernannt.

Universitätsmusikdirektor Dr. Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken, wurde am 23. März 1971 zum apl. Professor ernannt.

Dr. Rudolf Bockholdt, München, hat sich an der Universität München am 19. Juli 1971 für das Fach Musikwissenschaft habilitiert.

Dr. Tibor Kneif, Berlin, hat sich am 12. Mai 1971 an der Freien Universität Berlin für das Fach Musikwissenschaft habilitiert und wurde zum Privatdozenten ernannt.

Frau Dr. Helga de la Motte-Haber hat sich am 14. Juli 1971 an der Technischen Universität Berlin für das Fach Systematische Musikwissenschaft habilitiert.

Dr. Martin Staehelin, Basel, hat sich am 12. Juli 1971 an der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich für das Fach Musikwissenschaft habilitiert.

Dr. Wolfgang Suppan, Oberkonservator am Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg im Breisgau, hat sich am 7. Juni 1971 an der Philosophischen Fakultät der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Die Habilitationsschrift trägt den Titel: *Die Schichtung des deutschen Liedgutes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.*

Dr. Erwin R. Jacobi, Zürich, hat für das Akademische Jahr 1971/72 von der Indiana University in Bloomington/Indiana, eine Einladung als Gastprofessor erhalten. Dr. Jacobi hat außerdem am 2. Mai 1971 auf der Frühjahrstagung des Midwest Chapter der American Musicological Society in Bloomington einen Vertrag über *Albert Schweitzer's Legacy: the Manuscripts on Ornaments in J. S. Bach's Composition* gehalten.

Professor Dr. R. M. Longyear, Lexington/Kentucky, hat vom John Simon Guggenheim Memorial Foundation ein Stipendium für einen Forschungsaufenthalt zu Studien zur frühromantischen Musikgeschichte erhalten.

An der Philosophischen Fakultät der Universität Ljubljana fand vom 10. bis 15. Mai 1971 ein Symposium unter Leitung von Professor Dr. Dragotin Cvetko statt. Referenten waren Frau Professor Dr. Zofia Lissa (Warschau), Professor Dr. Hans Heinrich Eggebrecht (Freiburg i. Br.) und Dr. Elmar Budde (Freiburg i. Br.). Folgende Themen wurden in Referaten und Diskussionen behandelt: I. *Musikalische Tradition.* II. *Das Musikalische Kunstwerk.* III. *Musikalisches Zitat.* IV. *Musikalische Analyse.*

Das Institut für Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz veranstaltet vom 13. bis 16. September 1971 ein Symposium von Restauratoren für besaitete Tasteninstrumente mit dem Thema *Der klangliche Aspekt beim Restaurieren historischer Saiteninstrumente.*

In Stuttgart findet vom 18. bis 20. November 1971 an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst ein Internationaler Kongreß für Musiktheorie statt. Die Generalthemen heißen: 1. *Die Ausbildung des Komponisten in unserer Zeit.* 2. *Musiktheorie als Lehrfach heute.* Anmeldungen und Auskünfte beim Kongreßbüro: 7000 Stuttgart 1, Urbanplatz 2, Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst.

In der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, die unter der Leitung von W. Hofrat Dr. Franz Grasberger steht, bearbeitet derzeit Dozent Dr. Hans Rectanus (Heidelberg) den bisher nur gesichteten Nachlaß Hans Pfitzners, der im Jahre 1949 von der Musiksammlung angekauft wurde. Bis jetzt konnte eine Aufarbeitung des umfangreichen Materials infolge Personalmangels nur langsam vorgenommen werden. Dr. Rectanus erhielt jetzt durch Unterstützung der VW-Stiftung die Möglichkeit, bei längeren Arbeitsaufenthalten in Wien im Einvernehmen mit Hofrat Dr. Franz Grasberger die wissenschaftliche Auswertung des Materials vorzunehmen. Er bereitet eine Pfitzner-Biographie vor.

Im Zusammenhang mit der Katalogisierung des kompositorischen Nachlasses von Adolf Jensen, der durch die Bayerische Staatsbibliothek erworben wurde, bereitet Dr. Robert Münster ein thematisches Verzeichnis der Werke Jensens vor. Mitteilungen über Autographe und Briefe des Komponisten in Bibliotheken und privaten Sammlungen werden erbeten an Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, 8 München 34, Schließfach.

Berichtigung

In meiner Besprechung von Th. Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien (*Die Musikforschung* XXIV, 1971, S. 236 ff.) muß es auf S. 237, Zeile 19, anstatt „die Verwendung der kleinen Sext“ richtig lauten: „die Verwendung der großen Sext“.

Hellmut Federhofer, Mainz