

Adam Gottron zum Gedächtnis

VON GÜNTHER MASSENKEIL, BONN

Am 29. Oktober 1971 starb im Alter von 82 Jahren Adam Bernhard Gottron. Seine Verdienste für die Musikwissenschaft liegen hauptsächlich in der Erforschung der Musikgeschichte seiner Vaterstadt Mainz und des gesamten mittelhheinischen Raumes. Mehr als vierzig Jahre hat er sich nahezu im Alleingang dieser Aufgabe gewidmet. Zahlreiche Zeitschriftenaufsätze und Lexikonartikel, eine Reihe von Büchern – u. a. die *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800*, 1959 –, viele Neuausgaben älterer Musik, ferner eine stattliche Sammlung eigenhändiger Quellenabschriften Kurmainzer Kompositionen und nicht zuletzt die von ihm gegründete „Arbeitsgemeinschaft für mittelhheinische Musikgeschichte“: all dies legt bleibendes Zeugnis ab von Gottrons unermüdlicher Energie.

Dabei ist zu berücksichtigen, daß die Beschäftigung mit der Musikgeschichte nur ein Teil der schier unglaublich vielfältigen Aktivitäten Gottrons war und „erst“ in den letzten dreißig Jahren mehr und mehr in den Vordergrund rückte. Schon von frühester Jugend an musikalisch tätig und kompositorisch begabt, war er bereits promovierter Historiker (mit einer Arbeit über Raimundus Lullus), als er 1917 zum Priester geweiht wurde. Von nun an bedeutete für viele Jahre die geistliche Erziehung der Jugend seine vornehmste Aufgabe, die er als Religionslehrer vor allem in Darmstadt und Mainz und im Rahmen der katholischen Jugendbewegung wahrnahm. Aber gleichzeitig und mit dem gleichen Elan widmete er sich schriftstellerisch und organisatorisch der Pflege der Kirchenmusik und der Liturgie. Seine Tätigkeit als Diözesanpräses der Kirchenchöre im Bistum Mainz und vor allem seine einschlägigen Veröffentlichungen – z. B. *Singende Gemeinde* (1935), *Liturgischer Kirchenchor* (1936) – haben eine immense Breitenwirkung in ganz Deutschland gehabt. Einen besonderen Markstein in diesem Zusammenhang bedeutete 1946 die Gründung der Zeitschrift „Musik und Altar“, deren Leitung er bis 1952 innehatte. Danach jedoch zog sich Gottron immer mehr aus dem kirchenmusikalischen Sektor zurück, wohl nicht nur, um mit umso größerer Intensität seine historischen Forschungen zu betreiben, sondern auch weil er merkte, daß das maßgebliche moderne „Liturgieverständnis“ in der katholischen Kirche nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil mit seinen Erfahrungen und Auffassungen nicht in Einklang zu bringen war.

An Ehrungen für den Priester, Erzieher und Forscher Gottron hat es nicht gefehlt. 1955 wurde er zum Päpstlichen Hausprälaten ernannt, seit 1950 trug er den Titel eines Magister Fundator der Lullistischen Akademie zu Palma de Mallorca. An der Universität Mainz, deren Musikwissenschaftliches Institut er bereits kurz nach der Gründung 1946 durch großzügige Notenspenden wie auch durch die Überlassung seiner eigenen Orgel gefördert hatte, erhielt er 1959 eine Honorarprofessur für landeskundliche Musikforschung und 1969 die Würde eines Doctor philosophiae honoris causa. Die Stadt Mainz ernannte ihn zum Ehrenbürger. Zum 75. Geburtstag, 1964, widmete man ihm eine Festschrift. Die letzte Ehre: am 3. November 1971 wurde Adam Gottron auf dem Domherrenfriedhof im Kreuzgang des Mainzer Doms beerdigt. Er ist nun selbst ein Stück der Mainzer Musikgeschichte geworden.

Anthony van Hoboken zum 85. Geburtstag

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Das Köchel-Verzeichnis ist seit Jahrzehnten im Bewußtsein der Deutschen verankert. Es scheint, daß nun auch das Hoboken-Verzeichnis ihm zur Seite treten wird, zumal jetzt für den hochverehrten Jubilar rechtzeitig der zweite Band *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* im Musikverlag B. Schott's Söhne herausgekommen ist und damit die Frucht des Lebenswerkes des am 23. März 1887 zu Rotterdam geborenen Anthony van Hoboken zu einem Abschluß gekommen ist. Trotz der verschiedensten Vorarbeiten zu etlichen Teilbereichen des Vokalwerks von Joseph Haydn gab es bisher keinen geschlossenen Gesamtüberblick. Sicherlich werden sich Ergänzungen wie bei dem ersten Band, der den Katalog der Instrumentalwerke Haydns enthält, auch für diesen zweiten Teil ergeben; sie lassen sich aber nun durch die hier gebotene Grundlage viel leichter erbringen, feststellen und in Wert und Bedeutung ermessen. Hatten sich für Bibliographen, Bibliothekare, in der Musikwissenschaft, im Rundfunk- und Konzertwesen bereits für die Instrumentalkompositionen Joseph Haydns die Angaben des Hoboken-Verzeichnisses als sehr nützlich erwiesen, so dürfte sich jetzt dieser Trend noch verstärken und Hobokens Name im Zusammenhange mit Haydns Werken auch dem allgemein Gebildeten geläufig werden.

Nach einem kurzen technischen Studium an der Delfter Hochschule im Jahre 1909 war Hoboken ab 1910 Schüler des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt. Daß dem holländischen Reeder auch schon in dieser Zeit später berühmte Persönlichkeiten begegneten, ist eigentlich eine Selbstverständlichkeit. Anfänge zu der jetzt wohl umfassendsten und größten Privatsammlung von Musikdrucken vornehmlich der Klassiker, vor allem Haydns, aber auch anderer Komponisten, gehen auf die Frankfurter Zeit zurück. Entscheidende Impulse erhielt Hoboken dann durch Heinrich Schenker in Wien, dessen Überzeugung, daß die Werke unserer großen Meister in den Original- bzw. Urtexten am klarsten zu uns sprechen, ihn dazu veranlaßte, das „Archiv für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften“ in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien 1927 zu begründen. Das Fehlen von geeigneten bibliographischen Nachschlagewerken bei der Bestimmung von Original-, Erst- und Frühdrucken Haydnscher Kompositionen ließ in ihm den Plan entstehen, zunächst für sich selbst einen zuverlässigen Apparat aufzubauen. Wer weiß es noch, daß Otto Erich Deutsch ab 1926 rund neun Jahre der Kustos dieser Privatsammlung des Anthony van Hoboken war? Schließlich wurde dann aber die Arbeit zu einer grundlegenden, für die Allgemeinheit bestimmten Haydn-Bibliographie energisch angegriffen. Etliche Kenner und Fachkräfte hat Hoboken für dieses Vorhaben gewinnen können, aber z. Tl. auch wiederum ihnen mit diesen Aufträgen geholfen; zu nennen ist hier in erster Linie der erste, leider viel zu früh verstorbene Editionsleiter der Neuen Mozart-Gesamtausgabe Ernst Fritz Schmid. Die verschiedenen Aufsätze und Beiträge Hobokens in etlichen Fachorganen und Sammelpublikationen kreisen um das Thema Haydn oder um die Studien zu seinem Katalog der Werke dieses Meisters. Anläßlich der Jahrestagung unserer Gesellschaft für Musikforschung 1968 in Mainz hat Hoboken, der sonst seinen ihm

vertrauten Arbeitskreis in Ascona vorzieht, persönlich in einer kleinen Feierstunde vor einem größeren Kreis darüber berichtet. Verschiedene Ehrungen blieben nicht aus. Zwei Ehrendoktorate würdigten seinen Einsatz für ein grundlegendes Haydn-Werkverzeichnis: 1957 die Universität Kiel und ein Jahr später die Universität Utrecht. Zu den Ehrenmitgliedern unserer Gesellschaft zählt auch Anthony van Hoboken, ebenso ist er Mitglied des Haydn-Instituts in Köln seit seiner Gründung. Er gehört zu den ganz wenigen Privatgelehrten, denen eine eigene musikwissenschaftliche Festschrift gewidmet worden ist: 1962 wurde ihm von dem Leiter des Bonner Beethoven-Archivs Joseph Schmidt-Görg eine umfangreichere Festschrift überreicht. Seine offene Hilfsbereitschaft, soweit sie Forschungen um die bessere Erfassung von Haydns Werk betrifft, habe ich selbst immer wieder erfahren, so daß ich Anthony van Hoboken für seine wissenschaftliche Lebensleistung, darüber hinaus aber auch persönlich für alles bisher erwiesene Entgegenkommen aufrichtig zu danken habe und den herzlichsten Glückwünschen der Gesellschaft für Musikforschung zugleich die Bitte anfügen darf, daß diese Zusammenarbeit noch lange weiter bestehen bleiben möge.

Richard Baum

VON KARL GUSTAV FELLERER, KÖLN

Am 8. April dieses Jahres feiert Richard Baum seinen 70. Geburtstag. Die Gesellschaft für Musikforschung hat Grund genug, mit den Glückwünschen den Dank an ihren langjährigen Schatzmeister zu verbinden. Richard Baum war ein Mann der ersten Stunde, der, als Friedrich Blume nach dem Kriege die deutschen Musikforscher sammelte und in der Gesellschaft für Musikforschung eine neue Fachorganisation aufbaute, seine ganze Kraft diesem Aufbau widmete. Als Cheflektor des Bärenreiter-Verlages hat Richard Baum jahrelang an der Seite von Karl Vötterle das für die Musikforschung bedeutende Unternehmen mitaufgebaut.

Als Schüler von Adolf Sandberger erwarb er sich das Rüstzeug für musikwissenschaftliche Forschung und ein *musica practica* und *theorica* verbindendes Verständnis für die Lebensnotwendigkeiten einer neuen Entwicklung der Musik und des Musiklebens nach dem ersten Weltkrieg. In der Jugendbewegung, die ihn mit Karl Vötterle zusammenführte, war die Grundlage seines Denkens verwurzelt. Diesem Ideal ist er in den Wandlungen der Zeit treu geblieben. Im Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik, in vielen Singwochen und in der Entwicklung der Kasseler Musiktage entfaltete er neue Musizierformen und Auseinandersetzungen mit den Problemen in der Verantwortung um die Musikpflege der Jugend.

Der allgemeinen Bildungsaufgabe dienen die zahlreichen Ausgaben und Sammlungen, die Richard Baum im Bärenreiter-Verlag herausbrachte, vor allem aber auch die vielen Anregungen, die er verschiedenen Autoren gab. So sehr bei der Verlagsarbeit die Wirtschaftlichkeit nicht übergangen werden kann, so sehr hat Richard Baum seine Auffassung von Musik und Musikpflege in der Verantwortung für den Menschen zur Grundlage seines ganzen Wirkens gemacht. Maßstäbe in der allgemei-

nen Volksmusikarbeit zu setzen, ist sein Streben und hier hat sein Wirken eine fruchtbare Entfaltung und Ausstrahlung gefunden.

Immer war ihm bewußt, daß die wissenschaftliche Grundlage auch für Musik und Musikleben wesentlich ist. Wenn seine vielseitige Verlags- und Organisationstätigkeit wie die zahlreichen, seine Grundauffassungen offenbarenden Aufsätze und literarischen Beiträge ihn nicht mehr zu eigener Forschungsarbeit kommen ließen, so blieb ihr Richard Baum in seiner Arbeit im Verlag und in der Gesellschaft für Musikforschung stets verbunden. Mit Verständnis wußte er Anregungen zu geben und fundierte Urteile zu fällen. Sein reiches Wissen ist immer wieder deutlich geworden. Das Werk und die Aufgabe haben sein ganzes Wirken bestimmt und das Persönliche in der Öffentlichkeit mehr zurücktreten lassen als es oft angebracht gewesen wäre.

Als Schriftleiter der Zeitschrift *Musik und Kirche* (1929-1941), der Zeitschrift *Hausmusik* (1933-1961) und als Mitherausgeber der Zeitschrift *Musica* hat Richard Baum eine starke Wirkung auf das Musikschritftum ausgeübt, als Mitarbeiter in zahlreichen Gremien der musikalischen Jugend- und Erwachsenenbildung konnte er seine große Organisationsgabe, aber auch seinen Idealismus und sein Verantwortungsbewußtsein bewähren.

Die Stadt Kassel hat Baums reiche Tätigkeit mit der Verleihung der Ehrenplakette der Stadt gewürdigt. Doch greift sein Wirken weit über seinen örtlichen Bereich hinaus. Unter zahlreichen Ehrenämtern, unter denen der Vorsitz in der Landgraf-Moritz-Stiftung seit ihrer Gründung 1955 besondere Bedeutung besitzt, und internationalen Beziehungen ragt der Vorsitz des Internationalen Arbeitskreises für Musik (früher Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik) hervor. Wenn Richard Baum bei vielen musikalischen Unternehmungen und Veranstaltungen bescheiden im Hintergrund steht, so ist sein Wirken doch vielfach spürbar. Was es hieß, der Gesellschaft für Musikforschung in den schwierigen Nachkriegsjahren eine feste wirtschaftliche Grundlage zu geben und ihre Publikationsmöglichkeiten zu steigern, kann nur der voll erfassen, der in enger persönlicher Zusammenarbeit den Einsatz und das Geschick des Schatzmeisters kennengelernt hat. Daß es Richard Baum gegönnt sei, noch lange für die Gesellschaft für Musikforschung zu wirken und ihr seinen erfahrenen Rat zu geben, das wird ihr besonderer Wunsch an seinem siebzigsten Geburtstag sein.

Über Echtheitsprobleme in der Musik der Klassik*

VON JENS PETER LARSEN, KOPENHAGEN

Echtheitsprobleme in Bezug auf Kunstwerke sind seit Generationen besonders auf dem Gebiet der Malerei bekannt – wie oft läuft durch die Weltpresse eine Sensation über neuaufgefundene Meisterwerke dieses oder jenes großen Malers, die sich dann etwas später als Werke eines kleineren Zeitgenossen enthüllen. Die Probleme,

* Als Vortrag auf der Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung 1971 in Salzburg mit dem Titel *Über die Möglichkeiten einer musikalischen Echtheitsbestimmung für Werke aus der Zeit Haydns und Mozarts* gehalten. Erscheint auch im Mozart-Jahrbuch.

die mit solchen Ereignissen verbunden sind, können jedoch recht verschiedener Art sein. Ich möchte, bevor wir auf die spezifisch musikalischen Echtheitsprobleme eingehen, ein paar Beispiele aus dem Gebiet der Malerei anführen, die mir dazu geeignet scheinen, auch in die musikalischen Probleme einzuführen.

Wer sich für Echtheitsprobleme überhaupt interessiert, der wird die Vermeer-van Meegeren-Affäre nicht vergessen haben, die nach dem letzten Krieg einen der phantastischsten Gerichtsfälle darstellte. Von dem holländischen Maler Vermeer van Delft, dessen Werke zu den seltensten und kostbarsten der Welt zählen und fast nie zum Verkauf angeboten werden, waren einige wenige bisher ganz unbekannte Bilder um 1940 aufgetaucht, wovon besonders ein Emmaus-Bild als eines der feinsten Bilder Vermeers hervorgehoben wurde. Nach dem Krieg wurde der wenig bekannte Maler van Meegeren verhaftet, weil er angeblich in unnationaler Handlungsweise Bilder von Vermeer, die als nationale Denkmäler gelten mußten, an die Besatzungsmacht weitergegeben habe. Er hat sich gegen diese Anklage überraschenderweise dadurch verteidigt, daß er klar machte, daß die Bilder nicht von Vermeer, sondern von van Meegeren gemalt worden waren, obwohl sie von ersten Fachleuten als echt anerkannt waren. Es lag also eine regelrechte Fälschung vor – wobei sich interessanterweise herausstellte, daß derselbe Maler, der mit eigenen, originalen Bildern keinen besonderen Erfolg gehabt, in der anonymen Nachahmung des Stils eines alten Meisters die größte Anerkennung geerntet hatte.

Daß es zahllose Fälle banaler Fälschungen ähnlicher Art gibt, braucht kaum noch erwähnt zu werden. Es handelt sich hier um eine rein kommerzielle Angelegenheit ohne jede künstlerische Bedeutung. Man nützt den Snobismus bzw. den Geschäftssinn gutgläubiger Klienten durch ganz bewußten Betrug aus. Es kann sich dabei um ein ganz neues Bild handeln, das ein möglichst altes Gepräge erhalten muß. Oder es kann etwas einfacher darum gehen, ein Bild aus älterer Zeit mit einer falschen, mehr Geld einbringenden Signatur zu versehen. Die betrügerische Absicht bleibt unverändert, aber es leuchtet ein, daß die betreffenden Gemälde ganz verschiedener Art sind und für eine Echtheitsprüfung ganz verschiedene Probleme abgeben müssen, auf die wir jedoch hier nicht weiter eingehen können.

Mein zweites Beispiel führt in eine andere Art von Echtheitsproblemen ein, wobei nicht die kommerzielle Seite, sondern die Erkenntnis künstlerischer Eigenart in den Vordergrund tritt. Seit meiner frühen Jugend habe ich eine Vorliebe für die Bilder von Brueghel (Breughel), d. h. von Brueghel Vater, nicht von den weit weniger bedeutenden Söhnen, gehabt. So oft ich nach Wien kam, nützte ich die Gelegenheit, die ganz einmalige Brueghel-Sammlung im Kunsthistorischen Museum zu besuchen. Anfang der 1930er Jahre kam ich aber auch eines Tages in die Gemäldegalerie im Liechtensteinschen Palais in Wien und sah dort ein Bild, das ich damals noch nicht kannte, die *Volkszählung in Bethlehem*. Auffallend an diesem Bild schien mir, daß gewisse Details ausgesprochen auf den Vater, andere eher auf einen der Söhne wiesen. Im Katalog war das Bild unter „*Peter Brueghel d. Ae.*“ aufgeführt, aber mit dem folgenden Kommentar dazu: „*Geistreich, aber für Pieter Brueghel d. Ae. ein bisschen zu breit behandelt. Man denkt mit Recht an den Sohn, Pieter Brueghel d. J. . . .*“. Ein Jahr später kam ich in die Antwerpener Gemäldesammlung, und hier stand ich wieder vor demselben Bild, ebenfalls mit Stilmomenten, die z. T. auf den Vater,

z. T. auf den Sohn weisen konnten. Kurz danach kam ich endlich in das Brüsseler Kunstmuseum, und hier fand ich die Lösung meines Rätsels in sehr anschaulicher Weise: nebeneinander waren hier aufgehängt das originale Bild *Le Dénombrement de Bethlehem*, signiert und datiert 1566, von Brueghel d. Ae., und eine Kopie, datiert 1610 und signiert von P. Brueghel d. J., und dies letzte Bild stimmte in der Mischung von Stilmomenten mit den beiden anderen Kopien überein, die ich früher gesehen hatte. Der Katalog wies noch auf zwei weitere Kopien in französischen Sammlungen hin.

Der Gegensatz zu unserem ersten Beispiel ist ohne weiteres klar: es handelt sich hier nicht um moderne, kommerzielle Fälschungen, bei denen man versucht hat, jede Einzelheit so „echt“ wie möglich zu machen – weil das ganze Bild unecht ist! –, sondern um zeitnahe Kopien eines beliebten Bildes, die zu einem gewissen Teil stilistisch verändert hervortreten – weil eben nicht eine falsche „Echtheit“ vorgetäuscht werden soll.

Ich habe diese zwei Beispiele gewählt, weil in beiden Fällen der Sachverhalt ganz klar ist. Aber Bilder, die zeitweise einem großen Meister zugeschrieben worden sind, später aber auf seine Umgebung zurückgeführt wurden, gibt es bekanntlich unzählige, wobei meist nicht, wie im Fall des genannten Brueghel-Bildes, eine endgültige Klärung möglich ist. Man kennt die Aufschriften auf Gemälden wie „*Rembrandt zugeschrieben*“, „*Werkstatt Rubens*“, „*Schule Rafaels*“ oder ähnlich. Es kann sein, daß der betreffende Meister mit dem in Frage kommenden Bild ein klein wenig zu tun hatte, aber meistens wird man nur eine stilistische Beeinflussung hinter der Namensnennung annehmen müssen. Es handelt sich auch hier gewöhnlich nicht um Fälschungen, sondern um Schwierigkeiten der Autorbestimmung, die hauptsächlich mit drei Momenten zu tun haben: 1) die Überlieferungsgeschichte des betreffenden Bildes bis zum heutigen Besitzer ist nicht hinreichend bekannt und dokumentiert; 2) der Stil des Bildes, sein Gesamtcharakter und seine handwerkliche Eigenart sind nicht so unverwechselbar, daß nur ein einziger Künstler in Frage käme; 3) auch der beste heutige Kenner vermag es nicht, ganz unbefangen ein paar Jahrhunderte zu überbrücken; Individualstil und Zeitstil des Kunstwerkes greifen ineinander, so daß es schwer fällt zu sagen, wo der eine aufhört und der andere anfängt.

Welcher Art sind nun die Echtheitsprobleme, die uns auf musikalischem Gebiet und ganz speziell auf dem Gebiet der Musik des mittleren und späteren 18. Jahrhunderts begegnen?

Eins können wir sofort feststellen: eigentliche Fälschungen, d. h. in unserer Zeit fabrizierte, angeblich alte Werke, spielen eine ganz unbedeutende Rolle. Das hängt natürlich mit dem Unterschied von Malerei und Musik zusammen: das originale Gemälde ist unique, läßt sich wohl reproduzieren und kopieren, aber nicht wiederholen; das Musikwerk läßt sich dagegen, einmal veröffentlicht, beliebig oft wiederholen, und das Resultat der Aufführung hängt nicht davon ab, ob ein Originalmanuskript oder eine gute gedruckte Ausgabe benützt wird, sondern allein von dem Talent der ausführenden Künstler. Es besteht deshalb wenig Grund dazu, Fälschungen vorzulegen, wenn die originalen Werke allgemein zugänglich sind. Nur der Vollständigkeit wegen soll jedoch erwähnt werden, daß man trotzdem gelegentlich Fälschungen von angeblich älteren Musikwerken antreffen kann, und zwar zwei ver-

schiedene Arten von Fälschungen: Für weniger sattelfeste Autographensammler sind falsche „Meisterhandschriften“ hergestellt worden, die man gelegentlich auch in öffentlichen Bibliotheken treffen kann. Sie sind gewiss ganz uninteressant. Etwas anders verhält es sich bei Werken, die plötzlich in den Konzertsälen als „unbekannte Meisterwerke“ auftreten, und die sich bei näherer Untersuchung als freie Pastichen entpuppen. Man kann z. B. an das sogenannte Händelsche Bratschenkonzert denken, oder an die seinerzeit sehr beliebten angeblichen Kreisler-Bearbeitungen klassischer Musikstücke, die in Wirklichkeit geschickt gemachte Pastichen von Kreisler selbst waren. Stücke dieser Art sind meistens als recht harmlose Unterhaltungsmusik zu bewerten und gehen die seriöse Musikforschung wenig an.

Die Echtheitsprobleme, die uns in der Musik des 18. Jahrhunderts vor umfassende und schwierige Aufgaben stellen, hängen nicht mit eigentlichen Fälschungen, sondern mit falschen Angaben zusammen. Über Schwierigkeiten dieser Art beklagt sich schon 1762 der Musikverleger Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in der *Nacherinnerung* zum ersten Heft seines thematischen Verkaufskatalogs von Musikalien¹: „*Wie manchen Streit hat man nicht auszumachen und wie manchen geheimen Kampf zu überwinden, wenn man einem jeden Verfasser das Seinige geben, und die unter verschiedenen Nahmen vorkommenden Stücke ihren wahren Meistern zueignen will? Und wenn man in so zweifelhaften Fällen, dergleichen mir gar oft vorgekommen sind, durch Nachfragen nicht viel heraus bringt, wie leicht wird man alsdann von seiner Beurteilungskraft eben so oft irre geführt als sicher geleitet?*“

Die Hervorhebung des Problems der Autorbestimmung als eine generelle Schwierigkeit ist für die Zeit um 1760 sehr wohl verständlich. Denn es fragt sich, ob es überhaupt eine Periode der neueren europäischen Musikgeschichte gegeben hat, in der diese Schwierigkeit sich stärker geltend machte. Das hängt z. T. mit dem Aufblühen des Musikverlagswesens zusammen. Pariser, Londoner und Amsterdamer Musikverleger haben Ausgaben italienischer, deutscher, österreichischer, böhmischer Komponisten in die Welt geschickt, meist ohne Möglichkeit einer Kontrolle, ob die ihnen gelieferten Druckvorlagen unter falscher Flagge segelten oder nicht. Wahrscheinlich sind ihre Lieferanten größtenteils Kopistenfirmen in Wien, Italien und anderswo gewesen, die ihrerseits Kopien auf den Markt schickten, ohne allzuviel Wert auf eine Kontrolle der Autorenangaben zu legen.

Mit der zunehmenden Dezentralisierung des Verlagswesens übernahmen lokale Musikverlage in wachsendem Maße die Publikation von Werken einheimischer Komponisten, in Wien ab ca. 1780. Das bedeutet erstens eine Beschränkung der Tätigkeit der Kopisten, zweitens der Ausgaben fremder und auswärtiger Verleger. Für die lokalen Ausgaben ist eine Echtheitskontrolle durch den z. T. mit den Komponisten direkt verkehrenden Abnehmerkreis gegeben. Die Probleme der Autorbestimmung rücken in den Hintergrund.

Im 19. Jahrhundert kommt noch hinzu, daß sich die Praxis der Opusnumerierung von Seiten der Komponisten selbst – nicht von Seiten der Verleger – durchsetzt, und die größere Wertschätzung schöpferischer Tätigkeit trägt noch dazu bei, das Kunstwerk in seiner Identität festzuhalten. Echtheitsprobleme nach Art der von

1 Neuausgabe (B. Brook) S. 29.

Breitkopf beschriebenen kommen nicht länger vor. Auch bei der nach der Mitte des Jahrhunderts zunehmenden Wiederentdeckung der Musik des 18. Jahrhunderts tritt das Echtheitsproblem anfangs weniger in den Vordergrund. Es können Werke wie die Pseudo-Bach'sche *Lukaspassion* oder die als Beethoven-Werk vorgelegte sogenannte *Jenaer Symphonie* genannt werden, aber sie galten eher als Ausnahmen. Auch die sogenannten „romantischen Violin-Sonaten“ von Mozart könnten hier angeführt werden, aber ihre Problematik wurde erst später allgemein erkannt. Als sehr charakteristisch darf es wohl gelten, daß zum Beispiel die zweite Ausgabe von Köchels Mozart-Verzeichnis noch 1905 in der originalen Reihenfolge mit Hinzufügung von nur ca. 30 Werken erscheinen konnte.

Die Wiederentdeckung oder Wiedererkenntnis der Problematik der Echtheitsbestimmung, nicht als eine Spezialität für Ausnahmefälle, sondern als ein prinzipielles Problem von großer Tragweite, wurde besonders durch eine Polemik um Haydns Symphonien veranlaßt. Das erscheint ganz logisch, denn es gibt kaum eine zweite Gruppe von Werken, bei der das Problem so klar hervortritt. Gegenüber wenig mehr als 100 echten Haydn-Symphonien stehen jedenfalls etwa 150 Symphonien, die in der einen oder anderen Sammlung unter Haydns Namen vorkommen, aber von denen kaum eine einzige als echt gelten darf.

Für die von Breitkopf & Härtel 1907 publizierten drei ersten Bände einer in Angriff genommenen Haydn-Gesamtausgabe² stellte Mandyczewski eine Liste von 104 echten Symphonien, 16 Ouverturen, 38 unechten und 36 zweifelhaften Symphonien auf. Diese Liste, deren Nummern noch heute überall Verwendung finden, – die im Hoboken-Verzeichnis vorkommende Symphonie-Numerierung ist für die echten Werke einfach eine Übernahme von Mandyczewskis Aufstellung –, basierte auf Vorarbeiten von Pohl. Als Grundlage der Aussonderung der echten Werke diente Mandyczewski der unter Haydns Aufsicht zusammengestellte Katalog aus dem Jahre 1805. Für die Unterscheidung zwischen unechten und zweifelhaften Symphonien wurden im wesentlichen nur die früher genannten Breitkopfschen Kataloge aus den Jahren 1762-87 und das von Perger ausgearbeitete Verzeichnis der Instrumentalwerke Michael Haydns herangezogen.

Die spätere Forschung hat die Grundlagen eines Katalogs von Haydns Symphonien in vieler Hinsicht erweitern können, aber für ihre Zeit bedeutete diese Aufstellung, mit klarer Unterscheidung von echten, zweifelhaften und unechten Werken, einen großen Fortschritt, und sie wurde auf lange hin als fast kanonisch betrachtet.

Wie ein Bombenschlag wirkte es deshalb, als eine kurze Mitteilung Ende 1932 durch die Weltpresse lief³, der Geheimrat Sandberger in München habe 78 unbekannte Haydn-Symphonien gefunden. In einem Vortrag hatte Sandberger auf Mandyczewskis Liste einen starken Angriff gerichtet und hatte u. a. gesagt, daß in das Verzeichnis der echten Symphonien Dutzende dort fehlender Werke einzufügen seien. Da Sandberger mit Recht als einer der hervorragendsten Musikforscher seiner Zeit angesehen wurde, hat man diese ganz unwahrscheinlich klingende Behauptung nicht ohne weiteres abzuweisen gewagt. Wenn auch vermutlich die meisten

² Joseph Haydns Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Serie 1, *Symphonien*, Bd. 1 (1907).

³ W. Krienitz, *78 neue Haydn-Symphonien*, in: Allg. Musik Zeitung 1932/33, S. 153.

Fachleute die Geschichte von den 78 angeblich neu aufgefundenen Symphonien als eine große Übertreibung auffaßten, so war wohl die allgemeine Auffassung, daß eine gewisse Anzahl unbekannter Symphonien aufgefunden worden sei. Ich erinnere mich an die Bemerkung Scherings: „*soll es nicht 7,8 Symphonien heißen?*“.

Da ich mich um diese Zeit schon seit einigen Jahren mit Haydns Symphonien beschäftigte, und als einer von ganz wenigen das Privilegium erworben hatte, im schwer zugänglichen Archiv des Fürsten Esterházy arbeiten zu dürfen, der wichtigsten Sammlung von Haydn-Manuskripten, fiel es mir zu, in einer langen Auseinandersetzung mit Sandberger zu versuchen herauszufinden, was hinter der sensationellen Mitteilung von den 78 unbekanntesten Symphonien stecke.

Auf diese Auseinandersetzung selbst in *Acta musicologica* in den Jahren 1935 bis 37⁴ kann ich hier nicht weiter eingehen. Sie hat aber für mich die entscheidende Konsequenz nach sich gezogen, daß ich es als eine Notwendigkeit ansehen mußte, die prinzipiellen Möglichkeiten der Echtheitsprüfung, und zwar in erster Linie der Echtheitsprüfung auf quellenkritischer Basis zu klären. Die Resultate meiner Untersuchungen habe ich in meiner Arbeit *Die Haydn-Überlieferung* publiziert⁵, wo ich in der Einleitung auch eine kurze prinzipielle Darstellung der allgemeinen Probleme der Echtheitsprüfung brachte. Heute braucht man wohl kaum die Bedeutung einer Untersuchung dieser Art zu verteidigen, aber damals erlebte ich mehrmals, daß man seiner Verwunderung – oder fast seines Mitleids – darüber Ausdruck gab, daß ich soviel Zeit auf eine so „unmusikalische“ Arbeit verwendet hatte.

Nach dem Krieg haben quellenkritische Untersuchungen innerhalb der Musikforschung eine bedeutende Rolle gespielt. Es ist nicht möglich, die vielen wertvollen Arbeiten dieser Art hier anzuführen. Die Bedeutung der quellenkritischen Arbeiten zur Bachforschung, insbesondere der Arbeiten von Dürr und von von Dadelsen, ist allgemein bekannt. Eine Arbeit wie Ingmar Bengtssons Roman-Werkuntersuchung verdiente es, ebenso bekannt zu sein. Auf dem Gebiet der Haydn-Forschung ist eine Fülle wertvoller Studien zu verzeichnen, die uns sehr weit vorwärts gebracht haben, wie Landons Buch über Haydns Symphonien, Barthas und Somfais Buch über *Haydn als Opernkapellmeister* und mehrere Aufsätze von Mitarbeitern des Joseph Haydn-Instituts in Köln, besonders von dessen Leiter, Georg Feder⁶. Auch für die Editionsarbeit an den neuen Gesamt-Ausgaben – Mozart-, Bach-, Haydn-Ausgabe usw. – hat man selbstverständlich weitgehend quellenkritische und überhaupt „philologische“ Methoden verwendet.

Beim Salzburger Kongress 1964 wurde ein Symposium „Der gegenwärtige Stand der Mozartforschung“ abgehalten, und hier hat Wolfgang Plath als Diskussionsgrundlage ein Referat vorgelegt, das mit großer Klarheit die Notwendigkeit einer durchgreifenden Erneuerung der Quellengrundlage der Mozart-Forschung betont⁷. „*Grundlagenforschung ist methodisch-systematische Quellenforschung. Nur auf diesem Wege lassen sich gegenwärtig Fortschritte in der Behandlung von Fundamental-*

4 *Haydn und das kleine Quartbuch* etc., in: *Acta musicologica* 1935-37.

5 J. P. Larsen, *Die Haydn-Überlieferung* (1939).

6 Vgl. u. a. G. Feder, *Die Überlieferung und Verbreitung der handschriftlichen Quellen zu Haydns Werken, I. Folge*, in: *Haydn-Studien* I, 1 (1965), S. 3-42.

7 Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Bericht über den neunten internationalen Kongreß Salzburg 1964, I (1964), S. 47-55.

fragen der Mozartforschung erwarten“, heißt seine 2. These. Es läßt sich gegen Plaths Ausführungen vielleicht einwenden, daß sie etwas zu sehr von den Problemen der Neuen Mozart-Ausgabe ihren Ausgang nehmen, aber im Grunde ist die Unsicherheit, die die Herausgeber der NMA so stark empfunden haben, doch eine generelle, und man wird wohl zugeben müssen, daß die Mozart-Forschung sich nur mit Schwierigkeit von vielen traditionellen, angenommenen Tatsachen hat frei machen können, die eben damit zusammenhängen, daß – wie Plath es sehr offen sagt – „*sie noch keine sicheren Grundlagen besitzt, und daß ihre bisherige Sicherheit falscher Schein gewesen ist.*“

Leider haben die etwas scharfen Formulierungen Plaths eine gewisse Entgleisung der Diskussion bewirkt. Statt die Probleme selbst aufzunehmen, hat man mit Vorliebe die etwas müßige Frage diskutiert, ob andere Probleme, etwa ästhetische und analytische Probleme, nicht doch ebenso wichtig seien wie die von Plath in den Vordergrund gestellten quellenkritischen Probleme. In eine Fülle von Detail-Fragen ganz verschiedener Art hat sich die Diskussion aufgelöst, so daß die abschließende Frage von Plath sehr wohl verständlich erscheint: „*Gibt es die Mozart-Forschung als Ganzes? – – – Wir sollten uns allen Ernstes die Frage stellen, ob wir überhaupt mit den so oft und auch leichtfertig zitierten wissenschaftlichen Methoden arbeiten können.*“

Im Mozart-Jahrbuch 1964 (1965) hat Anna Amalie Abert einen wohlthuend sachlichen Beitrag vorgelegt: *Methoden der Mozartforschung*⁸, in dem sie Hermann Aberts klassischen Aufsatz *Über Stand und Aufgaben der heutigen Mozartforschung* (1923)⁹ dem Referat von Plath gegenüberstellt, und dabei eine Synthese der von Plath als „*künstlerische*“ und „*gelehrt-wissenschaftliche*“ bezeichneten Tendenzen sucht. Zur Verteidigung der Notwendigkeit einer „*künstlerischen*“ Betrachtung, auch in einem Fall, wo die Quellenfrage eigentlich schon allein Sicherheit zu geben scheint, weist sie auf die von Wilhelm Fischer 1923 veröffentlichte sogenannte „*Lambacher Symphonie*“¹⁰. Hier liegt nach ihrer Auffassung eine Verwechslung mit einer anderen Symphonie in Lambach vor, die unter Leopolds Namen vorliegt und am selben Tag als Neuerwerbung des Stiftes angemerkt ist. Ich glaube nicht, daß Frau Aberts Argumentation als umfassend genug angesehen werden kann, um die Sache endgültig zu entscheiden, und das kommt auch in ihren Schlußbemerkungen klar zum Ausdruck, wo von „*einer nach einer exakten und reinlichen Methode geführten Hypothese*“ die Rede ist. Aber wenn auch die musikalische Wertung für diese Hypothese sprechen könnte, so scheint doch der Fall überhaupt derart speziell zu sein, daß man kaum irgendwelche Folgerungen über Methodenfragen daraus ziehen kann.

Eine viel schärfere Absage an die von Plath vorgelegten Betrachtungen hat Blume in seinem Kongressvortrag in Ljubljana (1967) gegeben¹¹. Das mag etwas verwunderlich scheinen, schon deshalb, weil Blume selbst auf dem Gebiet der kritischen

8 Mozart-Jahrbuch 1964 (1965), S. 22-27.

9 Mozart-Jahrbuch, Erster Jahrgang (1923), S. 7-22.

10 Mozart-Jahrbuch, Erster Jahrgang (1923), S. 35-68.

11 Fr. Blume, *Historische Musikforschung in der Gegenwart*, in: Acta Musicologica 1968, S. 8-21, bzw. I. M. S., *Report of the Tenth Congress*, Ljubljana 1967 (1970), S. 13-25.

Gesamtausgaben eine entscheidende Rolle gespielt hat, aber auch, weil er seinen Vortrag „*nicht als Kritik, sondern als Bilanz*“ verstanden haben möchte – und trotzdem gegen diese eine Seite der heutigen Musikwissenschaft, die quellen- und textkritische Arbeit, eine ganze Reihe von Warnungen vorbringt. Zweifellos hat es auf diesem Gebiet – wie auf den meisten anderen Gebieten der Musikwissenschaft – Einseitigkeiten und Beschränkungen gegeben, die zur kritischen Abstandnahme Anlaß geben können, aber wenn es z. B. heißt, daß „*der sogenannte Neo-Positivismus nur für ganz beschränkte Spezialfragen förderlich ist*“, so ist es nicht nur, – wie Blume selbst zugibt –, eine Übertreibung, sondern eine Verkennung der ganzen Grundlage nicht nur der Gesamtausgaben und der schmerzlich vermißten umfassenden Spartensammlungen, die Blume mit Recht neben den Gesamtausgaben fordert, sondern auch der ganzen stilistischen Durcharbeitung dieses Materials, die z. B. ohne peinlich genaue philologische Detailarbeit zur Frage der Chronologie nie eine wirklich solide Basis erlangen kann.

Die Tendenz zu einer erneut stärkeren Betonung der rein musikalischen Kriterien als Basis der Echtheitsprüfung tritt in dem kürzlich erschienenen Aufsatz von Feder, *Haydns frühe Klaviertrios – Eine Untersuchung zur Echtheit und Chronologie*¹², besonders prägnant hervor. Daß diese Untersuchung auch quellenkritische Gesichtspunkte berücksichtigt, ist selbstverständlich, aber für die Entscheidung über Echtheitsfragen werden anscheinend intuitive – jedenfalls gar nicht oder nur wenig dokumentierte – Schätzungen von Stil und Qualität der Stücke als Hauptstützen angeführt. Ich zitiere: (S. 292:) „*Aufgrund seines überzeugenden Stils und seines hohen expressiven und kompositorischen Rangs kann die Echtheit dieses Werkes keinem Zweifel unterliegen*“. – (S. 298:) „*Die Musik selbst, besonders das spritzige Allegro molto, spricht deutlich für ihren Autor, so daß trotz Fehlens einer authentischen Bestätigung an der Echtheit kaum zu zweifeln ist*.“ – (S. 298:) „*Das schöne Werk ist schon dreimal neu herausgegeben worden. An seiner Echtheit ist aus inneren Gründen nicht zu zweifeln*.“ – (S. 302:) „*Qualität und Stil aller Sätze lassen nicht den geringsten Zweifel an Haydns Autorschaft zu*.“ – Am weitesten geht wohl die Anerkennung eines Werkes auf Grund der Themenanfänge allein, wenn es heißt (S. 294): „*Nach Stil und Qualität der Themenanfänge handelt es sich zweifellos um ein echtes Werk*“, aber auch die folgende Bemerkung scheint reichlich gewagt (S. 295): „*Selbst wenn es überhaupt nur anonym überliefert wäre, würde der Stil den jungen Haydn verraten*.“

An diesen Formulierungen fällt – neben der durchgehenden Berufung auf „Stil und Qualität“ als Prüfungskriterien – besonders die Betonung der gewonnenen absoluten Sicherheit auf. Es gibt ja bei jeder Echtheitsprüfung sozusagen zwei Stadien von (angenommener) Sicherheit, entsprechend den beiden Fragen: kann dies von N. N. sein? bzw. muß dies von N. N. sein? Zur ersten Frage läßt sich wohl durch eine Untersuchung der Werke des betreffenden Komponisten allein Stellung nehmen, aber zur zweiten Frage, die auch so lauten könnte: kann kein anderer Komponist in Frage kommen? – zu dieser Frage scheint es kaum möglich, ohne jeden Vergleich mit Werken anderer Komponisten definitiv Stellung zu nehmen. Jedenfalls müßte

¹² Haydn-Studien II, 4 (1970 [1971]), S. 289-316.

das implizieren, daß entweder der Stil des betreffenden Komponisten so unverwechselbar individuell oder aber die Qualität seiner Werke so überragend sei, daß überhaupt keine Verwechslungen denkbar wären. Aber tatsächlich handelt es sich ja hier gerade um eine Zeit, in der Verwechslungen dieser Art aus verschiedenen Gründen besonders naheliegend sind, wie wir schon aus der zitierten Bemerkung von Breitkopf erfahren konnten. Daß solche Verwechslungen auch bei den großen Meistern, also auch bei Haydn und Mozart möglich sind, wissen wir alle.

Es geht hier um die prinzipielle Frage der klaren Unterscheidung zwischen Tatsachen und Vermutungen. In meiner „Haydn-Überlieferung“ habe ich dies im allerersten Satz zum Ausdruck gebracht¹³: „*Es darf wohl als eine elementare Forderung an wissenschaftliche Arbeit jeder Art gelten, daß es möglich sein muß, zwischen dem gewissen, von dem sie ausgeht, und dem ungewissen, das sie aufklären will, genau zu unterscheiden.*“ Plath hat ähnliches wesentlich schärfer ausgedrückt¹⁴: „*Die wissenschaftliche Diskussion wurde unsauber, weil die peinliche Unterscheidung zwischen unbedingt sicherem Wissen und nur bedingter Hypothese zusehends außer Acht geriet. Vor allem in Fragen der Echtheit und der Datierung verfiel die Kunst schlüssiger Argumentation immer mehr zu einem bloßen Austausch bestenfalls einleuchtend motivierter Meinungen.*“

Wo ist die Grenze zwischen Sicherheit und Vermutung? Können wir in allen Fällen entscheiden, was echt, und was unecht ist? Sind die Voraussetzungen für eine solche Entscheidung der Aussage der Quellen oder der Wesensart der Musik zu entnehmen? Gibt es Methoden, die so direkt auf die Probleme der Echtheitsprüfung abgestimmt sind, daß von einer „systematischen“ Echtheitsprüfung die Rede sein kann? Wie weit ist es möglich, Objektivität und Subjektivität in den verschiedenen Formen einer Echtheitsprüfung – Quellenkritik, Stilprüfung, Werturteil – auseinanderzuhalten? Das sind einige der Fragen, die sich von selbst stellen, wenn wir abschließend versuchen wollen, Möglichkeiten und Grenzen einer wissenschaftlich vertretbaren Echtheitsprüfung anzugeben.

Womit wird man die Prüfung der Echtheit eines Musikwerkes, d. h. der Wahrheit der Autorangabe, anfangen? Höchst wahrscheinlich wird man sich durch eine schnelle Durchsicht der Komposition einen ersten Eindruck zu verschaffen suchen. Man wünscht dabei umgehend seine Neugier zu befriedigen, ob hier wirklich etwas Gutes vorliegt; man will sehen, ob das Stück überhaupt ernst zu nehmen ist, so daß es sich lohnt, eine Prüfung durchzuführen. Diese schnelle Durchsicht ist jedoch nur als ein Vorspiel zu betrachten, das der eigentlichen Prüfung vorausgeht, und das übrigens in gewisser Weise ein wenig gefährlich sein kann, weil die Objektivität des Betrachters durch eine voreilige Entscheidung gefährdet werden könnte. Man muß sich hüten, auf diesen ersten Eindruck Wert zu legen.

Nachdem man seine musikalische Neugier befriedigt hat, wird wohl unvermeidlich die erste Frage so lauten: „Wo kommt eigentlich das Stück her?“ Mit der Frage der Überlieferung fängt die eigentliche Echtheitsprüfung an. Daß es so sein muß, hat seine Gründe. Ich möchte hier noch einmal ein paar Sätze meiner Haydn-Überlieferung zitieren¹⁵: „*Jede Echtheitsprüfung muß von einer quellenmäßige gesicher-*

¹³ Op. cit. S. 9.

¹⁴ Op. cit. S. 50.

¹⁵ Op. cit. S. 15.

ten Grundlage ausgehen. Die Stilanalyse allein vermag kein Urteil zu begründen, sondern erst der Stilvergleich. Als Vergleichsbasis muß ein im voraus gesichertes Material vorliegen, und dieses kann nur durch Quellenbelege gewonnen werden. Der Stilvergleich wird somit erst dann in Anwendung gebracht werden können, wenn für ihn eine quellenmäßig gesicherte Basis geschaffen worden ist. Je größer diese Basis, desto größere Sicherheit der Stilprüfung.“ Die große Bedeutung der Quellenprüfung beruht in erster Linie darauf, daß sie in vielen Fällen volle Sicherheit gibt, und wenn das nicht der Fall ist, läßt sich meistens durch einfache, klare Kriterien feststellen, ob jedenfalls Indizien für die Echtheit vorhanden sind. Als Quellen, die volle Sicherheit vermitteln, können genannt werden: signierte Autographe, authentische Drucke, eigenhändige Eintragungen in thematische Kataloge oder authentische briefliche Dokumentation. Darüber hinaus liegt oft eine aus der Zeit der Komposition herrührende nie unterbrochene Autor-Tradition vor, die ebenfalls volle Sicherheit gewährt.

Auf Quellen und Dokumentation dieser Art beruht jede Echtheitsprüfung. Es darf ja nicht vergessen werden, daß Werke wie z. B. *Figaro* oder *Don Giovanni* nicht durch Stilprüfung ihre Echtheit bewiesen haben, sondern umgekehrt: weil sie durch Überlieferung, durch äußere Quellen als zweifellos echt dokumentiert sind, können sie als Ausgangspunkt einer Bestimmung von Mozarts Stil – oder enger: von Mozarts reifem Opernstil – dienen.

Gegenüber diesen großen Vorzügen der Quellenprüfung stehen gewisse Begrenzungen. In erster Linie ist hier an die vielen Fälle zu denken, wo die Quellenprüfung darin mündet, daß keine Sicherheit, kaum einmal ein Indiz für die angenommene oder vermutete Autorschaft durch Quellenbelege gewonnen werden kann, oder wo gar zwei oder drei Komponisten in verschiedenen Quellen als Autor desselben Werkes angegeben sind, und wo keine der Quellen mehr Vertrauen erweckt als die anderen Quellen. Wenn keine besseren Quellen aufgefunden werden können, ist es nicht möglich, auf diesem Weg weiterzukommen. Vielleicht kann sich eine unsichere Quelle später als authentisch erweisen, wenn neue Informationen auftauchen, aber man kann dies nicht erzwingen. Man bleibt bei der einfachen, klaren Entscheidung: quellenmäßig gesichert, vermutlich echt, unsicher oder ähnlich, aber diese Einteilung hat einen hohen Grad an Objektivität und ist überhaupt als grundlegend zu betrachten.

Wenn die Quellenprüfung nicht weiter gehen kann, muß die Stilprüfung herangezogen werden. Auch sie hat ihre Vorzüge und ihre Grenzen – verschieden von den Vorzügen und Grenzen der Quellenprüfung. Ganz fundamental ist natürlich der Unterschied, der darin besteht, daß jetzt das Musikwerk selbst, nicht die äußere Gestalt seiner Überlieferung als Ausgangspunkt der Untersuchung dienen soll. Daß diese „Musikalisierung“ der Arbeit als ein Vorzug gelten muß, wenn man an die Durchführung der Untersuchung als eine musikalische Aufgabe denkt, ist wohl klar. Aber es ist nicht als eine gegebene Sache zu betrachten, daß die Echtheitsprüfung dadurch ein solideres Fundament erhält, obwohl dies zweifellos von vielen als gegeben angenommen wird.

Als die großen Vorzüge der Stilprüfung sind wohl – abgesehen von dem schon hervorgehobenen: der Freude an der direkt musikalischen Untersuchung – zu nen-

nen: erstens, daß das Kunstwerk selbst im Zentrum steht, und zweitens, daß hierdurch die Möglichkeit weit umfassenderer und mannigfaltigerer Wege und Methoden der Prüfung gegeben ist. Formstruktur, Themenbildung, Satztechnik, Harmonik, Instrumentierung und vieles mehr können als Ausgangspunkt einer Analyse gewählt werden. Und wenn eine Untersuchung fertig ist, kann eine andere sofort eingesetzt werden. Die Stilprüfung hat eine unvergleichlich viel größere Basis als die Quellenprüfung. Mit der Vergrößerung der Basis der Echtheitsprüfung vergrößert sich aber auch die Gefahr einer Entgleisung der Untersuchung und einer Abnahme der Objektivität. Das hat nicht zuletzt damit zu tun, daß – wie schon betont – die Echtheitsprüfung nicht von der Stilanalyse an sich, sondern von dem Stilvergleich ausgehen muß. Selbst wenn wir uns an die einfachere Frage halten: kann dies Mozart sein, nicht: muß dies Mozart sein, wird unsere Aufgabe ja darin bestehen müssen, das zur Prüfung vorgelegte Werk mit entsprechenden Werken von Mozart zu vergleichen, um die Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit dieser Annahme nach Möglichkeit zu belegen. Es entsteht dabei eine ganze Reihe von Fragen prinzipieller Natur, fast könnte man Methodenfragen sagen. Sie können hier nicht ausführlich abgehandelt werden; einige Andeutungen müssen genügen.

1. Der Stilvergleich setzt eine Grundlage von echten Werken als Vergleichsbasis voraus. Aber diese Basis läßt sich oft nur in ungenügendem Umfang zuwegebringen. Wenn ich vorhin Feders vorbehaltlose Echtheitserklärung bezüglich einer Anzahl früher angeblich Haydn'scher Klavier-Trios zitierte, so muß ich jetzt hinzufügen, daß das problematische an diesen Werken, – die sehr wohl echt sein können, aber die vielleicht nicht alle unbedingt als Klavier-Trios entstanden – gerade darin besteht, daß eine quellenmäßig absolut sichere Basis nicht vorhanden zu sein scheint. Und wenn wir an Diskussionen über Mozarts frühe Symphonien denken, so liegt auch hier ein Problem der Vergleichsbasis vor, vielleicht nicht so sehr in Bezug auf Echtheit, als in Bezug auf gesicherte Datierung. Und gehen wir zu den weniger hervortretenden Meistern, Vanhal, Dittersdorf, Asplmayer, Ordenez, Schlöger usw., so verringert sich natürlich die Möglichkeit des Ausgehens von einer befriedigenden Vergleichsbasis noch mehr.

2. Wenn ein Stilvergleich etwas Wesentliches aussagen soll, muß vorausgesetzt werden, daß man von relevanten und unbelasteten Stilbegriffen ausgeht. Es liegt nahe, hier an die Verwendung des Begriffs „Seitenthema“ zu denken. Wie oft hat man nicht über einen Symphonie- oder Sonatensatz gelesen, daß derselbe „noch nicht“ ein echtes Seitenthema hat. Es ist dabei ganz klar, daß dies als eine gewisse Primitivität, ein Archaismus ausgelegt wird. Man braucht aber nur den Formtraditionen Haydns in dieser Beziehung ein wenig nachzugehen, um sofort feststellen zu können, daß die Frage der Stellung und Funktion eines Seitenthemas in seinen Sätzen dieser Art mit historisch bedingten Formtraditionen und mit Haydnscher Originalität, sehr wenig aber mit Primitivität und Archaismus zu tun hat. Der Begriff „Seitenthema“ ist überhaupt von vielen belasteten Begriffen aus der Welt der Sonatentradition vielleicht der am stärksten belastete, der besonders geeignet ist, eine Untersuchung auf Irrwege zu leiten.

3. Das eben über den Begriff „Seitenthema“ bemerkte führt zu einer allgemeinen Formulierung: soll eine Stilprüfung von Werken aus der Haydn-Mozart-Zeit ans

Ziel führen, muß sie von historisch betonten, nicht systematischen Stilbegriffen ausgehen. Die musiktheoretischen Lehrbücher haben Formmodelle aufgestellt, die für Kompositionsunterricht zurechtgelegt waren und von den Formtraditionen des frühen 19. Jahrhunderts ausgingen. Für die Untersuchung eines Werks aus der Zeit von Haydn oder Mozart oder einem ihrer Zeitgenossen hat es keine Relevanz, festzustellen, in welchem Umfang diese Begriffe aus einer viel späteren Zeit schon Gültigkeit haben.

4. Wenn man aus einer zum Vergleich herangezogenen Reihe von Werken eines Komponisten die Eigenart seines Stils herausfinden will, so bleibt es eine schwierige, aber wesentliche Aufgabe, Zeitstil und Personalstil auseinander halten zu können. Denn wenn ein Stilmittel von allen Zeitgenossen verwendet wird, verliert es seine Bedeutung für eine Echtheitsprüfung. In ihrem Aufsatz über die beiden „Lambacher Symphonien“ will Anna Amalie Abert die Zuerkennung der von Wilhelm Fischer 1923 als ein Werk von Wolfgang herausgegebenen Symphonie an Leopold u. a. auf die durchgehende Verwendung von Zweitaktgruppen stützen. Sie spricht von einer „lahmen Addition von Zweitaktern“ in den beiden letzten Sätzen, und hebt „die lahm wirkende Reihung, die bei der Lambacher Sinfonie so in die Augen springt“, als ein Hauptcharakteristikum von Leopold Mozarts Symphonien und deshalb als ein Argument für seine Autorschaft hervor.

Ich glaube, man muß gegen diese Argumentation Bedenken erheben. Erstens weil die Verwendung von Zweitaktern dieser Art so ausgesprochen als Zeitstil gelten muß, und sie auch in den gleichzeitigen (anderen) Symphonien Wolfgangs sehr häufig auftreten. Zweitens weil die herabsetzende Betonung der „lahmen“ Wirkung der Zweitakter doch wohl mehr als subjektive Wertung gelten muß. Ich finde eigentlich den Andante-Satz mit den hübschen Terzgängen in der Begleitung und anderen netten Details ganz charmant und gar nicht „lahm“ wirkend. Ich habe die Platte wiederholt angehört, um mein Urteil zu kontrollieren, und finde den Satz immer noch hübsch – aber das ist natürlich ein subjektives Urteil, wie das von Frau Abert.

5. Wie sehr sind Ähnlichkeit mit oder Verschiedenheit von den zum Vergleich herangezogenen Werken als entscheidende Kriterien zu bewerten? Wieder müssen wir wohl – wie bei dem eben besprochenen Vergleich einzelner Stilmittel – feststellen, daß man, wenn die Ähnlichkeit nicht wirklich signifikant ist, sondern nur mehr auf einer breiten Stiltradition beruht, mit Schlußfolgerungen vorsichtig sein muß. Und umgekehrt: ein Werk als unecht zu bezeichnen, weil es – wenn auch stilistisch für die Zeit möglich – keine direkten Parallelen unter den zweifellos echten hat, ist auch problematisch. Es würde kaum schwer fallen, authentische Werke von Haydn oder Mozart zu finden, denen man ohne die Autorität einer erstrangigen Quelle, nur auf Grund eines Stilvergleichs, etwas skeptisch gegenüberstehen würde. Es gehört zur Königswürde des Genies, frei zu gestalten! –

Fragen wir, nach diesen kleinen Andeutungen der mit dem Stilvergleich verbundenen Unsicherheitsmomente, wie viel Sicherheit wir durch die Stilprüfung erhalten können, so scheint mir die Beantwortung nicht schwer. Zu einer zweifelsfreien Entscheidung von ähnlicher Tragkraft, wie wir sie durch authentische Quellen erlangen, kommen wir nicht. Wertvolle Indizien, die uns wahrscheinlich oft eine subjektive Gewißheit vermitteln mögen, werden wir gewiß oft gewinnen können; dies

wird natürlich in den vielen Fällen von größtem Wert sein, in denen uns die Quellenüberlieferung keine Entscheidung zu geben vermag.

Ich habe mit diesen letzten Bemerkungen eigentlich etwas vorgegriffen, denn es steht ja noch die umfassendere Frage aus: muß dies Werk von eben diesem Meister (z. B. Mozart, Haydn) sein? Kann kein anderer in Frage kommen? Daß diese Frage noch weniger durch eine Stilprüfung mit Sicherheit zu beantworten ist, leuchtet wohl ein. Schon die Masse großenteils noch unerforschter oder gar unerschlossener Musik aus dieser Zeit macht eine Beantwortung unmöglich.

Eine zweite Frage haben wir ebenfalls zurückgestellt: die nach der Möglichkeit, durch eine Schätzung der Qualität die Echtheit zu bestimmen. Das ist gewiß eine schwierige Frage – und zugleich eine leichte Frage. Schwierig, weil wir es wohl alle zugeben müssen, daß wir, einem als zweifelhaft vorgelegten Werk gegenüber gestellt, eine subjektive Probe der Qualität vornehmen, und unseren Eindruck davon zum großen Teil mitbestimmen lassen. Leicht, weil wir es doch zugeben müssen, daß es keinen objektiven Maßstab für Qualität geben kann. Wir brauchen ja nur an zeitgebundene Ansichten, etwa über Haydns Messen zu denken, um die Relativität des Qualitätsbegriffes zu belegen. Wenn wir festhalten dürfen, daß Begriffe wie Originalität, Variationsvermögen, Ausdrucksstärke u. a. m. mit dem Wesen der schöpferischen Persönlichkeit verbunden sind, so können wir meistens die Werke der Großen als etwas Besonderes erkennen. Aber es gibt unter den nicht ganz so Großen auch Komponisten, denen es vergönnt ist, von Zeit zu Zeit Werke zu schaffen, die originell, ausdrucksstark, bedeutend sind. So scharf ist die Grenze zwischen den Genies und ihren besten Zeitgenossen doch nicht. Eine Echtheitsprüfung auf Werturteile bauen zu wollen, heißt Preisgabe aller Objektivität.

Ich hoffe, daß es mir einigermaßen gelungen ist, innerhalb der Echtheitsprüfung die Rollen der Quellen – und der Stilprüfung gegenseitig abzugrenzen. Beide sind unentbehrlich, und sie ergänzen sich glücklicherweise, statt zu wetteifern. Die Quellenprüfung gibt uns in vielen Fällen volle Sicherheit, in andern gar keine. Die Stilprüfung gibt uns nie volle Sicherheit, aber sie läßt uns auch selten ganz im Stich – wenn wir unserer Aufgabe gewachsen sind.

Wir kommen nicht durch, wenn wir uns darauf beschränken wollen, nur das ganz sichere in Betracht zu nehmen. Wir müssen auch das nur vermutbare einbeziehen. Aber wir brauchen sehr eine klare Scheidung zwischen Wissen und Vermutung. Die Haydn-Forschung ist diesem Grundsatz weitgehend treu geblieben. Für die Mozart-Forschung scheint es wünschenswert, trotz bewundernswerter Leistungen von Köchel bis Abert und Einstein, hier etwas nachzuholen. Wenn man diese klare Unterscheidung von Wissen und Vermutung als Neo-Positivismus bezeichnen will, so brauchen wir Neo-Positivismus.

„Die Parthei des vernünftigen Fortschritts“ – Max Bruch und Friedrich Gernsheim

VON ALEXANDER L. RINGER, URBANA

„Gott bewahre Dich, daß Du hübsch auf der Mittelstraße bleibst, und nicht in das Labyrinth der Zukunftsjäger gerätst. Du neigst zur romantischen Schule. In der Exklusivität dieser Neigung liegt etwas gefährliches,“ warnte der fast siebzigjährige Beethoven-Schüler Moscheles im Jahre 1863 den jungen Friedrich Gernsheim, der seinem alten Leipziger Lehrer sein Opus 1, eine Klaviersonate in f-moll, zur kritischen Beurteilung eingesandt hatte¹. Ein Vierteljahrhundert später erhielt der Rotterdamer Kapellmeister Gernsheim einen Brief von seinem besten Freund, in dem ihm der Breslauer Kapellmeister Max Bruch zwar etwas verstört, doch auch mit unverholtem Stolz mitteilte: „Die hiesigen musikalischen Sozialdemokraten (die eigentlich nur Liszt, Wagner, Bruckner, Tschaikowsky etc. auf den Programmen sehen möchten) hassen mich wie die Pest . . .“ Schon 1881 hatte Bruch sich Simrock gegenüber als Conservativer, zur „Parthei des vernünftigen Fortschritts“ gehörig bekannt². Schließlich, am Karfreitag 1889, faßte er sein künstlerisch-moralisches Credo für Gernsheim in folgender charakteristischer Weise zusammen:

„Die wahre Kunst soll die Seele erheben und den Geist stärken, nicht die Sinne berauschen und die Geisteskräfte lahmlegen; das ist noch immer mein Glaubensbekenntnis – es ist das des künstlerischen Idealismus. Und wenn in meinen Werken wie bisher mehr die Sonne scheint als in vielen Werken der pessimistisch angehauchten Zeitgenossen – welcher Vernünftige wollte mir das zum Verbrechen anrechnen? Sollen etwa Sonne, Licht, Freude, alles Gute und Schöne nicht mehr existieren – sollen Wolken von Nacht und Nebel, alles Unerfreuliche und Hässliche und Abstossende zu ausschliesslicher Herrschaft gelangen? Aber es ist einmal so – die Menschheit ist zu klug geworden, sie hat an sich keine Freude mehr – die nihilistische Lebensauffassung steht in schroffem Gegensatz zum Wesen und zu den Grundbedingungen aller Kunst – die Zeit, wie sie ist, ist nicht kunstgemäss, und die Wenigen die heutzutage noch meine Kunstbegriffe haben und dieselben in Werken darstellen, kämpfen einen harten Kampf . . .“

Wie Bruch wohl selbst ahnte, war seine „Parthei“ diesem Kampf am Ende nicht gewachsen, und der einst so optimistische „Idealist“ verfiel sehr bald einem hoffnungslosen Pessimismus, der von dem ihm so widrigen „Nihilismus“ kaum zu unterscheiden war. Das ist die traurige Botschaft der mehr als dreihundert Briefe, in denen sich Bruch mit Gernsheim über alle ihn bedrückenden Probleme regelmäßig, manchmal täglich, aussprach. Dieser einzigartige, hochdramatische Briefwechsel vergegenwärtigt tatsächlich über ein halbes Jahrhundert deutscher Musikgeschichte, wie

¹ Sämtliche Zitate stammen, falls nicht anderweitig identifiziert, aus Briefen und sonstigem autographen Material in der Gernsheim Sammlung der Jüdischen National- und Universitätsbibliothek in Jerusalem. Die Bibliothek verdankt diese wertvolle Kollektion von handschriftlichen und gedruckten Dokumenten der Großzügigkeit von Frau Clara Pick-Gernsheim in Tel Aviv, des Komponisten Tochter. Der Autor nimmt gern die Gelegenheit wahr, der bejahrten Stifterin, wie auch der stets hilfreichen Bibliothekarin, Fräulein Dr. Bathja Bayer, seinen persönlichen Dank auszusprechen.

² Vgl. Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik*, Köln 1967, S. 121.

sie vom konservativen Standpunkt „des vernünftigen Fortschritts“ erlebt und zum Teil geschaffen wurde.

Die beiden beinahe gleichaltrigen Rheinländer – Bruch wurde 1838 in Köln geboren, Gernsheim 1839 in Worms – begegneten sich zum ersten Mal beim Mittelrheinischen Musikfest 1860 in Mainz, aber diese Zufallsbekanntschaft verwandelte sich in wenigen Jahren zu lebenslanger, treuer Freundschaft. Ihre künstlerischen Laufbahnen weisen vielfältig Parallelen und Schnittpunkte auf. So hatten beide ihre ersten schöpferischen Jugenderfolge in Frankfurt am Main, Gernsheim 1851 mit einer begeistert aufgenommenen Kindersinfonie, Bruch 1852 mit einem preisgekrönten Streichquartett. Beide studierten in Leipzig, wenn auch nicht gleichzeitig, bei denselben Lehrern (David, Rietz, Hauptmann), und beide standen Ferdinand Hiller nahe, auf dessen Empfehlung der Knabe Gernsheim die Zustimmung seiner Eltern zum Musikstudium erhalten hatte. Bruch war von 1853 bis 1857 Hillers Schüler, kehrte ein Jahr später aus Leipzig zurück und unterrichtete in Köln, bis er sich 1865 entschied, nach Koblenz zu gehen und Gernsheim seine Kölner Stelle unter Hiller einnahm. Beide beendeten ihre öffentlichen Tätigkeiten als Leiter von Meisterklassen an der königlichen Akademie in Berlin. Bruch verdankte übrigens seine Berliner Ernennung im Jahre 1891 weitgehend den persönlichen Bemühungen Gernsheims, der ein Jahr zuvor den Sternschen Gesangverein übernommen hatte, selbst aber erst 1897 in die Akademie eintrat. Als Professor der Komposition hatte ihn die Akademie zunächst einmal zu Gunsten seines einstigen Kölner Kontrapunktschülers Humperdinck³ übergangen.

Es gab demnach auch prinzipielle Unterschiede zwischen den Lebensläufen der zwei Busenfreunde, bestimmt von Anfang an dadurch, daß Bruch aus einem evangelischen Pastorenhaus stammte, während Gernsheim Sohn eines jüdischen Arztes war. Bis er 1878 als Benedicts Nachfolger die Liverpool Royal Philharmonic übernahm, verließ Bruch kaum je das etwas beengte Milieu deutscher Provinzstädte des 19. Jahrhunderts. Gernsheim war bereits 1855 in Paris, wo er im Lauf der nächsten sechs Jahre bei Meistern verschiedenster Richtungen, wie Rossini (der ihm „*pour s'amuser*“ ein kleines Stück schrieb), Saint-Saens (der den vernünftigen Fortschritt in Frankreich vertrat), Heller, Lalo, Liszt und Rubinstein, ein gern gesehener Gast war. Tief beeindruckt hörte er 1855 das *Te Deum* von Berlioz unter der beschwörenden Leitung des Komponisten, und nicht lange vor seiner Abreise erlebte er noch den *Tannhäuser*-Skandal, der ihn so entrüstete, daß er es wagte, bei Wagner persönlich vorzusprechen, um ihm in gefühlvollster Weise seine jugendliche Solidarität zu beteuern.

Die künstlerischen Resultate dieser an Erfahrungen so reichen Jugendjahre ließen keineswegs lange auf sich warten. Gernsheim war tatsächlich kaum ein Jahr in Paris, als seine musikalischen Förderer ihm die Gelegenheit boten, seine zweifellos von Berlioz inspirierte *Ouverture Triomphale* zu dirigieren, in die er auf kunstvolle Weise die Napoleonische Hymne „*Partant pour la Syrie*“ verarbeitet hatte. Und ein Jahr vor Beendigung seines Pariser Aufenthalts begann er die Komposition der leidenschaftlichen *f*-moll Sonate, welche Moscheles Anlaß gab, der bereits zitierten Mahnung noch hinzuzufügen:

³ Vgl. Humperdinck, *Engelbert Humperdinck*, Frankfurt/Main 1955, S. 250.

„Die Romantiker neigen zum grübeln, zur Hypochondrie, endlich zum Weltschmerz! Deine Sonate hat grösstenteils diese Farbe! Ich möchte solchen Gemüts-Stimmungen mit einem Riechfläschchen oder mit einer guten Trost-Predigt entgegen kommen können, oder künstlerisch ausgedrückt mit einem Bischen Bach-Tinctur, Haydn-Salz, Beethoven-Stahltröpfen, und Mendelssohn Herz-Stärkung.“

Moscheles wußte offenbar nicht, daß diese Sonate, nicht zufällig in der Tonart der „*Appassionata*“, die musikalische Ausgeburt von Gernsheims hoffnungsloser Liebe für eine streng katholisch erzogene junge Dame, Aline de Pommayrac war. Im Zustand größter Verzweiflung, kurz nachdem er sich im Juni 1861 schriftlichen „*Selbstbetrachtungen*“ hingegeben hatte, die von „Hypochondrie“ sicher nicht frei sind, verließ er Paris, um in Saarbrücken als Nachfolger seines Frankfurter Jugendfreundes Hermann Levi sein erstes Amt anzutreten. Dreizehn Jahre später trat er nochmals in Levis Fußstapfen, in Rotterdam, wo er siebzehn seiner fruchtbarsten und zufriedensten Jahre im Dienste der Maatschappij tot de Bevordering der Toonkunst verbrachte. Inzwischen kämpfte der Jude Gernsheim aber „*einen harten Kampf*“ gegen Vorurteile, die Bruch, den Komponisten des *Kol Nidre* für Violoncello und Orchester, abwechselnd in Zustände von Raserei und sturer Resignation versetzten. Bereits 1862, in einem seiner frühesten Briefe, sah Bruch sich veranlaßt, das wuchernde Problem des Antisemitismus anzuschneiden. In Mainz, wo Gernsheim einst zur Schule gegangen war, wurde ein Posten frei, für den sich zwar Bruch selbst nicht interessierte, der aber auch Gernsheim am Ende verschlossen blieb:

„Mein Verwandter, Dr. Bruch, sagte mir geradezu, daß Dir Deine – Deines – nun rate einmal was? – Dein Bekenntnis, Dein Judentum, sehr im Wege sein und die ganze Sache vielleicht unmöglich machen wird. Was sagst Du zu einem solchen Bildungsstandpunkt? Zu einer solchen Kulturhöhe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts? – Da hast Du einen grandiosen Beweis Mainzer Gesinnung . . .“

Bald wurde es natürlich auch dem biedereren Bruch klar, daß es sich hier bei Leibe nicht um eine ausschließlich „*Mainzer Gesinnung*“, sondern um eine gut deutschbürgerliche Erscheinung handelte, der ohne gegenseitige Hilfe der Betroffenen überhaupt nicht beizukommen war, so daß im Grunde genommen die fördernde Haltung eines Hermann Levi Gernsheim gegenüber geschichtliche Notwendigkeit zur Ehrensache machte. Ende 1862 hatte Aachen Gelegenheit, die wahre Tiefe seiner „*Kulturhöhe*“ zu beweisen:

„Eingezogene Erkundigungen liefern folgendes, für uns Beide gleich deprimirendes Resultat: Juden haben gar keine Chancen, – Protestanten sehr geringe . . . Mein Rath ist: Lass Dich taufen (aber mit echtem Jordanwasser), schicke eine entschieden katholische Symphonie und ein streng dogmatisches Quartet an den Bürgermeister ein . . . aber ich sage noch einmal, es sind hier ähnliche Kulturzustände wie in Mainz; Du erinnerst Dich.“

Im Jahre 1865 fand Gernsheim schließlich auf Veranlassung Hillers, wohl auch von Bruch empfohlen, als Klavier- und Kontrapunktlehrer am Kölner Konservatorium eine Stellung, die seinem großen Können entsprach, zumal sich in Köln auch Möglichkeiten zur Entfaltung seines ungewöhnlichen Dirigiertalents eröffneten. Nachdem er sich als Chordirigent allgemein beliebt gemacht hatte, vermittelte ihm Hans Beer in seinem neuen Theater in der Glockengasse dazu noch unersetzliche Bühnenerfahrung. Darüber hinaus bahnte der nun schnell heranreifende Künstler

für seine Weiterentwicklung maßgebende freundschaftliche Verbindungen mit deutschen Musikern ersten Ranges, wie Brahms und Clara Schumann, an. War er anfänglich noch ziemlich feurig, selbst starrköpfig, so mäßigte sich sein Draufgängertum im Laufe der neun Kölner Jahre, ganz wie sein Vater es erhoffte, als er ihm kurz nach Antritt der neuen Stelle schrieb: „*Strebe, sey bei besserm Wissen stets bescheiden und fleissig . . . Sey in deinen Produktionen gediegen und prematur in annum.*“

Gediegenheit, das Kennzeichen Gernsheims als Mensch und Künstler, bestimmte nicht nur seine natürliche Neigung zum „vernünftigen Fortschritt“, sondern auch seine kompromißlose Zurückweisung der immer krasser werdenden Brutalität, mit der die musikalischen Parteien einander bekämpften. So teilte er, nicht etwa weil er sich persönlich getroffen fühlte, dem Vater 1869 seine Empörung über Wagners zunächst pseudonyme Hetzschrift *Das Judentum in der Musik* in Worten mit, aus denen deutlich hervorgeht, wie sehr es ihm weh tat, daß ein großer Musiker zu einer solchen schamlosen Tat fähig war.

„Es ist das gemeinste, niederträchtigste Machwerk das ich je gelesen. Ich bin überzeugt, daß dasselbe eine Polemik hervorrufen und am Meisten seinem Verfasser schaden wird . . . Das Schlimmste daran ist, dass Wagner den Juden, die seit Mendelssohn und durch andere Vertreter in der Musik einen grossen Einfluss gewonnen haben, seine Nichterfolge in die Schuhe schiebt. In der Wiener Presse ist eine gute Erwiderung, desgleichen in der Gartenlaube. Erstere ist von Hanslick, der als Critiker einen bedeutenden Namen besitzt. Das Ende der Besprechung der Broschüre ist sehr gut. Hanslick sagt: ‚Wagner ist in seinem Grössenwahnsinn eigentlich nur mit dem König Nebukadnezar zu vergleichen; derselbe dünkete sich so lange Gott, bis er in einen Ochsen verwandelt wurde, Gras frass und später von Verdi in Musik gesetzt wurde.‘“

Innerhalb der „Parthei des vernünftigen Fortschritts“ war es der Nichtjude Bruch, der Wagner am unversöhnlichsten gegenüber stand. Gernsheims Andeutung, daß er Bayreuth gern aus erster Hand kennen lernen würde, provozierte den Parteimenschen Bruch zu folgender Antwort:

„Märchenhaft klang mir, Du wolltest einige Zeit nach Bayreuth gehen, zu Wagner. Wenn Du das thust, so trennen sich unsere Wege in der Kunst, wenn auch unsere Freundschaft nicht darunter leiden wird; da ich einmal die Überzeugung habe und nicht fallen lassen kann, dass Wagner's Bestrebungen der Tod aller wahrhaft organischen Musik-Kunst sind, so will ich auch nach wie vor Farbe bekennen.“

Dem weitaus toleranteren Freund sagte ein solcher Fanatismus keineswegs zu. Als Jüngling hatte Gernsheim sich für den ersten Akt von *Lohengrin* begeistert, den Rietz in Leipzig als sensationelle Novität präsentierte. *Tannhäuser* dirigierte er später selbst, und seine strikte Objektivität ermutigte Hermann Levi noch längere Zeit, auf seine vollständige Bekehrung zu hoffen. „*Reizt Dich das nicht?*“, fragte er im Sommer 1879 kurz vor den Münchner Aufführungen des *Rings* und des *Tristans*. „*Ich möchte es noch erleben, dass Du Wagnerianer wirst.*“ Weit davon Wagnerianer zu werden, da ihm die ganze Wagnerianische Politik zuwider war, hatte er dennoch volles Verständnis, ja Bewunderung für Wagner als musikalisches Phänomen. Das geht unter anderem aus folgender Münchner Notiz vom 1. November 1886 hervor:

„Heute abend habe ich Christus von Liszt. Amüsant zu dirigieren. Manches tief empfunden. Alles wundervoll klingend, – und doch geht es mir nicht so recht zu Herzen, und ich begreife noch immer nicht wie man L. neben unseren Grossen Bach, Beethoven, Wagner, nur nennen kann.“

Bruch brachte es erst sechs Jahre später soweit, daß er wenigstens zugeben konnte: „Was Wagner betrifft, so kennst Du meine Ansicht: 9/10 seiner späteren Werke sind in meinen Augen überhaupt keine Musik mehr, aber im letzten Zehntel steckt ungeheuer viel Genie.“

Die „Parthei des vernünftigen Fortschritts“ nahm aber auch Brahms keineswegs unkritisch hin, obwohl ihm besonders Gernsheim in Treue ergeben war und keine Gelegenheit versäumte, ihn durch Wort und Tat zu fördern. Er war dem Meister zum ersten Mal als Vierzehnjähriger begegnet, als Brahms am 17. Dezember 1853 zu Beethovens Geburtstag in Leipzig konzertierte. 1862 traten sie zusammen bei einem Hillerschen Hauskonzert auf, Brahms mit seinen Händel-Variationen, Gernsheim mit zwei Sätzen der *f*-moll Sonate. Acht Jahre später brachte Gernsheim in Köln die erste integrale Aufführung des *Deutschen Requiems* „zum Gedächtnis der im Krieg Gefallenen.“ Gernsheim war übrigens 1870 ganz vom allgemeinen Kriegstaumel ergriffen. So komponierte er Geibels *Kriegslied* und schickte es seinem von den jüngsten Ereignissen sehr niedergeschlagenen Vater mit der patriotischen Ermahnung ein:

„Wir leben in einer grossen Zeit, in einer Zeit wo der Germanismus den Romanismus bekriegt und besiegen wird und Deutschland endlich diese Stellung in der Welt erringt die ihm zukommt und in der es seinen wohlthätig heilsamen Einfluß auf alle andern Nationen ausüben kann.“

Kurz darauf besuchte er dessen ungeachtet regelmäßig seinen Pariser Bekannten, den in deutsche Kriegsgefangenschaft geratenen Oberst Parmentier, dessen Frau eine begabte Geigerin war, von der sich gerade Bruch viel für sein erstes Violinkonzert verhielt. Wie dem auch sei, Brahms, der seinerseits dem Krieg wenig Geschmack abgewinnen konnte, lud Gernsheim 1871 nach Baden-Baden mit den vielsagenden Worten ein: „*lassen Sie uns wieder einmal unsern sehr abweichenden Meinungen zusammen nachgehen.*“

Abweichende Meinungen hatte die „Parthei des vernünftigen Fortschritts“ allerdings auch, wie schon gesagt, über den Wert gewisser Brahms'scher Musik. So urteilte Bruch bereits 1870 über die Schwächen des *Triumphlieds* im Vergleich zum *Requiem*:

„Bei den absichtlichen oder unabsichtlichen Coquetterien mit dem Geist und Styl einer längst vergangenen, wenn gleich auch grossen Periode kommt nicht viel Gutes heraus. Das deutsche Requiem ist im besten Sinne Musik unserer Zeit, und steht mir deshalb höher als das Triumphlied.“

Gernsheim notierte seinerseits einige Jahre später in seinem Tagebuch:

„Grossartig gedacht ist es, doch so Händelisch dass alle Brahms'sche Ursprünglichkeit darunter verschwindet; ferner sind die 3 Nummern zu gleichwertig in der Stimmung, und eine Steigerung in der 3. Nummer, die grossartiger wirkt als in der ersten, ist nicht vorhanden.“

Bruch konnte sich vor allem nie recht für den Brahms'schen Klang erwärmen, den er ganz richtig mit der Brahms'schen Gesamtästhetik in Verbindung brachte. „*Das ist wieder Grübele!*“, bemerkt er über das Horn-Trio, „*er sieht immer nur in sich hinein, nie zum Fenster hinaus – für mich viel zu wenig sinnliche Klangschönheit darin, überhaupt alles was man charme nennt, zu sehr vernachlässigt. Wenn ich den schönen Hornklang zur Verfügung habe, so muss ich ihn in ganz anders reizvoller Weise verwenden wie Brahms.*“ 1887 nahm Bruch dann seine Breslauer Aufführung von Gernsheims erster Sinfonie zum Anlaß des folgenden, für Brahms unschmeichelhaften Vergleichs:

„Es ist ein wahrhaft sinfonisches Werk und gehört ohne Frage zum Besten, was in unserer Zeit auf diesem Gebiet geschrieben worden ist. Einen grossen Vorzug hat sie auch vor den, meines Erachtens überschätzten Brahms'schen Sinfonien – nämlich die vortreffliche Orchestrierung. Wie schlecht, ungeschickt und manchmal roh sind doch oft – ja an vielen Stellen – die sinfonischen Werke des göttlichen Johannes instrumentiert. Das sind mühsam instrumentierte Klavierskizzen – aber ich vermisse den geborenen Orchesterklang! – Dem hätte es auch nicht schaden können, wenn er sich längere Zeit in dienstlichem, regelmässigem, praktischem Verkehr mit dem Orchester ganz vertraut gemacht hätte; sehr grosse Musiker haben das nicht verschmäht.“

Schließlich, nachdem er bereits das Doppelkonzert als „unerfreuliches Product“ abgetan hatte, änderte er sogar seine ursprüngliche uneingeschränkt günstige Meinung vom *Deutschen Requiem*:

„Ich wage das herbe Wort, dass Brahms weder den Chor noch das Orchester mit derjenigen Meisterschaft beherrscht, die man von einem so hoch Gepriesenen verlangen muss, und die die frühen grossen Meister besaßen (auch Mendelssohn in seinen grossen Chorwerken und zwar sehr).“

Die systematische Versteifung der Bruchschen Ästhetik während der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts war wenigstens zum Teil dem immer stärker um sich greifenden musikalischen Parteiwesen zuzuschreiben. 1897 sah er für den vernünftigen Fortschritt überhaupt keine Hoffnung mehr: „Denn jedes Streben zwischen dem Fanatismus der Wagnerianer und der Brahmsianer sich noch aufrecht zu erhalten, ist heute, wo man sich einer rasenden Ungerechtigkeit gegenüber sieht, gänzlich aussichtslos.“ Bereits ein Breslauer Brief aus dem Jahre 1890 beweist eine überraschende Annäherung an die Ansichten des späteren Nietzsche. Hier wird „Mangel an angeborenem Schönheits- und Formsinn“ als „das uralte Teutonische Laster“ bezeichnet. Einige Zeit später stellt er fest, daß es in Deutschland „merkwürdiger Weise seit der Begründung des Reichs mit der Kunst stets abwärts gegangen“ und „in Folge der unaufhörlichen skrupellosen Bestrebungen der radikalen Parteien . . . nachgerade auch den Besten und Tüchtigsten nicht mehr möglich ist, alle guten Traditionen segensreich aufrecht zu erhalten.“ Für die katastrophale „Begriffsverwirrung“ hielt er hauptsächlich die Presse verantwortlich, denn „der Durchschnitts-Deutsche und der Durchschnitts-Künstler ist und bleibt im Ganzen stets ein lauwarmer Geschöpf stets bereit zu wortreichen Reflectionen und Spiritisieren.“

„Die traurigste Erscheinung unserer verwirrten Zeit“ in den Augen des mehr und mehr pessimistischen Pastorensohns blieb jedoch der Antisemitismus. Seinem jüdischen Freunde hatte sich nach Mainz und Aachen im Frühjahr 1880 Berlin verschlossen. Die dunklen Echos des sogenannten Antisemitenstreits zwischen den Geschichtsprofessoren Treitschke und Mommsen waren noch nicht verhallt, als der von einem Juden gegründete Sternsche Gesangverein sich nach einem neuen Direktor umsah. Brahms war scheinbar nicht interessiert, Stockhausen erfreute sich keiner besonderen Beliebtheit, einen dritten Kandidaten, Radecke, konnte der Kaiser nicht ausstehen: so spitzte die Wahl sich letzten Endes auf den Juden Gernsheim und den „Judenfresser“ Rudorff zu. Wenn auch Gernsheim keinerlei Grund hatte, seine Rotterdamer Macht- und Ehrenposition zu Gunsten einer viel schlechter bezahlten Stelle in Berlin aufzugeben, tat Bruch im Gegensatz zu Joachim („weil er durch und durch Parteimensch ist“) doch was er konnte, um ein Angebot an Gernsheim zu erwirken. Wie Bruch den Lauf der Ereignisse selbst schilderte, ermutigte ihn vor

allein die ernste Drohung eines befreundeten jüdischen Comité-Mitglieds, „*seinen ganzen Einfluss gegen R[udorff] zu benützen. Darauf hat Rud. sich zu einem ganz charakterlosen und waschlappigen Brief an dieses Comité-Mitglied herbeigelassen, quasi Abbitte gethan und seine Sympathie für das Judentum ausgesprochen. Ich habe Rud. ins Gesicht gesagt, Du bleibst doch ein Juden-Fresser!*“ Eine Woche später befürwortete das Comité die Ernennung Rudorffs. Gernsheim konnte sich zwar zehn Jahre danach in Berlin revanchieren, aber erst nach einer für ihn besonders schmerzvollen Erfahrung in seinem geliebten Köln.

Da es sich 1884 in Köln um die Nachfolge Hillers handelte, bewarb Gernsheim sich ernsthaft, aber aus den üblichen Gründen ohne Erfolg. Wie er seinem wohlwollenden einstigen Mentor schließlich schrieb: „*Man thut sein Bestes, repräsentirt das mus[ikalische] Deutschland nach aussen hin in nicht übler Weise und da kommen die hochweisen Herren und sagen: ‚der ist Jude‘ oder, was geradezu an Bornirtheit grenzt, ‚Der hat zuviel jüdischen Anhang, der gehört nicht zu uns‘ u. dg. mehr.*“⁴. Wenngleich der Brief endet mit „*Schwamm drüber! Ich habe das befriedigende Gefühl, in einer Mitte [Rotterdam] zu sein, wo man den Menschen nach seinem Denken schätzt,*“ dachte er unter dem Eindruck dieser traurigen Episode, der vierten und bittersten ihrer Art, jedenfalls kurz daran, seine deutsche Staatsbürgerschaft, wahrscheinlich zu Gunsten der niederländischen, aufzugeben. Das ergibt sich aus einem Empfehlungsbrief seines inzwischen zum General beförderten Freundes Parmentier an Camille Saint-Saens im Zusammenhang mit Gernsheims im Jahre 1885 erhoffter Ernennung zum ausländischen Mitglied des Instituts. Besorgt darum, daß Gernsheim als Deutscher auf wenig Sympathie, vor allem seitens der nicht-Musiker in der Académie des Beaux Arts, rechnen konnte, stellt Parmentier fest:

„. . . on pourrait dire que M. Gernsheim est loin d’être un chauvin allemand, qu’il a habité la France assez longtemps et a une sympathie particulière pour notre pays. Il a même très sérieusement médité un changement de nationalité quand la stupide agitation antisémite l’a fait écarter de la succession de Hiller comme Directeur du conservatoire de Cologne, place pour laquelle Gernsheim était tant destiné ayant longtemps été la doublure de Hiller et étant très aimé à Cologne. . . . Gernsheim était furieux, moins de n’avoir pas obtenu une position avantageuse qu’il désirait et espérait que du motif qui l’avait fait échouer, et il me disait qu’il ne voulait plus être allemand“⁵.

In demselben Brief erzählt Parmentier auch, wie Gernsheim seinerzeit keinen Sonntag versäumte, ihn in der Bonner Gefangenschaft zu besuchen: „*C’était presque une manifestation, dans cette fanatique petite ville d’université ou les habitants avaient presque l’air de vouloir nous mordre dans la rue.*“ Es gelang den „membres non musiciens“ trotzdem, Gernsheim dem Institut fernzuhalten, so daß der hochverdiente Musiker in Deutschland für sein Judentum und in Frankreich für sein Deutschtum bestraft wurde.

Was Max Bruch betraf, versagten die immer leidenschaftlicher sich gebärdenden künstlerischen und politischen Strömungen des ausgehenden Jahrhunderts dem

⁴ Aus *Ferdinand Hillers Briefwechsel*, 5. Band, hrsg. von R. Sietz, Köln 1966.

⁵ Das Autograph befindet sich im Musée du Château in Dieppe. Für die Aufspürung dieses für die Biographie Gernsheims wichtigen Briefes dankt der Verfasser Herrn Yves Gerard, Paris, Kurator des Fond Saint-Saens in Dieppe, der ihm freundlicherweise auch eine Kopie zur Verfügung stellte.

vernünftigen Fortschritt jegliche Zukunft, und sein langjähriger Hang zum Negativen versteigerte sich immer drohender ins Nihilistische. Berlin wünschte er bereits 1892 „eine neue Sündflut.“ Ein Konzert von Eugen d'Albert vier Jahre später erregte in ihm nichts besseres als die ausgesprochen perverse Idee: „Schön wäre es, wenn alle Weiber, die d'Albert bereits gehabt hat, inclus. der Zimmermädchen, Kammerjungfern, etc. in der Pause zwischen dem I. und II. Brahms'schen Cl[avier] Concert auf dem Podium ein Ballet tanzten und ihre Reize zeigten!?!?“ Für Bruch war es schon 1892 keine Frage mehr gewesen, „dass unser liebes Deutschland am Ende dieses Jahrhunderts das unmusikalischste Land der Erde sein wird.“ Der Erfolg von Richard Strauss und andern „Wagnerianern“ brachte ihm nur die erwartete Bestätigung. Belagert von Kräften, denen er nicht gewachsen war, wandelte der konservative Verkünder des vernünftigen Fortschritts sich unversehens zum verbitterten Reaktionär. Nur so ist es zu verstehen, daß er, der 1870, „in dieser Zeit wo der Nationalhass so sehr entflammt ist,“ den kriegsbegeisterten Freund „an die einigende Kraft der Kunst“ erinnert hatte, „welche die ganze Welt umfaßt“, den Ausbruch des Weltkrieges als einen glorreichen Hoffnungsstrahl begrüßte. Im Januar 1913 beklagte der fünfundsiebzigjährige sich nicht zu Unrecht darüber, „dass weder der Philh. Chor (Ochs) noch das Philh. Orchester, noch Herr G. Schumann (S. Akademie) des Tages gedacht haben.“ Ein paar Monate später verordnete er „Prügel“ für Schönberg, Strauss und Busoni: „Hilf Himmel, was sind das für Kerle.“ Und Max Regers Erfolg bespottete er im klassischen Stil:

„Michel, Du bleibst das geduldige
Schaf, denn über die Ohren
Lässt Du Dir ziehen das Fell, wie es
von jeher geschah.“

Politisch gesehen war es aber Bruch, der sich 1914 als wahrer Michel entpuppte. Was in dieser Hinsicht aus der Ideologie des vernünftigen Fortschritts geworden war, offenbart sich auf dramatische Weise in den Bruchschen Kriegszielen, wie er sie Gernsheim in einem langen Brief vom 6.9.1914 aus Oberhof unterbreitete:

„Jetzt oder nie müssen Russland u. Frankreich so klein gemacht werden, dass sie uns nie mehr schaden können. Also Belgien müssen wir behalten (wenn auch dies ärgste Pfaffenland Europas ein unbequemer Besitz ist); Frankreich muss den ganzen Festungsgürtel an der Nordgrenze und ganz Lothringen abtreten, die noch übrigen Festungen schleifen, 10 Milliarden bezahlen und die Flotte ausliefern, dann sind sie als Großmacht caput. Polen muss als selbständiges Königreich – inclusiv allen in früheren Zeiten polnisch gewesenenes Landes, den Provinzen Podolien, Ukraine und Wolhinien (bis Kiev) – wiederhergestellt werden – denn alle Feinde Russlands sind jetzt unsere Freunde. Hundert Jahre haben wir uns mit den Polen herumgebalgt; jetzt müssen wir die alten schweren Sünden gut machen, und Polen als notwendiges Polsterkissen, zwischen uns und das verkleinerte Russland legen. Um das zu thun müssen sich aber die Russen umdenken, Finnland muss an Schweden zurückkommen, die Ostsee-Provinzen (worin die allerbesten Deutschen wohnen – ich weiss es, denn ich war da!) müssen wir endlich nehmen. Das alles ist jetzt möglich, aber die Durchführung erfordert Staatsmänner von anderm Schlag als Herrn v. Bethmann-Hollweg, etc. Mit dem infamen England wird es lange dauern; aber es ist möglich, es an einer seiner verwundbarsten Stellen, in Egypten, militärisch zu packen u. zu vernichten, u. unsere Diplomatie müsste jetzt alles daransetzen um die schon unter der Asche glimmende Empörung aller Inder und Mohammedaner in Ostindien gegen England zu hellen Flammen anzublase. Aber dazu sind ja die deutschen Diplomaten viel zu zahm.“

Zwei Jahre später empfahl der einstige Direktor der königlichen Philharmonie in Liverpool und Cambridger Ehrendoktor man solle „ihre City in Trümmer schießen.“ In einem P. S. zu dem berüchtigten Kriegsbrief bat er allerdings um Gernsheims Meinung („in geschlossenem Couvert“), ob er der „Englischen Univ.“ nicht den Titel „vor die Füße werfen“ sollte. Dasselbe P. S. nimmt übrigens auch auf die Affaire Marteau Bezug, in der Bruch eine höchst unerfreuliche Rolle spielte. Der verdiente Geigenvirtuose und Nachfolger Joachims an der Berliner Hochschule hatte trotz seiner französischen Staatsbürgerschaft auf dringende Empfehlung Direktor Kretzschmars auch weiterhin Arbeitserlaubnis erhalten, was von den Extremisten unter seinen Kollegen aufs schärfste denunziert worden war. „Vielleicht ist er jetzt schon tot,“ schrieb Bruch hoffnungsvoll. Dank der Zivilcourage und Geistesgegenwart von Kretzschmar kam es glücklicherweise nie soweit. Wie Bruch Gernsheim am 10. 11. 1914 zu seinem großen Leidwesen mitteilen mußte, entwaffnete Kretzschmar die vaterländisch entrüsteten Herren ganz einfach mit einem lächelnden „Ach, da sind wir also im Kriegszustand.“

Daß Bruch in dem Blutbad des Weltkrieges eine Art apokalyptischer Buße für die in seinen Augen allgemeine Entartung der Sitten sah, davon zeugen unzweideutig seine letzten, 1916 kurz vor Gernsheims Tod geschriebenen Briefe:

„Wir treiben nicht der Barbarei in der Kunst entgegen (einem verständnislosen Vandalismus) – sondern wir sind schon mitten drin – und der Teufel weiss, wie wir wieder hinauskommen sollen.“

Künstler wie Schnabel, Busch und Friedberg dürften eigentlich garnicht frei herumlaufen. Aber leider: „Die Verrücktheit regiert jetzt die ganze Welt, das beweist dieser tollste aller Kriege – warum sollte sie also nicht auch in der Kunst herrschen?“ Er hatte ja schon früher feststellen müssen, daß sogar Reger, „dieser ärgste Kunstverderber,“ sein Publikum hatte; kein Wunder, daß Deutschland „z. Teil selbst an seiner ungeheuern Unbeliebtheit schuld“ war, „d. h. hauptsächlich Preussen und Berlin.“

Für Gernsheim lagen die Dinge gerade an seinem Lebensabend grundsätzlich anders. Die Aufgeschlossenheit, mit der er einst Wagner entgegengetreten war, erstreckte sich nun auch auf die Neutöner. Seine eigenen Spätwerke sind dafür der lebendigste Beweis. Gelegenheit sich mit Mahler auseinanderzusetzen hatte er schon im Jahre 1895, nachdem er sich bereit erklärt hatte, den Chor für die erste Berliner Gesamtauführung der zweiten Sinfonie von Mahler vorzubereiten. Mahler war seinerseits sehr von Gernsheims sinfonischem Schaffen eingenommen und hatte durchaus die Absicht, wenigstens seine Dritte (*Mirjam*, op. 54) in Hamburg zu bringen, als die Hamburger Zustände sich derartig verschlechterten, daß die Zukunft der Orchesterkonzerte ernsthaft in Frage stand. Mahlers Zufriedenheit, in Gernsheim „einen echten Gesinnungsgenossen und, trotz der verschiedenen Wege, wahlverwandten Kriegskameraden gefunden zu haben, welcher, nach seiner eigenen Art, doch dem gleichen Ziele zustrebt“, drückte sich auch in seiner Bitte um ein religiöses Chorwerk aus, „was ich zu einer Charfreitagsaufführung brauchen könnte.“⁶ Das schöne achtstimmige *Ave Maria* op. 84 war damals noch nicht komponiert. Ob Gernsheim ihm das aus der Kölner Zeit stammende *Salve Regina* für Frauenchor und Orchester sandte, ist unbekannt.

⁶ Gustav Mahler, *Briefe*, hrsg. von Alma Maria Mahler, Berlin/Wien/Leipzig 1924, S. 174/5.

Nach dem großen Erfolg von Gernsheims vierter Sinfonie unter Arthur Nikischs feuriger Leitung, 1897 in Berlin, setzte sich auch Richard Strauss für ihn ein. Die wenigstens zum Teil Strauss'sche Faktur von Gernsheims Tongedicht „*Zu einem Drama*“, das 1910 bei Simrock erschien, spricht übrigens für die nur sehr beschränkte Gültigkeit der Behauptung Bruchs aus dem Jahre 1914, „*dass zwischen seiner [Strauss] und deiner Geistesbeschaffenheit und Richtung eine unausfüllbare Kluft gähnt*.“ Geistesbeschaffenheit – ohne Zweifel; Richtung – jedenfalls zeitweise sicher nicht. Im Gegenteil, während Bruch sich Anfang desselben Jahres weigerte, der Hamburger Aufführung seiner Messensätze beizuwohnen, „*weil der Dirigent unmitelbar daneben den 100. Psalm von dem Scheusal R.[eger] gestellt hat*“, schuf Gernsheim einen Zyklus „*Neue Lieder*“, auf Texte der jungen Ricarda Huch, der sich mit dem Besten was ein Reger auf diesem Gebiet leistete in jeder Beziehung messen konnte. Im zweiten, eher von Strauss berührten Lied, *Ich werde nicht an deinem Herzen satt*, gibt Gernsheim den religiös-erotischen Worten durch äußerst freie Behandlung der Tonalität sehr passenden, d. h. für jene Zeit ausgesprochen modernen Ausdruck.

No 2. Ich werde nicht an deinem Herzen satt.

Ruhig und leidenschaftlich

Ich wer - de nicht an dei-nem Her - zen

satt, nicht satt an dei - ner Küs - - - se

Glut - - - er - güs - - sen.

p

p dolce

espr.

Ganz im Gegensatz zu Bruch war Gernsheim vom Ausbruch des Krieges zutiefst erschüttert. „Das ungeheure Blutvergiessen auf allen Seiten regte ihn furchtbar auf“, versicherte Carl Krebs aus eigener Anschauung kurz nach seinem Tode am 11. September 1916. „Und auch da flüchtete er sich zur Kunst, die in allen Lebenslagen seine Trösterin gewesen war: das *Te Deum*, das er im Jahre 1915 schrieb und zu dem er sich den Text aus Bibelworten selbst zusammenstellte, ist eins seiner schönsten und bedeutendsten Werke geworden . . .“⁷ So war es am Ende Gernsheim, der der idealistischen Ausgangsidee des „vernünftigen Fortschritts“ bis ins hohe Alter in überlegener Weise menschlich und künstlerisch gerecht wurde, vielleicht weil er Akademiker im besten Sinne dieses vielgeschmähten Wortes, „nicht derartig überzeugt war von seinem eigenen Wert, dass er sich nicht hätte belehren lassen.“⁸

Wort und Bild in Bachs Kantatentexten

VON DETLEF GOJOWY, OLDENBURG

Dem Andenken von Leo Delfoss gewidmet

„Bachs Kirchenkantatentexte sind das Erzeugnis früherer Geschlechter, und wer einen beschränkten Gegenwartsstandpunkt einnehmen wollte, fände wohl manches an ihnen zu tadeln. Ihre Poesie mutet uns bald zu übertrieben an, bald zu nüchtern; was sie aus einem Sonntagsevangelium herausheben, kann uns oft nicht als dessen Hauptsache erscheinen . . . , und dies und jenes will uns fast fremd bleiben. Sind aber da nicht am Ende wir die Einseitigen, wenn wir uns zwar bei Dürers Apokalypse begeistern, aber die Nase rümpfen, wenn wir bei Bach hören: Laßt Satan wüten, rasen, krachen?“

⁷ *Der Tag*, Berlin, 14.9.1916.

⁸ M. Chop, *Friedrich Gernsheim*, in: *Deutsche Sängerbundeszeitung* VIII, 39/40, S. 313.

Mit diesen Sätzen näherte sich Rudolf Wustmann – 1914 im Vorwort zu seiner Ausgabe der Bachschen Kantatentexte¹ – der Lösung eines Problems, das die Germanistik fünfzig Jahre später beschäftigen sollte.

1964 entschlüsselte die Arbeit Albrecht Schönes, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*², Strukturen barocker Dichtung, die sich aus ihrer Beziehung zur bildenden Kunst ergeben, im speziellen zur multimedialen, seit der Renaissance beliebten Gattung des Emblems, der Verbindung einer symbolträchtigen bildlichen Darstellung unter einem Sinnspruch (Devise) mit einer anknüpfenden moralisierend-philosophierenden Verdichtung, die in einer resümierenden „Sentenz“ gipfelt.

Verweise auf solche in vielfältigen Sammlungen publizierte Embleme waren bei den Barockdichtern gang und gäbe, bei den späteren Generationen dagegen verpöndt (Schöne zitiert besonders Johann Jacob Breitingers Kritik am übermäßigen Gebrauch solcher Gleichnisse³). Ihnen waren diese Anspielungen schon nicht mehr geläufig; sie erblickten hier Schwulst und gespreizte Gelehrsamkeit, die ihrem Ideal des poetisch Natürlichen widersprach. Dieser Wandel des poetischen Ideals dürfte seither das Verständnis mancher der von Bach vertonten barocken Kantatendichtungen erschwert haben.

Führt man diese Texte wie bisher allein auf die zugrundeliegenden Bibellesungen zurück, verbleibt in der Tat oft ein unzugänglicher Rest an „verschrobener“ Bildhaftigkeit. Wendungen wie „*Mein Herze schwimmt im Blut*“ (Titelvers der Kantate BWV 199) klingen uns abgeschmackt und gewaltsam, wenn wir nicht berücksichtigen, daß das Herz bei den barocken Emblembildnern ein überaus häufiges Requisit ist und mitunter auch – schwimmt (vgl. Abbildung 1)⁴. – Die Verse „*Allein es gleichen Christen denen Palmenzweigen, / Die durch die Last nur desto höher steigen*“ aus der Exaudi-Kantate BWV 44⁵ wird man erst in Kenntnis eines in der Barockzeit beliebten Emblems von Andrea Alciati verstehen: es zeigt einen durch Gewicht beschwerten Palmbaum, der umso stärker sich emporhebt, je mehr man ihn niederdrückt⁶.

Der Kantate BWV 139 zum 23. Sonntag nach Trinitatis liegt der Choral „*Wohl dem, der sich auf seinen Gott*. . .“ von Johann Christoph Rube (1692) zugrunde; Strophe 1 und 5 sind beibehalten, die mittleren Strophen, nach Werner Neumann, „*zu Rezitativen und Arien frei umgedichtet, unter enger Anlehnung an das Evan-*

1 Zitiert nach *Johann Sebastian Bach / Sämtliche Kantatentexte*, unter Mitbenutzung von Rudolf Wustmanns Ausgabe der Bachschen Kirchentexte herausgegeben von Werner Neumann, Leipzig 1967, S. 569. – Diese Neuauflage wird im folgenden zitiert als NWK.

2 München 1964.

3 A. a. O., S. 114 ff.

4 Mannich, siehe Anm. 9, S. 72. Ein schwimmendes Herz findet sich auch bei Daniel Cramer, *Emblemata Sacra*, Frankfurt (Lucas Jennis I) 1624, S. 65 (Stiftung Preuß. Kulturbesitz – Westdeutsche Bibliothek Marburg Nv. 8090).

5 Alle Zitate aus Bach-Werken nach NWK, vgl. Anm. 1.

6 Das Emblem findet sich abgedruckt bei Schöne, a. a. O., S. 68, unter Hinweis auf Andrea Alciati, *Viri clarissimi . . . Emblematum liber*, Augsburg 1531; weitere Nachweise bei Schöne, a. a. O., S. 69. – Auf diese Beziehung machte mich Dr. Alfred Dürr aufmerksam, dem ich auch für weitere Unterstützung Dank schulde. Nicht mehr danken kann ich meinem verehrten Lehrer Dr. Leo Delfoss, der mich in die Emblematik einführte.

gelium“⁷. Freilich: die Umdichtung der 3. Strophe dieses Chorals in den entsprechenden Arientext läßt sich aus einer Anlehnung an das Evangelium Matth. 22,15-22 (Gleichnis vom Zinsgroschen) in ihren dichterischen Bildern nicht motivieren. Zum Vergleich die Texte:

*Choral:*⁸

Und ob ich gleich darüber offt
viel Unglück leiden müssen,
so hat Gott dennoch unverhofft
mich wider raus gerissen,
da lern ich erst, daß Gott allein
der Menschen bester Freund muß seyn.

BWV 139, Satz 4

Das Unglück schlägt auf allen Seiten
Um mich ein zentnerschweres Band.
Doch plötzlich erscheint die helfende Hand.
Mir scheint des Trostes Licht von weiten;
Da lern ich erst, daß Gott allein
Der Menschen bester Freund muß sein.

Was bewog den Bearbeiter zu einem so konkreten Bild wie dem zentnerschweren Band von allen Seiten, was veranlaßte ihn, im dritten, durch metrischen Wechsel besonders hervorgehobenen Vers eine helfende Hand erscheinen zu lassen?

Man vergleiche hierzu den Kupferstich, Abb. 2, von Michael Heer, ein Emblem zum 23. Sonntag nach Trinitatis, für den auch BWV 139 bestimmt ist. Es entstammt der Sammlung *Sacra Emblemata* des Predigers Johann Mannich, Nürnberg 1624⁹, einem der nicht häufigen Werke christlicher Emblemkunst, die die enthaltenen Stücke in der Ordnung des Kirchenjahres gruppieren. Sie bringen zu jedem Sonntag und Festtag einen dieser Heerschen Kupferstiche, die zum Evangelium des Tages meist in weitläufiger, symbolischer Verbindung stehen und häufig mit erklärten Hinweisen auf andere Bibelstellen angereichert sind (Vgl. Abb. 1-8). Die begleitende Dichtung Mannichs stellt die Brücke zwischen Bild und Evangelium her, auch dies unter kommentierenden Hinweisen auf sinnverwandte Bibelverse.

Ein anderes, ebenfalls in der Ordnung des Kirchenjahres gruppierendes Werk, die *Evangelia et Epistolae, quae per totum annum Dominicis et Festis Diebus leguntur et explicantur* von Jacob Crophius, Augsburg 1707¹⁰, halten sich in ihren Bilddarstellungen (vgl. Abb. 9-12) enger an den biblischen Text; meist sind es Illustrationen der im Evangelium berichteten Situation, jedoch unter starker Ausarbeitung und mit selbständiger Zufügung von bildnerischen Details. Man wird hier nur in einem weiteren Sinne von „Emblemen“ sprechen können, obschon betrachtete Verse auch diese Darstellungen begleiten.

Die nachfolgenden Beobachtungen im Vergleich der Darstellungen bei Mannich und Crophius mit jenen Kantaten, die Bachs Textdichter für den betreffenden Sonntag oder Festtag verfaßten, lassen Beziehungen erkennen, die offenbar nicht nur darauf beruhen, daß den Bilddarstellungen wie den Kantatentexten die gleiche Evangelienlesung zugrundeliegt. Von den bekannten Textdichtern Bachs lassen vor allem Salomo Franck, aber auch Christian Friedrich Henrici (Picander) und Mariane von Ziegler solche Parallelen erkennen. Wir beziehen auch solche ihrer Kantatendichtun-

⁷ NWK S. 317.

⁸ *Das Privilegirte . . . Dreßdnische Gesangbuch*, Dresden (Hekel) 1725 ff., zitiert nach Aufl. 1741. ⁹ Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel 389.1 Th. Mehrere dieser Embleme sind abgedruckt in *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jh.*, hrsg. von Arthur Hekel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1967.

¹⁰ Stiftung Preuß. Kulturbesitz-Westdeutsche Bibliothek Marburg Nv 4^o 8676.

gen in die Beobachtungen ein, zu denen keine Bachsche Vertonung existiert oder bekannt ist¹¹.

1. Advent (Evangelium: Matth. 21, 1-9; Epistel: Röm. 13, 11-14)

Mannich, S. 57, zeigt ein Kind („... *Christus das Männlein zeigt an*“), das, mit einem Kreuz beladen, sich in gleißender Sonne einen Berg hinaufmüht. Franck dichtet (F I, S. 1): „*Ach daß die Hülfle doch/Aus Zion endlich käme/Und das so harte Joch/Von unsern Schultern nähme*“, ferner (F III, 2, S. 2): „*Zwar seh ich Berge vor mir liegen / Der letzten Angst und Todes-Noth / Doch Jesus hat sie überstiegen . . .*“, und (F IV, S. 6): „*Die Sonne der Gerechtigkeit / Hat sich zu uns herab geneiget.*“

2. Advent (Ev.: Luk. 21, 25-36; Ep.: Röm. 15, 4-13)

Im Evangelium heißt es: „*Und es werden Zeichen geschehen an Sonne und Mond und Sternen . . . und das Meer und die Wasserwogen werden brausen.*“ Crophius gibt eine Illustration dieser Stelle (siehe Abb. 9), bei der die Zeichen an den Gestirnen wie vom Himmel herabfallendes Feuer aussehen. Hiermit könnte eine Anspielung auf das Ende von Sodom und Gomorrha in Francks Kantatentext zu BWV 70a (F II, NWK S. 6) in Verbindung stehen, die sich aus dem Sonntagsevangelium sonst nicht zwingend ergibt: „*Wann kömmt der Tag, an dem wir ziehen / Aus dem Egypten dieser Welt? / Ach! Laßt uns bald aus Sodom fliehen, / Eh uns das Feuer überfällt!*“¹²

Mannich, S. 59, zeigt einen Vogelsteller in einem Garten mit (detailliert abgebildeten) Bäumen und Pflanzen. In anderen Kantatendichtungen heißt es bei Franck (F I, S. 4): „*Ihr sollet bald des schönsten Frühlings Flor / In Edens Garten sehen. / Und nach der rauhen Zeit / Als Bäume der Gerechtigkeit / In Himmels-Sommer stehen / . . . Hilf daß ich / Eine Himmels-Pflanze werde . . .*“, und (F IV, S. 9): „*Die Wurzel Jesse blüht / Die Heiden an sich zieht! So sind der Völker Schaaren / Die nur ein wilder Ölbaum waren / Auch auf den Lebens-Baum versetzt.*“ (Unter den Bäumen bei Mannich ist einer verdorrt, zwei andere üppig beblättert.)

4. Advent (Ev.: Joh. 1, 19-28, Ep.: Phil. 4, 4-7)

Mannich, S. 61, zeigt einen Weg über aufragende Berge. Franck in BWV 132 (F I, NWK S. 8 ff.) dichtet: „*. . . bereite / Noch heute / Dem Herrn die Glaubensbahn / und räume weg die Hügel und die Höhen / Die ihm entgegenstehen!*“¹³

11 Die Titelangaben kürzen wir in Anlehnung an NWK wie folgt ab:

F I: Salomo Franck, *Evangelisches Andachts-Opfer . . . in geistlichen Cantaten. A. 1715. zu musiciren angezündet . . .* (Weimar 1715).

F II: Salomo Franck, *Evangelische Sonn- und Fest-Tags-Andachten*, Weimar und Jena 1717.

F III: Salomo Franck, *Geist- und weltliche Poesien*, 2 Bde, Jena 1711 (Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen Poet Germ. III 1901).

F IV: Salomo Franck, *Epistolisches Andachts-Opfer in Geistlichen Cantaten*, Weimar und Jena 1718.

H III: Christian Friedrich Henrici (Picander), *Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte. Dritter Theil*, Leipzig 1732.

Z I, II: Christiane Mariane von Ziegler, *Versuch in Gebundener Schreibart*, I, II, Leipzig 1728.

12 Vgl. hierzu unter 26. Sonntag nach Trinitatis.

13 Zur Beurteilung dieser Parallele wird man allerdings berücksichtigen müssen, daß im Evangelium die Rede von Johannes dem Täufer ist und es auch heißt: „*Richtet den Weg des Herrn*“.

1. *Weihnachtstag* (Ev.: Luk. 2, 1-14; Ep.: Tit. 2, 11-14 oder Jes. 9, 2-7)

Mannich, S. 63, zeigt eine Schmiedewerkstatt. Eine Beziehung zu BWV 63 (NWK S. 12 ff.) „*Christen, ätzet diesen Tag / In Metall und Marmorsteine!*“ erschiene nicht undenkbar.

2. *Weihnachtstag* (Ev.: Luk. 2, 15-20 oder Matth. 23, 34-39; Ep.: Tit. 3, 4-7 oder Ap. 6, 8 f. und 7, 54-49)

Die Darstellung bei Mannich, eine Glucke mit Küken unter ihren Flügeln, vor einem verfallenen Haus sitzend, bezieht sich deutlich auf Matth. 23, 37-38: „*Wie oft habe ich deine Kinder versammeln wollen, wie eine Henne versammelt ihre Küchlein unter ihre Flügel. . . Siehe, euer Haus soll wüst gelassen werden.*“ Nicht aus dem Evangelium stammt das Bilddetail eines Raubvogelschwarms über der Szene. In BWV 40 (NWK S. 23) heißt es: „*Wütet schon das Höllenreich, / Will euch Satans Grimm erschrecken: / Jesus der erretten kann, / Nimmt sich seiner Küchlein an / Und will sie mit Flügeln decken.*“ Auch Franck und Henrici widmen sich gerade diesem Bilde – (F III, 2, S. 9): „*Breit aus die Gnaden-Schwinge / Zur Ruhe mich zu bringen / Wie eine Henne thut / Die ihre Flügel decket / Wenn Wind und Wetter schreckt / Auf ihrer Küchlein zarte Brut.*“; Henrici erwähnt auch Raubvögel (H III, S. 82): „*Ihr verirrtet Küchlein ihr . . . / Der Höllen Adler wird euch schrecken / Die weil ihr nicht gewollt / Mit meinen Flügeln euch zu decken.*“

Sonntag nach Weihnachten (Ev.: Luk. 2, 33-40; Ep.: Gal. 4, 1-7)

Bei Mannich, S. 65, ist ein Mensch mit einer Last gefallen oder hangesunken, in offener Anspielung auf Luk. 2, Vs. 34: „*Sehet, dieser wird gesetzt zu einem Fall.*“ Keine Anspielung auf Lukas, sondern erklärterweise auf Ps. 118, Vs. 22 („*Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, ist zum Eckstein worden*“) ist jedoch die übrige Bildkomposition: der Mann ist vor einem Steinquader hangesunken, der ein Kreuz trägt („*Der Stein hie gsetzt / Heylt und verletzt*“ dichtet Mannich). Um die Motive „Fall“, „verletzen“ und „Eckstein“ kreist Francks Dichtung zu BWV 152 (F II, NWK S. 37): „*Gott hat den Stein geleet / . . . Mensch, stoße dich nicht dran! / . . . Der Heiland ist gesetzt / In Israel zum Fall und Auferstehen! / Der edle Stein ist sonder Schuld, / Wenn sich die böse Welt so hart an ihm verletzt / . . . Doch selig ist / Ein auserwählter Christ, / Der seinen Glaubensbau auf diesen Eckstein gründet.*“ An anderer Stelle bei Franck heißt es (F III, 2, S. 10 f.): „*Du edler Stein, den Gott in Zion setzet*“, und Henrici dichtet (H III, S. 90 f.): „*Die Vernunft stößt doch nur an, / Laß allein den Glauben walten . . . / Jesus Christus soll allein / Meines Fallens Eckstein sein.*“

Sonntag nach Neujahr (Ev.: Matth. 2, 13-23; Ep.: 1. Petr. 4, 12-19)

Crophius zeigt eine Abbildung mit Drachen. In BWV 153 (NWK S. 55) heißt es: „*Ich wohne hier bei lauter Löwen und Drachen.*“

Die Assoziation zu Jes. 40, 3-4: „*Bereitet dem Herrn den Weg, machet auf dem Gefilde eine ebene Bahn unserm Gott! Alle Täler sollen erhöht werden, und alle Berge sollen erniedrigt werden*“ (Epistel zum Johannistag) könnte somit auch unabhängig vom Bildbezug angeknüpft haben, obwohl sich Heer und Mannich auf einen anderen Jesaja-Vers beziehen, nämlich 30,21: „*. . . Dies ist der Weg, den gehet; sonst weder zur Rechten noch zur Linken.*“

1. Sonntag nach Epiphania (Ev.: Luk. 2, 41-52; Ep.: Röm. 12, 1-6)

Crophius zeigt den Heiland im Tempel unter einem Sonnenstrahl, der durch eine Wolkenlücke bricht. Auch bei Mannich, S. 69, steht eine strahlende Sonne über einem Bild mit anderer Thematik. – In BWV 154 (NWK S. 69) heißt es: „*Jesu, laß dich finden, / Laß doch meine Sünden / Keine dicken Wolken sein*“ und: „*Denn ich erblicke meiner Seele Wonne, / Den Heiland, meine Sonne . . .*“

Mariae Reinigung (Ev.: Luk. 2, 22-32; Ep.: Mal. 3, 1-4)

Mannich, S. 73, stellt den Heiland auf einer Erdkugel dar, die lichtumflossen in den Wolken des Himmels schwebt. In BWV 125 (NWK S. 336) heißt es: „*Ein unbegreiflich Licht erfüllt den ganzen Kreis der Erden.*“

5. Sonntag nach Epiphania (Ev.: Matth. 13, 24-30; Ep.: Kol. 3, 12-17)

Mannich, S. 74, zeigt Schlangen und anderes Ungeziefer beim Einstieg in die Arche Noah. Bei Franck (F I, S. 44) heißt es: „*Doch wird die Ruh nicht lange süße sein / Weil Schlangen sich / In grünes Laub verstecken . . .*“

Invocavit (Ev.: Matth. 4, 1-11; Ep.: 2. Kor. 6, 1-10)

Zu Füßen des versuchten Heilandes ringeln sich bei Mannich, S. 1, Schlangen. Mariane Ziegler dichtet (Z II, S. 76): „*Ich weiß, daß dir du listige Schlangen / Längst des Weibes Saamen hat deinen giftigen Kopf zertreten.*“

Reminiscere (Ev.: Matth. 15, 21-28; Ep.: 1. Thess. 4, 1-8)

Mannich, S. 2, zeigt einen Hund, der vor einem gedeckten Tisch bittelt. Bei Franck heißt es (F I, S. 28): „*Liebster Heyland! Ob ich Sünder / Gleich des Brodts für deine Kinder / Als ein Hund nicht würdig bin / Fall ich dennoch dir zu Füßen / Wirf für mich nur einen Bissen, / Nur ein Gnaden-Bröcklein hin!*“

Judica (Ev.: Joh. 8, 46-59; Ep.: Hebr. 9, 11-15)

Die „Wahrheit“, um die es in Joh. 8 geht, ist bei Mannich, S. 6, in einer allegorischen weiblichen Gestalt dargestellt; vor ihr liegt eine herausgerissene Zunge, von der auch die Begleitverse handeln. Franck dichtet (F I, S. 68): „*Laßt die Zungen Schwerter blitzen*“ und (F II, S. 33): „*Ihr Läster-Zungen schmäht! / . . . Läster-Zungen! Ihr müßt schweigen!*“

Palmsonntag (Ev.: Matth. 21, 1-9; Ep.: Phil. 2, 5-11 oder 1. Kor. 11, 23-32)

Das Evangelium vom Einzug nach Jerusalem enthält die Worte: „*Siehe, dein König kommt zu dir*“ und „*Hosianna in der Höhe*“. Offenbar diese Motive vereint die Darstellung bei Crophius zu der Komposition, siehe Abb. 10: Christus als Herrscher über die Erde zwischen den Wolken des Himmels. Wahrscheinlich von Franck stammt der Text zu BWV 182 (NWK S. 110): „*Himmelskönig, sei willkommen.*“

Ostersonntag (Ev.: Mark. 16, 1-8; Ep.: 1. Kor. 5, 6-8)

Über einer Grabplatte streckt sich bei Mannich, S. 11, eine Hand aus den Wolken, die einen Schlüssel hält. In Francks Text zu BWV 31 (F I, NWK S. 115) heißt es: „*Der Herr hat in der Hand / Des Todes und der Hölle Schlüssel*“; ebenso bei Henrici (H III, S. 122): „*Er hat die Schlüssel und die Riegel / Der Höllen in der Hand.*“



1



2



3



4

DOMINICA II. TRINITATIS,
EVANG. LUC. 14. ʒ. 16.



Justitia Salem stupidius spernis: nec habere
Literulam, ad carnem qua; jubet ire, capis.
Æternum si quis tenuit, mundana requirens
Tantum, hunc post obitum irrisa; fata manent.

6

De6

5

DOMINICA VII. TRINITATIS,
EVANG. MARC. 8. ʒ. 1.



Pascuntur pecudes: genus adicit omne volucrum:
Rusticus arva occas: IOVA benignus adit.
Largi si se messi beas DEVS, ipsi age grates,
Dilapida nil, sed collige quod superest.

Dee

6

DOMINICA IX. TRINITATIS,
EVANG. LUC. 16. ʒ. 1.



Quid iuvat innumeros nummos si possides. arca. &
irrequieta cogitis fors animam miserè?
Vtere divitiis caute. Nec Numina instar
Sit nummi. plures hinc perisse scias.

Jii

IIIc

7

DOMINICA XIX. TRINITATIS,
EVANG. MATTH. 9. ʒ. 1.



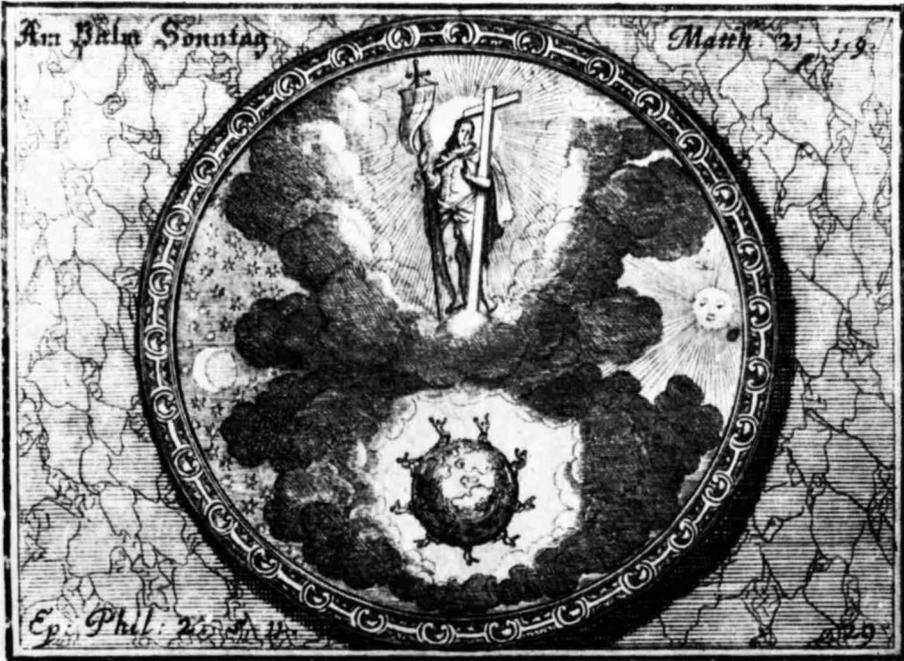
Serpens exonerat se: tu depone venena
Cordis, & ad Dominum dirige vota poli:
Respice nec medicos: & sic medicina iuvabit,
Sic sanus spes corpore, sic anima.

Deo

8



9



10



11



12

Ostermontag (Ev.: Luk. 24, 13-35; Ep.: Apost. 10, 34-43)

Mannich, S. 12, zeigt ein brennendes Herz auf einem Buch liegend („*Gotts Wort gar gschwind / Das Hertz entzündt*“); Hände aus den Wolken fachen mit einem Blasebalg die Flammen an. Franck dichtet (F I, S. 79): „*So tröstet er sie dennoch wieder / Indem sein Bruder-Hertz entbrennt / . . . Herten brennet / Und erkennet . . .*“ und (F II, S. 39): „*Schreckt er dich mit seiner Hand / Ist sein Hertz doch Lieb-entbrannt*.“ Hingewiesen sei auch auf die Kantate BWV 66 (NWK S. 121) mit dem Herz-Motiv im Titelvers: „*Erfreut euch, ihr Herzen*“.

Osterdienstag (Ev.: Luk. 24, 36-47; Ep.: Apost. 13, 26-33)

Die Darstellung bei Crophius, siehe Abb. 11, könnte fast zur Illustration der folgenden Verse aus Henricis Text zu BWV 145 (H III, NWK S. 126) bestimmt sein: „*Nun fordre, Moses, wie du willst, / Das dräuende Gesetz zu üben; / Ich habe meine Quittung hier / Mit Jesu Blut und Wunden unterschrieben. / Dieselbe gilt; / Ich bin erlöst, ich bin befreit / Und lebe nun mit Gott in Fried und Einigkeit, / Der Kläger wird an mir zuschanden, / Denn Gott ist auferstanden . . .*“: im Hintergrund liest eine Gestalt von einer Schrifttafel, im Vordergrund streckt eine andere eine Schriftrolle wie zum Gegenbeweis vor; darüber schwebt der auferstandene Christus.

Jubilate (Ev.: Joh. 16, 16-23; Ep.: 1. Petr. 2, 11-20)

Die Evangelienworte „*Eure Traurigkeit soll in Freude verkehrt werden*“ werden bei Mannich, S. 15, symbolisiert durch ein Emblem mit Regen auf der linken, Sonnenschein auf der rechten Bildhälfte („*Nach Regen schwer / die Sonn kompt her*“), siehe Abb. 3¹⁴. In BWV 12 (NWK S. 139) heißt es: „*Nach dem Regen / Blüht der Segen, / Alles Wetter geht vorbei*“. Dasselbe Motiv findet sich mehrfach bei Franck (F I, S. 90): „*Nach dem Sturm und Unglückswinden / Muß sich sanftes Wetter finden / . . . Weicht ihr Wolcken, weicht zurücke / Ich erblicke / Glantz und Licht der Herrlichkeit*“, (F II, S. 44): „*Nach dem Trauen, nach den Weinen / Muß die Sonne wieder scheinen*“, (F III, 2, S. 41): „*Seh ich doch den Himmel offen / Nach den Wolcken, nach der Pein*“, (F III, 1, S. 156): „*Auf den Sturm folgt Sonnenschein, / Auf den Winter Frühlingsweiden*.“ Für die von Neumann, NWK S. 140, vermutete Autorschaft Francks an BWV 12 wäre diese Konstanz ein weiterer Anhaltspunkt. In den Versen „*Kreuz und Krone sind verbunden, / Kampf und Kleinod sind vereint*“ aus BWV 12 gibt es Motivparallelen zu Versen bei Crophius: „*Gott hat selbst ausgeheilt die Länder, Scepter, Cronen / Und aller Obrigkeit sein Bildnis angehängt*.“

Rogate (Ev.: Joh. 16, 23-30; Ep.: Jak. 1, 22-27)

Details vom Bild eines Betenden bei Mannich, S. 18, haben Parallelen bei Franck. Der Betende ist von Wolken umgeben; aus diesen Wolken fassen ihn zwei Hände, die ihn in die Gebetshaltung mit aufgehobenen Händen zwingen. Nur durch eine Wolkenpalte über ihm fällt Licht und schwebt ein Schlüssel. Bei Franck heißt es (F II, S. 46 f.): „*Bethen ist die größte Kunst! / Bethen kann durch Wolcken dringen. / . . . Christen denkt, es kostet Mühe / Händ aufheben nach Gebühr / Beugen seines*

¹⁴ Dasselbe Motiv findet sich bei Daniel Cramer, *Octoginta Emblemata Moralia Nova*, Frankfurt 1630, S. 144 (Stiftung Preuß. Kulturbesitz-Westdt. Bibl. Marburg Nv 8094).

Hertzens Knie / . . . Hab ich doch in seinen Wunden / Schon den güldnen Schlüssel funden / Der den Himmel aufgethan!“, und (F III, 1, S. 159): „*Heiße Seufzer, steigt als Flamme durch die Wolcken itzt empor.*“

Pfingstsonntag (Ev.: Joh. 14, 23-31; Ep.: Apost. 2, 1-13)

Anklänge finden sich zwischen Versen bei Crophius: „*O wunderbarer Wind / O heiliges Luftbewegen / So wie das gantze Haus die Herten auch durchweht*“ und der wahrscheinlich von Franck gedichteten Kantate BWV 172 (NWK S. 162): „*Komm du sanfter Himmelswind / Wehe durch den Hertzensgarten.*“

2./3. Pfingsttag (Ev.: Joh. 3, 16-21 / Joh. 10, 1-11; Ep.: Apost. 10, 42-48 / Apost. 8, 14-17)

Zum 2. Pfingsttag bringt Mannich, S. 22, folgendes Emblem: Dem Beschauer und einer hinter ihm brennenden Ampel abgekehrt, sitzt ein Bursche auf einem Stuhl und hält sich beide Ohren zu. In Kantatendichtungen zum 2. Pfingsttag finden sich keine Parallelen; man vergleiche aber den Titelvers der Kantate BWV 184 zum 3. Pfingsttag: „*Erwünschtes Freudenlicht*“ (NWK S. 173), der sich ebenso wie das Bild bei Mannich auf Joh. 3, Vs. 19 („*. . . und die Menschen lieben die Finsternis mehr als das Licht*“) zu beziehen scheint. Auch zum 3. Pfingsttag dichtet Mariane von Ziegler für BWV 175 (NWK S. 176): „*Öffnet euch, ihr beiden Ohren.*“

Trinitatis (Ev.: Joh. 3, 1-15; Ep.: Röm. 11, 33-36)

Die Apostrophe des Epistelverses Röm. 11, 33, „*O welch eine Tiefe des Reichthums, beides, der Weisheit und Erkenntnis Gottes*“ findet sich sowohl bei Crophius als auch bei Franck in BWV 165 (NWK S. 177) zur Anapher ausgeweitet:

Crophius:

O Tiefe
so kein Maaß der Sinnen kan ergründen
O Reichthum
den man nicht genug zu schätzen weiß
Wer kann wol die Gericht und Wunder-Weg außfinden
Wer gibt Gott einen Raath durch klug erworbnen
Fleiß?
O Meer, in dem das Schaaf der Einfalt zwar kan waden
Ein stolzer Elephant versinckt und kommt zu schaden.

Franck:

O heilges Geist- und Wasserbad
Das Gottes Reich uns einverleibet
Und uns ins Buch des Lebens schreibet!
O Flut, die alle Missetat
Durch ihre Wunderkraft ertränket
Und uns das neue Leben schenket,
O heilges Geist- und Wasserbad!

Während Crophius nur den Römervers paraphrasiert, bezieht sich Franck auf das im Evangelium Joh. 3, Vs. 5, angesprochene Taufsakrament („*Wahrlich, wahrlich, ich sage dir: Es sei denn, daß jemand geboren werde aus Wasser und Geist, so kann er nicht in das Reich Gottes kommen*“) und macht es zum Mittelpunkt seiner Dichtung.

Dies ist auch das Thema des Bildes bei Mannich, S. 23 (siehe Abb. 4): ein Kind schreitet in weißem Kleide zu einer Felsenquelle. In derselben Kantate Francks heißt es: „*Wie selig ist ein Christ! Er wird im Geist- und Wasserbade / Ein Kind der Seligkeit und Gnade, / Er ziehet Christum an / Und seiner Unschuld weiße Seide.*“ Dasselbe Motiv findet sich in einer anderen Kantate Francks (F II, S. 55): „*Ach! wie preis ich arme Made / Meines Gottes Gütigkeit / Die mich in dem Wasser-Bade / Durch des Geistes Krafft erneut. / . . . Jesu hat mich auserkoren / Als sein auser-*

wehlted Kind!“ und bei Henrici (H III, S. 142): „Das Wasserbad wäscht unsre Sünden-Glieder.“

1. Sonntag nach Trinitatis (Ev.: Luk. 16, 19-31; Ep.: 1. Joh. 4, 16-21)

Als Symbol des verwerflichen Reichtums erscheint bei Mannich, S. 24, ein von Löwen gezogener Wagen. Eine Umwertung des Bildes gibt Franck (F III, 2, S. 51): „Was ist der Frommen Tod? / Ein sanffter Himmels-Wagen!“

2. Sonntag nach Trinitatis (Ev.: Luk. 14, 16-24; Ep.: 1. Joh. 3, 13-18)

Unter dem Motto „Verachtung blind / Gnad nimmer findet“ ist bei Mannich, S. 25, das Gleichnis vom verschmähten Abendmahl im Bild eines Mannes symbolisiert, der sich von einer aus den Wolken ihm entgegengestreckten Hand (sie hält einen Brief mit der Aufschrift *Creatura Dei*) abkehrt, das Gesicht auf den Rücken gedreht (siehe Abb. 5). In der Kantate BWV 76 (NWK S. 192) finden sich die Verse: „Fahr hin, abgöttische Zunft! Sollt sich die Welt gleich verkehren, / Will ich doch Christum verehren . . .“ Franck dichtet (F II, S. 58): „Jesu, laß mich Blinden / . . . Den Weg zum Himmel finden“, Henrici (H III, S. 145): „Gott rufft und zieht dich mit der Hand / Zu seinem Himmel ein / Allein du willst nicht seelig seyn.“ Die Darstellung bei Crophius, siehe Abb. 12, vergleiche man mit den folgenden Versen der Kantate BWV 2 (NWK S. 195): „Der eine wählet dies, der andre das, / Die törichte Vernunft ist ihr Kompaß; / Sie gleichen denen Toten-Gräbern, Die, ob sie zwar von außen schön, / Nur Stank und Moder in sich fassen . . .“

3. Sonntag nach Trinitatis (Ev.: Luk. 15, 1-10; Ep.: 1. Petr. 5, 6-11)

Unter dem Motto „Des Herren Ruth / Auffwecken thut“ zeigt Mannich, S. 26, einen Schlafenden, über dem zwei Hände aus den Wolken eine Rute und eine Kerze ausstrecken; Begleitverse lauten: „Der Mann der schläfft / gantz nichts empfindt / Lehrt, daß je schlaffen unser Sünd /“. In der wahrscheinlich von Franck gedichteten Kantate BWV 21 (NWK S. 198 f.) heißt es im Gespräch zwischen Seele und Jesus: „Hier ist ja lauter Nacht. – / Ich bin dein treuer Freund. / Der auch im Dunkeln wacht . . .“ und „Es brennet und flammet die reineste Kerze“. – Zur Johanniskantate BWV 167 existiert eine zweite Textfassung zum 3. Sonntag nach Trinitatis¹⁵; dort heißt es: „Gottes treuer Vatersinn / blickt nach bangen Sündern hin / Seine Hand ist ausgestreckt / sie mit Freuden zu empfangen, / wenn sie, von dem Schlaf erweckt / sehnlich seine Huld verlangen.“ – Bei Franck (F III, 2, S. 54) findet sich folgende Stelle: „Soll mir der Todt noch Bangigkeit erregen? Er ist doch nur der Frommen Schlaaf“, bei Henrici (H III, S. 146 f.): „Wohin? mein Hertz / Dein Gang ist Höllen-werts / Sein Licht ist nicht auf deiner Bahn.“

4. Sonntag nach Trinitatis (Ev.: Luk. 6, 36-42; Ep.: Röm 8, 18-23)

Mannich, S. 27, zeigt ein Lot, senkrecht herabhängend von der Spitze eines aufgerichteten Dreiecks. Bei Franck heißt es (F I, S. 78): „Betrachte Gottes Creutztes-Wage . . .“

¹⁵ Erhalten in einer Abschrift Franz Hausers im Konvolut Mus. ms. Bach P 1159^{VIII} adn. 7 der Stiftung Preuß. Kulturbesitz-Deutsche Staatsbibliothek Berlin-Dahlem.

Johannistag (Ev.: Luk. 1, 57-80; Ep.: Jes. 40, 1-5)

Mannich, S. 28, zeigt einen geharnischten Ritter neben einem aufgerichteten Horn (vgl. Luk. 1, 69), im Hintergrund Volk; Licht bricht hervor. In BWV 30 (Text vielleicht von Henrici, vgl. NWK S. 347) heißt es: „*Der Herold kömmt und meldt den König an*“, ebenso bei Mariane von Ziegler (Z II, S. 129): „*Der Herold ist nun auserkohren, / Der dir den Weg bereiten soll / Das Horn des Heils ist aufgericht, / Wir spühren nun das helle Licht.*“ Bei Henrici heißt es (H III, S. 150 f.): „*Horn des Heils . . . / O! Wohl dem Volck, das jauchzen kenn.*“

7. Sonntag nach Trinitatis (Ev.: Mark. 8, 1-9; Ep.: Röm. 6, 19-23)

Aus dem Evangelienbericht von der Speisung der Viertausend und der Epistel von den Früchten der Gottesknechtschaft ist bei Mannich, S. 32, das Bild einer fruchtbaren Landschaft mit Kornsäcken, Vögeln und weidenden Tieren abstrahiert („*Für Vieh und Leut / hat Gott bereit*“), siehe Abb. 6. Im Begleittext wird auf Psalm 104, Vs. 14, hingewiesen. Die Verse 27-28 dieses Psalms bilden den Eingang von BWV 187 (NWK S. 220, vermutlich von Mariane von Ziegler). Dort heißt es weiter: „*Was Kreaturen hält / Das große Rund der Welt! / . . . Der Vögel großes Heer / Zieht durch die Luft zu Feld / . . . Es träufet Fett und Segen / Auf deines Fußes Wegen . . .*“ Franck dichtet (F II, S. 66): „*Der Heyland führt durch Meer und Sand / Annoch in ein gelobtes Land.*“

8. Sonntag nach Trinitatis (Ev.: Matth. 7, 15-23; Ep.: Röm. 8, 12-17)

Mannich, S. 33, zeigt eine knieende Gestalt mit einem erhobenen Schwert. Henrici dichtet (H III, S. 158 f.): „*Gott steh bey deinem schwachen Kinde / Daß nicht der Fürste dieser Welt / . . . Mich ohne Geistes Waffen finde.*“

9. Sonntag nach Trinitatis (Ev.: Luk. 16, 1-9; Ep.: 1. Kor. 10, 6-13)

Mannich, S. 34, bringt zum Gleichnis vom ungerechten Haushalter das Sinnbild einer Geldtruhe, um die aufgesprengte Steine fliegen (siehe Abb. 7). In Francks Dichtung zu BWV 168 (NWK S. 230) heißt es: „*Tue Rechnung! Donnerwort, / Das die Felsen selbst zerspaltet . . .*“ Anzumerken ist das Vorkommen des Felsen-Motivs auch bei Crophius. Dort thront eine Engelgruppe auf einem Felsen und verkündet einer im Tal ums goldene Kalb tanzenden Menschenmenge mit Posaunen und Blitzen den göttlichen Befehl.

10. Sonntag nach Trinitatis (Ev.: Luk. 19, 41-48; Ep.: 1. Kor. 12, 1-11)

Mannich, S. 36, zeigt (bezogen auf die Zerstörung Jerusalems) eine brennende Stadt; eine Hand aus den Wolken spaltet mit einem Schwert ein darüber schwebendes Herz. Bei Franck finden sich die Verse (F II, S. 161 f.): „*Er zeigt euch bey-sammen / Das Oehlblatt und das Schwerdt / Des Himmels und der Hölle Flammen . . .*“ Henrici dichtet (H III, S. 161 f.): „*Der Schnitter kommt, die Erndt ist nah.*“

Crophius zeigt den Heiland, wie er aus einer Stadt flüchtenden Bewohnern die Hände entgegenstreckt. In BWV 46 heißt es (NWK S. 239): „*Doch Jesus will auch bei der Strafe / Der Frommen Schild und Beistand sein, / Er sammelt sie als seine Schafe, / Als seine Küchlein lieblich ein.*“

13. Sonntag nach Trinitatis (Ev.: Luk. 10, 23-27; Ep.: Gal. 3, 15-22)

Mannich, S. 40, zeigt eine von großen phantastischen Insekten bevölkerte Wiese, umgeben von einem Palisadenzaun. Begleitverse lauten: „*Ein Wiesen hie gezeigt wird grün / Die mit eim Zaun umbfangen schön / Hierdurch versteh deß HERRN Gsetz /*“. Franck dichtet (F IV, S. 95): „*Das Gesetz, so Gott gegeben, / Sollt' ein Zaum der Sünder sein.*“

14. Sonntag nach Trinitatis (Ev.: Luk. 17, 11-19; Ep.: Gal. 5, 16-23)

Bei Mannich, S. 42, ist eine weibliche Gestalt als Allegorie des Undanks dargestellt („*Der loß Undanck / Lest nichts denn gstanck*“); in der einen Hand hält sie Farnbüsche. Franck dichtet (F IV, S. 95): „*Die Kirche gleicht Rebecen Leibe*“ und (F II, S. 77): „*Die Lippen opfern mag're Farren / Und einen allzu schlechten Dank.*“

16. Sonntag nach Trinitatis (Ev.: Luk. 7, 11-17; Ep.: Eph. 3, 13-21)

Mannich, S. 44, zeigt eine Weberwerkstatt. Henrici faßt den (auch in den Begleitversen Mannichs berührten) Todesgedanken des Evangeliums in die Worte (H III, S. 170): „*Welt, gib mir meinen Feierabend!*“

17. Sonntag nach Trinitatis (Ev.: Luk. 14, 1-11; Ep.: Eph. 4, 1-6)

Mannich, S. 45, zeigt u. a. ein Rauchgefäß, um das sich Schlangen ringeln, und im Hintergrund einen Kirchturm. Bei Franck (F I, S. 166) finden wir „*Die Schlange, die in Rosen-Schmuck sich hüllt*“ und die Verse: „*Thürme kann der Satan zerschmettern / Der die Thäler nicht bestreicht*“, bei Mariane von Ziegler (Z II, S. 203): „*Vermeid o Seele, wo du kannst / Das Raubnest solcher giftigen Schlangen.*“ Außerdem wird bei Mannich Wasser aus einem Krug in ein Gefäß gegossen. In BWV 114 (NWK S. 286) finden sich die Verse: „*Das Unrecht säufst du ja / Wie Wasser in dich ein . . .*“

18. Sonntag nach Trinitatis (Ev.: Matth. 22, 34-46; Ep.: 1. Kor. 1, 4-9)

Bei Mannich, S. 47, liegt auf einem Altarstein ein Herz. Im Hintergrund hängt ein Vorhang, der die Szene verdunkelt. Eine Hand rafft mit einem Stab diesen Vorhang leicht zur Seite, wodurch Licht eintritt und auch auf einen Teil des Herzens fällt. Franck dichtet (F I, S. 170): „*Gott sieht tief in mein Hertz hinein*“ und (F IV, S. 105): „*Drum wart ich mit Begier / Und brünstigem Verlangen / Bis sich der Heyland offenbahrt / Und bis das große Licht / Das ich allhier / Nur als im Spiegel sehe / von Angesicht mir dermaleinst erscheint.*“ Der unbekannte Textdichter von BWV 169 hat das Liebesgebot des Evangeliums in die episch wiederholten Worte (NWK S. 287 ff.): „*Gott soll allein mein Herze haben*“ gefaßt.

19. Sonntag nach Trinitatis (Ev.: Matth. 9, 1-8; Ep.: Eph. 4, 22-28)

Mit der Bildkomposition bei Mannich, S. 48, die die Heilung des Gichtbrüchigen symbolisiert (siehe Abb. 8) vergleiche man die folgenden Verse Francks (F II, S. 85 f.): „*Die weiche Seide wird zur Kette, / Die Wolle muß ein harter Stein / Der Anmuths-Klee ein Dorn-Strauch seyn / . . . Sünde ist ein Seelen-Gicht / Alle Lebenskraft gebriecht / Wenn die alte Schlange sticht!*“ und (F III, 2, S. 75): „*Zerreiß doch einst des Fleisches Ketten / Mein Leitstern führe doch hinüber / Mein Seelenschiff in jene Stadt . . .*“

20. *Sonntag nach Trinitatis* (Ev.: Matth. 22, 1-14; Ep.: Eph. 5, 15-21)

Die Darstellung bei Mannich, S. 49, enthält einen Brunnen, von Schlangen umgeben, aus dem Rauch steigt. Davor kniet ein ermüdeter Wanderer; eine Hand aus den Wolken hält ihm eine Laterne hin. In Francks Dichtung zu BWV 162 heißt es (NWK S. 296 f.): *„Himmels-Glanz und Höllen-Flammen / Sind beisammen“* sowie: *„Jesu, Brunnquell aller Gnaden / . . . Ich bin matt, schwach und beladen“*. An anderer Stelle bei Franck heißt es (F IV, S. 107 f.): *„Gottes Wille soll allein / Meines Lebens Richtschnur seyn / Und ein Licht auf meinen Wegen.“*

21. *Sonntag nach Trinitatis* (Ev.: Joh. 4, 47-54; Ep.: Eph. 6, 10-17)

Mannich, S. 50, zeigt eine Kelter. Franck dichtet (F I, S. 176): *„Das Beschneiden muß den Reben / Creutz den Christen Wachstum geben.“*

23. *Sonntag nach Trinitatis* (Ev.: Matth. 22, 15-22; Ep.: Phil. 3, 17-21)

Zum Bild bei Mannich, S. 53 (Abb. 2) und BWV 139 vgl. oben. Bei Franck heißt es (F IV, S. 111): *„Christen folget Christo nach / Zu der Crone durch die Bande“*; bei Mariane von Ziegler (Z II, S. 230): *„Wie kan doch deine Wunder-Hand / Herr! alle Feinde niederschlagen.“*

24. *Sonntag nach Trinitatis* (Ev.: Matth. 9, 18-26; Ep.: Kol. 1, 9-14)

Mannich, S. 54, zeigt einen Apfelbaum, im Hintergrund Regen, im Vordergrund eine Blume. Franck dichtet (F IV, S. 113): *„So wachset jederzeit / Als Bäume der Gerechtigkeit / Die fruchtbar sind an guten Wercken . . .“* In BWV 26 (NWK S. 320) heißt es: *„Die Zeit vergeht, die Stunden eilen / Wie sich die Tropfen plötzlich teilen / . . . Die Schönheit fällt als eine Blume . . .“*

26. *Sonntag nach Trinitatis* (Ev.: Matth. 25, 31-46; Ep.: 2. Petr. 3, 3-13)

Mannichs Darstellung zum Jüngsten Gericht (S. 56) enthält u. a. ein schwebendes Getreidesieb; zur rechten Seite brennt ein Holzstoß. Franck dichtet (F II, S. 96): *„Ihr Elemente mögt euch trennen / Ja, Erd und Himmel mag verbrennen“* und (F IV, S. 117): *„. . . wenn das große Nichts / Dereinst zergeht in Feuer-Flammen“*. (Von „Feuer“ ist auch in BWV 70, NWK S. 235, die Rede, jedoch sind diese – oben zum 2. Advent zitierten – Verse wörtlich aus der Adventskantate BWV 70a übernommen und dort selbständig verankert.)

Zur Beurteilung dieser Beispiele ist folgendes festzuhalten:

Unsere Übersicht umfaßt lediglich solche Bild-Text-Beziehungen, die unabhängig von der Bibellesung des Tages zu beobachten sind. (Sind Komponenten des Bibeltextes an der Beziehung beteiligt, ist ihr Anteil deutlich gemacht.) Unberücksichtigt blieb eine gleichfalls beträchtliche Anzahl von Fällen, in denen Emblembildner und Kantatendichter auf das gleiche Bild oder Motiv des Evangeliums Bezug nehmen. So veranlaßt das Evangelium zum 4. Sonntag nach Epiphania – Matth. 8, 23-27: Jesus stillt den Sturm – Emblematiker wie Textdichter gewöhnlich zur Darstellung von Wasserwogen und Seenot (vgl. Abb. 1 aus Mannich, dasselbe Motiv bei Crophius und in Kantatentexten BWV 81, F I, S. 40, F III, 1, S. 119, F III, 2, S. 19 f., H III, S. 102, Z I, S. 49 f.), zum Sonntag Misericordias Domini (Ev.: Joh. 10, 12-16) ist das Motiv

Schaf-Hirte allgegenwärtig (Mannich S. 14, Crophius, BWV 104, F I, S. 87, F II, S. 43, H III, S. 128), oder zum Sonntag Oculi hat die Darstellung bei Mannich, S. 14, ebenso wie BWV 80a, F I, S. 60 f., F II, S. 30 und Z I, S. 81, mit Krieg und Sieg zu tun, was jedoch vom Evangelium Luk. 14, Vs. 14-28, motiviert ist. In solchen und vielen ähnlichen Fällen kann man – wegen der Wahl des gleichen Motivs – eine Bild-Text-Beziehung zwar vermuten, aber nicht belegen.

Zur Frage, ob die übrigen angeführten Beispiele dies erlauben, bleibt folgendes zu erwägen:

Zweifellos sprechen nicht alle Beispiele mit gleicher Deutlichkeit für die Annahme, daß ein Einfluß des Bildes auf den Text tatsächlich vorliegt. Neben unmittelbaren Parallelen (Bild und Text enthalten das gleiche Motiv) schien es uns sinnvoll, auch assoziative Verbindungen (Sieb-trennen, Werkstatt-Feierabend) zu berücksichtigen. Motive wie Herz, Feuer, Schlange oder Licht sind als weitverbreitete Symbole barocker Dichtung zu erkennen (wobei zu bemerken ist, daß sie bei den Emblematikern, hier zumindest bei Mannich, eine ebenso häufige Rolle spielen). Parallelen in solchen Motiven können noch auf Zufall beruhen – unzufällig müssen dann jedoch Übereinstimmungen in spezielleren Motiven wie Hund, Wagen, Farn oder Zaun erscheinen.

Ein starkes Anzeichen für einen tatsächlichen Bildeinfluß scheint uns die Wiederkehr des gleichen Motivs oder gar abwechselnd verschiedener Bestandteile desselben Bildes in verschiedenen Texten eines Dichters zu sein, die für denselben Sonntag geschrieben wurden. Bei Franck, von dem mehrere Kantatenjahrgänge vorliegen, läßt sich dies vielfach beobachten. Besonders belegkräftig erscheinen uns jene Beispiele, bei denen mehrere Bildbestandteile mehreren Textmotiven entsprechen und das Emblem gewissermaßen eine Erklärung für die scheinbar willkürlich zusammengesuchten Bilder und Andeutungen eines Kantatentextes liefert. Mitunter dringen sogar textliche Bestandteile eines Emblems in den Kantatentext ein. Auf die besonders eindeutigen Beispiele der Dichtungen Francks zum Sonntag nach Weihnachten und zum 13. Sonntag nach Trinitatis sei verwiesen.

Nach diesen und der Fülle der sonstigen Beispiele kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daß Salomo Franck, Bachs Kantatendichter der Weimarer Zeit, die Emblembücher von Mannich und Crophius kannte und sie als Inspirationsquelle für seine Kantatenjahrgänge benutzte. Außer ihm taten dies offenbar auch Henrici und Mariane von Ziegler, Textdichter Bachs aus seiner Leipziger Zeit. Auch in ihren Texten finden sich Einflüsse, die jedenfalls unabhängig etwa von Vorbildern Franckscher Dichtungen erscheinen müssen.

War Bach der Vermittler dieser Einflüsse? Bemerkenswerterweise finden sich auch in Choralkantaten wie BWV 139, deren Textbearbeitung allgemein Bach selbst zugeschrieben wird, Merkmale solcher Beziehungen. Und sie finden sich in weiteren von Bach vertonten Texten bisher unbekannter Dichter. Wenn man nicht annehmen will, daß Franck, Ziegler, Henrici und womöglich weitere für Bach arbeitende Autoren, jeder für sich und unabhängig, die Emblemjahrgänge Mannichs und Crophius' für ihre Arbeiten benutzten (das Erscheinungsdatum des ersteren lag immerhin rund 100 Jahre zurück!), dann liegt in der Tat der Gedanke an Bachs Vermittlerschaft nahe. Bach könnte die Emblemsammlungen bei Franck kennengelernt und sie seinen Leipziger Textdichtern zur Anregung empfohlen haben.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zur Architektonik der Passacaglia J. S. Bachs

VON SIEGFRIED VOGELSÄNGER, SOEST

In Band 3 der „Acta organologica“ schreibt Christoph Wolff über *Die Architektur von Bachs Passacaglia* und faßt die Ergebnisse der bisherigen einschlägigen Werkanalysen folgendermaßen zusammen: „In der Tat bleiben alle bekannten Lösungen weitgehend unbefriedigend, weil sie in sture Systematik verfallen, undurchdachte Willkür verkörpern oder – so in den meisten Fällen – irgendeine Kombination zwischen diesen beiden Extremen darstellen“¹. In Fußnote merkt er jedoch dazu an: „S. Vogelsängers analytische Beobachtungen² bringen den bisher wohl besten Ansatz für ein Verständnis der Form. Er gliedert die 20 Variationen in Gruppen zu 2-3-3-4-3-3-2, wobei allerdings die drei Mittelgruppen nicht richtig erklärt werden können“³.

Während Christoph Wolff also der Zusammenfassung der Variationen 1/2, 3/5, 16/18 und 19/20 zu in sich musikalisch-logischen Gruppen zustimmt, bietet er für die Var. 6/15 eine andere Gruppierung als die o. g. an, nämlich in 4-2-4 (6/9, 10/11, 12/15) und begründet seine Entscheidung wie folgt: in Var. 9 wird die „sequenzierende Auftaktmotivik“ der Var. 6/8 beibehalten, wengleich sie – gegenüber den dort mit je drei Sechzehnteln in Sekundgängen verlaufenden Motiven – hier „intervallisch aufgespalten“ wird⁴. „Die Zusammengehörigkeit der vier Variationen (12/15) basiert auf folgenden Elementen: Abwärtswandern des Ostinato von der Diskant- in die Baßregion; Abnahme der Stimmenzahl von der Vier- zur Einstimmigkeit; fortschreitend figurative Auflösung des Ostinato-Themas. Variation 12 beginnt mit dem Zitieren des Ostinato in der Oberstimme, während sich die drei Unterstimmen zu einem dichten Satzgebilde mit einem vorherrschenden, abwärts führenden ‚Treppenstufenmotiv‘ formieren. Es ist der umgekehrte Satztyp, verglichen mit dem in der ersten Werkhälfte. Vollstimmigkeit und Plenocharakter dieser Variation wird durch die vorausgehende kontrastierende zweistimmige Variation betont“⁵.

Meines Erachtens reichen diese Begründungen aber nicht aus, Var. 9 der Gruppe 6/8 und Var. 12 der Gruppe 13/15 zuzuordnen, z. T. widersprechen Wolffs eigene Ausführungen diesem Formschema sogar; so bestätigen gerade „Vollstimmigkeit und Plenocharakter“ eindeutig die abschließende Funktion von Var. 12. Darum soll im folgenden das Schema 3-4-3 für die Var. 6/15 erneut zur Diskussion gestellt und außerdem eine detaillierte Fugen-Analyse gemacht werden, wobei sowohl vom unmittelbaren Höreindruck als auch vom Notentext her argumentiert wird (auditive und visuelle Analyse); auf diese Weise kann es gelingen, Bachs Ordnungsprinzipien auf die Spur zu kommen. An ein solches Verfahren „doppelseitiger Erschließung“ denkt auch Christoph Wolff wohl, wenn er schreibt: „Bachs zyklische Ordnungsvorstellungen entspringen offenbar dem Gedanken, das in jedem einzelnen Kompositionsglied quasi mikrokosmisch Wohlgeordnete im Werkzusammenhang quasi makrokosmisch ebenso sinnvoll geordnet zu wissen. Dem dynamischen Ablauf des sich im Raum der Zeit hörbar entfaltenden musikalischen Werkes fügt er deshalb eine unhörbare statische Ordnung bei. Auf diese Weise wohnt dem Werk eine ungeheure Dichte inne: es lebt zugleich in zeitlichen und räumlichen Dimensionen, in einer auditiven und visuellen Welt“⁶.

Analyse des Variationsteils

Die Zusammengehörigkeit von Var. 6/8 – Verwendung des gleichen Motivs in Aufwärts- (Var. 6), Abwärts- (Var. 7) und Gegenbewegung (Var. 8) – wird unterstrichen durch die eng miteinander verbundenen, z. T. überspielten „Nahtstellen“ zwischen den einzelnen Variationen

1 Chr. Wolff, *Die Architektur von Bachs Passacaglia*, in: Acta organologica, Band 3, Berlin 1969, S. 183 ff.

2 S. Vogelsänger, *Passacaglia und Chaconne in der Orgelmusik*, in: Musik und Kirche, Kassel und Basel 1967, S. 14 ff.

3 A. a. O., S. 184.

4 A. a. O., S. 186

5 A. a. O., S. 186 f.

6 Chr. Wolff, *Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke*, in: Bachinterpretationen, Göttingen 1969, S. 166 ff.

(s. T. 55/56). Der abschließende Charakter von Var. 8 zeigt sich vor allem in der – vom Spieler auch physisch als Steigerung zu empfindenden – Gegenbewegung und der damit korrespondierenden harmonischen Schärfung, so daß dieses Motivmaterial damit „erschöpft“ ist.

Demgegenüber wirkt die Dreiklangsfigur mit Beginn von Var. 9 wie ein „Einbruch“; dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Pausen im Sopran und Baß in Takt 72 und den bei der Aufführung häufig stattfindenden Manualwechsel. Daß es sich hier um ein neues Motiv handelt, zeigt aber nicht nur der naive Höreindruck; auch die Analyse bestätigt, daß der anspruchshafte, aufwärts gerichtete Dreiklang im Staccato – er muß deutlich „herausgespielt“ werden – mit den Drei-Sechzehntel-Sekundgängen im Legato von Var. 6/8 nichts mehr zu tun hat. Dagegen weist er voraus auf Var. 10, in der nicht nur das Pedalthema durch die eingeschobenen Pausen noch deutlicher auftaktig, sondern die Auftaktigkeit auch durch die rhythmisch mit ihm gleichlaufenden Mittelstimmen zu rezitativhaften Staccato-Einwürfen gesteigert wird.

Damit formieren sich hier die drei Unterstimmen erstmals zu einem selbständigen – an das Thema gebundenen – Komplex gegenüber der Oberstimme, wie das nur noch einmal in Var. 12 der Fall ist; dadurch entsteht zwischen beiden eine Beziehung. Während aber in Var. 10 die Bewegung in der Oberstimme liegt und die Unterstimmen diese fast nur begleiten – wodurch sich die Aufmerksamkeit ganz auf die Oberstimme richtet –, wird die Bewegung in Var. 12 von allen Unterstimmen aufgenommen und zu einer nach unten „abfließenden“, das nun Cantus-firmus-artig im Sopran hervorgehobene Thema tragenden „Klangwoge“.

An Var. 10 wird außerdem deutlich, daß die Auflösung des Pedalthemas nicht gleichbedeutend sein muß mit einer „Endmarke der Gruppe“ (Wolff), wie man anhand von Var. 5 und 18 schließen möchte. Demgegenüber aber sind die Motive in solchen Variationen, die am Anfang einer Gruppe stehen, immer auftaktig und aufwärts gerichtet (s. Var. 3, 6, 9, 13 und die je Zwei-Sechzehntel-Figur von Var. 16; diesen Charakter hat übrigens auch das Thema selbst, wie besonders an Var. 10 deutlich zu beobachten ist), wogegen die Motive der darauffolgenden Variationen häufig vorwiegend abwärts gerichtet sind (s. Var. 7, 10, 14, 17).

Die Zusammengehörigkeit von Var. 10 und 11 ist ähnlich eindeutig wie die von 9 und 10; hier ist es die „Sechzehntel-Girlande“, die zunächst (Var. 10) im Sopran erscheint, in Var. 11 in die Unterstimme wandert und – in beiden Var. gleichbleibend – zu zweimanualigem Spiel herausfordert. Dabei zeigt es sich, daß diese Figur zum Thema im doppelten Kontrapunkt steht; darum wandert dieses – genau in der Mitte der 20 Var. – in Var. 11 folgerichtig in den Sopran. Hier verbleibt es auch in Var. 12, wodurch die Zusammengehörigkeit von Var. 11 und 12 bereits hinreichend begründet ist. Gleichzeitig setzt aber hier das Pedal wieder ein, und zwar mit einem „Treppenstufenmotiv“, das auch auf die anderen Stimmen übergreift und nichts anderes ist als eine „pedalgerechte“ Variante der Sechzehntelgirlande von Var. 10/11, in der zudem eine latente Zweistimmigkeit von zwei Achteltonleitern herrscht.

T. 96



Dazu tritt im Alt und Tenor ein Achtelmotiv in Gegenbewegung:

T. 97



das – z. T. in Varianten – wiederholt in allen drei Unterstimmen vorkommt. Diese Gegenbewegung ist – wie in Var. 8 – ein Zeichen für Steigerung und Abschluß einer Variationsgruppe; diesem Eindruck kann man sich auch beim Hören nicht verschließen.

Daß mit Var. 13 ein neuer Teil beginnt, wird außerdem noch durch den Manualwechsel und das Aussetzen des Pedals – also eine deutliche Zurücknahme im Klang –, durch doppelte „Verschlüsselung“ des Themas (Umspielung der Thementöne, Zitieren in Altlage) und eine neue, kantablere Motivik verdeutlicht. Wenn also irgendwo innerhalb der 20 Variationen, dann ist die Zäsur nach Var. 12 denkbar eindeutig; eine Zurechnung von Var. 12 zur Gruppe 13/15 läßt sich also weder vom Werk noch vom Höreindruck her motivieren und legt den Verdacht nahe, daß sie einem Schema zuliebe erfolgt, also ähnlich willkürlich ist wie es die von Christoph Wolff kritisierten Analysen sind.

Die Verbindung von Var. 9 und 12 als Klammer um 10/11 wird durch folgende Elemente hergestellt: Dem aufsteigenden Dreiklangsmotiv in Var. 9 entspricht das absteigende Treppenstufenmotiv in Var. 12; außerdem gehen in der zweiten Hälfte dieser beiden Var. je zwei Stimmen in Parallelbewegung miteinander über. Ob die Variante des Themas in T. 99 als Analogie zum Alt in T. 72 anzusehen ist, das scheint allerdings fraglich; sie sei aber immerhin als eine – auch hörend zu kontrollierende – Beobachtung mitgeteilt.

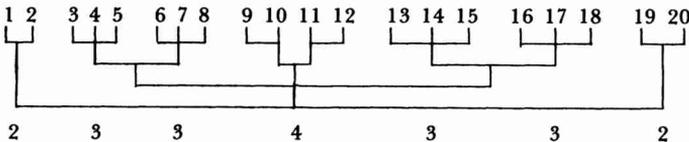


Zusammenfassend läßt sich also sagen:

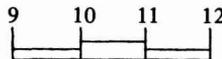
Var. 9/10 gehören zusammen;

Var. 11/12 gehören zusammen;

die Verbindung zwischen beiden Paaren wird durch die „Tonleitergirlande“ hergestellt. Daraus ergibt sich folgendes Aufbauschema:



Die oben aufgezeigten vielfältigen Beziehungen innerhalb der Var.-Gruppe 9/12 lassen sich jedoch auch so darstellen:



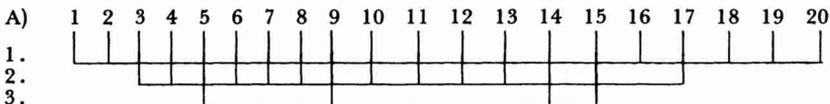
und als 4x2 interpretieren; sie korrespondieren dann mit den 4x3 Var. 3/5, 6/8 und 13/15, 16/18. Faßt man diese Mittelgruppe mit den 2x2 Var. der Außengruppen 1/2 und 19/20 zu 6x2 zusammen, dann ergibt sich ebenfalls eine Analogie zu den je 2x6 Var. 3/5, 6/8 und 13/15, 16/18; hier aber beginnt bereits die Spekulation.

Man kann die 20 Variationen jedoch noch auf die Beziehungen zwischen dem motivischen Material und den Fassungen des Themas hin untersuchen; dabei ergibt sich folgendes Bild:

A) Es gibt drei Gruppen von Motiven, nämlich

1. Vorhalte und Haltetöne, die umspielt werden;
2. Tonleitern und Tonleiterausschnitte;
3. Dreiklangsbrechungen;

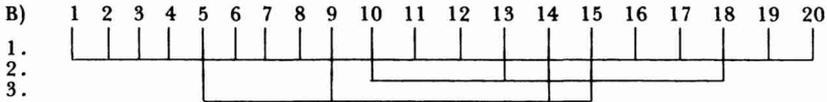
schematisch dargestellt, verteilt auf die einzelnen Variationen:



B) Das Thema erscheint in drei Fassungen, nämlich

- 1. unverändert;
- 2. leicht verändert;
- 3. stark verändert;

schematisch dargestellt, verteilt auf die einzelnen Variationen:



Daraus ergeben sich folgende Beziehungen:

Das Thema tritt

- bei Gruppe 1 der Motive immer unverändert auf,
- bei Gruppe 2 der Motive nur unverändert oder leicht verändert,
- bei Gruppe 3 der Motive immer stark verändert.

Bei der Untersuchung des motivischen Materials der Variationen zeigt sich außerdem, daß es in mehreren Fällen in auffälliger Weise aus Thementeilen abgeleitet ist, z. T. durch deren Umkehrung und / oder Krebsläufigkeit.

Var. 6 T. 48 usw. aus

(in Var. 7/8 rückläufig und in Gegenbewegung)

Var. 9 T. 72 usw. aus

Var. 12 T. 96 usw. aus

Var. 13 T. 104 usw. aus

Var. 16 T. 129 usw. aus

Var. 19/20 T. 153 usw. aus

Aufgrund dieser Analysen bieten sich für die Interpretation der 20 Variationen folgende Manualverteilungen an:

bei 2 Manualen

1 2	3 4 5	6 7 8	9	10	11	12	13	14	15	16 17 18	19 20
HW	NW	HW	HW	HW/NW	HW	NW	NW/HW	NW	HW	HW + NW	

bei 3 Manualen

1 2	3 4 5	6 7 8	9	10	11	12	13	14	15	16 17 18	19 20
HW	NW2	NW1	HW	HW/NW1	HW	NW1	NW1/2	NW2	NW1	HW + NW1	

Die Verteilung von Var. 14 auf 2 Manuale dient der Hervorhebung des kontrapunktischen Motivs und geschieht auf folgende Weise:

Ferner sind folgende Manualübergänge bzw. Registrierpunkte zu beachten:

bei 2 Man. HW	+ NW
bei 3 Man. NW 1	HW + NW 1

Fugen-Analyse

Die Ausführungen Christoph Wolffs über Aufbau und Aufführungspraxis der Fuge sind bemerkenswert knapp; er ist der Meinung, daß „sich ein gleichartiges Baugerüst hier nicht findet“⁷ und „die Analyse . . . keine rechte Gliederung in Klangabschnitte zu erkennen (gibt)“⁸. So kommt er zu dem Schluß: „Dies macht wahrscheinlich, daß der gesamte Fugenteil gleichmäßig auf einem Manual zu spielen ist, und zwar im Plenum, wobei man die Koda noch herausheben kann (etwa durch gekoppelte Klaviere). Unter bestimmten Bedingungen wird man hier gewiß auch auf andere Lösungen zurückgreifen müssen, doch sollten dies eigentlich nur Notlösungen sein“⁹.

Meines Erachtens ist aber gerade die durchgehende Spielweise der Fuge im Plenum eine solche Notlösung (falls man sie nicht als Phantasielosigkeit bezeichnen will), denn immerhin nimmt die Fuge von den 292 Takten des Werkes 124 Takte ein – also mehr als 40% –; das sind bei einer durchschnittlichen Spieldauer von 15 Minuten rund 6 Minuten. Diese klangliche Abstinenz muß verwundern gegenüber dem Farbenreichtum der 20 Variationen, ganz abgesehen davon, daß 6 Minuten Plenumklang auch den Hörer ermüden müssen.

Bei genauerer Analyse ergeben sich denn auch mindestens zwei – vom Werk her wohl zu begründende – Möglichkeiten des Wechsels der Klangfarben, wenn man bei der Fuge insgesamt vielleicht auch „rundere“ und „ruhigere“ Klangflächen anstreben wird als bei einem Teil der Variationen.

7 S. o. 1, S. 190.

8 Ebda., S. 194.

9 Ebda., S. 194.

Fugen-Analyse 1

Ordnet man – zunächst Wolff folgend – den Komplex Fugenthema und Kontrasubjekte nach dem Prinzip A = Thema, B = Subjekt 1, C = Subjekt 2, dann ergibt sich für die Fuge folgender „Fahrplan“ (und die Einsicht, daß sie in weiten Teilen nach dem Permutationsprinzip gebaut ist):

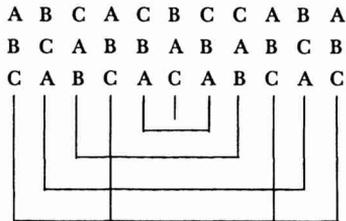
Takt	169			198	222	234	246	272						
Sopran		A	B	C		C	B	C		A				
Alt		A	B	C		A	B	A	B		C		B	B
Tenor		B	C		A	B	A	C		A		B	C	
Baß			A	B	C		A		B		C	A		C

Dabei finden folgende Kombinationen des thematischen Materials statt:

- A B C = 4mal
- B C A = 2mal
- C A B = 2mal
- C B A = 2mal
- B A C = 1mal

Die Kombination ACB fällt also aus, so daß die Fuge nur im fünffachen Kontrapunkt durchgeführt wird; am Beginn steht außerdem die Kombination AB. Einen Grund dafür, warum die Kombination ACB ausfällt, konnte schon A. Halm nicht finden, denn „*sie ist für die Orgel nicht weniger gut spielbar als die anderen, und klanglich wäre sie gleichfalls gut . . . Also ist diese Stellung vielleicht einfach vergessen worden*“¹⁰.

Ordnet man die o. g. Kombinationen einander zu, dann ergibt sich das folgende, fast symmetrische Schema:



Vergleicht man dieses Bild mit dem Notentext, dann resultiert daraus folgende Gliederung:

- Teil 1 = Takt 169 – 196 = 28 Takte, 5 Einsätze;
 - Teil 2 = Takt 197 – 245 = 49 Takte, 4 Einsätze;
 - Teil 3 = Takt 246 – 285 = 40 Takte, 3 Einsätze;
- (dazu kommt noch die Coda mit 8 Takten).

Bemerkenswert ist dabei, daß Teil 2 nur einmal in der Mitte – dies ist auch etwa die Mitte der ganzen Fuge – für genau vier Takte lang vierstimmig ist (s. T. 220 3. Viertel bis 224 2. Viertel), wofür außerdem das Thema im Sopran in der D_D im Krebs zitiert wird.



¹⁰ A. Halm, *Einführung in die Musik*, Darmstadt 1966 (Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Berlin 1926), S. 271 f.

Auf dieses kontrapunktische Kuriosum hat bereits A. Halm¹¹ hingewiesen, es kommt noch an folgenden weiteren Stellen vor:

Tenor T. 180 f

T. 225 (usw. bis T. 232)

Baß T. 253 ff (Krebs - Umkehrung) (Thema)

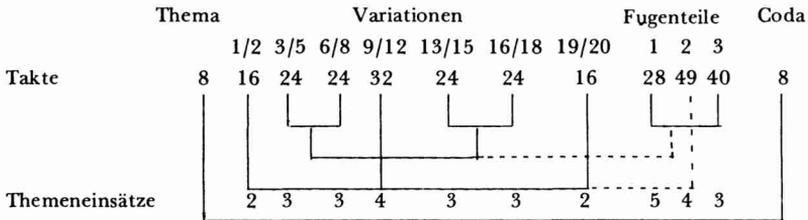
Aus der Fugenanalyse 1 ergibt sich somit der folgende Aufbau:

Teil	1	2	3	Coda
Einsätze	5	4	3	
Takte	28	49	40	8
vorwiegende Stimmzahl	4	3	4	

Der Manualwechsel kann auf die folgende Weise vorgenommen werden (Manualübergänge s. u. Analyse 2):

Teil	1	2	3	Coda
	HW (-NW)	NW (bzw. NW2)	HW (bzw. NW1)	HW + NW

Variations- und Fugenteil zusammengefaßt ergeben das folgende Bild:



Fugen-Analyse 2

Untersucht man – von der „Themenkombinations“-Analyse 1 abweichend – die Fuge nach dem Formenlehre-Schema auf ihre Durchführungen hin, wobei vor allem die tonartlich verschiedenen und die zwischenspielartigen Teile Hinweise auf eine mögliche Gliederung abgeben, so zeigt sich folgendes Bild:

1. Durchführung: Thema im Alt, Sopran, Baß, Tenor, Tenor im mehrfachen Wechsel von Tonika (Takt 169-196) und Dominante; zwei- bis vierstimmig; 28 Takte.
2. Durchführung: Thema im Tenor und Alt im Wechsel von Tonika-Parallele und zugehöriger (Takt 197-220) Dominante; zwei- bis dreistimmig (ohne Pedal); 24 Takte.
3. Durchführung: Thema im Baß und Tenor im Wechsel von Dominante und Tonika; drei- bis (Takt 221-245) vierstimmig (wobei die Dreistimmigkeit weitaus überwiegt); 25 Takte.

¹¹ A. a. O., S. 272 f.

4. Durchführung: Thema im Sopran und Baß im Wechsel von Dominante und Subdominante; (Takt 246-271) drei- bis vierstimmig; 26 Takte.

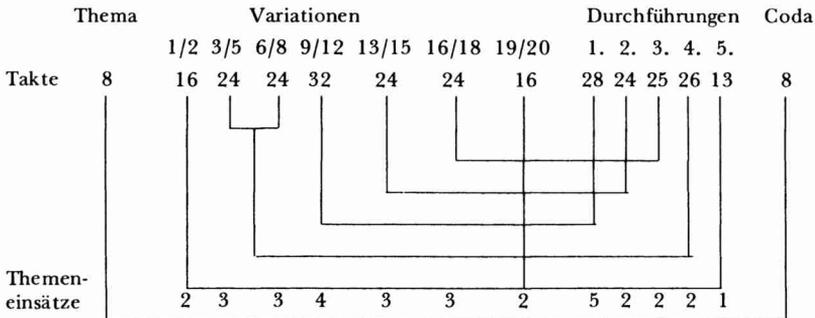
5. Durchführung: Thema im Sopran in Extremlage (c^2-as^2) in der Tonika; streng vierstimmig; (Takt 272-285) 13 Takte (= 26/2).

Coda (Takt 285-292): Wird noch besonders analysiert (s. u.), 8 Takte.

Selbständige Zwischenspiele, die auch klanglich logisch gegen die Durchführungsteile absetzen wären, gibt es in dieser Fuge offensichtlich nicht. Stattdessen wachsen alle zwischenspielartigen Teile (s. Takt 177-180, 201-208, 212-220, 225-233, 237-245, 249-255, 259-271, 275-285) organisch aus den zwei obligaten Kontrapunkten heraus; daß diese außerdem aus dem zweiten Teil des Passacaglien-Themas gebildet sind, sei des besseren Werk-Verständnisses wegen noch einmal mitgeteilt (s. S. 23 a. a. O. von Fußnote 2).

Beim Vergleich der Taktzahlen der o. g. Durchführungen fällt auf, daß sie denen der Variationsgruppen sehr nahe kommen, nämlich: die 28 T. der 1. Df. den 32 T. von Var. 9/12; die 24, 25, 26 Takte der 2.-4. Df. den 24 T. der Var. 3/5, 6/8, 13/15, 16/18 und die 13 T. der 5. Df. den 16 T. der Var. 1/2 und 19/20; außerdem entsprechen die 8 Takte der Coda den 8 Takten des einstimmigen Passacaglienthemas zu Beginn.

Außerdem ergeben sich noch folgende weitere Beziehungen zwischen den genannten Variations- und Fugenteilen: In der Mitte von Var. 9/12 stehen Thema und Motiv im doppelten Kontrapunkt, in der 1. Df. werden Fugenthema und Subjekte im dreifachen Kontrapunkt behandelt; Var. 13/15 sind wie die 2. Df. reine Manualiter-Sätze; Var. 16/18 sind 3-6stimmig, die 3. Df. ist vorwiegend 3st.; Var. 3/5 und 6/8 sind streng 4st., die 4. Df. ist ebenfalls vorwiegend 4st.; Var. 1/2 und 19/20 sind streng 4-5st., die 5. Df. ist streng 4st. Beide Teile lassen sich dann zu folgendem Formplan zusammenfassen:



Daraus ergibt sich für das ganze Werk die Zahl von 14 Abschnitten; ob hier – in Anlehnung an das Zahlenalphabet – an BACH gedacht werden soll, läßt sich allerdings wohl kaum beantworten, sei aber immerhin erwähnt.

Die Analyse der Coda – die nach Christoph Wolffs Meinung „weder Thema noch Subjekte“ zitiert¹² – ergibt folgendes:

1) In den Takten 285/286 sind folgende Thementeile übereinandergeschachtelt:

¹² S. o. 1, S. 192.

The image shows a musical score for T. 285. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. The score is annotated with numbers 1 through 5. Annotations 1, 2, and 3 are in the first two staves, while 4 and 5 are in the bass staff. Arrows and brackets indicate the extent of the material being referred to.

2) Das Material ab T. 287 entstammt ausnahmslos den Kontrapunkten:

The image shows a musical score for T. 287. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 7/8. Annotations 'aus Cp 1' and 'aus Cp 2' are placed below the staves, with arrows pointing to specific notes. 'aus Cp 1' points to a note in the first treble staff, and 'aus Cp 2' points to a note in the bass staff. The word 'usw.' is also present in the first treble staff.

dabei fallen außerdem die Durakkorde zu Beginn sämtlicher Takte von 287-292 auf.

3) Daß die Auffüllung des Schlusses zur Siebenstimmigkeit gleichfalls thematisch bedingt ist, sei ebenso in Erinnerung gebracht (s. S. 24 a. a. O. von Fußnote 2); so kann man gerade von der Coda sagen, daß es hier buchstäblich keine Note gibt, die nicht aus dem Thema abgeleitet ist (und das unterstreicht die Parallelstellung der Coda zum Thema am Beginn des Werkes).

Die Manualverteilung für die Fuge kann – der Analyse 2 folgend – so angelegt werden:

bei 2 Manualen

1. Df.	2. Df.	3. Df.	4. Df.	5. Df.	Coda
HW (-NW)	NW	HW	NW	HW	HW + NW

bei 3 Manualen

HW	NW 1	NW 2	NW 1	HW	HW + NW 1
----	------	------	------	----	-----------

Den Spieler interessieren dabei vor allem die Manualübergänge; sie können an jeder der in Frage kommenden Stellen auf die gleiche – sowohl musikalisch-logische als auch spieltechnisch einfache und einleuchtende – Weise erfolgen (das gilt auch für den Manualwechsel nach Analyse 1 bei T. 197 und 245):

T. 197

NW (1)

HW

(Vorimitation zu Cp 2)

(Ped.)

T. 221

HW (bzw. NW2)

Cp 2

NW(1)

Cp 1

(Vorimitation zu Cp 2)

Th (Ped.)

T. 245

NW 1

Th

HW(NW2)

Cp 1

(Vorimitation zu Cp 2)

Cp 2

↑ (evtl. Register zuziehen)

T. 271

Th

HW

NW (1)

Cp 1

(Vorimitation zu Cp 2)

Cp 2

↑ (Register zuziehen)

„Si vis me flere...“

VON CARL DAHLHAUS, BERLIN

Das „Ausdrucks-Prinzip“ des „musikalischen Sturm und Drang“, wie es von Hans Heinrich Eggebrecht genannt wurde¹, die ästhetische Maxime, daß Musik, um nicht als toter Schall und leeres Getön zu erscheinen „wirklicher Ausguß des Herzens“ sein müsse, ist von Carl Philipp Emanuel Bach 1753 in die Worte gefaßt worden, daß man, um andere zu rühren, selbst gerührt sein müsse. „Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung“². Nicht durch Schilderung der Äußerungsformen eines Affekts, sondern einzig durch Mitteilung eines Gefühls von innen heraus kann ein Hörer gerührt werden.

Der Satz von Bach, der eine ästhetische Grunderfahrung des „musikalischen Sturm und Drang“ ausspricht, ist jedoch nichts anderes als ein kaum verdecktes Zitat aus einer der kanonischen Schriften des Klassizismus, der *Ars poetica* des Horaz. „Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent, Telephe vel Peleu“³. „Willst du mich weinen sehen, so mußt du zuvor selbst leiden: dann rührt mich dein Unglück, Telephos oder Peleus“. (Telephos und Peleus sind Helden aus verschollenen Tragödien des Euripides und des Sophokles.) Nicht durch prunkvolle, rhetorisch reich ausgestattete Reden im erhabenen Stil, im genus sublimis der Tragödie, sondern durch einfachen, unmittelbaren Ausdruck ihrer Leiden in gewöhnlichen Worten ergreifen Telephos und Peleus die Zuschauer. „Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri . . .“⁴ „Auch der tragische Held beklagt oft sein Leid in gewöhnlicher Rede . . .“ Das „Ausdrucks-Prinzip“ erscheint als Durchbrechung des Stilgesetzes der Tragödie.

Das Postulat Philipp Emanuel Bachs, das die musikalische Ausdrucksästhetik begründete, richtete sich mit unausgesprochener Polemik gegen das Nachahmungsprinzip des Barock, wie es zu Beginn der Epoche von Vincenzo Galilei und an deren Ende von Friedrich Wilhelm Marpurg drastisch formuliert worden war. Als Vorbild eines Musikers, der sich um Affektdarstellung bemühte, galt der Schauspieler. Galilei rät den Komponisten, auch wenn sie nicht Bühnenwerke, sondern Madrigale schreiben, ins Theater zu gehen und den Tonfall, die Akzentuierung und die Zeitmaße der Sprache in wechselnden Situationen zu beobachten, „ . . . con qual voce circa l'acutezza e gravità di suono, con qual sorte d'accenti e di gesti, come proferite le parole quanto alla velocità e tardità del moto . . .“⁵. Erscheint demnach bei Galilei die Musik als Nachahmung einer Nachahmung, so beschreibt Marpurg sie als Affekt-Malerei. „Man bemühe sich hernach, das Wesen des vorhabenden Affekts genau einzusehen, welcherlei Bewegungen die Seele dabei ausgesetzt sei; wie der Körper auch dabei leide; was ihm für Bewegungen abgedrungen werden . . .“⁶.

Die Analogie zur Schauspielkunst ist in der Ausdrucksästhetik des späteren 18. Jahrhunderts nicht preisgegeben, sondern anders gedeutet worden. Keineswegs darf der Drang, „sich selbst“ auszudrücken, immer und umstandslos als musikalische Kundgabe empirisch begründeter Gefühle in ungebrochener „Ursprünglichkeit“ aufgefaßt werden. Entscheidend ist, daß die Empfindung, die ein Musiker mitteilt, von „ihm selbst“ gefühlt worden ist, gleichgültig ob sie in einem Erlebnis wurzelte oder durch „Sympathie“, durch „Versetzung“ in die Affekte eines anderen (wirklichen oder vorgestellten) Menschen entstanden ist. Carl Philipp Emanuel Bach spricht vom Interpreten, der sich in wechselnde Affekte „setzen“ soll, nicht von einem Komponisten, der in

1 H. H. Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XXIX, 1955, S. 323 ff.

2 C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, Teil I, III. Hauptstück, § 13.

3 Quintus Horatius Flaccus, *De arte poetica liber*, Vers 102-104.

4 A. a. O., Vers 95.

5 Zitiert nach D. P. Walker, *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, Kassel 1949, S. 41.

6 Vgl. Eggebrecht, a. a. O., S. 331.

Tönen seine Biographie dokumentiert. „Diese Schuldigkeit“ – sich in Affekte zu „setzen“ – „beobachtet er überhaupt bey Stücken, welche ausdrückend gesetzt sind, sie mögen von ihm selbst oder von jemanden anders herrühren; im letztern Falle muß er dieselben Leidenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte“⁷. Das Ausdrucksprinzip ist primär eine Ästhetik der Interpretation; und als solche ist sie sogar von Eduard Hanslick, dem heftigsten Gegner der Gefühlsästhetik, übernommen worden⁸.

Klopstock unterschied 1759, in einer Paraphrase über die Maxime des Horaz, „*si vis me flere . . .*“, zwischen Nachahmung und Mitgefühl. Wer sich in die Empfindungen eines anderen versetzt, imitiert nicht bloß deren sprachliche und gestische Außenseite, sondern fühlt selbst und drückt als Dichter, Schauspieler oder Musiker „sich selbst“ aus, ohne daß er von der Ursache der Empfindungen unmittelbar betroffen wäre. „Mitteilung“, Partizipation bildet die psychische Wurzel und Substanz des ästhetischen Ausdrucksprinzips. Das Gefühl des anderen, an dem ich teilnehme, kann ich einem Dritten durch Worte oder Töne vermitteln. Nicht, daß er ein Schauspieler sei, wirft Klopstock dem bloßen Nachahmer vor, der die Außenseite eines Affekts zeigt, statt ihn sich von innen heraus zu eigen zu machen, sondern daß er ein schlechter, wirkungsloser Schauspieler ist, der andere nicht zu ergreifen vermag, weil er selbst nicht ergriffen ist. „*Batteux hat nach Aristoteles das Wesen der Poesie mit den scheinbarsten Gründen in der Nachahmung gesetzt. Aber wer tut, was Horaz sagt: ‚Wenn du willst, daß ich weinen soll; so mußst du selbst betrübt gewesen sein!‘ ahmt der bloß nach? Nur alsdann hat er bloß nachgeahmt, wenn ich nicht weinen werde. Er ist an der Stelle desjenigen gewesen, der gelitten hat. Er hat selbst gelitten. Wenn mein Freund beinahe eben das empfindet, was ich empfinde, weil ich meine Geliebte verloren habe; und diesen Anteil an meiner Traurigkeit ändern erzählt: ahmt er nach? Von dem Poeten hier nichts weiter als Nachahmung fordern, heißt ihn in einen Akteur verwandeln, der sich vergebens als einen Akteur anstellt. Und vollends der, der seinen eignen Schmerz beschreibt? der ahmt also sich selbst nach?*“⁹ Daß es der „eigne Schmerz“ ist, den ein Dichter beschreibt, erscheint als Grenzfall, nicht als Norm des Ausdrucksprinzips. Die zentrale Kategorie ist nicht „Erlebnis“, sondern „Sympathie“. Und in der musikalischen Ausdrucksästhetik bezeichnet die Forderung Daniel Schubarts, der Komponist solle „*seine Ichheit in der Musik her austreiben*“¹⁰, eine Ausnahme und ein Extrem.

Tagung des Zentralinstituts für Mozartforschung 1971

VON RUDOLPH ANGERMÜLLER, SALZBURG

Die Tagung des „Zentralinstitutes für Mozartforschung“, die vom 21. - 25. August 1971 in Salzburg stattfand, war folgenden drei Komplexen gewidmet:

- (1.) Echtheitsprobleme bei Wolfgang Amadeus Mozart
- (2.) Freie Referate über Werke Wolfgang Amadeus Mozarts
- (3.) Mitarbeiter-Konferenz der Neuen-Mozart-Ausgabe

Mehr als 50 Gelehrte aus Europa und Übersee nahmen an der nach inoffizieller Zählung 40. Tagung des Zentralinstitutes teil.

Jens Peter LARSEN (Kopenhagen) sprach in seinem eröffnenden Festvortrag* *Über die Möglichkeiten einer musikalischen Echtheitsbestimmung für Werke aus der Zeit Haydns und Mozarts*. Larsen gab einen Überblick über die Probleme und Methoden der Echtheitsbestimmung, wie er sie selbst in seinen grundlegenden Studien zur Haydn-Überlieferung verfolgt hat. Der Vortragende schloß mit den Worten: „*Wenn man die klare Unterscheidung von Wissen und Vermutung als Neo-Positivismus bezeichnen will, so brauchen wir Neo-Positivismus.*“

7 C. Ph. E. Bach, a. a. O.

8 Vgl. C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 37.

9 *Gedanken über die Natur der Poesie*, 1759, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke*, herausgegeben von K. A. Schleiden, München 1962, S. 993.

10 Vgl. Eggebrecht, a. a. O., S. 334.

* S. auch S. 4 ff. des vorliegenden Heftes.

Über *Echtheit und Überlieferung/Methodisches und bisherige Erfahrungen* referierte Wolfgang PLATH (Augsburg). Er machte darauf aufmerksam, daß es bei Mozart nötig sei, den Begriff der Echtheit hinreichend und angemessen zu relativieren. An Larsen anknüpfend, über diesen aber hinausgehend, warf Plath die Frage auf: „*Inwiefern – unter welchen Voraussetzungen – oder in Beziehung worauf kann dieses oder jenes Stück echt sein?*“ Echtheit und Unechtheit schlossen einander nicht aus. Praktische Erfahrungen hätten gezeigt, daß „*verschiedene Echtheiten*“ innerhalb eines Werkes vorkämen, es dann folglich einen „*gemischten Befund*“ gäbe. Die Klärung eines solchen Falles sei nur auf dem Weg der Annäherung möglich – Plath verglich diesen Prozeß mit einer juristischen Wahrheitsfindung. Die Position eines „Entweder-oder“ müsse aufgegeben werden, vielmehr müsse man ein bestimmtes Modell des vermutlichen Hergangs zur Grundlage der Operationen aufstellen. Aus einer Reihe von solchen Modellen wurden genannt: die posthume Ergänzung eines Mozartschen Fragments und das Arrangement eines Mozart-Werkes von fremder Hand. Die Autorenbezeichnung „*Del Sig^{te} Mozart*“ gebe oft keinen Aufschluß darüber, wer gemeint sei – Sig^{te} Mozart könne Vater Leopold, Wolfgang Amadeus und Wolfgang Amadeus (Sohn) bedeuten. Die häufige Verwechslung der Handschriften von Leopold und Wolfgang Amadeus habe lange Zeit Verwirrung gestiftet. Die Mozartforschung wisse bis heute wenig über den Kompositionsstil Leopolds bis 1770. Als Kirchenmusiker habe Leopold, so Plath, auf der Höhe seiner Zeit gestanden. Stilistische Unterschiede zwischen Vater und Sohn bis etwa 1771 seien äußerst schwierig herauszuarbeiten.

An vier unter Mozarts Namen laufenden, aber in ihrer Echtheit umstrittenen Werken, wurden die Echtheitsprobleme zur Diskussion gestellt. An Beispielen hatte die Tagungsleitung ausgewählt: 1) die erst vor wenigen Jahren in Brünn aufgefundene Motette *Venti, fulgura, procellae*, 2) die Jugendsinfonie KV 84/73q, 3) die sogenannten Sarti-Variationen KV 454a/460, 4) die Sinfonia concertante KV 297b/Anh. C. 14.01. Wenig ergiebig war die Diskussion über die Motette, da die philologischen Unterlagen, die der leider nicht persönlich anwesende Vladimir TELEČ (Brünn) hätte beibringen können, fehlten. Jan LaRUE (New York) untersuchte die Sinfonie KV 84/73q – die auch als Werk Dittersdorfs überliefert ist – mit neuen, mathematischen Methoden. LaRues „Correlation Analysis“, die von den Parametern „Melodie“ – „Rhythmus“ und „Harmonie“ ausgeht, arbeitet mit Indexziffern. Allerdings werden bei den Musikwissenschaftlern, die sich dieser Methode bedienen wollen, gute mathematische Kenntnisse vorausgesetzt. Das Modell einer Gerichtsverhandlung wählte Paul BADURA-SKODA (Wien) zur erneuten Verteidigung der bereits im Mozart-Jahrbuch 1959 diskutierten Sarti-Variationen. Kurt VON FISCHER (Zürich) wurde bei diesem Prozeß zum „Staatsanwalt“ ernannt. Als mögliches Ergebnis wurde zur Diskussion gestellt: beide, Mozart und Sarti, sind an dem Variationszyklus beteiligt gewesen. Lebhaft wurde schließlich die Echtheit der sogenannten Bläserkonzertanten KV 297b/Anh. C. 14.01 diskutiert. Martin STAEHELIN (Basel/Zürich) plädierte in seinem Eingangsreferat entschieden gegen die Echtheit. Franz GIEGLING (Basel) teilte die Meinung Staehelins. Marius FLOTHUIS (Amsterdam) und Kurt BIRSAK (Salzburg) stimmten hingegen für die Autorschaft Mozarts. Die Diskussion über „Echtheitsprobleme“ – sicherlich eines der schwierigsten Probleme nicht nur der Mozartforschung – sollte in Gang gehalten werden. Die Salzburger Tagung des Zentralinstitutes für Mozartforschung erbrachte zwar keine festen, allgemein anerkannten Ergebnisse – was wohl auch niemand erwartet haben dürfte –, das wissenschaftliche Gespräch kleiner Expertengremien über scharf abgegrenzte Themen vor einem sachkundigen Auditorium hat sich aber bewährt.

Im Anschluß an die Fragen der Echtheitsprobleme wurden freie Referate verlesen. Walter SENN (Innsbruck) berichtete über den *Catalogus Musicalis des Salzburger Doms*. Daniel HEARTZ (Berkeley) stellte in *Bemerkungen zu KV 72a* heraus, daß der Venezianer Baldassare Galuppi, nicht aber Wolfgang Amadeus Mozart der Komponist jenes Stückes sei, das auf dem bekannten Veroneser Mozart-Portrait von Saverio dalla Rosa auf dem Klavierpult steht. Robert MÜNSTER (München) erläuterte die *Provenienz der autographen Mozart-Arien der Bayerischen Staatsbibliothek*. Stefan KUNZE (München) nahm zum *Begriff der Konzert-Arie* Stellung. Die *Konversationshefte Ludwig van Beethovens als retrospektive Quelle der Mozartforschung* hatte sich Karl-Heinz KÖHLER (Berlin) als Thema gewählt. In den 137 überlieferten Konversationsheften Beethovens aus den Jahren 1818-1827 finden sich 86 auf Mozart bezogene Eintragungen. „*Das Phänomen Mozart im weitesten Sinne des Wortes*“, so Köhler, „*sei ständiger Gesprächsstoff im*

Hause Beethovens gewesen.“ Paul BADURA-SKODA (Wien) erläuterte am Flügel *Ein Original-
eingang Mozarts zu KV 595*. Mit einer *Fälschung von KV 580a* setzte sich Erich SCHENK (Wien)
auseinander. Carl A. ROSENTHAL (Yonkers, N.Y.) sprach über den *Einfluß der Salzburger
Kirchenmusik auf Mozarts kirchenmusikalische Kompositionen. Die Bedeutung der Opera seria
für Gluck und Mozart* stellte Anna Amalie ABERT (Kiel) heraus. Frau Abert kam zu dem Resultat:
„Beide Meister fanden die Erfüllung ihres Wirkens für die Opernbühne außerhalb der *Seria*
auf entgegengesetzten Gebieten: *Gluck im Rahmen der tragédie lyrique, Mozart in dem von Sing-
spiel und Buffa, aber weder sind die französischen Reformopern Glucks ohne die italienischen,
noch die dramatischen Errungenschaften der Mozartschen Meisteropern ohne den ‚Idomeneo‘
denkbar. Daß aber trotz der Gluckschen Reform am Ende des Jahrhunderts noch ein ‚Titus‘
möglich und sogar erfolgreich war, zeigt die Unsterblichkeit der Musikoper, wenn sie von un-
sterblicher Musik erfüllt ist.*“ In die Werkstatt eines Da Ponte-Übersetzers führte Walther DÜRR
(Tübingen) mit „Überlegungen bei einer Übersetzung des ‚Don Giovanni‘“. Dürr arbeitet im
Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe an einer „Don Giovanni-Übersetzung“ und zwar sowohl
an einer singbaren als auch einer wörtlichen, die der Ausgabe beigegeben werden soll. Der Vor-
tragende kritisierte vor allem die Übersetzung von Hermann Levi, die das Herr- und Diener-Ver-
hältnis Don Giovanni-Leporello nicht genügend herausgearbeitet habe. Wolle man modernisieren,
aktualisieren, so Dürr, müsse Leporello Don Giovanni mit „Mein Boß!“ anreden. Diese gesuchte
Aktualisierung sei zu vermeiden, eine heute historisch wirkende Wendung aber beizubehalten,
sofern sie dem Publikum verständlich sei. Emil HRADECKÝ (Prag) sprach schließlich „Zu
KV 499, 575, 589, 385, 425 und 504 – Möglichkeiten einer harmonischen Quantitativ-Analyse“.

Alle gehaltenen Referate und die Diskussionsbeiträge werden im nächsten Mozart-Jahrbuch
abgedruckt werden.

Am 21. August hatte die Internationale Stiftung Mozarteum zur Besichtigung des Robinig-
Hofes in Salzburg/Gnigl eingeladen. Bekanntlich hat sich Mozart öfters an diesem Platz aufge-
halten. Der Familie Robinig von Rottenfeld widmete der Salzburger Meister das Divertimento
für Streichquartett und zwei Hörner (KV 334) mit zugehörigem Marsch (KV 445).

Zeitlich parallel zu den freien Referaten versammelten sich die Mitarbeiter der Neuen Mozart-
Ausgabe, um spezielle Probleme ihrer Edition zu besprechen. Ein reger Gedankenaustausch kam
mit den Editionsleitern der Bach-, Gluck-, Haydn- und Schubert-Gesamtausgaben zustande, die
man zur Mitarbeiterkonferenz der Neuen Mozart-Ausgabe eingeladen hatte.

In Mozarts Wohnhaus gedachten die Internationale Stiftung Mozarteum und das Zentral-
institut für Mozartforschung des am 27. Juli 1971 verstorbenen Präsidenten der Salzburger
Festspiele und Mitglied des Zentralinstitutes für Mozartforschung Hofrat Professor Dr. Dr. h. c.
Bernhard Paumgartner. Es sprachen namens der Internationalen Stiftung Mozarteum Friedrich
GEHMACHER (Salzburg) und für deren Forschungskollegium Karl Gustav FELLERER (Köln).
Gerhard CROLL (Salzburg) skizzierte das Bild des Musikers, Forschers und Menschen Bernhard
Paumgartner. Croll stellte besonders die Verbindung von Wissenschaft und Praxis bei Paum-
gartner heraus. Eines der schönsten Vermächtnisse Paumgartners seien die Salzburger Mozart-
Matineen. Aber auch die stete Bemühung um die Jugend und um deren Bildungsstätten, die
Akademie, die Universität, das Musische Gymnasium, sei Paumgartner zu danken.

Haydn-Symposion in Eisenstadt

VON HELMUT WIRTH, HAMBURG

Eisenstadt, die Hauptstadt des Burgenlandes, war der Ort eines Symposions *Joseph Haydn und
seine Zeit*, das vom 11. bis 18. September 1971 auf Einladung des Instituts für österreichische
Kulturgeschichte stattfand. Kein Ort konnte besser dafür geeignet sein als diese Stadt, von der
aus Haydn, seit 1761 als Kapellmeister der Fürsten Esterházy tätig, seinen Weg zur Weltberühmt-
heit angetreten hatte. Die von dem österreichischen Bundespräsidenten Dr. h. c. Franz Jonas
eröffnete Arbeitswoche, an der zahlreiche Gelehrte und Studenten aus vielen europäischen
Ländern teilnahmen, war nicht nur der Erörterung musikwissenschaftlicher Probleme gewidmet,

es wurde auch versucht, die zwischen der Musik und ihren Schwesterkünsten bestehenden Beziehungen aufzuspüren. Diesem Versuch einer Synoptik war, nach etwas zögerndem Anfang, ein bemerkenswerter Erfolg beschieden. Bei den zuweilen recht lebhaften Diskussionen im „Haus der Begegnung“, der alten, modern umgebauten Probstei, stellte sich immer wieder heraus, daß exakte Begriffsbestimmungen nur selten von einer Kunstdisziplin auf alle anderen übertragen werden können. Und noch eines kam hinzu: nicht alle der zitierten Maler, Architekten oder Dichter entsprachen in der Kraft ihrer künstlerischen Aussage dem Format Joseph Haydns, dem dieses Symposium nicht ohne Grund gewidmet war. Die Mehrzahl der Vorträge bereicherte die Auseinandersetzung um die Zeit Haydns um wesentliche Aspekte. K. GUTKAS sprach über Österreichs Stellung zur Zeit Haydns, A. SCHMELLER über Kunstdenkmäler des Burgenlandes; R. FEUCHTMÜLLER, dem die Restaurierung des Geburtshauses Haydns in Rohrau zu verdanken ist, versuchte in seinem Referat über Farbe und Raum im Spätbarock mit besonderem Hinblick auf Johann Martin Schmidt, den sogenannten „Kremser Schmidt“, eine Brücke zur Musik Haydns zu schlagen, die „Kammermaler“ oder Kabinettmaler, darunter Ignaz Platzer und Anton Franz Maulbertsch, behandelte W. HILGER, der von Gottsched und der Leipziger Schule beeinflußt Dichtung von Philipp Hafner und Alois Blumauer u. a. nahm sich H. ZEMAN an.

Lehrreich waren Gerda KOLLERS Ausführungen über Bildungsmöglichkeiten im aufklärten Österreich und die Georg FEDERS über Haydn und dessen bislang zu gering eingeschätztes Interesse für die Literatur. László SOMFAI, Budapest, erörterte auf neue Weise die Bedeutung der Haydn-Quartette op. 20 als Ausgangspunkt des Quartettstils, G. THOMAS sprach über die bislang kaum bekannte Tanzmusik Haydns (einige der sogenannten Londoner Menuette erklangen am Eröffnungsabend). Vorträge von Jens Peter LARSEN, Kopenhagen, und Z. NOVAČEK, Bratislava, wurden von Friedrich HELLER verlesen, da die Referenten im letzten Augenblick hatten absagen müssen.

In der Durchführung des umfangreichen Musikprogramms hatte das von Michael SCHNITZLER geleitete Kammerorchester der Expositur Oberschützen der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz seinen Höhepunkt mit einem Orchesterkonzert aus Werken Haydns, darunter dem Violoncellokonzert C-dur und der Konzertanten Sinfonie B-dur in teilweise hervorragender solistischer Besetzung. Der klangschöne Hammerflügel, gespielt von Jörg DEMUS, kam bei einem Soloabend besser zur Geltung als in Haydns Klavierkonzert D-dur. Das Wiener Trio stellte neben Werken Haydns ein bisher ihm als Hob. XVI: 4 zugeschriebenes Trio seines Schülers Pleyel vor, ferner Schottische Lieder, gesungen von Jane Gartner. Dazu rezitierte Heinrich Schnitzler Lyrik der Haydn-Zeit. Im Schlußkonzert spielte das Tátrai-Quartett, Budapest, anfangs durch unvermuteten Kälteeinbruch etwas gehemmt, in wohldurchdachter Interpretation drei Quartette Haydns aus op. 20 und op. 76. Es war auch gut, dem feierlichen Gottesdienst mit der Wiedergabe von Joh. Michael Haydns *St. Hieronymus*-Messe in der Bergkirche beizuwohnen, die, mehr als nur eine Huldigung an den jüngeren Bruder, ein wichtiger Bestandteil des in der burgenländischen Hauptstadt mit großer Anteilnahme aufgenommenen Symposiums war.

Gerda Koller und Friedrich Heller als Leiter dieser Arbeitswoche konnten den Dank der Kongreßteilnehmer entgegennehmen.

Colloquium Musica cameralis in Brünn

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Das lange Zeit vernachlässigte und erst in den letzten zehn Jahren stärker berücksichtigte Thema Kammermusik in Geschichte und Gegenwart war erklärter Gegenstand des volle drei Tage dauernden internationalen wissenschaftlichen Kolloquiums, dem insgesamt Jiří Vysloužil (Brno) als Chairman vorstand. Laut einer Mitteilung von Rudolf Pečman, des umsichtigen und rührigen Generalsekretärs des Internationalen Musikfestivals und damit auch zugleich dieser wissenschaftlichen Begegnungen in Brünn, nahmen Vertreter von 16 Nationen daran teil. Unter der Sektionsleitung von Jiří VYSLOUZIL (Brno), Dragotin CVETKO (Ljubljana), Leo S.

GINSBURG (Moskau) und Karel JANEČEK (Praha) wurden insgesamt 36 Referate gehalten, dazu trat eine intensive vierstündige Diskussion unter Vorsitz von Hans Heinrich EGGBRECHT (Freiburg) über die Geschichte des Begriffs Kammermusik und ein kurzes zusammenfassendes Schlußwort von Rudolf PEČMAN. Diese Fülle der Referate zwang zu einer genauen Festlegung der zur Verfügung stehenden und knapp bemessenen Zeit. Durch eine Umverteilung einiger Referate auf den freien Dienstag Vormittag hätte sie sich zwar etwas großzügiger disponieren lassen, jeder Teilnehmer wird aber sehr gern diese wenigen freien Stunden begrüßt haben, weil er die an Musikalien so reiche, interessante und katalogmäßig vorzüglich betreute Bibliothek des Mährischen Museums, in dem auch das wissenschaftliche Kolloquium stattfand, besuchen, an der Orgelführung von Jiří SEHNAL (Brno) teilnehmen oder andere Vorhaben realisieren wollte. Den Abend gab es ein auf seine Art beeindruckendes Kammermusikkonzert, und zwar des Pianisten Leonard HOKANSON am ersten Tag, am dritten des Gérard SOUZAY mit seinem Begleiter Dalton BALDWIN, dazwischen vor vollbesetztem Haus drei Kammeroperen des zu früh verstorbenen Josef Berg und zum Schluß ein Cembalokonzert von Frau Elżbieta STEFÁNSKA-ŁUKOWICZ.

Die Vielfalt der zum Teil sehr anregungsreichen Referate über die Kammermusik des 16. bis 20. Jahrhunderts wird später im gedruckten Tagungsbericht nachzulesen sein. Trotz der umfassenden Gesamtheit der einzelnen Beiträge fällt insgesamt auf, daß die Epoche der Romantik, genauer die Jahrzehnte zwischen 1830 und 1900, bis auf zwei Referate, die sich mit der Kammermusik Dvořáks beschäftigten, mehr oder weniger ausgespart worden ist, wenn wissenschafts- und rezeptionsgeschichtliche Überlegungen außer Betracht bleiben. Der Nachholbedarf in der Erforschung dieser Stilperiode scheint für den Bereich der Kammermusik trotz aller seit einigen Jahren betriebenen Forschungen noch zu bestehen. Das Schwergewicht dieses Symposiums lag in den Bemühungen, die Begriffsinhalte des Terminus Kammermusik zu erfassen und zu überprüfen. Ein wesentliches Verdienst in der Planung und Durchführung fällt hier H. H. EGGBRECHT zu, der nicht nur umsichtig die Diskussion leitete, sondern auch die verschiedenen Kurzreferate von Jiří FUKAČ (Brno), Peter GÜLKE (Potsdam), Frieder ZAMINER (Berlin), Dragotin CVETKO, Helmut HAACK (Mainz), Pavol POLÁK (Bratislava) initiiert hatte. Einleitend hatte Erich REIMER (Freiburg) in einer ausführlichen Übersicht, die er auf Grund seiner Arbeiten für das jetzt in der ersten Lieferung bei Steiner in Wiesbaden erscheinende terminologische Musiklexikon zu geben imstande war, die verschiedenen Aspekte der inhaltlichen Ausprägungen des Begriffs Kammermusik umrissen. Da er fast ausschließlich von den theoretischen und lexikalischen Schriften ausging, die den Begriff Kammermusik verwenden, stellte sich zu seiner gründlichen und zuverlässigen Darstellung ein sehr lebhaftes Gespräch über die verschiedenen möglichen Bestimmungen dieser Sammelbezeichnung ein. Der von Reimer und Eggebrecht gezogenen Schlußfolgerung, der historisch vieldeutige Begriff Kammermusik könne nicht mehr unreflektiert gebraucht werden, erhielt wohl allgemeine Zustimmung trotz aller Ergänzungen, die vorgetragen wurden. Daß sich anschließend noch eine Reihe privater Gespräche über dieses Thema und diese Sitzung entzündete, belegt die Intensität dieser Diskussion.

Wenn im folgenden einzelne Vorträge in einer Auswahl – alle zu erwähnen, läßt der hier einzuhaltende Druckumfang nicht zu – besonders angeführt werden, so soll damit weder über die Qualität der hier genannten noch über die der nicht eigens aufgezählten etwas gesagt sein: diese Bewertung vorzunehmen ist eher Aufgabe einer zukünftigen Rezension des dann gedruckten vorliegenden Tagungsberichtes. Es geschieht in einer – subjektiv bedingten – Absicht, wenigstens jene Themen zu benennen, die wohl schon jetzt ein größeres Interesse finden könnten. So referierte gleich am ersten Tag Leo S. GINSBURG über Umfang und Bedeutung der Kammermusik in der zeitgenössischen Musikpraxis der Sowjetunion. Walter SALMEN (Kiel) zeigte anhand gut ausgewählter Bilder, die er kritisch und abgewogen in ihrem Wert als historische Dokumente beurteilte, was diese bildlichen Darstellungen für die Praxis von Haus- und Kammermusik im 16. Jahrhundert aussagen können. Hans GRÜSS (Leipzig) erläuterte die Situation, die am Anfang unseres Jahrhunderts zur Schaffung der Kammermusik führte. Walter LIPPHARDT (Frankfurt am Main) sprach über die ersten geistlichen deutschen Generalbasslieder in Böhmen und John CLAPHAM (Edinburgh) über den indianischen Einfluß auf Dvořáks Kammermusik. Einen für die meisten Zuhörer überraschenden Zusammenhang des frühen Streichquartetts Schönbergs mit Dvořáks Quartetten belegte Reinhard GERLACH (Göttingen). Martin WEHNERT (Leipzig)

wies auf die Sonderstellung von Janáček's Streichquartetten hin und versuchte sie ausschließlich semantisch zu deuten. Am letzten Tag berichtete Fritz BOSE (Berlin) anhand einiger Klangerzeichnungen und Übertragungen über die Pibroch-Musik, die auf der schottischen Sackpfeife geblasen wird. Rudolf PEČMAN gab einen geschickt zusammengefaßten Überblick über J. S. Bachs Triosonaten. Günter FLEISCHHAUER (Halle) einen gleichen über Philipp Telemanns und Hellmuth Christian WOLFF (Leipzig) über Hindemiths Kammermusik. Gerhard CROLL (Salzburg) ging dem Problem nach, ob es von Michael Haydn eigene Klaviermusik gibt. Hubert UNVERRICHT versuchte den geschichtlichen Ort zu umreißen, den Beethovens frühe Kammermusik in ihrer Entstehungszeit wie in ihrer geschichtlichen Weiterentwicklung einnimmt. Lukas RICHTER (Berlin) behandelte Beethovens schottische Volksliedbearbeitungen, und Manfred VETTER (Greifswald) wies in seinem Vortrag über die Rolle der Kammermusik im Schaffen der Komponisten der DDR u. a. darauf hin, daß die Verwendung der Zwölftonreihe im Streichquartett von Siegfried Kurz als eine realistische Aussage der gesellschaftlichen Verhältnisse zu verstehen sei. Eberhardt KLEMM (Leipzig) beleuchtete in einem gediegenen und gründlichen Beitrag das frühe Kammermusikschaffen Hanns Eislers. Von den Vorträgen der Kollegen aus der ČSSR wären etwa noch anzuführen: Jiří SEHNAL (Brno) *Zur Differenzierung der Sonata da chiesa und Sonata da camera in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Emil HRADECKÝ (Praha) *Zum Satzunterschied der klassischen Kammer- und Orchestermusik* (vornehmlich von Haydn und Mozart), Alena KRUTOVA (Brno) über *Les quintettes pour les instruments à vent d'Antoine Reicha*, Jiří TICHOTÁ (Praha) über *Zwei Divertimenti für Gitarre und Streichtrio aus dem Archiv der Familie Haugwitz*, deren musikalischer Witz anhand von gut ausgewählten Klangbeispielen erläutert wurde, und Bohumír ŠTĚDRŮN (Brno) über *Inspirationsquellen von Janáček's Concertino*, dessen Untersuchung mit viel Humor durchgesetzt war. Insgesamt darf gesagt werden, daß sich hier in Brünn offenbar ein hervorragend geeigneter Ort für Ost-West-Begegnungen herausgebildet hat, die an dieser Stelle weiter zu pflegen sich sehr wohl lohnen könnte.

Kasseler Musiktage 1971

VON JÜRGEN KINDERMANN, KASSEL

Die Kasseler Musiktage 1971 standen unter dem Thema *Komposition – Improvisation*. In einer Reihe von Konzerten, Studios und Vorträgen wurde das Wechselverhältnis von Komposition und Improvisation unter den verschiedensten Aspekten beleuchtet. Daß man das Programm der Kasseler Musiktage in zwei Schwerpunktsbereiche aufgliederte, nämlich die Behandlung der Fragestellung im Zeitalter des Barock und in der Musik der Gegenwart, erwies sich von der Sache her, aber auch für den abwechslungsreichen Ablauf der Veranstaltungen als besonders sinnvoll. Hatte im Zeitalter des Barock das Phänomen der Improvisation schon einmal mit dem reich ausgebildeten Verzierungsweisen und mit dem freien Generalbaßspiel wesentlichen Anteil an der Musizier- und Kompositionspraxis, so wächst in der gegenwärtigen Musik die Zahl derjenigen Gruppen und Richtungen an, die in ihren Kunstprodukten improvisatorische Kompositionspraktiken verwenden.

Improvisierte Komposition – komponierte Improvisation, so lautete das Thema von Ludwig FINSCHERS Vortrag, der mit der Feststellung begann, wie aktuell die Improvisation in der Musikpraxis und Musiktheorie heute ist. Damit wird aber auch das historische Erkenntnisinteresse wachgerufen, in welchem Maße beide Kategorien in der abendländischen Musikgeschichte wirksam geworden sind. An Hand eines anonymen musiktheoretischen Belegs aus dem 13. Jahrhundert und den aus derselben Zeit stammenden Versuchen Leonins und Perotins, den gregorianischen Choral durch Mehrstimmigkeit auszumücken wurde gezeigt, daß das Spannungsverhältnis von Improvisation und Komposition bereits in den Anfängen der abendländischen Mehrstimmigkeit gegeben war. Hier wie auch zur Zeit des Humanismus und der musikalischen Renaissance im 15. und 16. Jahrhundert ist ein fruchtbares Ineinanderwirken nur möglich auf der Grundlage eines allerdings von der Kontrapunktlehre ausgehenden Regelsystems.

Je vollgültiger der Werkcharakter dann im Barock in Erscheinung trat, um so mehr sollte der Gestus der Spontaneität mittels eines durchorganisierten Repertoriums von Formeln erhalten bleiben. Eine neue Situation ergab sich in den Jahren nach 1730, als mit der Stilwende in der Musik zu Rokoko und Klassik auch das barocke Verzierungswesen außer Kraft gesetzt wurde. Mit dem Zusammenbruch dieses Regelsystems war die Möglichkeit zu echter improvisatorischer Freiheit zu gelangen gegeben. Erste Ansätze zu einer solchermaßen komponierten Improvisation, an deren Stelle jetzt der Begriff der Fantasie rückt, sind bei C. Ph. E. Bach vielversprechend. Aber die Ursprünglichkeit bei Bach schlägt bei seinen Nachfahren bald um in Zitieren konventioneller Formen. Eine Ausnahme macht L. van Beethovens *Fantasie* op. 77. Mit diesem Titel soll nicht der konventionelle Bereich des Improvisierens getroffen werden. Der Weg führt hier von äußerster improvisatorischer Freiheit zu Gesetzmäßigkeiten. Immer mehr absinkendes Niveau kennzeichnen die Werke derjenigen Komponisten nach Beethoven, in denen sich zum konventionellen Kompositionsmaterial die Attitüde der Improvisation gesellt, wie z. B. in der *Grande Fantasie* von Fr. Kalkbrenner. Einen Tiefpunkt erleidet die Entwicklung dann in der Introdution der *Don Juan-Fantasie*, in der Franz Liszt die Kompositionsanlage in Beethovens op. 77 zu kopieren versucht.

Bewegte sich Ludwig Finschers Darstellung vorwiegend auf dem Felde der Musikhistorie, so beschäftigte sich der zweite Vortrag von Ulrich DIBELIUS mit Erscheinungen in der Entwicklung der Neuen Musik, die den Werkbegriff in Frage stellen und die Improvisation in der Musik mehr und mehr in den Vordergrund rücken. In seinem Vortrag *Das verfemte Opus. Zur Problematik des Werkbegriffs in der Kunst der Gegenwart*¹ untersuchte Dibelius zunächst die Gründe, wieso das Kunstwerk zum Problem wurde. Ausgangspunkt für seine Überlegungen war Arnold Schönbergs Aufbruch in die Atonalität. Gegenüber Schönbergs Tendenz zu expressionistischen Übersteigerungen erscheint die Gerafftheit der musikalischen Abläufe bei Anton von Webern sachlich-modern. Seine eher klassizistische als revolutionäre Haltung, die sich in seinem Willen zu Zucht und Selbstbeschränkung kundtut, nahmen die Komponisten um 1950 als Arbeitsatmosphäre. Bei ihnen regte sich noch keine Skepsis gegenüber der Werkgestalt. Jedoch konnten sich bei der Anwendung der seriellen Kompositionsmethode keine zwingenden abgeschlossenen Formverläufe mehr einstellen. Dies führte schließlich dazu, daß der Zufall in die Musik eingeführt wurde. In Anlehnung an ein Zitat von John Cage, der den spielerischen Zufall als erster verwendet hat, sind für den Zustand der jetzigen Musik, die entscheidend von der Aleatorik geprägt ist, folgende Wesenszüge typisch. Der Charakter der Komposition ist experimentell und auf Einmaligkeit in der Aufführung hin angelegt. Eine Werkgestalt, die zwischen Komponist und Hörer steht, ist nicht mehr möglich. Der Ablauf von Musik soll nicht mehr als Zeitobjekt mit festgelegten Anfängen und Schlüssen aufgefaßt werden. Außermusikalische Aktionen, mit denen die Musik an große Publikumsmassen herangetragen wird, gewinnen an Bedeutung. Es wird jedoch bezweifelt, ob dies tiefer gehende pädagogische Wirkungen hervorruft oder ob nicht gar die Musik durch eine solche vergrößerte Popularisierung Schaden nimmt. — Am besten geeignet für eine kritische Prüfung experimenteller Musik sind die Stücke, in denen Klangliches dominiert. Hier hegen die Komponisten eine tiefe und begründete Skepsis gegen die Interpreten, die Vorgeformtes sich kaum vergegenwärtigen können. Daraus erwächst jedoch bei den Komponisten eine Fetischisierung des Momenteinfalls. In welchem Maße auch immer die gegenwärtigen Komponisten am Werkbegriff festhalten oder ihn negieren, so erfahren doch die Klangbildungen durch die Möglichkeit der freien Entscheidung solche Bereicherungen, die durch das festgehaltene Notenbild kaum bestimmt werden können. Mit der kontrollierten Anwendung des Zufalls, den z. B. W. Lutosławski als „*aleatorischen Kontrapunkt*“ verwendete, wird der Werkbegriff durchlöchert. Ein Extrem der Aleatorik ist es, wenn der Komponist nur noch eine Versuchsanordnung entwirft und alles andere dem Interpreten überläßt. Solche Kompositionsverfahren sind oft mit gesellschaftskritischen Vorstellungen verknüpft. Allerdings erwächst hier der Improvisation die Gefahr des Dilettantismus. — Im Schlußabschnitt seines Vortrages behandelte Dibelius die Wirkungen der gegenwärtigen Musik auf das Publikum. Es reagiert ganz unterschiedlich. Auffällig ist jedoch das mangelnde Interesse für die Probleme der kompositorischen Herstellung.

1 Der zweite Teil dieses Vortrags ist in *Musica* 1972, Heft 1, veröffentlicht.

Von den beiden Studios erregte die *Gruppenimprovisation*, geleitet von Lilli FRIEDEMANN, besonders beim jugendlichen Auditorium beachtliches Interesse. Hier wurden Improvisationspraktiken mit traditionellem und mit neuem musikalischen Material gezeigt. – Im Studio II *Improvisation in der Barockmusik* gab Hans-Martin LINDE einen Überblick über verschiedene barocke Improvisationsmöglichkeiten, betonte ihre unabdingbare Zugehörigkeit zur schriftlich fixierten Komposition und veranschaulichte das Gesagte mit klingenden Beispielen. Über das gleiche Thema, jedoch in engerer Abgrenzung auf den Sektor Generalbaßimprovisation berichtete Mathias SIEDEL als Korreferent. Auch Siedel illustrierte seinen Vortrag mit gut ausgearbeiteten und überzeugend dargebotenen Musikbeispielen.

In den Konzertveranstaltungen sollten sich die Improvisationspraktiken als klingende Realisationen zeigen. So konnte man der Improvisation sowohl in der *Kammermusik des Barock* – hier allerdings durch weitgehend vorherige Festlegung getarnt – als auch in lebendiger spontaner Gegenwärtigkeit in der Veranstaltung *Kammermusik und Jazz* begegnen. Das *Ensemble Neue Musik der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart* unter Leitung von Erhard KARKOSCHKA beschloß mit dem Konzert *Neue Kammermusik* die Kasseler Musiktage. Man erwartete von diesem Ensemble einen Beitrag zur Neuen Kammermusik, der sich zumindest den hohen Qualitäten der übrigen Veranstaltungen annäherte. Bedauerlicherweise erfüllten sich diese Erwartungen nicht. Das Ganze sollte ein Konzert gegen das Konzert sein. Jedoch konnte es bestenfalls als negatives Beispiel für ein solches Unterfangen angesehen werden. Das Publikum nahm dieses Konzert, das manchmal karnevalistische Züge annahm, gelassen hin und ließ sich auch nicht durch viele pubertäre Albernheiten provozieren.

Lohnt es sich heute noch, eine Lanze für die Zwölftontechnik zu brechen?

Eine Stellungnahme

VON GERHARD ALBERSHEIM, ARLESHEIM

In unseren Tagen, wo viele bezweifeln oder leugnen, daß die heutigen Kompositionen Musik sind, und sich fragen, ob man heute überhaupt noch Musik komponieren kann oder soll, ist die alte Kontroverse über den Wert oder Unwert der Zwölftontechnik kaum noch aktuell. Während nach dem zweiten Weltkrieg die Apologeten der Dodekaphonie und der sich daraus entwickelnden seriellen Musik noch darauf hinweisen konnten, wie viele Komponisten sich dieser Methode bedienten und wieviele Anhänger sie bei Berufsmusikern und Laien, im musikwissenschaftlichen Schrifttum und in der Tagespresse hatte, ist mittlerweile die Zeit über diese Kompositionsmethode hinweggeschritten: die meisten Komponisten der Avantgarde schreiben heute nicht mehr dodekaphonisch oder seriell, und die theoretischen Grundlagen dieser Schreibweise sind als irrig erwiesen¹, was sogar von Frontkämpfern für die neue Musik zugegeben wird². Wenn Carl Dahlhaus dessen ungeachtet in seiner Erwiderung auf einen Artikel von Hellmut Federhofer und Albert Wellek³ nun verlangt, daß Kritiker der dodekaphonischen Methode erklären müßten, wieso Komponisten von Bedeutung sich erstens diese Methode zu eigen gemacht und zweitens damit große Werke produziert haben⁴, so habe ich diese Erklärung schon gegeben, indem ich die erste Tatsache auf psychologische Gründe zurückführte und in Bezug auf die zweite darauf hinwies, daß in dodekaphonischen Kompositionen, in denen die Tonhöhen-Beziehungen zu reinen Distanzwerten geschrumpft sind, ja andere Aspekte der Musik, wie Rhythmus, Klangfarbe,

1 Siehe G. Albersheim, *Das Raumerlebnis in tonaler und atonaler Musik*, in: Musikalische Zeitfragen X, Basel 1962, S. 86 f.; *Die Tonstufe*, in: Mf XVI, 1963, S. 146 f.

2 Vgl. H. Federhofer und A. Wellek, *Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich*, in: Mf XXIV, 1971, S. 274 f.

3 C. Dahlhaus, *Ist die Zwölftontechnik „illusorisch“?*, in: Mf XXIV, 1971 S. 473 ff.

4 A. a. O., S. 437.

Textur und Dynamik intakt bleiben, so daß musikalische Teilqualitäten auftreten können⁵. Allerdings, von „großen“ Zwölfton-Werken, wie Dahlhaus sagt, wohl im Anschluß an den von ihm erwähnten, von Federhofer-Wellek zitierten Rudolf Stephan⁶, habe ich nicht gesprochen. Das ist ein subjektives Werturteil, das auch dadurch nicht an Gültigkeit gewinnt, daß ihm sicher zahlreiche andere Verehrer Schönbergs und seiner Schule beipflichten, da Zahlen in solchen Fragen kein Argument sind. Will Dahlhaus nun sagen, daß die von ihm als groß angesehenen dodekaphonischen Werke ein Beweis für die Güte der dodekaphonischen Kompositionsmethode sind, trotz ihrer theoretischen Unhaltbarkeit, oder will er die weitere Pflege dieser Methode befürworten, weil auf diesem Wege Werke mit gewissen musikalischen Qualitäten entstanden sind, obgleich diese nicht wegen, sondern trotz der angewandten Kompositionsmethode auftraten? Auch muß Dahlhaus doch wissen, daß die von ihm kritisierten Federhofer-Wellekschen Versuche nicht unfundiert sind, sondern von der unter Berufsmusikern längst wohlbekanntesten Erfahrungstatsache ausgehen, daß im Allgemeinen weder das eigentlich Dodekaphonische, also das Serielle, an der Zwölftonmusik, noch bei der Aufführung solcher Werke erfolgende kleinere Abweichungen von der Reihenstruktur selbst von bestqualifizierten Musikern bemerkt werden, wenn sie nicht die Partitur vor sich haben (deren Vorenthaltung ja ausdrücklich von einer der Federhofer-Wellekschen Versuchspersonen als Grund für die Verweigerung des Versuchsprotokolls angegeben wurde⁷). Und zwar zeigt sich diese Unfähigkeit der gehörmäßigen Erfassung der Struktur und die Unbemerkttheit von Abweichungen gleichermaßen bei tonal gesinnten und bei dodekaphonisch gesinnten und trainierten Musikern und gegenüber ihnen unbekanntesten und bekanntesten Werken, inklusive ihrer eigenen Kompositionen. Unter diesen Umständen muß man sich fragen, warum sich Dahlhaus überhaupt zu einer Erwiderung auf den Federhofer-Wellekschen Artikel genötigt sah, der sich um die experimentelle Dokumentation und um die Deutung dieser charakteristischen Fehlleistungen des musikalischen Hörens bemüht.

Allerdings möchte Dahlhaus weder die Voraussetzungen der Versuche noch ihre Deutung anerkennen. Dabei sind die zur Diskussion stehenden Fehlleistungen eigentlich selbstverständlich, wenn man den grundsätzlichen Unterschied zwischen tonaler Musik (aber auch der Musik anderer Kulturen) und dodekaphonischer Musik (aber auch jeder anderen Art von atonaler Musik) bedenkt. In allen bisherigen Musikkulturen, die ein Tonsystem (eine Tonleiter) ausgebildet haben, richtet sich das musikalische Hören nicht auf die Tonhöhen als akustische Gegebenheiten, sondern auf ihre Auffassung im Sinne bestimmter Tonstufen, deren Systemorte durch ihr musikalisches Intervallverhältnis syntaktisch definiert sind.⁸ Der Angehörige einer musikalischen Kulturgemeinschaft kann gar nicht anders hören, da sein musikalisches Hören und Denken durch die Hörkonventionen eines bestimmten Musiksystems in ähnlicher Weise präformiert ist wie sprachliches Hören und Denken durch die Konventionen eines bestimmten Sprachsystems. Die Unterscheidung von akustischem Reiz und seiner musikalischen Bedeutung und die darauf beruhende Kommunikationsmöglichkeit verleiht der Musik insofern Sprachcharakter, als die klar definierten musikalischen Begriffe der Tonstufen, die natürlich im Gegensatz zu den Begriffen der Wortsprache keine semantische Bedeutung haben, ein Vokabular oder Reservoir von Elementen bilden, die nach den syntaktischen Konventionen musikalischer Grammatik zu höheren Einheiten verbunden werden.⁹ In der tonalen Musik kommen noch solche weiteren Grundbegriffe wie die Dreiklangs- und Tonarts-Beziehungen hinzu. Solcher logische Sinnzusammenhang bildet auch die Grundlage für die Strukturierung und Integration der anderen musikalischen Parameter. Wer zu solchen musikalischen Kulturgemeinschaften gehört, verfügt also über ganz bestimmte gehörmäßige Kriterien für den Sinn und die Verständlichkeit der musikalischen Aussage, unabhängig davon, ob er eine Partitur mitliest, ja ob er überhaupt Noten lesen kann.

5 G. Albersheim, *Ludus atonalis*, in: *Musikerziehung* XXII, 1969, S. 153.

6 C. Dahlhaus, a. a. O., S. 437 und S. 440; Federhofer-Wellek, a. a. O., S. 275.

7 Federhofer-Wellek, a. a. O., S. 272.

8 G. Albersheim, *Die Tonstufe*, a. a. O., S. 145; *Die Rolle der Konvention für das Musikverständnis (Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik)*, in: *Wissenschaftl. Zeitschr. der Humboldt-Universität zu Berlin, gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, XV, 1966, S. 396; *Geist und Materie in der Musik*, in: *Schweizerische Musikzeitung*, 104, 1964, S. 219 f.

9 G. Albersheim, *Das Raumerlebnis . . . , erster Abschnitt; Reflexionen über Musikwissenschaft und Soziologie*, in: *The International Review of Music Aesthetics and Sociology*, I, 1970, S. 204 ff.

Daher ist tonale Musik ungemein empfindlich gegen Distanzveränderungen der Tonbeziehungen in einem musikalischen Text, wenn sie zu Resultaten führen, die der musikalischen Grammatik widersprechen, was natürlich, entgegen der Dahlhauschen Deutung des Federhofer-Wellekschen Testverfahrens¹⁰, bei einer chromatischen Stufen-Verschiebung keineswegs der Fall zu sein braucht. Werden dem Hörer solche Textveränderungen geboten, so entsteht eine analoge Art von Sinnverlust, von musikalischer Sinnlosigkeit, als wenn wir einem Sprechenden zuhören, der sinnlos, also außerhalb eines syntaktischen, grammatischen oder logischen Zusammenhangs stehende Worte oder Wortverbindungen in seine Rede einfließen läßt. Wer die Musik- oder Wortsprache beherrscht, wird solche Sinnstörungen sofort bemerken.

In der atonalen Musik werden gehörmäßige syntaktische Beziehungen zwischen Tonhöhen entweder nicht beachtet (freie Atonalität und postserielle Musik) oder per definitionem aufgehoben (Dodekaphonik und serielle Musik), da die Zwölftonleiter nur mathematisch, aber nicht gehörmäßig definiert ist.¹¹ Damit entfällt der Unterschied zwischen akustischem Reiz und seiner musikalischen Bedeutung (dessen Abschaffung seit einiger Zeit ganz folgerichtig propagiert wird¹²), fallen aber auch die auf Hörkonventionen beruhenden Sinnkriterien für Tonhöhenbeziehungen hinweg und verliert solche Musik den auf kommunizierbarem Sinn beruhenden Sprachcharakter¹³. Wesentliches Unterscheidungskriterium für Intervalle wird die Distanz zwischen den Tonhöhen, die aber nur ein beschreibendes, kein sinnstiftendes Kriterium ist. Folglich ist der Hörer solcher Musik unempfindlich gegen kleinere Distanzveränderungen der Intervalle, da ja an und für sich kein definierbarer Sinnzusammenhang zwischen den Tonhöhen besteht, der dadurch gestört werden könnte. Aus dem Rahmen fallen würden nur solche Distanzänderungen, die zum Auftreten von konsonanten Intervallen und, vor allem, Dreiklängen führen würden¹⁴, dies aber keineswegs, weil konsonante Tonhöhenbeziehungen nach Theorie und Regel der Zwölftonmusik falsch und sinnstörend wären, was nicht der Fall ist, sondern weil sich dadurch beim abendländischen Hörer unvermeidlich die ihm ganz natürlichen „tonalen“ Hörkonventionen geltend machen würden, die ja gegenüber atonaler Musik inadäquat sind. Deshalb also wurden die theoretisch durchaus statthafter konsonanten Intervall- und Mehrklanggestalten in der dodekaphonischen Praxis verpönt und künstlich unterdrückt.

Nach Ablehnung der grundsätzlichen Einwände von Dahlhaus gegen die Federhofer-Welleksche Auffassung muß noch kurz auf einige seiner Einzelargumente eingegangen werden. Wenn Dahlhaus bestreitet, daß die Tonhöhe der ranghöchste musikalische Parameter ist¹⁵, so ist demgegenüber darauf hinzuweisen, daß nach wie vor die Tonhöhe das einzige klangliche Musikmerkmal ist, welches sich immer und überall in der Welt in sinnerschaffenden, auf Hörkonventionen beruhenden Systemen organisieren ließ. Geräusche, deren weitgehende oder ausschließliche Verwendung als musikalisches Klangmaterial heute gang und gäbe ist, liegen zwar auch innerhalb der Tonhöhen-Dimension, sind aber zu diffus und veränderlich für Systematisierung. „*Mixed Media*“ vollends widersprechen schon dem Begriff nach einer sinnerschaffenden Systemgebundenheit.

Nicht nur die Apologeten der Dodekaphonie, wie Dahlhaus sagt¹⁵, sondern Schönberg selbst, wie Federhofer-Wellek richtig schreiben¹⁶, hat diese Kompositionsmethode als Ersatz für die Ordnung, Logik, Verständlichkeit und Form schaffenden Funktionen der Tonalität angesehen¹⁷, ohne damit natürlich irgendwelche gemeinsame Voraussetzungen oder Analogien behaupten zu wollen. Ferner ist nicht einzusehen, warum die Zwölftontechnik geschichtlich eher „*eine extreme Konsequenz der thematisch-motivischen Arbeit*“ darstellt¹⁸ als beispiels-

10 C. Dahlhaus, a. a. O., S. 438.

11 Siehe Anmerkung 1.

12 Siehe Federhofer-Wellek, a. a. O., S. 275.

13 Siehe Albersheim, *Geist und Materie*, a. a. O., S. 220; *Die Rolle der Konvention*, a. a. O., S. 397; *Ludus atonalis*, a. a. O., S. 151; *Die Rolle der Enharmonik in der abendländischen Musik*, in: Festschrift Walter Wiora, Kassel 1967, S. 155 f.

14 Vgl. Dahlhaus, a. a. O., S. 439.

15 A. a. O., S. 438.

16 A. a. O., S. 273 f.

17 A. Schönberg, *Styles and Idea*, New York 1950, S. 106 f.

18 Dahlhaus, a. a. O., S. 438.

weise Kompositionen von Beethoven oder Brahms. Was schließlich der Sinn des von Dahlhaus vorgeschlagenen Gegentests einer Vergleichung der Veränderungsempfindlichkeit von tonaler Motivstruktur – ohne Störung der Tonalität – mit der von atonalen Reihenstruktur – ohne Störung der Atonalität!¹⁸ – sein soll, ist unerfindlich, da die beiden Variablen unvergleichbar sind. Noch wäre zu erwähnen, daß Konsonanz und Dissonanz, auf die Dahlhaus als hervorstechendes Kriterium hinweist!¹⁹, an sich keine die Tonalität oder Atonalität bestimmende Kriterien sind. In der tonalen Musik stehen sie sich als Gegensätze gegenüber, deren musikalischer Sinnzusammenhang in der sie in gegenseitige Beziehung setzenden Stimmführung liegt. In atonaler und dodekaphonischer Musik sind sie, wie gesagt, beide theoretisch (und bis zu einem gewissen Grade auch praktisch) möglich, aber stellen kein musikalischen Sinn oder Unsinn stiftendes Kriterium dar.

Ob die übrigen Einwände von Dahlhaus gegen die Anordnung und Deutung der Federhofer-Wellekschen Tests berechtigt sind oder nicht, erscheint unerheblich gegenüber der Grundtatsache, daß es wohl definierbare musikalische Sinnkriterien der tonalen, nicht aber der atonalen Musik gibt. Es ist das Verdienst der beiden Autoren, durch ihre Arbeit wieder einmal hierauf hingewiesen und zum Nachdenken über den Zustand der heutigen Musik angeregt zu haben. Ob sich allerdings jene davon beeindruckt fühlen, die sich bisher mit dem fatalen Sinnverlust der atonalen Musik ohne sichtbares Bedenken abgefunden haben, sei es aus Mangel an Einsicht, sei es aus starrem Zukunftsglauben, bleibe dahingestellt.

Zur Hörempfindlichkeit dodekaphoner Musik

Anmerkungen zu H. Federhofer und A. Wellek:

„Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich“*

VON JENS ROHWER, LÜBECK

Die Autoren haben sich mit dem experimentellen Nachweis beschäftigt, daß dodekaphone Musikstücke „in zwar unterschiedlichem, aber ungleich höherem Ausmaß als tonale Musik insgesamt gegenüber Veränderungen im Bereich der Tonhöhe anfällig, d. h. für den Wahrnehmenden wenig veränderungsempfindlich sind“ (Mf XXIV, S. 275).

Offensichtlich geht es in der Arbeit nicht in erster Linie um dies auch ohne experimentellen Nachweis für die verglichenen Beispiele ziemlich selbstverständliche Faktum, sondern um daraus zu entwickelnde Folgerungen für eine Abwertung dodekaphoner und aus ihr hervorgegangener weiterer Neuer Musik: sie habe keine oder wenig Gestaltprägnanz, ja setze deren Bedingungen systematisch und absichtsvoll außer Kraft.

Einwand: Dies mag sein – wenn man den Begriff prägnanter musikalischer Gestalt dem Begriff über bloßes Hören apperzeptabler musikalischer Gestalt identisch setzt. Allerdings können andere Definitionen von Musik und damit auch musikalischer Gestalt solch Urteil, als einseitig, infragestellen.

Dur-moll-tonale Musik, speziell klassizistisch-einfache wie die gewählten Versuchsbeispiele von C. Ph. E. Bach und Dussek, wird durch willkürlich-zufällig eingestreute, insonderheit leiterfremde Tonhöhenveränderungen in nichts geringerem als ihrem strukturellen Wesenskern selbst beschädigt. In der Dodekaphonie ist, bei äußerlich gleichartiger Manipulation, zumindest eine Materialleiterbeschädigung – schon wegen des Fehlens leiterfremder Töne – eo ipso ausgeschlossen.

Einwand: Will man ihren Wesenskern verfremdend treffen, muß man vom Boden dieses Wesens ausgehen – was in Federhofer-Welleks Versuchen allenfalls mit der Verfremdung durch eine 13Töne-Temperatur eindeutig gelingen konnte, aber auch das nur, wie die Autoren selbst erkennen und begründen (S. 274), bei Schönberg, nicht mehr bei dem ausgewählten Webern-

¹⁹ Dahlhaus, a. a. O., S. 438 f.

* In: Die Musikforschung XXIV, S. 260 ff.

beispiel. Schönberg schrieb nie andere als im Grunde noch tonverwandtschaftlich bezogene und im gesamten Habitus ihrer Deklamation traditionsverhaftete Musik, wohingegen Webern ein Schritt – wenn auch nur ein Anfangsschritt – zur von Schönberg nur erst visierten wirklichen Aufhebung des Einflusses tonverwandtschaftlicher Momente zugunsten davon abgelöster, absoluter Tonabstands- und -dauerbeziehungen bereits gelang, und zwar in bewußter Absicht, auch ganz gewiß nicht nur in Negation tradierter „Tonraumordnung“, sondern vom positiven Vorstellungsbild einer neuen her – mag diese auch von „intellektueller Kühle“ und dem Gehör keine immanenten Gliederungstendenzen mitliefernder Beziehungslosigkeit sein.

In Kammermusik von Reger, vielen Partien von Wagners *Tristan*, sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss, und überhaupt in unendlich viel Musik vieler Komponisten um die letzte Jahrhundertwende – Musik und Komponisten, deren Dignität kein Musikhistoriker, auch kein konservativer, anzweifeln würde – befinden sich hunderte von Tönen, deren kompositorische Begründung ähnlich hör-unempfindlich in die Struktur hineinversteckt ist wie die kompositionologische Begründung zahlreicher dodekaphoner Musikstellen. Ich mache mich, sollte dies bezweifelt werden, anheischig, meine Behauptung auf gleiche, also experimentelle Weise abzusichern, wie Federhofer-Wellek ihre Beweise ermittelten.

Einwand gegen deren Beispielauswahl: Warum haben sie zur Lösung des Problems einschlägige, spättonale Musik nicht in ihre Untersuchungen einbezogen? Deren Untersuchung hätte das Ergebnis mit Sicherheit nivelliert.

Der Webernschen Musik wird von den beiden Forschern vorgeworfen, sie gebe dem Hörer so wenig echte, sichere gestaltliche Anhaltspunkte, daß sich demzufolge „*das Urteil an einer Klischeevorstellung im Sinne der ‚Prägnanztendenz‘*“ orientiere, nämlich „*komplexqualitativ*“ (S. 274). Dies Bedenken teile ich, allerdings im Sinne einer qualitativen Geringer-Einschätzung im Vergleich zu ebenfalls hochartifizierlicher, aber zugleich hörempfindlicher Musik nur insoweit, als die für mich persönlich geltende musikalische Wertrangordnung eine grundandere als die offenbar für Webern geltende ist. Mit andern Worten – und das ist nun mein Einwand gegen die Federhofer-Wellekschen, mit überpersönlichem Geltungsanspruch auftretenden Abwertungskonsequenzen –: Ich möchte die wertfreie Beschreibung qualitativer Sachverhalte von auf ihnen aufbauenden Wertungen in der Weise getrennt sehen, daß der Wertende seine Wertungsprämissen jeweils ausdrücklich deklariert, zum Beispiel in unserem Fall die Höherbewertung des „Werk- und Gestaltbegriffs“ gegenüber einem „autonomen Materialdenken“ – mag auch ein noch so überwältigender historischer wissenschaftspragmatischer oder Plausibilitäts-Konsensus für ein (scheinbares) Hineingehören solch einer Wertung in den Bereich objektiv feststellbarer Qualitätshierarchien sprechen. Aber ein Klavierkonzert von Beethoven ist gegenüber einem von Hummel eben nicht das objektiv wert-, sondern das objektiv gehaltvollere Werk, wenn es auch ebendeshalb nun für diejenigen, für die musikalischer Gehalt ein höherer Wert als etwa bloße Virtuosität ist, auch zum wertvolleren wird.

Verweilen wir kurz noch bei der Beobachtung, daß Weberns Musik dem Hörenden einen mehr oder weniger klischeehaft-komplexqualitativen Höreindruck bietet. Von einem freilich anderen Aspekt her wird nämlich das Hören jeder Art von Musik durch Klischeevorstellungen stärker oder schwächer mitbestimmt, je nachdem wie gut der Hörer das betreffende Klischee kennt: den Satz- und Gattungsstil des Stücks, den Personalstil seines Autors usf. Beim erstmaligen Hören eines Werks sind es allein derartige Klischeehilfen, die nun allerdings, anders als beim Webern-Klischee, vor allem insoweit die bekannten Vorzüge spontaner Hörempfindlichkeit für „Fehler“ entwickeln, wie die ihnen integrierten Gestaltmomente bestimmten potentiell ansprech- oder entwickelbaren Per- und Apperzeptionsfähigkeiten des Menschen angepaßt sind. Dies betrifft etwa die Tonverwandtschaftsordnung, das Wiederholungs- und das Wiederaufgriffsprinzip (in allgemeinsten und vielfältigster Hinsicht) und bestimmte weitere, aus ihm hervorgehende, teilweise schon in physischen Bedingungen des Menschen angelegte Momente der zeitlichen Formbildung – wie ein pulsierendes Metrum und ein periodisch-pendelschlägiges Sich-aneinander-entwickeln und Sich-ergänzen gestischer Teilgestalten (Phrasen) mitsamt den „gehörigen“, dem Lebewesen Mensch bekömmlichen „Atem“-Zäsuren und agogischen und dynamischen Schwankungsbreiten. Je folgsamer sich eine Musik im Rahmen solcher Bedingungen hält, um so leichter kann sie sich dem Hörbewußtsein des außerdem in ihren historischen Besonderheiten erfahrenen Hörers unverwechselbar einprägen und mithin auch als fehlerempfind-

lich erweisen. Je mehr sie indessen, in Hoch- oder Spätkulturen, Resultat komplizierterer Ableitungen, ja vielleicht sogar Resultat beträchtlicher Entfernung von jenen elementaren humanen Ausgangsbedingungen geworden ist, um so spröder verweist sie sogar den erfahrenen und an ihr interessierten Hörer in eine Hörweise unbefriedigender Grobheit und Ungefährheit.

Einwand – gegen die Ausschließlichkeits-Apotheotiker der Voraussetzungen „naturnaher“ gestaltlicher Klischeebildung –: Daß höchstartifizielle Komposition mit Nicht-mehr-Durchhörbarkeit, also in gewisser Weise geradezu mit Hör-Vergrößerung bestraft wird, ist sicher zu beklagen – und vielleicht sogar ein fast tragisch zu nennender Sachverhalt –, aber noch kein moralisches Manko der betreffenden Musik oder ihres Komponisten, wie oft, direkt oder indirekt, indoktriniert wird, genaugenommen auch von Federhofer-Wellek¹. Wiederum ist auf eine Pluralität des Musikbegriffs zu rekurrieren, innerhalb dessen zum Beispiel durchaus eine Spezies akzeptabel ist, die das Partiturlese-Studium impliziert, also Musik meint, deren Hören erst zusammen mit gleichzeitigem oder vorausgegangenem Partiturstudium ihren vollen Sinn hergibt.

Im übrigen liegt es, was die Forderung der Anpassung der Musik an die körperlichen und seelisch-geistigen Voraussetzungen der „Menschennatur“ betrifft, zweifellos auch in dieser Natur, sich selbst – ihre Ausgangsbasis, ihr Potential – zu differenzieren und zu variieren, spielend und sogar experimentierend, ja sich etwa auch auf bestimmte „Apartheiten“ und Zwänge sittlicher und nun auch künstlerischer Zuchtideen und Maximen hin auszubilden und geradezu zu dressieren. Überhaupt ist eigentlich nichts, was der Menscheng Geist hervorbringt – und bringe er es selbst mit Computern und Zufallsanordnungen hervor – ganz unmenschlich, ganz menschliche „Unnatur“.

Dies sagt ein Konservativer, der der im Prinzip wichtigen und vor allem mutigen Veröffentlichung Federhofer-Welleks sehr viel lieber einschränkungslos zugestimmt hätte, nicht zuletzt, weil er persönlich nur begrenzten Gewinn aus Schönberg und Webern zieht und überdies argwöhnt, daß die Hörunempfindlichkeit des Publikums für komplizierte Neue Musik mit nun wirklich bloßer Klischeemusik neutönerischen Gehabes betrogen wird, wobei solches seitens der Komponisten vielleicht gar nicht in unredlicher Absicht geschieht: Vielleicht glauben viele von ihnen im Ernst, Komponieren sei heute eine leichte Arbeit – wie denn Avancement zur Prominenz nicht selten Glücks- oder sogar Managersache geworden zu sein scheint.

In diesem – vielleicht sogar wichtigsten – Punkt habe ich keine Einwände gegen die Arbeit von Hellmut Federhofer und Albert Wellek².

Zu Hellmut Federhofers und Albert Welleks Aufsatz „Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich“

VON RUDOLF KLEIN, WIEN

Experimente sind so viel wert wie die Versuchsanordnungen, die ihnen zugrunde liegen. Wenn Hellmut Federhofer und Albert Wellek ihre Resultate unter dem Titel *Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich* veröffentlichen, dann läßt schon die konstruierte Antagonie wenig Positives erwarten. Ganz offensichtlich – und unverhohlen – wird da mit identischer Methode an sehr unterschiedlichem Material gearbeitet, um das eine Medium zugunsten des anderen zu diskreditieren. Wer aber mit dem Drillbohrer Gestein abbauen will, hat falsches Werkzeug zur Hand genommen.

Der Grundirrtum resultiert aus dem – trotz jahrhundertalter Tradition im konstruktiven Musikdenken – noch immer kolportierten Glauben, Ordnungselemente, die schöpferisch in die Musik hineingetragen werden, müßten ihr rezeptiv wieder als solche entnommen werden können. Diese Milchmädchenrechnung ist in keiner Epoche der Musikgeschichte aufgegangen, schon weil

¹ In meinem 1949 erschienenen Buch *Tonale Instruktionen und Beiträge zur Kompositionslehre* und einigen weiteren frühen Arbeiten auch von mir.

² Diese Stellungnahme wurde im unmittelbaren Anschluß an die Lektüre des Artikels der beiden Autoren abgefaßt, noch bevor mir bekannt wurde, daß auch Carl Dahlhaus eine Entgegnung schreiben würde.

menschliche Gehirne keine Rechenmaschinen sind. Darüber hinaus sind ja die Ordnungselemente in der Musik niemals Selbstzweck gewesen: sie dienten ja lediglich als Richtschnur, um an ihr die Abweichungen subjektiver Freiheit zu ermessen. Besser gesagt: zu empfinden – denn das mathematische Messen ist nicht die Sache des Ohrs. Wer glaubt, daß der Sinn der Zwölftontechnik darin besteht, daß der Hörer zum Buchhalter gemacht wird und seine Befriedigung in der Nachrechnung findet, der hat ihr Wesen nicht begriffen. Die fünfzig Jahre ihrer Existenz mögen nicht ausgereicht haben, um alle Meinungen zum Phänomen der Dodekaphonik auf einen Nenner zu bringen: aber schon Schönberg hat gewußt, daß die Kontrolle *nicht* ihr Sinn ist.

Was aber haben Federhofer und Welck mit ihren Versuchen nachweisen wollen? Den Unwert einer bestimmten Musik auf Grund der menschlichen Unfähigkeit, sie zu kontrollieren. Die Voreingenommenheit ihrer Methodik, die bedenkenlos aus der Sphäre der Vorklassik und Klassik auf das 20. Jahrhundert übertragen wird, geht lediglich dem ersten der drei Punkte aus dem Wege, die ich als Basis der relativen Kontrollfähigkeit jeder Musik vorschlagen möchte:

1. Das Wiedererkennen des bereits Bekannten. Diese Fehlerquelle haben die beiden Experimentatoren dadurch vermieden, daß sie den Werken von Webern und Schönberg kaum bekannte Werke von C. Ph. E. Bach und J. L. Dussek entgegensetzten. Dem möglichen Einwand, daß die Werke der Erstgenannten mit größerer Wahrscheinlichkeit schon gehört wurden als die der beiden anderen, daß somit sich hier die Waage eher ihnen zuneige, muß entgegengehalten werden, daß ihre Komplizierung gegenüber der Einfachheit der beiden anderen diesen „Vorteil“ mehr als kompensiert.

2. Das Feststellen von formalen Ordnungsfaktoren innerhalb eines Musikstücks. Hier sind bereits unzählige Mischungsmöglichkeiten von Ordnungselementen und subjektiver Freiheit festzustellen. Die einfachste Ordnung ist natürlich die buchstäbliche Wiederholung von Motiven – und so primitiv wollten die beiden Experimentatoren denn doch nicht vorgehen, daß sie an solch hörbarer Stelle manipulierten. Auch starke Ähnlichkeiten der Motive wären vielleicht durch Veränderungen zerstört und daher zu leicht bemerkt worden. Hingegen haben sie offenbar nicht bedacht, daß einigermaßen musikalische Hörer – und um solche handelte es sich bei den Versuchspersonen – ein gewisses Repertoire an Stilwissen – d. h. an Kenntnissen von Faktoren, die für eine bestimmte Epoche für eine Pluralität von Komponisten verbindlich sind – besitzen. Unter Ausklammerung der tonalen Faktoren, die ich im nächsten Punkt zusammenfassen möchte, seien für C. Ph. E. Bach die stilistisch unmöglichen und daher leicht zu erfassenen zahlreichen Querstände erwähnt, die schon stimmführungsmäßig zu harten Konfrontationen führen. Die Veränderung der 9. Note der rechten Hand im ersten Takt gar (manipulierte Akzidentien sind über der Note markiert)



führt zu einem großen Septimensprung aufwärts, der nicht einmal die ohnehin prekäre Deutung als Appoggiatur gestattet – gewiß ein leicht zu erfassender stilistischer Fehler. In den Beispielen von Schönberg und Webern sind hingegen durch die Manipulationen keine stimmführungstechnischen Fehler entstanden – es wäre ohne weiteres möglich gewesen, solche anzubringen, etwa durch funktionelle Auflösung einer verminderten Quint oder durch eine melodische Oktave; doch darauf wurde verzichtet.

3. Das Feststellen von tonalen Ordnungsfaktoren, bzw. die Beurteilung ihrer stilistischen Relevanz. In diesem Punkt wurde am meisten gesündigt, in den Beispielen der Klassik mit einer an Plumpheit grenzenden Ostentation. Denn wie sollte bei C. Ph. E. Bach in einer nach *G* führenden Kadenzierung der *cis*-Durchgang über der Tonika



als Fehler unbemerkt bleiben? Im Spectrum einer deutlich auf den Zentralton ausgerichteten Tonalität muß natürlich der dem Zentrum am weitesten entfernte Ton ein Fremdkörper sein. Demgegenüber könnte *f* an Stelle des *fis* in einer *G*-dur-Kadenz als *eis* zurechtgehört und stilistisch unter Nachsicht der Taxen akzeptiert werden (1. Note im Exempel). Indessen überwiegen bei weitem die Manipulationen, die einen Ton aus seinem stilistisch umgrenzten und daher möglichen tonalen Rahmen herausfallen lassen.

Der tonale Rahmen, in dem sich die herangezogenen Werke von Schönberg und Webern bewegen, ist ungleich schwieriger zu überblicken. Beide haben den Begriff der Atonalität abgelehnt – aber selbst wenn man, Federhofer und Wellek folgend, den Begriff auf diese Musik anwendet, was beweist das mehr, als daß mit dem Handwerkszeug, das sich zur Bearbeitung der funktionellen Tonalität anbietet, eine anders beschaffene, eine „atonale“ Musik bearbeitet wird? Und gar, wenn – wie sich immer mehr herausstellt – diese Musikstücke durchaus tonal sind, freilich von einer Tonalität, die unendlich differenzierter ist als die der Funktionsharmonik, was beweist das mehr, als daß mit einer Zentnerwaage versucht wurde, Atomgewichte zu überprüfen?

Die Überprüfbarkeit der Tonkunst als Ganzes ist eine Fiktion. Neben dem Vorherrschen von bestimmten und evolvierenden, somit auch wechselnden Ordnungsfaktoren, die bis zu einem gewissen Grade im Rahmen der aufgezeigten Möglichkeiten kontrolliert werden können, ist zu jeder Zeit und in jeder Epoche die subjektive Freiheit des Schaffenden gestanden, die sich am Maßstab dieser konventionalisierten Ordnungsfaktoren erahnen ließ und das eigentlich Mittelwerts war. Man mag bedauern, daß die extreme Komplizierung der Ordnungselemente in der jüngsten Phase der musikalischen Entwicklung zur Unmöglichkeit der Unterscheidung zwischen ihnen und der Freiheit des Komponisten geführt hat (ich bin der letzte, der diese Entwicklung gutheißt). Aber für die erste Hälfte unseres Jahrhunderts darf man mit Recht annehmen, daß die Evolution, soweit sie sich auch von der Kontrollierbarkeit entfernte, die Grenzen instinktiver Aufnahmebereitschaft nicht überschritten hat. Schönberg und Webern sind dabei Extreme, gewiß. Aber glauben Federhofer und Wellek im Ernst, daß ähnliche Experimente, auf die Musik eines Bartók, Berg, Strawinsky (im Ausmaße der selbstgesetzten Stilkonventionalismen), Messiaen, Hindemith etc. angewendet, zu andern Resultaten geführt hätten? Oder daß, um bei der Klassik zu bleiben, ein einziger Hörer die „Fehler“ entdeckt hätte, wenn diese im Rahmen der zeitgenössischen Stilgrenzen angebracht worden wären? Wenn schon mit derlei „Experimenten“, die nichts beweisen, als die simplifizierenden Ansichten ihrer Urheber, Zeit verschwendet wird, dann müßten sie auf die logische Formel gebracht werden: Einbau atonaler Töne in tonale Musik – Einbau tonaler Komplexe in atonale Musik. Das Resultat wäre die Parität, die das ganze Gebäude zum Einsturz brächte.

Entgegnung auf die Einwände von Rudolf Klein

VON HELLMUT FEDERHOFER und ALBERT WELLEK, MAINZ

Die Einwände von Rudolf Klein, der sich im Ton etwas vergreift, wurden den Verfassern von der Schriftleitung im Einverständnis mit dem Autor dankenswerterweise zur Verfügung gestellt¹. Die Einwände basieren teils auf unzutreffenden Unterstellungen, teils decken sie sich

¹ R. Klein, *Zu Hellmut Federhofers und Albert Welleks Aufsatz „Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich“*, in: *Mf*, XXV, 1972, S. 64 ff. Siehe oben.

mit bereits von Dahlhaus vorgebrachten Argumenten, so daß auf sie nur kurz eingegangen zu werden braucht.

Niemals haben die Verfasser behauptet, daß „das mathematische Messen . . . Sache des Ohrs“ sei und „der Sinn der Zwölftontechnik darin besteht, daß der Hörer zum Buchhalter gemacht wird und seine Befriedigung in der Nachrechnung [gemeint ist offenbar jene der Reihenkonstruktion] findet“². Vielmehr sollte mittels des Experiments geprüft werden, wie das Ohr auf die Reihenkonstruktion reagiert, was die Fragestellung eindeutig erkennen läßt. Klein ist sich offenbar nicht im Klaren darüber, wie Tonalität und Atonalität zu definieren sind. Wenn man sich nämlich bereit erklärt, den im Versuch herangezogenen Stücken von Schönberg und Webern „Tonalität“ zu bescheinigen, die nicht prinzipiell anders, sondern nur „unendlich differenzierter ist als die der Funktionsharmonik“, wird die als „logische Formel“ aufgestellte Alternative: „Einbau atonaler Töne [!] in tonale Musik – Einbau tonaler Komplexe in atonale Musik“³ gegenstandslos. Aber auch, wenn man diesen Widerspruch als journalistische Entgleisung entschuldigt, setzt eine solche Gegenüberstellung stillschweigend voraus, daß Atonalität ein Tonssystem von ähnlichem Normcharakter wie Tonalität darstellt und nicht bloß dessen Negation. Aber gerade über eine solche wollte Schönberg mittels der Zwölftontechnik hinausgelangen, weshalb speziell deren Validität der Versuch erkunden sollte. G. Perle widerspricht zwar im Abschnitt „The incorporation of tonal elements into the set“ O. W. Neighbour, daß in Schönbergs Harmonik „some kind of tonality present“ sei, „the harmonic practice of Alban Berg, however, frequently invites such interpretation. In ‚Der Wein‘ and the ‚Violin Concerto‘ the structure of the set itself suggests characteristic features of diatonic tonality . . . In both of these works definite tonal ends dictate the specific dodecaphonic procedures.“⁴. Man vergleiche die bei Perle in diesem Zusammenhang zitierten Takte aus dem 1. Satz des Violinkonzertes von Alban Berg, die der Forderung von Klein nach Einbau eines tonalen Komplexes in atonale Musik entsprechen, ohne als deren Verfälschung durch tonale Einschüßel gedeutet werden zu können. (Wenn sie nicht von Berg, sondern von einem unbekanntem Komponisten stammten, würde man es vielleicht tun.) In diesem Zusammenhang sei auch an das *Tristan-Zitat* im dodekaphon konzipierten letzten Satz der *Lyrischen Suite* von Berg erinnert. Gewiß, solche Beispiele sind für Berg, nicht für Webern charakteristisch. Der Zweck des Versuches war aber nicht „Stilwissen“ der Versuchspersonen, sondern im unwissentlichen Verfahren die Validität der Zwölftontechnik zu prüfen. Musikalisches Verstehen und „Stilwissen“ sind nicht miteinander identisch. Letzteres kann auch in die Irre führen. So erklärte ein Assistent der Musikwissenschaft, der sich dem Versuch freundlicherweise zur Verfügung gestellt hatte, den originalen Webern für den verzerrten mit der Begründung, daß der Ton *gis*, der erstmals in Takt 5 (an 12. Stelle der Reihe erscheint), schon im folgenden Takt nach zwei anderen Tönen wiederkehre (an 3. Stelle der Umkehrung der vorigen Reihe), was der von Schönberg postulierten Zwölftonordnung widerspreche⁵! Welche „Fehler“ das System der Tonalität in Werken der Klassik angeblich trägt, verrät Klein nicht, vermutet aber, daß sich durch analoge Hörversuche mit Werken verschiedener Komponisten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine ähnliche geringe Änderungsempfindlichkeit im Bereich der Tonhöhe wie in dodekaphoner Musik nachweisen ließe⁶. Das ist möglich. Aber inwiefern sollte dies eine Rechtfertigung für Dodekaphonie sein, wenn man für sie die Tonhöhe als ranghöchsten Parameter gelten läßt? Auch wenn man Fehler in jenem durch den Versuch erkannten Ausmaß toleriert, wird die Nützlichkeit einer Kompositionsmethode, die gerade zu dem Zwecke geschaffen wurde, Zufall zu vermeiden, fragwürdig. Aus solchem Grunde auch dürfte sie nach reichlich kurzer Lebensdauer von den Komponisten aufgegeben worden sein.

2 A. a. O., S. 65.

3 A. a. O., S. 66.

4 G. Perle, *Serial composition and atonality*, London (1962), S. 90 ff.

5 Zu diesem Problem vgl. J. Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, 2. Aufl., Kassel [etc.] 1966, S. 93; dazu H. Federhofer, *Arnold Schönbergs theoretisches Verständnis der Wiener Klassik* (im Druck).

6 Klein, a. a. O., S. 66.

Zur „Erwiderung“ von Carl Dahlhaus: „Ist die Zwölftontechnik ‚illusorisch‘?“¹

Eine Duplik

VON HELLMUT FEDERHOFER und ALBERT WELLEK, MAINZ

Die Fragwürdigkeit der Zwölftontechnik wird heute nicht mehr bestritten, es wird jedoch hartnäckig behauptet, daß mit deren Hilfe „große Musik“ entstanden sei². Dieser Widerspruch zwischen Theorie und Praxis erforderte, sollte er zu Recht bestehen, eine wissenschaftliche Erklärung. Der Erfolg einer Kompositionsmethode, der nach heutiger Lage der Dinge auch auf außerkünstlerischen Ursachen beruhen kann, bürgt nicht für deren Qualität, und es läge an den Verfechtern der Zwölftonmusik nachzuweisen, wie sich eine fragwürdige Theorie mit „übertragender kompositorischer Praxis“³ paart. Die enorm angewachsene Literatur über Zwölftontechnik und -musik gibt auf diese Frage keine befriedigende Antwort. Schuldig bleibt sie auch Carl Dahlhaus, der in einer sonderbarerweise vom Vorstand der „Gesellschaft für Musikforschung“ initiierten „Erwiderung“ versucht, den von ihm so genannten „Federhofer-Wellek-Test“⁴ abzuqualifizieren. Dieser sollte den Grad der Anfälligkeit dodekaphonischer Musik hinsichtlich der Veränderung von „Tonhöhen“ mittels eines Hörversuches nach dem unwissenschaftlichen Verfahren erkunden. Zu den Einwänden von Dahlhaus wird im Folgenden Stellung bezogen und bei dieser Gelegenheit auch auf Anmerkungen von Jens Rohwer⁵ eingegangen, wo dies erforderlich schien.

Ad 1) Der bekannte Schönberg-Biograph Hans Heinz Stuckenschmidt erblickte eine Schwäche serieller Komposition darin, „daß von den verschiedenen Parametern des Tons ja nicht alle gleich wichtig sind. Meiner Ansicht nach ist der Rang, den die Tonhöhe für das Wesen des Tons einnimmt, der höchste. Diesem folgt an Bedeutung der Rang der Tondauer, während Dynamik, Anschlagform usw. ja doch untergeordnete Eigenschaften des Tons sind, auf deren rationale Gestaltung man nicht solchen Wert legen sollte wie auf Tonhöhe und Tondauer.“⁶ Lügen keine theoretischen Äußerungen Schönbergs vor, so würde schon die Kompositionsmethode „mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ dessen Zustimmung zu dieser Auffassung bekunden. Auch Dahlhaus teilt sie: „Am offenkundigsten sind die Differenzen zwischen Tonhöhe und Klangfarbe. Ist bei den Tonhöhen die relative Qualität – also der Intervallcharakter – von entscheidender und die absolute von geringer Bedeutung, so wird umgekehrt eine Klangfarbe primär als absolute Qualität wahrgenommen. Relationen zwischen Klangfarben – Grade der Ähnlichkeit und Verschiedenheit – sind nur vage bestimmbar; und der Gedanke, das Verhältnis zwischen zwei Klangfarben zu transponieren, geriete an die Grenze des Fiktiven. . . . Lautstärkegrade und Klangfarben bleiben, so reich sie auch abgestuft werden, auf elementare, rudimentäre formale Beziehungen beschränkt: sie sind ähnlich, verschieden oder gegensätzlich und nichts sonst“⁷. Ganz im Sinne von Schönbergs zähem Festhalten am Vorrang der Tonhöhe schließt Dahlhaus: „Daß die Toneigenschaften eine Hierarchie bilden, ist also keine leere Behauptung“ und „Schönbergs Unterscheidung als Ausdruck eines veralteten Standes der Kompositionstechnik abzutun, wäre blinder Hochmut“⁸. Dessen ungeachtet dekretiert Dahlhaus (der mittlerweile

1 In: Mf XXIV, 1971, S. 437 ff.

2 A. a. O.

3 A. a. O., S. 440.

4 H. Federhofer und A. Wellek, *Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich*, in: Mf XXIV, 1971, S. 260 ff. Ein sinnstörender Druckfehler schlich sich auf S. 272, Zeile 8 von unten ein: anstelle von „und diese nicht nur störten, sondern sogar gefielen“ muß es heißen: „und diese nicht nur nicht störten, sondern sogar gefielen“.

5 Die Verfasser sind Herrn Kollegen Jens Rohwer für die freundliche Überlassung einer Ablichtung seiner *Anmerkungen* zu Dank verpflichtet.

6 H. H. Stuckenschmidt, *Von Arnold Schönberg bis Pierre Boulez – die neue Musik. Ihr Weg und ihre Erlebbarkeit*, in: Universitas 25, 1970, S. 810.

7 *Form in der neuen Musik*, Mainz (1966), S. 46 (= Darmstädter Beiträge zur neuen Musik. X.).

8 A. a. O.

Stuckenschmidt an der Technischen Universität Berlin nachfolgte) fünf Jahre später: „*Die Hierarchie der Parameter steht nicht fest, sondern ist geschichtlichen Veränderungen unterworfen*“⁹. Zu solchem konträren, allerdings voreiligen Schluß ermutigten ihn: „*Klangkompositionen' der letzten anderthalb Jahrzehnte*“, in denen „*der Akzent auf die Klangfarbe und die Artikulation*“ fällt¹⁰. Jedoch rechtfertigen Hörversuche mit größeren Ausschnitten aus G. Ligetis *Atmosphères* und K. Pendereckis *Fluorescences* den Gesinnungswandel von Dahlhaus keineswegs. Die Antworten unserer durchwegs musikalisch geschulten Versuchspersonen ergaben, daß die mittels Bandmanipulation von rückwärts nach vorne gespielten Abschnitte aus den genannten Stücken durchschnittlich ebenso gut bzw. schlecht ankamen wie die ebenfalls vorgeführten Originalversionen; d. h., daß die genaue graphische Fixierung und Artikulation des Klanges die Zugehörigkeit dieser Musik zur Aleatorik, die geprüft werden sollte, keineswegs ausschließt¹¹. Aleatorik aber widerspricht strikt jeder Hierarchie der Parameter und kann nicht als Beweis für eine angeblich geschichtlich bedingte Veränderung ihrer Rangordnung in Anspruch genommen werden.

Abgesehen davon hielt Schönberg an der Tradition der großen Meister fest. Sie preiszugeben, dünkte ihm ein Sakrileg, vielmehr empfand er sich selbst als deren Nachfolger. Ordnet man aber Schönberg und seine Schule als „*Komponisten, an deren Bedeutung kaum zu zweifeln ist*“, die „*große Musik*“ schufen¹², in den Traditionszusammenhang der abendländischen Musikkultur ein, so muß man die Tonhöhe auch für die Dodekaphonie als unbestritten ranghöchsten Parameter gelten lassen. Schönberg dachte nicht anders. Wenn Dahlhaus, um dem dadurch entstandenen Dilemma zu entkommen, diese unleugbare Tatsache herabspielen und in Schönbergs 3. und 4. Streichquartett dem Rhythmus die führende Rolle zubilligen möchte¹³, so stellt er damit die Zwölftontechnik und die Organisation der Tonhöhen in höchstqualifizierter atonaler Musik selbst in Frage. Denn rhythmische Gestalten lassen sich so wie thematische Arbeit und motivische Verknüpfungen samt allen Schikanen kontrapunktischer Technik in jeder willkürlich erdachten Tonordnung praktizieren. Dazu bedarf es keiner Zwölftonordnung. Die von Dahlhaus versuchte Entlastung bestätigt nur, was ein nach Selbsteinschätzung mit atonaler Musik eingehend befaßter Leser unseres Aufsatzes den Verfassern brieflich mitteilte¹⁴: „*Ich habe mich, ohne daß ich von Ihren Untersuchungen wußte, nach dem Besuch einer Ende Juni in Stuttgart erfolgten Aufführung von ‚Moses und Aaron‘ gefragt, ob die Wirkung auf den Hörer nicht genau dieselbe gewesen wäre, wenn etwa die 1. Violinen durch das ganze Werk hindurch einen Ton höher gespielt hätten.*“

Außerdem hat ganz allgemein der Musikpsychologe hier Gegeneinwände anzumelden, die ins Grundsätzliche gehen. Die „Parameter“, von denen die Rede ist, sind keineswegs eindeutig („linear“) und nicht alle gleichgewichtig auf psychologische „*Letztheiten*“ gegründet; sie stehen zueinander in komplizierten Über- und Unterordnungsverhältnissen (Hierarchien, nicht in einer einzigen Hierarchie), die noch keineswegs vollständig erforscht sind. Insbesondere der Rhythmus ist nichts der „Tonhöhe“, deren Definition bekanntlich schwankt¹⁵, Vergleichbares. Rhythmus schließt Takt, Akzentuierung, Metrum, Tondauer als Tempo und Agogik, Pause u. a. in sich zusammen unabhängig von Ton, Klang oder Nichtklang. Der zweite der unterzeichneten Autoren hat schon 1935 in einer *Systematik der musikalischen Erscheinungen* gezeigt, daß (mindestens) 17 „*Momente der Ton-(Klang)-Erscheinung*“ unterschieden werden müssen¹⁶. Den Rhythmus – global – der „Tonhöhe“ – global – über- oder unterzuordnen ist eine nichtssagende Behauptung.

9 Mf XXIV, 1971, S. 438.

10 A. a. O.

11 Vgl. dazu H. Federhofer, *Ein Hörprotokoll Neuer Musik*, in: Festschrift für L. Ronga (im Erscheinen) und ders., *Zur Rezeption Neuer Musik*, in: *The international review of music aesthetics and sociology* 3, 1972 (im Druck).

12 C. Dahlhaus, in Mf XXIV, 1971, S. 437.

13 A. a. O., S. 438.

14 Schreiben vom 25. Oktober 1971.

15 Dazu Wellek, *Die Aufspaltung der „Tonhöhe“ in der Hornbostelschen Gehörpsychologie . . .*, in: *ZfMw* 16, 1934, S. 481 ff., 537 ff.

16 Wellek, *Die Mehrseitigkeit der „Tonhöhe“ als Schlüssel zur Systematik der musikalischen Erscheinungen*, in: *Z. f. Psychol.* 134, 1935, S. 347 (Tabelle).

tung. Sie hätte einen ausschließenden Sinn höchstens dort, wo eine Musikkultur sich auf reine Geräusche beschränkt, was nur in sehr primitiven Kulturen vorkommt. Bei Schönberg den Rhythmus global gegen das Klangliche ausspielen zu wollen, wäre unangemessen und sicherlich nicht in seinem Sinne. Im übrigen ist die terminologische Reklamation, man müßte „Tonqualität“ statt „Toncharakter“ sagen, völlig willkürlich. Beide Ausdrücke sind in ihrer langen Geschichte ab und zu verschieden definiert worden, besagen aber praktisch dasselbe. Dem Ausdruck „Tonqualität“ kommt heute keine eindeutige Verwendung mehr zu¹⁷. Was aber die (wiederum nicht eindeutige!) „Klangfarbe“ betrifft, hat immerhin Carl Stumpf schon 1926 über beachtliche Unterscheidungsleistungen berichtet¹⁸.

Ad 2) Das Eingeständnis, daß Zwölftontechnik kein „Tonalitätensatz“ sei, als welcher sie nicht nur „von eifrigen Apologeten zum Schutz der Dodekaphonie gegen den Vorwurf, sie sei atonal und darum musikfremd“¹⁹, sondern von Schönberg selbst eronnen wurde, hebt ihre Fragwürdigkeit nicht auf, sondern legt ihren inneren Widerspruch bloß. Er ist nicht mit der Feststellung aus der Welt zu schaffen, daß Tonalität und Zwölftonmusik zwar „Ordnungen von Tonhöhen oder Tonqualitäten stiften“²⁰, aber dennoch nicht vergleichbar seien. Welche Funktion kommt letzterer dann überhaupt zu? Dahlhaus erinnert daran, daß die Zwölftontechnik „geschichtlich eine extreme Konsequenz der thematisch-motivischen Arbeit darstellt“²¹, weshalb er einen Gegentest vorschlägt, der als variable Momente die Motivstruktur tonaler Werke ohne Störung der Tonalität und die Reihenstruktur atonaler Werke ohne Störung der Atonalität betreffen soll. Abgesehen von der Schwierigkeit, Atonalität im positiven Sinne zu definieren, krankt dieser Vorschlag an der Tatsache, daß die Reihe „nichts eigentlich Thematisches mehr [ist], sondern allenfalls seine Basis. Die Reihentechnik an sich erzwingt keine thematische Arbeit mehr, obwohl sie historisch aus ihr abgeleitet werden muß, ja, sie ist sogar vollständig unabhängig von ihr. Sie ist zu der Grundlage geworden, auf der sich die eigentliche, musikalisch relevante thematische Arbeit erst zuträgt“²². Demselben Gedanken huldigt auch Dahlhaus – allerdings nicht in der Erwiderung, sondern an anderer Stelle: „Die Konstruktion, daß die Dodekaphonie aus der thematischen Arbeit hervorgegangen sei und deren geschichtliches Ziel und Ende darstelle, setzt sich jedoch über den trivialen Sachverhalt hinweg, daß eine Tonfolge ohne Rhythmus kein Thema, sondern nichts als ein abstraktes Teilmoment eines Themas ist, so daß die Gleichsetzung von dodekaphonischer Struktur und thematischer Arbeit als fragwürdige Übertreibung erscheint“²³. Damit unterwertet Dahlhaus selbst den Vorschlag seines fragwürdigen Gegentests. Und übrigens: eine Tonfolge ohne Rhythmus gibt es gar nicht, auch nicht als Vorstellung.

Ad 3) Der von Dahlhaus fernerhin empfohlene Gegentest, dodekaphonische Beispiele mit auffälligen Konsonanzen, tonale mit falsch angebrachten Dissonanzen zu durchsetzen, beruht, wie immer auch das Ergebnis ausfallen sollte, auf einer schiefen Relation. Die Dissonanzbehandlung ist in tonaler Musik auf den Dissonanz-Konsonanz-Gegensatz gegründet und setzt dementsprechend eine Auflösung der Dissonanzen in Konsonanzen voraus, weshalb eine „Vertauschung von Konsonanzen mit Dissonanzen“²⁴ ohne Störung der Tonalität kaum möglich sein dürfte. In dodekaphonischer Musik ist das Verhältnis keineswegs umgekehrt, dergestalt, daß sich hier Konsonanzen in Dissonanzen aufzulösen hätten, sondern die von Schönberg vollzogene Emanzipation der Dissonanz schaltet den Dissonanz-Konsonanz-Gegensatz überhaupt aus²⁵.

17 Vgl. vorletzte Anm. (15) S. 485 f.

18 *Die Sprachlaute*, Berlin 1926. Vgl. vorletzte Anm. (16) S. 335 ff., 344 ff. Zu allem vgl. auch Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik*, Frankfurt 1963, S. 31 ff.

19 A. a. O., S. 438. Es handelt sich nicht um „die Hypothese“, „daß die Zwölftontechnik ein Tonalitätensatz sei“, sondern um die (selbst bekundete) Voraussetzung, daß sie es sein wolle.

20 A. a. O., S. 438.

21 A. a. O.

22 R. Stephan, *Neue Musik. Versuch einer kritischen Einführung*, Göttingen (1958), S. 55 f.

23 C. Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz (1970), S. 96 (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre 8.).

24 Dahlhaus, in *Mf XXIV*, 1971, S. 438.

25 Über die theoretischen Schwierigkeiten, die sich daraus ergeben, vgl. Dahlhaus, *Emanzipation der Dissonanz*, in: *Aspekte der Neuen Musik*. H. H. Stuckenschmidt zum 65. Geburtstag, Kassel [etc.] 1968, S. 30 ff.

Auch fand die Zwölftonmethode eine sehr unterschiedliche Anwendung. Zum Beispiel versuchte Alban Berg mehrfach, „die Zwölftontechnik mit den Forderungen der konsonanten Akkorde zu versöhnen“, und auch in Bergs Anwendung der Allintervallreihe erblickte Rudolf Stephan das Bestreben „stets die Möglichkeit zu konsonanter Dreiklangsbildung [zu] haben“²⁶. Dodekaphonie ist keineswegs nur dort verwirklicht, wo Sekunden und Septimen als Intervallqualitäten vorherrschen.

Ad 4) In der dodekaphonischen Literatur dürfte es nur wenige Beispiele geben, die infolge Sequenzen, rhythmisch-metrischer Gleichgewichtssetzung und durchsichtigen Satzes so leicht überschaubar sind, wie der erste Teil des Menuetts aus Schönbergs op. 25. Wenn Dahlhaus dieses Beispiel und auch das nahezu einstimmige Zitat aus Weberns Variationen op. 27 dennoch als „verwickelt-dodekaphone Zitate“²⁷ und deren Konfrontierung mit „einfach-tonalen“ als tendenziös bezeichnet, wäre zu fragen, wie denn seiner Meinung nach „einfach-dodekaphone Zitate“ beschaffen sein müßten. Offenbar um solcher Schwierigkeit zu entgehen, empfiehlt er eine Gegenüberstellung nicht von Schönberg und Dussek, sondern von Schönberg und Reger. Aber gerade eine solche wäre im vorliegenden Versuchsvorhaben als tendenziös zu werten gewesen, führt doch Max Reger bereits an die „äußersten Grenzen der funktionalen Tonalitäts-harmonik“²⁸ heran. Eine solche Konfrontation oder eine ähnliche, die Rohwer vorschlägt, wäre nur dann sinnvoll, wenn beabsichtigt gewesen wäre, den allmählichen, in Spuren oder Ansätzen schon bei Richard Wagner und Franz Liszt beobachtbaren Übergang der Tonalität zur Atonalität durch einen Hörtest zu überprüfen oder aufzuzeigen.

Ad 5) Zwölftontechnik ist keine Satzlehre, die die Verwendung der Intervalle eindeutig reguliert, ist es doch ohne weiteres möglich, daß auch ein in der Reihe nicht enthaltenes Intervall horizontal und vertikal Anwendung finden kann, was die Reihe praktisch mit der Verfügbarkeit über die 12 Tonqualitäten identifiziert. Daher ist der schon unter Punkt 3 zurückgewiesene Vorwurf, daß „keine Einfügung auffälliger Konsonanzen in die dodekaphonen Stücke“²⁹ vorgenommen worden sei, hinfällig. Mißverständlich ist es, wenn Dahlhaus allein das Ergebnis der Teilfrage 1b) kommentiert. Es steht im Zusammenhang mit dem Ergebnis der Teilfrage 1a). Aus beiden zusammen ergab sich aber, daß Webern I und II sowie Schönberg I mehr falsche als richtige Urteile erbrachten³⁰. Man fragt sich, was an unseren Ergebnissen für die Dodekaphonie so „überraschend positiv“ sein soll, wo doch eben z. B. ein 13tönig total verstimmtter Webern sehr häufig für den richtigen gehalten wurde!

Ad 6) Daß ein Hörtest durch die Fragestellung beeinflußt werden kann, liegt auf der Hand. Die Gefahr einer einseitigen Beeinflussung des Urteils (nur eine solche läßt sich verhindern) besteht jedoch erst dann, wenn das Urteil durch die Fragestellung in eine bestimmte Richtung gelenkt wird. Die Befürchtung, Frage 1) „Waren gegenüber der ersten Wiedergabe alle Wiederholungen ohne Veränderungen von Tonhöhen“ und „Wenn nein, kreuzen Sie bitte an, welche Wiederholung verändert war“ suggeriere, daß „die erste Wiederholung . . . vom Modell und die dritte Wiederholung von der zweiten abweichen“³¹ werde, ist jedoch unbegründet. Die Formulierung der Frage bietet zu einem von Dahlhaus vermuteten „paarigen“ Zusammenschluß 1-2 und 3-4 der vier Wiedergaben keinen Anlaß. Woran sollten denn auch die Versuchspersonen die zweite Wiederholung messen, nach welcher ebenfalls gefragt worden war?

Ad 7) Es ist gewiß sonderbar, wenn ein Theoretiker wie Dahlhaus, der von Rezeptionsforschung nicht viel hält³² und sie auch nicht betreibt, sich zum berufenen Arbitr über Hörexperimente und Fragebogen aufschwingen will. Dazu gibt es eine ganze Spezialliteratur von nachgerade riesigen Ausmaßen, über die man Bescheid wissen müßte³³. Allgemein gilt: über das Ergebnis eines Experiments entscheidet die Empirie, d. h. das Experiment selber; vage Vermu-

26 R. Stephan, a. a. O., S. 45 ff.

27 Mf XXIV, 1971, S. 439.

28 Artikel Max Reger, in: Riemann-Musik-Lexikon, Personenteil L-Z, Mainz 1961, S. 475.

29 Mf XXIV, 1971, S. 439.

30 Vgl. Federhofer-Wellek, wie Anm. 4, Tabelle 5.

31 Mf XXIV, 1971, S. 440.

32 Dahlhaus, wie Anm. 23, S. 33 ff.

33 Dazu z. B. der in diesem Jahr erscheinende Sammelband („Reader“) von Wellek, *Experiment, Test, Befragung* (= Wege der Forschung 230), Darmstadt 1972.

tungen sind wertlos und erübrigen sich. Manche zu Unrecht hochgespielte Problematik bestand für die Versuchspersonen überhaupt nicht. Sie erhielten nach Verteilung der Fragebogen bereitwilligst auf die verschiedensten Fragen Antwort, soweit es die Unwissentlichkeit des Versuchs nicht gefährdete. Natürlich konnte eine Versuchsperson auch mehr als eine der vier Wiedergaben als „falsch“ beurteilen; auch war sie nicht daran gehindert, neben einem richtigen ein irriges Urteil abzugeben. Ein Konzert- oder Rundfunkhörer mag mit Recht erwarten, daß ihm keine entstellte Fassung eines Werkes dargeboten wird. Das bestürzende Argument von Dahlhaus, daß in einem Hörtest mit gezielten Fragen „die erste Wiedergabe, da sie am Anfang stand, als Modell“³⁴ aufgefaßt werde, widerspricht anerkannten Grundsätzen der psychologischen Experimentier-technik und folglich begründeten Erwartungen, wird aber auch durch den (4.) Versuch selbst mit einem Ausschnitt aus Dusseks Sonate Op. 69 No. 3 widerlegt. An dessen Anfang standen die beiden veränderten Wiedergaben, denen die Originalversion zweimal folgte. Nur 3 Versuchspersonen gaben der ersten Wiedergabe, 4 der zweiten, aber 148 der dritten und 141 der vierten Wiedergabe den Vorzug. Im übrigen war unsere Fragestellung nicht „verquer“, sondern simpel genug. Wer die Identitäten und Veränderungen richtig erkannte, brauchte das eben bloß hinzuschreiben – weiter nichts (es bestand auch die Möglichkeit des freien Protokolls). Wenn jemand aber unter zwei faktisch gleichen Darbietungen einer (vor der anderen) den Vorzug gab, so war das nicht, wie Dahlhaus behauptet, „in jedem Fall ein ‚richtiges‘ Urteil“, sondern einfach falsch. Wer zwei Dinge für gleich hält, wird nicht eines höher bewerten; erst wenn er sie ungleich findet, kann er das. Die erstaunliche Schlußfolgerung, „daß das triftige Werturteil ein grob falsches Sachurteil impliziert“ (= ?), ist hinfällig.

Ad 8) Dahlhaus wirft zuletzt den Verfassern vor, daß sie „die Dialektik von Integration und Zufälligkeit in der Dodekaphonie“ und „das prekäre Verhältnis zwischen fragwürdiger Theorie und überragender kompositorischer Praxis“, die beide eine „verwickelte Problematik“ darstellen, „zu der simplen Alternative zwischen Hörbarem, also Sinnvollem, und nicht Hörbarem, also Illusorischem“ zusammenschumpfen ließen³⁵. Dazu wäre zu sagen: Eine „Dialektik“ von Integration und Zufälligkeit kann es nach der Definition beider Begriffe nicht geben: hier gilt nur ausschließender Widerspruch. Das Ganze kann nicht zufällig sein und das Zufällige nichts Ganzes.³⁶ Die Verfasser leugnen aber nicht, daß Töne, Klänge, Akkordverbindungen in der dodekaphonen Musik rein als solche vernommen werden, sondern demonstrieren lediglich, daß bei Zwölftonmusik die Aktualgenese der Wahrnehmung schon im Erkennen der Vorgestalt oder des Gestaltkeimes stecken bleibt. Schönberg sagte: „Das Gehör ist doch eines Musikers ganzer Verstand“³⁷, und nur zum Zwecke der Integration bediente er sich der Zwölftontechnik. Wenn diese dennoch in Zufälligkeit umschlägt, was gerne als geschichtsphilosophische Notwendigkeit (Entwertung des Subjekts in der Massengesellschaft) interpretiert wird, so widerspricht die Methode jedenfalls der Intention des Schöpfers. Daß der Geist weiterdenkt und dabei ästhetische Befriedigung erfährt, wo das Gehör an die Grenzen seiner Apperzeptionsfähigkeit stößt, ist ein hochmütiges Vorurteil, und der Versuch, „Papiermusik“ durch eine „akustische Phantasie“ (= ?) zu salvirieren, ein Trick: „Die Papiermusik – man kann an dem polemischen Terminus durchaus festhalten, auch wenn man apologetische Absichten verfolgt – entzieht sich nicht etwa der akustisch-musikalischen Vorstellung (?), sondern verringert lediglich den Anteil des Hörens gegenüber dem des beziehenden Denkens“³⁸. Wenn nämlich beziehendes Denken sich nicht im Hören verifizieren läßt, kann sich auch der noch so gewissenhaft analysierende Notenleser, an den Dahlhaus denkt, die Musik nur als Abstraktion ins Gehirn quälen. Was hat er davon? Jedenfalls keine Musik. Denn diese ist *ex definitione* die Kunst des Gehörten oder doch Hörbaren (der Möglichkeit nach).

Sowohl „verquer“ als auch „banal“ ist der allgemein lautstark propagierte Irrtum, daß Dodekaphonie beim Hörer als Hörer ankäme, ankommen müsse. Die Widerlegung ist nicht banal. Sie hätte sich erübrigt, wäre nicht der banale Irrtum im Schwange. Den Apologeten der Dode-

34 Mf XXIV, 1971, S. 440.

35 A. a. O.

36 Dazu grundsätzlich u. a. O. Spann, *Kategorienlehre*, Jena 2/1939, S. 76 ff., 215 ff.

37 *Harmonielehre*, Wien-Zürich-London 4/1949, S. 401.

38 Dahlhaus, wie Anm. 23, S. 65.

kaphonie und seriellen Musik wäre ein wenig von jener Selbstkritik zu wünschen, die Rohrer selbstquälerisch übt. An ihnen läge es, eine sogenannte „Zweite“ Ästhetik zu begründen³⁹, die sich nicht in der Negation einer tradierten „Tonraumordnung“, in Programmen, definitivischen Parolen und in der Lösung von Scheinproblemen erschöpft. (Unter diesen ist Stockhausens zwar abgelehnte, aber vielerorts ernsthaft diskutierte Theorie vom Zusammenhang zwischen Tonhöhe und Tondauer als Dauernreihe der Mikro- und Makrozeit vielleicht am absurdesten.) Rohrer klagt, daß „höchstartifizielle (!?) Komposition mit Nicht-mehr-Durchhörbarkeit, also in gewisser Weise geradezu mit Hör-Vergrößerung bestraft wird“. Sollte aber nicht vielmehr die Hybris menschlichen Geistes bestraft werden, der sich in (an dieser Stelle) fälschlicher Analogie zum unleugbaren Fortschritt der Naturwissenschaften und der Technik zu solcher „Musik“ versteigt? ⁴⁰. Handelt es sich hier doch um eine Strukturvermischung. Kunst ist eine grundlegend und wesentlich andere Form des Objektiven Geistes als Wissenschaft. Die Kunst verwissenschaftlichen – so wie eben heute alles und jedes „verwissenschaftlicht“ wird – heißt ihr Wesen aufheben, stören und zerstören. Und damit ist weder der Wissenschaft gedient, die ganz anderes will, noch gar der Kunst selber.

Nochmals: Mozarts „Fantasie“ KV 396

VON HANS EPPSTEIN, STOCKSUND

In seinen *Quellenkritischen Bemerkungen* . . . (Mf 3/1971) zu meiner kleinen Studie über Mozarts *Fantasie* KV 396 (385 f) in Mf 2/1968 wendet sich Hans-Christian Müller gegen meine Thesen, daß das Werk in einer älteren, nicht erhaltenen Gestalt existiert haben dürfte und daß Stadler seine ergänzende Bearbeitung wahrscheinlich nach dieser vorgenommen hat. Müllers Argumente sind wohl durchdacht, wenn auch nicht überall zwingend. So erklärt er z. B. gewisse Abweichungen bei Stadler mit durch Zeilenwechsel des Autographs verursachten Fehlesungen. Dies leuchtet für die von Stadler „hinzugefügte“ Überbindung Takt 5/6 so lange ein, bis man entdeckt, daß sie Mozarts eigener Überbindung in Takt 3/4 (vgl. die Harmonik!) entspricht. Und bei der Überbindung Takt 9/10 müßte Stadler sich dann auch einen halben Takt später versehen haben! Nehmen wir übrigens gleichwohl an, daß dem erhaltenen Autograph eine Urschrift vorgegangen ist, so kann diese – auch ohne Violinsystem – wenigstens teilweise die gleiche Zeileneinteilung gehabt haben, und da Mozart auch bei Solokompositionen für Klavier gelegentlich kleine Bögen oberhalb des Diskantsystems setzt (vgl. z. B. KV 310 in MGG IX, Sp. 757/758), könnte Stadler sich auch dort verlesen haben. – Daß das Autograph Korrekturen aufweist, ist meines Erachtens kein sicheres Kriterium für Erstniederschrift, denn Abschriften stellen ja häufig gleichzeitig Revisionen dar. Schwieriger scheint es in der Tat, den eigentümlichen 6/4-Takt in einer Zweitniederschrift zu erklären – es sei denn, Mozart habe bei dieser Gelegenheit das Werk erweitert, und gerade für den Abschnitt Takt 11-15a ist dies keineswegs undenkbar. In summa: Müller kann teilweise recht haben, und in jedem Fall sind seine kritischen Beobachtungen wertvoll.

Was mich indessen bei dieser Diskussion etwas bekümmert (denn es erscheint mir zeittypisch), ist, daß Müller das Problem so ausschließlich quellenkritisch sieht, während es sich mir hauptsächlich als Problem des musikalischen Kunstwerks als solchem, als Stilproblem also, darstellt. Auch wenn man Müllers Argumentation akzeptiert (wobei man sich allerdings hinsichtlich aller anderen Abweichungen in Stadlers Text damit abfinden muß, daß sie „wenigstens z. T. zu Lasten des Verlegers gehen“, was nun seinerseits eine reine Vermutung bleibt!), bleibt damit die zentrale Frage ungeklärt: Warum schrieb Mozart den kompletten Expositionsteil eines Satzes von Fantasiecharakter und Sonatensatzform mit – zum größten Teil unausgefülltem – Violinsystem, der musikalischen Struktur nach aber als Solostück für Klavier nieder? Daß der Satz ein reines

39 Wellek, *Größe in der Musik*, in: AfMw 19/20, 1963, S. 280.

40 Vgl. dazu F. Blume, *Das musikalische Kunstwerk in der Geschichte*, in: Festschrift Bruno Stäblien zum 70. Geburtstag, hrsg. von M. Ruhnke, Kassel [etc.] 1967, S. 27.

den Herrn, alle Heiden in Frage kommen könnte – allerdings mit negativem Erfolg; und auch heute, nachdem inzwischen Echtheitszweifel laut geworden sind, ist die Frage noch nicht zu beantworten, welcher Komponist außer Bach zu einer solchen Leistung fähig gewesen sein könnte. Gewiß ist die Motette *Lobet den Herrn, alle Heiden* hinsichtlich der Echtheitsfrage ein Grenzfall; aber wie kann der Rezensent dem Herausgeber vorhalten, er hätte in einem 1965 erschienenen Bande die Echtheitszweifel berücksichtigen müssen, die 1967 erstmals veröffentlicht wurden und überdies nicht unwidersprochen geblieben sind? Daß die Quellenlage zu der fraglichen Motette dürftig ist, liest man auch in Amelns Kritischem Bericht, und die Quellenangabe des Erstdrucks „*Nach J. S. Bach's Original-Handschrift*“ ist zwar heute nicht mehr zu beweisen, aber auch nicht sicher zu widerlegen.

2. Zur Anbringung von Legatobögen in Gesangssystemen

Zunächst ist der Rezensent nachzutragen, daß Bach nicht nur da einen Bogen setzt, „wo *Balkung oder Textverteilung nicht deutlich genug kennzeichnen, welche Noten auf eine Silbe zu singen sind*“, sondern eine erhebliche Zahl von Bögen dient der Verdeutlichung von Korrekturen in der Konzeptpartitur und wird mit der Bach und seinen Kopisten eigenen Sorglosigkeit auch in die Stimmen übertragen (vgl. z. B. Krit. Bericht, S. 58). Unter diesen Gesichtspunkten wäre es sehr wohl vertretbar, sämtliche Bögen wegzulassen, wie es Ameln tatsächlich vorgeschlagen hat. Daß dann bei der Schlußredaktion anders entschieden wurde, hat im wesentlichen zwei Gründe:

a) Der Benutzer darf eine größtmögliche Einheitlichkeit der Ausgabe erwarten. Er wird unsicher, wenn in den Vokalsystemen mancher Bände Bögen gesetzt werden, in anderen nicht. Es ist aber auch anfechtbar, wenn die Bögen der Quellen in den Instrumentalsystemen beibehalten werden, in den Vokalsystemen aber nicht. Die Gründe für ein solches Verfahren müßten gewichtig sein. Meiner Ansicht nach sind sie es nicht.

b) Ein Weglassen sämtlicher Bögen geht von der stillschweigenden Voraussetzung aus, daß Bachs Bögen in den Vokalsystemen nirgends Ausdruckscharakter haben, daß also auch Bögen an Stellen wie „*Gute Nacht*“ (NBA III/1, S. 97-100) von Bach, wo nicht zur Verdeutlichung einer Korrektur, dann ohne jeden Zweck gesetzt wurden. Wenn aber Bach hier Bogen aus künstlerischer Absicht gesetzt haben sollte, wo dann noch? Welche sind dann entbehrlich und welche nicht?

Angesichts dieser Bedenken schien es mir das geringere Übel zu sein, die in den als Redaktionsvorlagen benutzten Quellen vorgefundenen Bögen zu übernehmen und behutsam so zu ergänzen oder zu berichtigen, daß kein eklatanter Widerspruch auf engem Raum auftritt.

3. Zur Partituranordnung

Auch hier hatte Ameln ursprünglich analog den Vorschlägen Gecks zur Wahl gestellt, den Instrumentalpart der Motette *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* entweder im Anhang abzudrucken oder mit den Vokalsystemen zusammenzufassen. Nun scheint mir ein Abdruck im Anhang eine Inkonsequenz darzustellen gegenüber der in der Einleitung vertretenen These, das Mitgehenlassen von Instrumenten sei für die Bachsche Motettenaufführungspraxis charakteristisch. Wer diese Ansicht so entschieden und mit triftigen Gründen vertritt wie Ameln, der kann, wie ich meine, den einzig erhaltenen originalen, ja sogar teilautographen Stimmensatz nicht durch Verbannung in den Anhang deklassieren, als sei die Instrumentalverstärkung nun doch wieder eine Alternativlösung ad libitum.

Einleuchtender wäre schon eine Zusammenfassung mit den Vokalsystemen, und diese Möglichkeit wurde auch erwogen. Allein, auch hier verlangt eine Gesamtausgabe ein gewisses Maß an Einheitlichkeit, das den Benutzer vor Mißverständnissen schützt. So werden z. B. in der NBA Stimmteilungen in der Regel mit gleichgroßen Notenköpfen und mit Beischrift notiert, da Kleinstich „Vorschlag des Herausgebers“ bedeuten würde – ein Verfahren, das gerade bei textierten Systemen unübersichtlich wirkt, zumal da die jeweils obere Note dem Instrument, die untere der Singstimme zugewiesen ist. Ließe sich dieses Problem aber noch relativ leicht durch Sonderregelung umgehen, so bietet die Bogensetzung größere Probleme: Bach läßt bekanntlich mitgehende Instrumente keineswegs immer im Sinne der Textunterlegung artikulieren;

und wenn nun – nach dem Votum Amelns und Gecks – die für die Vokalstimmen geltenden Bögen wegzulassen, die teilweise abweichenden Instrumentalbögen aber in das Vokalsystem einzufügen sind, so hätte das an einigen Stellen zu widersinnigen und mißverständlichen Konfliktlesarten geführt. Dabei ist stets zu bedenken, daß sich eine einmal getroffene Regelung für alle Sätze gleicher Art zu bewähren hat, also außer für die Motetten auch für die motettischen Kantatensätze; es ist also müßlich, eine Regelung nur danach zu beurteilen, wie sie in BWV 226 praktikierbar ist, ohne zu berücksichtigen, daß sie sich auch für eine ganze Anzahl weiterer Sätze als tauglich erweisen muß.

Während ich aber im ebengenannten Falle gerne zugestehe, daß die Entscheidung eine Ermessensfrage ist, möchte ich Geck im folgenden Falle entschieden widersprechen:

Geck hält es für inkonsequent, daß neben der originalen Instrumentation zu BWV 226 nicht auch das aus dem Umkreis Carl Philipp Emanuel Bachs stammende Stimmenmaterial zu BWV 228 im Notenband abgedruckt wird, da es, wie er meint, Aufgabe einer Urtextausgabe sei, nicht „die *Protokollnotation einer einmaligen, vielleicht von Bach geleiteten Aufführung*“ wiederzugeben, sondern so zu edieren, „daß die *Intentionen des Komponisten . . . möglichst getreu wiedergegeben sind*“ (S. 305). Zunächst bin ich der Ansicht, daß die posthum angefertigten Stimmen zu BWV 228 – auch hier hatte Ameln wie Geck einen Abdruck im Notenband gewünscht – keineswegs die Intentionen des Komponisten wiedergeben. Man vergleiche:

Originalstimmen BWV 226	Berliner Stimmen BWV 228
Chorische Kontrastbesetzung Bläser – Streicher	Streicherbesetzung beider Chöre
Bezifferter Continuo aus den Baßstimmen	Bezifferung nur zu Chor I
beider Chöre gebildet	
Eigene Artikulation in den autographen	Übernahme der Singstimmenartikulation
Instrumentalstimmen	in die Instrumentalstimmen

So schwer es zuweilen sein mag, Original und spätere Zutat zu unterscheiden, so ist hier, wie ich meine, der nichtauthentische Charakter des Stimmensatzes zu BWV 228 evident.

Ich glaube aber auch, daß weder die Quellenüberlieferung noch die Bachsche Kompositionspraxis eine klare Trennung zwischen der „*Protokollnotation einer einmaligen Aufführung*“ und den „*Intentionen des Komponisten*“ zulassen – zumindest in den Motetten; bei den Spätwerken mag es sich anders verhalten. Schon die dürftige Quellenüberlieferung zwingt den Herausgeber in vielen Fällen, von einer einzelnen Aufführung auszugehen; wie anders sollte er ein Werk edieren, das nur in einem einzigen Stimmensatz erhalten ist? Oder sollen z. B. die Flötenstimmen zum II. Teil des Weihnachts-Oratoriums nur im Anhang abgedruckt werden, weil die Partitur sie nicht vorsieht? Gehört nicht gerade die größtmögliche Bereicherung des Instrumentariums zu den „*Intentionen des Komponisten*“, so daß man von ihr, wo immer sie belegt ist, bei der Neuausgabe gar nicht absehen kann?

Gewiß, Bach würde erstaunt sein, wenn er die Partituren unserer Neuausgaben sehen könnte (vgl. S. 304). Ich habe schon an anderer Stelle betont, daß auch der Abdruck der Bezifferung in einer Partitur für Bach eine Tautologie bedeutet hätte. Aber wir befinden uns Bach gegenüber in einem ähnlichen Zustand wie das Auditorium einem Redner gegenüber: Dieser kommt mit wenigen Notizen aus; dem Hörer hilft nur der Vortrag – oder dem, der ihn nicht gehört hat, eine möglichst genaue Nachschrift. Selbst wenn der Redner seinen Vortrag mehrmals hält und dabei unterschiedlich formuliert, so wird sich der Nichtinformierte immer noch nicht mit dem Notizzettel zufriedengeben, da er ja von den Ad-hoc-Zufälligkeiten des einmaligen Vortrags absehen könne; sondern je mehr Mitschriften er liest, desto besser wird er informiert sein.

Gecks Ansichten und die hier vertretenen laufen im Grunde auf eine unterschiedliche Vorstellung von den Aufgaben einer Bach-Gesamtausgabe hinaus. Geck glaubt an die Möglichkeit – und daher auch an die Aufgabe des Herausgebers –, über das überlieferte Material hinaus zur Publikationsform einer Werkgestalt vorstoßen zu können, die, entblößt von allen Zufälligkeiten situationsbedingter Aufführungspraktiken, die wahre Intention des Komponisten enthülle. Alles Akzessorische (zusätzliche Instrumentalstimmen u. a.) ist wegzulassen; die Vervollständigung aus nichtauthentischen Quellen zur Verfolgung des gesteckten Ziels gilt als legitim. Ich zweifle daran, daß das erhaltene Material zu einem derartigen stilkritischen Läuterungsprozeß ausreichende Handhaben bietet, und sehe darum die Aufgabe des Editors in einer möglichst umfassenden

Unterrichtung des Benutzers über alles, was sich an Hinweisen auf authentische (!) Nachrichten noch ermitteln läßt. Die stilkritische Auswertung sowie die Erstellung von Aufführungsmodellen für die heutige Praxis wären dann, wie ich meine, Aufgabe übergreifender Forschung und nicht der an einen bestimmten Überlieferungsbefund gebundenen Ausgabe des einzelnen Werkes. Kurz gesagt: Geck möchte die stilkritische, ich die quellenkundliche Publikation verwirklichen.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Nachtrag Wintersemester 1971/72

Berlin. Freie Universität. Abtlg. Musikethnologie.

Prof. Dr. K. REINHARD: Die Musik Ozeaniens (2) – Theorie und Praxis der Rhythmus-Gestaltung in der türkischen Kunstmusik (2) – Doktoranden-Kolloquium (2).

Dr. Chr. AHRENS: Zur Problematik der Einführung außereuropäischer Musik in den Unterricht der Schule (2).

Dr. J. MATZNER: Publizistische Praxis und Vergleichende Musikwissenschaft (2).

Dr. J. P. REICHE: Vergleichende Untersuchungen von Kinderliedern (Arbeitsgruppe; 14-täglich 4).

H. P. SEIDEL: Tutorium: Transkription II (2) – Instrumentenkunde I (2).

Graz. Dozent Dr. R. FLOTZINGER: Musik der Notre-Dame-Epoche I (2) – Musikwissenschaftl. Pros (2) – Dissertantenseminar (2) – Musikhistorisches Kolloquium (2).

Marburg. Akad. Oberrat Dr. H. HEUSSNER: Besprechung fremdsprachiger Theoretikertexte (Musiktheorie der Antike und des Mittelalters) (durch Tutor H. W. SCHAAL (2)).

Saarbrücken. Prof. Dr. W. WIORA: Das musikalische Kunstwerk (2).

Dr. Chr. H. MAHLING: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten (1).

Sommersemester 1972

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. KIRCHMEYER: Die Geschichte der Bach-Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert (2) – Ü: Musik des Mittelalters (2).

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Ludwig van Beethoven (mit Kolloquium) (2) – Arten der Mehrstimmigkeit im Mittelmeerraum (1) – Haupt-S: Gustav Mahler (2) – Ethnomusikologie: Ü zur Aufzeichnung außereuropäischer Musik (1) – Kolloquium über Pierre Boulez: „Musikdenken heute“, gemeinsam mit P. D. Dr. W. ARLT und den Assistenten Prof. Dr. E. LICHTENHAHN und Dr. M. HAAS (14-täglich) (2) – Grund-S: Ü zur Musikanschauung des späten 18. und des 19. Jahrhunderts (durch Assistent Prof. Dr. E. LICHTENHAHN) (2) – Paläographie der Musik II: Modale – mensurale Aufzeichnungsweisen des 13. Jahrhunderts (durch Assistent Dr. M. HAAS (1 1/2) – Einführung in den Choral des Mittelalters (mit Ü) (durch Assistent Dr. M. HAAS (2) – Byzantinische Notationen (mit Ü) (durch Assistent Dr. M. HAAS) (2).

Dozent Dr. W. ARLT: Historische Satzlehre IV: Grundlagen des Satzes im 17. und 18. Jahrhundert (2) – Historische Satzlehre I: das 13. Jahrhundert (2) – Arbeitsgemeinschaft zur Paläographie und Satztechnik der älteren Musik (2) – Kolloquium über Pierre Boulez: „Musikdenken heute“, gemeinsam mit Prof. Dr. H. OESCH und Dres. M. HAAS und E. LICHTENHAHN (14-täglich) (2).

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

Unterrichtung des Benutzers über alles, was sich an Hinweisen auf authentische (!) Nachrichten noch ermitteln läßt. Die stilkritische Auswertung sowie die Erstellung von Aufführungsmodellen für die heutige Praxis wären dann, wie ich meine, Aufgabe übergreifender Forschung und nicht der an einen bestimmten Überlieferungsbefund gebundenen Ausgabe des einzelnen Werkes. Kurz gesagt: Geck möchte die stilkritische, ich die quellenkundliche Publikation verwirklichen.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Nachtrag Wintersemester 1971/72

Berlin. Freie Universität. Abtlg. Musikethnologie.

Prof. Dr. K. REINHARD: Die Musik Ozeaniens (2) – Theorie und Praxis der Rhythmus-Gestaltung in der türkischen Kunstmusik (2) – Doktoranden-Kolloquium (2).

Dr. Chr. AHRENS: Zur Problematik der Einführung außereuropäischer Musik in den Unterricht der Schule (2).

Dr. J. MATZNER: Publizistische Praxis und Vergleichende Musikwissenschaft (2).

Dr. J. P. REICHE: Vergleichende Untersuchungen von Kinderliedern (Arbeitsgruppe; 14-täglich 4).

H. P. SEIDEL: Tutorium: Transkription II (2) – Instrumentenkunde I (2).

Graz. Dozent Dr. R. FLOTZINGER: Musik der Notre-Dame-Epoche I (2) – Musikwissenschaftl. Pros (2) – Dissertantenseminar (2) – Musikhistorisches Kolloquium (2).

Marburg. Akad. Oberrat Dr. H. HEUSSNER: Besprechung fremdsprachiger Theoretikertexte (Musiktheorie der Antike und des Mittelalters) (durch Tutor H. W. SCHAAL (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. W. WIORA: Das musikalische Kunstwerk (2).

Dr. Chr. H. MAHLING: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten (1).

Sommersemester 1972

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. KIRCHMEYER: Die Geschichte der Bach-Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert (2) – Ü: Musik des Mittelalters (2).

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Ludwig van Beethoven (mit Kolloquium) (2) – Arten der Mehrstimmigkeit im Mittelmeerraum (1) – Haupt-S: Gustav Mahler (2) – Ethnomusikologie: Ü zur Aufzeichnung außereuropäischer Musik (1) – Kolloquium über Pierre Boulez: „Musikdenken heute“, gemeinsam mit P. D. Dr. W. ARLT und den Assistenten Prof. Dr. E. LICHTENHAHN und Dr. M. HAAS (14-täglich) (2) – Grund-S: Ü zur Musikanschauung des späten 18. und des 19. Jahrhunderts (durch Assistent Prof. Dr. E. LICHTENHAHN) (2) – Paläographie der Musik II: Modale – mensurale Aufzeichnungsweisen des 13. Jahrhunderts (durch Assistent Dr. M. HAAS (1 1/2) – Einführung in den Choral des Mittelalters (mit Ü) (durch Assistent Dr. M. HAAS (2) – Byzantinische Notationen (mit Ü) (durch Assistent Dr. M. HAAS) (2).

Dozent Dr. W. ARLT: Historische Satzlehre IV: Grundlagen des Satzes im 17. und 18. Jahrhundert (2) – Historische Satzlehre I: das 13. Jahrhundert (2) – Arbeitsgemeinschaft zur Paläographie und Satztechnik der älteren Musik (2) – Kolloquium über Pierre Boulez: „Musikdenken heute“, gemeinsam mit Prof. Dr. H. OESCH und Dres. M. HAAS und E. LICHTENHAHN (14-täglich) (2).

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

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Die Bedeutung der Instrumente in der griechischen und römischen Antike (2).

Berlin, Freie Universität. Prof. Dr. R. STEPHAN: Musikgeschichte im Überblick II (Vorl. u. S) (4) – Ü zur Geschichte des Kontrapunktes seit Fux (2).

Prof. Dr. R. BRINKMANN: S: Dufay und Dunstable (2) – Pros: Musikalische Formenlehre als systematische und historische Disziplin (2) – Ober-S: Musikalische Lehrstücke (Hindemith–Weill–Eisler) (gemeinsam mit Prof. Dr. R. STEPHAN) (2) – Doktoranden-Kolloquium (gemeinsam mit Prof. Dr. R. STEPHAN) (n. V.).

Prof. Dr. F. DÖHL: S: Instrumentation II (Orchestersätze des 20. Jahrhunderts) (2) – Ü: Kontrapunkt II (Bach) (2) – Ü: Harmonielehre II (Schönbergs Harmonielehre) (2).

Dr. E. JOST: Ü: Sozialpsychologische Probleme im Jazz (2).

Dozent Dr. T. KNEIF: Kolloquium: Musikwissenschaft ideologiekritisch (2).

Frau Dr. A. LIEBE: Kolloquium: Grundfragen der Musikkritik (2).

Dr. W. SCHLEMM: Ü: Probleme der Musikübertragung II (2).

Prof. Dr. A. FORCHERT: S: Musiktheorie des 16. Jahrhunderts II (14-täglich 1) – Pros: Die Messen Josquin Deprez' (14-täglich 1).

N. KOKKINIS: Tutorium: Paläographie der Musik (2) – Tutorium: Das kleine Stück bei Schönberg und Webern (2).

Abtlg. Musikethnologie: Ass. Prof. Dr. J. P. REICHE: Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft (2) (Vorl. u. Kolloquium).

Dr. Chr. AHRENS: Ü: Vergleichende Untersuchungen zur Mehrstimmigkeit in der europäischen Volksmusik (2) – Anleitung zum Gebrauch apparativer Hilfsmittel (2) (zusammen mit L. G. STRASBAUGH).

Dr. J. MATZNER: Ü: Publizistische Praxis und Vergleichende Musikwissenschaft II (2).

Dr. H. NIXDORF: Ü: Verbreitung und Geschichte europäischer Volksmusikinstrumente (2) (auch f. Ethnologen).

H.-P. SEIDEL, M. A.: Tutorien: Transkription III (Beispiele zur Mehrstimmigkeit) (2) – Materialien zur Frage der Rezeption außereuropäischer Musik (2) – Lektüre methodologischer Texte (2).

Berlin, Technische Universität. Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Die Musik des 19. Jh. II (2) – S: Geschichte der Fuge (2) – S: Methoden der Musikgeschichtsschreibung (2).

Prof. Dr. F. BOSE: Musik Lateinamerikas (2) – Musikinstrumentenkunde II (2) – Ü: Musikethnologische Übungen (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. LANGNER: Grundfragen der musikalischen Analyse (2).

Priv.-Doz. Frau Dr. H. DE LA MOTTE-HABER: S: Texte zur Musiksoziologie (2).

Frau Dr. S. SCHUTTE: Ü: Einführung in die musikalische Analyse fürs Grundstudium (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. POOS (Titularprofessor): Ü: Kontrapunkt III (2) – Ü: Harmonielehre III (2) – Ü: Kontrapunkt I (2) – Ü: Harmonielehre II (2).

Frau E. FLADT: Tutorium: Methoden der Musikgeschichtsschreibung (2).

H.-W. HEISTER: Tutorium: Alban Berg: „Lulu“ (2).

G. EBERLE: Tutorium: Musikalische Formen im 19. Jh. (2).

Prof. B. BLACHER, Prof. Dr. F. WINCKEL, Tonmeister R. RÜFFER: Experimentelle Komposition (1).

Bern. Prof. Dr. A. GEERING: Richard Wagner und Giuseppe Verdi (2) – Einführung in die Musikwissenschaft (1-2) – Musikaesthetik des 19. Jahrhunderts (2) – CM: Das mehrstimmige romantische Lied.

Prof. S. VERESS: Parallelitäten und Divergenzen in der Musik des 20. Jahrhunderts (1) – Historische Aspekte in der Musikethnologie (1) – S: Übungen in der chromatischen Harmonik (2) – Pros: Nach Vereinbarung (1) – Ü: Musikalische Formenlehre IV.

Lektor G. AESCHBACHER: Soziologische Aspekte der Kirchenmusik (1) – Ü: Gehörbildung II (2) – Ü: Harmonielehre II (1) – Ü: Generalbaßübungen (2).

Dr. V. RAVIZZA: Notation der solistischen Instrumentalmusik der Renaissance (1) – Ü: Musikalische Formenlehre II (1) – Ü: Vokalkontrapunkt II (1).

Bochum. Prof. Dr. H. BECKER: Die neuere Musik Rußlands im Überblick (2) – Einführung in die Instrumentenkunde (1) – Ausgewählte Probleme der russischen Oper (2) – Doktoranden-Kolloquium (2 n. V.) – Wiss. Kolloquium (m. Assistenten) (2 n. V.).

Dr. K. RÖNNAU: Einführung in neuere Analysetechniken (2).

Dr. G. ALLROGGEN: Mendelssohn Bartholdys Kammermusik (2).

H. FREDERICH: Partiturspiel (3) – Kontrapunkt II (2) – Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3).

Bonn. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Die Motette des 15. und 16. Jahrhunderts (2) – Ü: Interpretation ausgewählter Werke von Heinrich Schütz (2) – Kolloquium über Probleme der „Unterhaltungsmusik“ (Operette, Musical, Schlager usw.) (2).

Akad. Mus. Dir. Prof. Dr. E. PLATEN: Pros: Form in der Musik (2) – CM: Chor, Orchester (je 3) – Musizierkreis (2) – Kammermusik (3 n. V.).

Prof. Dr. M. VOGEL: Geschichte der Musiktheorie (2) – Haupt-S (zusammen mit Prof. Dr. G. MASSENKEIL, Prof. Dr. E. PLATEN, Prof. Dr. S. KROSS): Tonal und atonal (2) – Ü: Kolloquium über aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. S. KROSS: Das Instrumentalkonzert (3) – Ü: Reger und seine Zeit (1) – Methodologisches Kolloquium: Musikwissenschaft und Erwachsenenbildung (2).

Prof. H. SCHROEDER: Harmonielehre II (1) – Kontrapunkt I (der zweistimmige Satz) (1).

Dr. H. J. MARX: Ü: Paläographische Übung zur Vokalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts (2).

Braunschweig. Technische Universität. Dozent Dr. K. LENZEN: Die Musik im 20. Jahrhundert, Teil I (1) – S: Einzelne Werke neuer Musik mit Notation (1) – CM instr. (Universitätsorchester) (2).

Clausthal. Technische Universität. Prof. Dr. W. BOETTICHER: Einführung in die musikalische Romantik (4).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Die Musik der Hochromantik (2).

Prof. Dr. K. MARGUERRE: CM instr. (2) – CM voc. (2).

Erlangen. Prof. Dr. M. RUHNKE: Die Wiederbelebung älterer Musik im 19. Jahrhundert (2) – S: Die Tonartenlehre im 15. und 16. Jahrhundert (2) – Doktorandenseminar (m. Prof. Dr. F. KRAUTWURST) (2).

Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Die Streichquartette Béla Bartóks (2) – S: Die deutschen instrumentenkundlichen Traktate des 16. und 17. Jahrhunderts (2).

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

Dr. F. KRUMMACHER: Ü: Musikgeschichte von 1600 – 1700 (2).

Dr. K.-J. SACHS: Pros: Übungen an Kompositionen der Notre-Dame-Epoche (2) – Notationskunde: Mensuralnotation im 14. und 15. Jahrhundert (2) – Kontrapunkt I (2) – Harmonielehre II (2) – Gehörbildung (1) – Partitur- und Generalbaßspiel (1).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. L. FINSCHER: Beurlaubt.

Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Musik der Hochromantik (2) – Ober-S: Bach-Probleme (2) – Hörpraktikum im Anschluß an die Vorlesung (2).

Dr. Kl. HORTSCHANSKY: Die Chanson im 15. Jahrhundert (1) – Pros: Übungen zur Quellenkunde an Handschriften der Stadt- und Universitätsbibliothek (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Johannes Brahms (2) – Pros: Einführung in die wissenschaftliche Interpretation musikalischer Kunstwerke (2) – Hörpraktikum im Anschluß an die Vorlesung (2).

Prof. Dr. W. STAUDER: Einführung in die Musikikonographie (1) – Akustik (1).

Prof. Dr. H. HUCKE: S: Parodiepraxis im 16. und 17. Jahrhundert (2) – Doktoranden-Kolloquium (privatissime) (2 n. V.).

Akad. Oberrat P. CAHN: Ü: Übungen zu ausgewählten Werken Alban Bergs (2) – Musikalische Analyse II (romantische Harmonik) (2) – CM instr. (2) – CM voc. (2).

Gem. Veranst.: Aufführungspraktische Übungen im Anschluß an die Vorlesung „Chanson im 15. Jahrhundert“ (CAHN u. HORTSCHANSKY) (14-tägig 2) – Berufsbezogenes Praktikum: Musikkritik (CAHN u. HUCKE) (2) – Exkursion: Quellenarbeit in Bibliotheken Bolognas (Stg. im Juni).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: Beurlaubt.

Prof. Dr. R. DAMMANN: Grundlinien abendländischer Musiktheorie (2) – S: Beethovens 7. Sinfonie.

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. L. U. ABRAHAM: Vergleichende Analyse von Liedbearbeitungen des 19. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. BUDE: S: Das Frühwerk Anton Weberns (2) – Kurs: Harmonielehre II (2) – Kurs: Partiturspiel II (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. FROBENIUS: S: Glareans Mensurallehre (Dodekachordon III, 1-12) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. RECKOW: Pros: Einführung in die lateinische Musikterminologie des Mittelalters (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. BREIG: Pros: Die Anfänge des musikalischen Barock (2) – Kurs: Kontrapunkt II (1).

Lehrbeauftragt. Dr. E. REIMER: Pros: Die Kammermusik von Johannes Brahms (2).

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. F. TAGLIAVINI: Accord et tempérament (2) – Etudes pratiques de contrepoint (1) – Pros: Musikpädagogik im 18. Jahrhundert (C. Ph. E. Bach, J. J. Quantz) (1) – S: Phantasie und phantasieren (2).

Dr. J. STENZL: Introduction à la pédagogie musicale (1) – Einführung in die Notationskunde: Ars Nova (1).

Göttingen. Prof. Dr. H. HUSMANN: Einführung in die Gregorianik (2) – S: Beethovens Missa solemnis (3).

Prof. Dr. W. BOETTICHER: Musik der Renaissance (4) – Ü: Form- und Klangprobleme in Franz Schuberts Liedschaffen (2).

Akadem. Musikdirektor H. FUCHS: Harmonielehre I (1) – Harmonielehre III (1) – Kontrapunkt III (Imitationsformen) (1) – Dirigieren (1) – Göttinger Universitäts-Chor (2) – Akademische Orchestervereinigung (2) – Innerhalb der Theologischen Fakultät: Die Formen der Gregorianik (1) – Liturgische Übungen (1).

Graz. Prof. Dr. R. FLOTZINGER: Musik der Notre-Dame-Epoche II (2) – Musikwissenschaftliches Pros: (2) – Dissertantenseminar (2) – Musikhistorisches Repetitorium (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. RASCHL: Einführung in die musikalische Analyse II (2) – Musikbibliographie II (1).

Hamburg. Prof. Dr. F. FELDMANN: Musik und Rhetorik (2).

Prof. Dr. C. FLOROS: Bruckner und Brahms (2) – Haupt-S: Methoden der historischen Musikwissenschaft (2) – Kolloquium: Die Musik seit 1950 (14-tägig 2) (gemeinsam m. Dr. W. DÖMLING und Dr. H.-P. HESSE) – Doktorandenkolloquium (n. V.).

Prof. Dr. A. HOLSCHNEIDER: Ü: Bearbeitung und Arrangement in der Wiener Klassik (2).

Prof. Dr. H.-P. REINECKE: Musikalische Notation als systematisches Problem (1) – S: Kybernetische Modelle in der Musikwissenschaft (2) (gemeinsam m. Dr. H. P. HESSE).

Dr. W. DÖMLING: Pros zur Musiktheorie (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum: Auführungsversuche mittelalterlicher Musik (2).

Dr. H.-P. HESSE: Pros: Physiologie und Psychologie des Hörens (2).

Dr. E. MARONN: Praktikum: Tonstudioteknik (2).

Dr. A. SIMON: Ü: Einführung in die Musikethnologie (3).

Dipl.-Ing. W. VAGT: Ü: Schwingungs- und Wellenlehre für Anfänger (2).

Univ.-Musikdirektor J. JÜRGENS: Harmonielehre I (2) – Fuge I (2) – Kontrapunkt I (2) – Generalbaß (2) – Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3).

Hannover. Technische Universität. Prof. Dr. H. SIEVERS: Die Musik der Klassik (1) – Musikalische Meisterwerke des 20. Jahrhunderts (1) – CM instr. (2) – Universitätschor (durch L. RUTT) (2).

Heidelberg. Prof. Dr. R. HAMMERSTEIN: Grundlagen des Klassischen Stils (2) – S: Übungen zur Typik der Opernszene (2) – Kolloquium zur neueren Musikästhetik (2) – Kolloquium für Examenskandidaten (2 n. V.).

Prof. Dr. S. HERMELINK: Heinrich Schütz. Werk und Umwelt (2) – S: Übungen zur rhythmischen Struktur der Vokalmusik im 16.-18. Jahrhundert (2) – Madrigalchor (2) – CM (Studentenorchester) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. SEIDEL: Pros: Übungen zur Liedkomposition im 20. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. Dr. J. HUNKEMÖLLER: Ü: Einführung in die Musikgeschichte (2) – Kolloquium zu Béla Bartók (2 n. V.).

Lehrbeauftragt. Dr. H. WOHLFAHRT: Lehrkurs: Generalbaß (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. SENN: Einführung in die musikgeschichtliche Quellenforschung (1) – S: Übungen zur Musikgeschichte (2) – Dissertantenkonversatorium (1).

Lehrbeauftragt. Univ. Ass. Dr. B. WIND: Allgemeine Musikgeschichte VI (Das Zeitalter Glucks und Mozarts) (2) – Satzlehre (Harmonielehre, Kontrapunkt) II (4).

Domorganist M. MAYR: CM instr. (2).

Für Studierende der Musikerziehung:

Lehrbeauftragt. Dr. J. SULZ: Unterrichtslehre und Schulpraktikum (2) – Methodisch-didaktisches Seminar (2) – Musikalische Werkkunde IV (1).

Lehrbeauftragt. Prof. W. KURZ: Allgemeine Kulturkunde für Musikerzieher (2).

Lehrbeauftragt. Dr. B. WIND: Musikgeschichte IV und VI (4).

Lehrbeauftragt. M. MAYR: Tonsatz IV und VIII (4).

Karlsruhe. Im Sommersemester keine Lehrveranstaltungen.

Kiel. Prof. Dr. W. SALMEN: Sozialgeschichte des Musikers (2) – Ober-S: Die Kammermusik der Zwanziger Jahre (2) – Doktorandenkolloquium (m. Prof. Dr. K. GUDEWILL) (14-täglich 2) – Kolloquium: Lektüre neuerer musikästhetischer Schriften (14-täglich 2).

Prof. Dr. K. GUDEWILL: Das Sololied in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2) – S: Bachs Klavierwerke (2) – Doktorandenkolloquium (m. Prof. Dr. W. SALMEN) (14-täglich 2) – Capella. Vokal-instrumentaler Musizierkreis für ältere Musik (2).

Wiss. Oberrat Dr. W. PFANNKUCH: S: Jacques Offenbach (2) – Harmonielehre I (f. Anfänger) (1) – Harmonielehre II (f. Fortgeschrittene) (1) – Kontrapunkt (1) – CM instr. (2).

Dr. A. EDLER: S: Einführung in die Musikgeschichte II (2) (HIMG Lübeck) – Orgelspiel I (2) – Orgelspiel II (2) – Studentenkantorei (2).

Dr. A. NOWAK: Die Symphonien Gustav Mahlers (2) (HIMG Lübeck).

Allgemeines Kolloquium über aktuelle Forschungsprobleme (Prof. Dr. W. SALMEN, Prof. Dr. K. GUDEWILL, Dr. W. PFANNKUCH, Dr. H. W. SCHWAB, Dr. A. EDLER, Dr. W. KRUEGER, Dr. A. NOWAK) (14-täglich 2).

Köln. Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Musik der Ars nova (14. und frühes 15. Jh.) (3) – Pros: Die Kantaten J. S. Bachs (2) – Doktorandenkolloquium (1) – CM voc. (2) – CM instr. (3) – Stimmbildung (für Mitglieder des CM voc.) (1) – Kammerorchester (2) – Musizierkreis für alte Musik (2 n. V.) – Kammermusik für Bläser (2 n. V.) – Kammermusik für Streicher (2 n. V.) – Vokale Ensemblemusik (2 n. V.) – Offene Abende des CM (1).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Instrumentalmusik des Barock (2) – Haupt-S: Pioniere und Außenseiter der Neuen Musik (2).

Prof. Dr. K.-W. NIEMÖLLER: Robert Schumann und die musikalische Romantik (2) – Ü: Musikalische Analyse (1) – Paläographische Übungen (1).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Die Musik des Mittelmeerraumes II: Türkei, Volks- und Kunstmusik (2) – Pros: Außereuropäische Musiknotationen (2).

Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Die Musikinstrumente des Vorderen Orient (2) – Ü. Kunstmusik und Volksmusik in Persien (2 n. V.) (gemeinsam m. Dr. M. T. MASSOUDIEH) – Haupt-S: Tonsysteme und ihre Realisation in Europa und Asien (2) (gemeinsam m. Prof. Dr. J. FRICKE).

Prof. Dr. J. FRICKE: Die Beziehungen zwischen Temperaturen, Stimmungen und Intonation im musikalischen Hören (2) – Haupt-S: Tonsysteme und ihre Realisation in Europa und Asien (2) (gemeinsam m. Prof. Dr. J. KUCKERTZ).

Prof. Dr. H. KOBER: Musikalische Akustik II (2).

Prof. Dr. W. STOCKMEIER: Harmonielehre I (1) – Kontrapunkt II (1).

Prof. F. RADERMACHER: Harmonielehre II, Diatonik (1) – Kontrapunkt III, Der 3- und 4stimmige Satz (1) – Gehörbildung II (1) – Generalbaß-Spiel (1).

Mainz. Prof. Dr. H. FEDERHOFER: Geistliche und weltliche Vokal- und Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert (2) – Pros: Geschichte des Klavierkonzerts in Deutschland (2) – Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2).

Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Sinfonie und Ouverture im 17. und 18. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Versuch einer Einführung in die Musiksoziologie (2) – Ü: Systematik und Geschichte der Musikinstrumentenkunde (2) – Die Sinfonie des 18. Jahrhunderts (Wiedergabe von Schallaufnahmen mit Einführung) (2).

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Die Oper zwischen den beiden Weltkriegen (2) – Haupt-S: Paul Hindemith (2) – Ü: Kolloquium zur Vorlesung (1) – Instrumentales Praktikum: Kurmainzer Hofmusik (2).

Prof. Dr. A. WELLEK: Ü: Musikästhetik (2).

Prof. Dr. W. SUPPAN: Volkslied und Volksliedforschung in Deutschland seit Herder (1) – Ü: Die Aufzeichnung und Transkription von Volksweisen, mit Exkursion (1).

Prof. Dr. R. WALTER: Ü: Harmonielehre (1) – Kontrapunkt (1) – Einführung in die Instrumentation (1).

N. N.: CM (kleiner Chor) (2) – CM (Großer Chor) (2) – CM (Orchester) (2).

Marburg. Akadem. Oberrat Dr. H. HEUSSNER: Die Sinfonie von der Mitte des 18. bis zum frühen 19. Jahrhundert (2) – Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (mit UMD Dr. M. WEYER, Dr. des. S. DÖHRING und E. BUSSE) (2) – Unter-S: Gattungsgeschichte der Sonate (2) – Ober-S: Rinascimento (2) – Musikpraxis und Musiktheorie zur Zeit des Franco von Köln (durch Tutor H. W. SCHAAL) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. des. S. DÖHRING: Arbeitsgemeinschaft: Die Musik der Avantgarde (von ca. 1955 bis zur Gegenwart) (2) – Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (mit Dr. H. HEUSSNER, UMD Dr. M. WEYER und E. BUSSE) (2) – Musikwissenschaftlich-theaterwissenschaftliches Kolloquium: Dramen Georg Büchners und Frank Wedekinds in der Vertonung von Alban Berg (mit Dr. J. HINTZE und E. BUSSE) (2).

Univ. Musikdirektor Dr. M. WEYER: Der Kontrapunkt der Palestrinazeit (2) – Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (mit Dr. H. HEUSSNER, Dr. des. S. DÖHRING und E. BUSSE) (2) – Die Harmonik der Spätromantik und der frühen Moderne (2) – Partiturspiel für Anfänger (Chorwerke des 19. und 20. Jahrhunderts) (1) – CM voc. (2) – CM instr. (2) – Kammerorchester (2).

München. N. N.: Vorlesung (2) – Haupt-S (2).

Dozent Dr. St. KUNZE: Giuseppe Verdi (2) – Ü: Claudio Monteverdi und die Entstehung des musikalischen Dramas (2).

Priv.-Dozent Dr. R. BOCKHOLDT: Musik und „Harmonik“. Musikalisches Werk und harmonische Deutung seit Bach und Rameau (2) – Pros: Bachs Klavierwerk (2).

Lehrbeauftragt. Dr. J. EPPELSHEIM: Musikalisches Praktikum: Generalbaß II (3).

Lehrbeauftragt. Dr. K. HASELHORST: Musikalisches Praktikum: a) Weltliche Musik von Machaut bis Josquin (für Solosänger und Instrumente) (2) – b) Lehrkurs für historische Streichinstrumente (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. PFAFF: Ü: Der Gregorianische Gesang (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. SCHLÖTTERER: Ü: Liturgische Dichtung und Musik in St. Gallen unter besonderer Berücksichtigung des Notkerschen Sequenzenbuchs (gemeinsam m. Dr. Hansjakob BECKER und Dr. G. BERNT) (2) – Musikalisches Praktikum: Aufführungsversuche mittelalterlicher Mehrstimmigkeit: 12. und 13. Jahrhundert (2) – Musikalisches Praktikum: Vokales Ensemble (2) – Musikalisches Praktikum: Palestrinasatz II (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID: Ü zur Musiktheorie des Mittelalters: Die Traktate über Mensur von Orgelpfeifen (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. TRAIMER: Musikalisches Praktikum: Partiturspiel (2) – Musikalisches Praktikum: Einführung in den musikalischen Satz: 4stg. Choral (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. L. WAELTNER: Ü: Einführung in Probleme der neueren Musik (2).

Münster. Prof. Dr. W. F. KORTE: Darstellungsprobleme der klassischen Sinfonik (mit Schallplatten-Kolloquium) (2) – Strukturwissenschaftl. Kolloquium für Fortgeschrittene (gemeinsam m. Dr. U. GÖTZE) (2).

Wiss. Rätin u. Professorin Frau Dr. M. E. BROCKHOFF: Die deutsche Kantate der Barockzeit (2) – Haupt-S: Übungen zur Vorlesung (2) – Ober-S: Doktoranden-Kolloquium (2).

Wiss. Rat u. Professor Dr. R. REUTER: Die Praxis der Orgeldenkmalpflege (1) – Ü: Harmonielehre (2) – Ü: 2stg. Kontrapunkt (1) – Ü: Instrumentenkunde II (Chordophone) (2) – Praktische Übungen im Generalbaßspiel (1) – Übung zur Vorlesung (mit Demonstrationen) (2) – Besprechung wissenschaftl. Arbeiten (2).

Akad. Oberrätin Dr. U. GÖTZE: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen II (2) – Ü: Epochen der Musikgeschichte II (2) – Strukturwissenschaftl. Kolloquium für Fortgeschrittene (gemeinsam m. Prof. Dr. W. F. KORTE) (2) – Strukturwissenschaftl. Praktikum für Doktoranden (ganztäglich).

Dr. D. RIEHM: Ü: Anleitung zur Anfertigung wissenschaftl. Arbeiten (2) – Unter-S: Ausgewählte Kapitel aus musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts (2) – CM instr. (3) – Das Musikkolleg. Offene Kammermusikabende mit Einführung (14-täglich 2).

Regensburg. Prof. Dr. H. BECK: Die Venezianische Schule des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts (2) – Übung zu Musik und Musikleben im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert (im Anschluß an die Vorlesung) (2) – Aufführungspraktikum I (Chor) (1) – Aufführungspraktikum II (Kammerorchester) (2).

Prof. Dr. F. HOERBURGER: Musik in Südosteuropa und Vorderasien (1) – Übung zur Vorlesung (2).

Dr. M. LANDWEHR v. PRAGENAU: Notationskunde: Mensuralnotation des 15./16. Jahrhunderts (1).

Lehrbeauftragt. St. R. U. KLOTZ: Harmonielehre und harmonische Analyse (1).

Lehrbeauftragt. St. R. H. STEGER: Instrumentenkunde (1).

Saarbrücken. Prof. Dr. A. FEIL: Instrumentalmusik (2) – S: Übungen zur musikalischen Analyse: Schubert (2) – Ü: Die Erkenntnis des Tonwertes (2 n. V.).

Prof. Dr. W. BRAUN: Geschichte der Kammermusik bis 1800 (1) – Haupt-S I: Das italienische Madrigal (2) – Ober-S: Sprachliche Musikvermittlung (2) (zugleich Kurs Musikwissenschaft im Rundfunk) – Repetitorium (2).

Prof. Dr. E. APFEL: Harmonische Grundlagen der Musik seit 1600 (1) – Geschichte der Orchestermusik bis Beethoven (1) – Pros I: Einführung in die neuere Musikgeschichte (1. und 2. Semester) (2) – Haupt-S II: Die Geschichte der Notation (1).

Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Kompositionsprinzipien der Neuen Musik (2) – Geschichte des Liedes im Überblick (1) – Übungen zur Aufführungspraxis mit historischen Instrumenten (2) – CM: Chor, Orchester, Kammerchor, Kammerorchester der Universität (je 3) – Unterweisung für Streicher und Bläser (13).

Prof. Dr. Chr. H. MAHLING: Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert (2) – Die Oper von Monteverdi bis Mozart (1) (Musikhochschule des Saarlandes) – Pros II: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft (3. und 4. Semester) (2). – Hörpraktikum zur Vorlesung (1).

Sonderveranstaltungen: Ringvorlesung: Das Problem Musikkritik (n. V.).

Salzburg. Prof. Dr. G. CROLL: Beurlaubt.

Prof. Dr. W. GERSTENBERG: Einleitung in die Kunst J. S. Bachs (2) – Musikwissenschaftliches Kolloquium (1) – S: Übungen zum Liede Schuberts (2).

Prof. K. OVERHOFF: S: Bayreuth – Neu-Bayreuth. Das Werk Richard Wagners (2).

Univ.-Ass. Dr. R. ANGERMÜLLER M. A.: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten II (Editionstechnik) (2).

Stuttgart. Prof. Dr. A. FEIL: Mozarts Opern (2) – Ü: Musikwissenschaft (1).

Tübingen. Prof. Dr. G. v. DAELSEN: Englische Musikgeschichte im Überblick (2) – S: Übungen zum englischen Madrigal (2) – Ü: Bach-Kritik (2).

Prof. Dr. B. MEIER: Musik im Renaissancezeitalter (2) – Ü: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie (2) – Harmonielehre II (2) – Kontrapunkt II (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: S: Übungen zur neuen Musik (2) – Analytische Übungen (2) – Besprechung vorgelegter Arbeiten (2).

Prof. Dr. A. FEIL: Mozarts Opern (3) – Kolloquium: Besprechung von Arbeiten der Teilnehmer (2) – Arbeitsgemeinschaft: Gegenwartsfragen der Musikwissenschaft (2) – Kammermusik-Ensemble (2).

Univ.-Musikdirektor Dr. W. FISCHER: Generalbaßlehre (2) – Gehörbildung II (1) – Gehörbildung III (1) – CM: Chor (3) – Kammerorchester (3) – Bläserensemble (2).

Dr. S. SCHMALZRIEDT: S: Übungen zur musikalischen Ästhetik in ihrem Verhältnis zu Analyse und Kritik (2).

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Die niederländische Messe von Guillaume Dufay bis Josquin Desprez (4) – Musikwissenschaftliches Hauptseminar (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Konservatorium (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum, gemeinsam m. Ass. Dr. W. PASS–Dr. SEIFERT (6).

Prof. Dr. W. GRAF: Die außereuropäischen Musikinstrumente (2) – Die Musik der Naturvölker (2) – Ausgewählte Kapitel aus der vergleichenden Musikwissenschaft (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Konservatorium (2) – Philosophisch-vergleichend musikwissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft, gemeinsam m. Prof. Dr. E. HEINTEL (2).

Prof. Dr. L. NOWAK: Das deutsche mehrstimmige Lied um 1500 (2).

Prof. Dr. F. ZAGIBA: Die Musik der Slaven um die Jahrhundertwende (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. GRASBERGER: Musikbibliographie II (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. SCHNÜRL: Paläographie der Musik III (2) – Paläographie der Musik IV (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. KNAUS: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik II (4).

N. N.: Musikwissenschaftliches Proseminar (2).

Lektor F. SCHLEIFFELDER: Harmonielehre IV (4) – Kontrapunkt IV (2) – Formenlehre II (2) – Instrumentenkunde (2).

Lektor K. LERPERGER: Harmonielehre II (2) – Kontrapunkt II (1) – Instrumentenkunde II (1).

Würzburg. Prof. Dr. W. OSTHOFF: Humboldtsche Universität und Musik (Geschichte und Problematik der Musikwissenschaft) (1) – Heinrich Schütz (1) – Ober-S: Schütz und Schützforschung (2) – Einstudierungsversuche: Das deutsche Lied des 16. Jahrhunderts (1) – Doktoranden-Kolloquium (2) (14-täglich).

Dozent Dr. M. JUST: Ü: Zur Musik des 20. Jahrhunderts (2) – Partiturspiel (1) – Akademisches Orchester (2).

Frau Dr. E. TARJÁN: Pros: Christoph Willibald Gluck (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: Ü: Das Responsorium (4) (14-täglich).

Zürich. Prof. Dr. K. v. FISCHER: Die Musik im Zeitalter J. S. Bachs (1) – Claude Debussy II (1) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (1) – S: Übungen zur Musik im Zeitalter Bachs (2).

Prof. Dr. H. CONRADIN: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (1).

Th. KESSLER: Einführung in die elektronische Musik (1) – Ü: Studio-Arbeit in elektronischer Musik (1).

H. U. LEHMANN: Harmonielehre II (2) – Kontrapunkt I (1) – Analyse neuer Musik (1).

Dozent Dr. M. LÜTOLF: Einführung in die Musikbibliographie (1).

Dozent Dr. M. STAHELIN: Musik der Josquin-Zeit (2).

Dr. B. BILLETER: Partiturspiel II für Klavierspieler (1) – für Nicht-Klavierspieler (1).

Dr. R. MEYLAN: CM (1) – Pros. Tabulatur-Notation (2).

Zürich. *Eidgenössische Technische Hochschule.* Abt. für Geistes- und Sozialwissenschaften. Dr. H.-R. DÜRRENMATT: Zeitgenössische Schweizer Musik: Komponisten erläutern eigene Werke (2) – S: Thomas Manns „Doktor Faustus“: Musikalische und literarische Komposition (2) (gemeinsam m. Prof. Dr. H. WYSLING).

DISSERTATIONEN

HERMANN J. BUSCH: *Georg Poss. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-venezianischen Schule in Österreich am Beginn des 17. Jahrhunderts. Diss. phil. Mainz 1970.*

Die Arbeit beabsichtigt, einen Beitrag zur Geschichte der „deutsch-venezianischen Schule“ zu liefern. Dieser Begriff wurde bislang in der musikhistorischen Literatur auf eine große Anzahl von Komponisten angewendet, die im deutschsprachigen Bereich in der Zeit von 1550 bis 1630 mehrhörige Werke schrieben, ohne daß jedoch die Beziehungen ihres Schaffens zur spezifisch venezianischen Ausprägung der Polychorie näher untersucht worden wären.

Ein Zentrum dieser Schule im engeren Sinne war ohne Zweifel die Grazer Hofkapelle der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich 1564-1619. Dies wird schon in den engen personellen Beziehungen zu Venedig deutlich, die durch die archivalischen Studien H. Federhofers erhellt wurden, der auch in ersten stilkritischen Untersuchungen an kleineren Werkbeständen kompositorische Beziehungen nachweisen konnte.

Zu den bedeutendsten Komponisten dieses Umkreises gehört Georg Poss, dessen umfangreiches Schaffen, das sich fast ausschließlich auf die geistliche Vokalmusik konzentriert, bislang kaum Beachtung fand.

Zu seiner von Federhofer weitgehend erhellten Biographie konnte nur wenig Neues beigebracht werden. Es bleibt lediglich zu ergänzen, daß Poss nach seinem Ausscheiden aus der Breslauer Hofkapelle 1622 kein weiteres Amt übernahm und zwischen 1633 und 1642 in Rothwaltdorf (heute Czerwienzyce) in der Grafschaft Glatz verstarb.

Sein Schaffen umfaßt 10 Parodiemessen, 3 freie Messen, 47 Motetten, 2 Magnifikatkompositionen, 2 geringstimmige Werke mit Generalbaß sowie 2 Vertonungen des 50. Psalms für Soli, Chor und Instrumente.

Die Vorlagen der Parodiemessen, von denen 9 im Liber primus missarum 1607 erschienen, konnten ausnahmslos ermittelt werden. Sie werden sämtlich durch Kompositionen italienischer Autoren gebildet (A. Padovano, G. Ferretti, L. Marenzio, P. A. Bianco, G. Boschetti, R. Giovannelli, O. Vecchi, C. Porta und G. Gabrieli), ihre Auswahl zeigt sich deutlich vom Grazer Hofkapellrepertoire bestimmt. Die Parodietechnik weist vor allem in der reichen Berücksichtigung von Assonanz und Alliteration zwischen Vorlagen- und Messentext auf Palestrina zurück (Klassen), vergleichsweise konservativ ist auch die auffällige Neigung zur kontrapunktischen Komplizierung des übernommenen Satzes.

Hiergegen gewinnt in den mehrhörigen Motetten des *Orpheus mixtus*, ebenfalls 1607 bei Widmannstetter in Graz erschienen, die homophone Satzweise eindeutig die Oberhand. Einige Stücke weisen durch Rahmen- und Ritornellbildungen schon auf das Vokalkonzert hin. Die Textwahl weist in der weitgehenden Abkehr von liturgischen Bindungen auf venezianische Vorbilder, wie Gabrielis Einfluß auch in manchen Einzelheiten der musikalischen Gestaltung unverkennbar ist.

Die Tendenz zur akkordischen Satzweise verstärkt sich noch in den vielhörigen freien Messen und Magnifikatkompositionen, deren Stimmenanordnung schon den weitgehenden Einsatz von Instrumenten nahelegt, obwohl sich noch keine Besetzungsvorschriften finden und die Faktur der untextierten Stimmen vokal bleibt. Werden hier, wie auch in den Motetten, die Sätze noch imitierend eröffnet, so zeigt sich im Verlauf eine deutliche Entwicklung zum Außenstimmensatz. Ausgeprägte Ritornellformen weisen ebenfalls stilistisch vorwärts, während auf dem Gebiet der Dissonanzbehandlung das Festhalten an den Regeln des alten Stils wieder auf Gabrieli verweist.

Die beiden Generalbaßkonzerte, Beiträge zu Bonomettis Sammeldruck *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* von 1615, sind durch zielstrebige Harmonik charakterisiert, die funktionales Gepräge annimmt, während monodische Elemente erst in den beiden Vertonungen des 50. Psalms auftreten. Diese beiden Werke zeigen auffallende Parallelen zum Spätschaffen Giovanni Gabrielis, insbesondere den instrumental begleiteten Stücken der *Sacrae Symphoniae* von 1615.

Im Schaffen von Georg Poss spiegeln sich die mannigfachen stilistischen Einflüsse wider – von der italienischen Ausprägung der niederländischen Vokalpolyphonie bis zum frühbarocken Konzertstil –, die durch die venezianische Vermittlung in der kurzen Spanne des Grazer Musiklebens 1564-1619 wirksam wurden.

Die Arbeit enthält neben zahlreichen Notenbeispielen ein Werkverzeichnis sowie Faksimiles von Titelblatt und Widmungsvorrede beider Drucke. Sie wird als Band 17 der Reihe „*Schriften zur Musik*“ im Verlag Emil Katzbichler, München, erscheinen.

MICHAEL MARKOVITS: *Das Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter. Diss. phil. Bern 1969.*

Das Tonleiterstufen-, Gattungen- und Tonartensystem, ferner die Intervallenlehre sind in ihrer Entwicklung im 9. bis 11. Jahrhundert untersucht und auf antike und byzantinische Ursprünge zurückgeführt.

Monochordmensurtraktate orientieren über die Zahlenproportionen der Gebrauchsleiterstufen, die Skalenrichtung und den Umfang der Materialleiter. Ein Verfahren zur Bestimmung der Längenverhältnisse der Orgelpfeifen erklärt die Entstehung der instrumentalen Tonbuchstabenordnung. Die Berechnung der Gewichtsproportionen gestimmter Glocken durch eine Quint-Quart Kette spiegelt die Struktur des Tonsystems wider.

Die verschiedenen Systeme, nach welchen die Theoretiker die Materialleiter in Tongruppen teilen und dadurch ein einheitliches Gebäude für das Gattungen- und Tonartengefüge gestalten, sind untersucht, wie auch die Herkunft und der Zweck des Dasiasystems.

Ein weiteres Kapitel befaßt sich mit den Bestrebungen der Theoretiker, die antiken Eide als Quart- und Quintgattungen und die Tonoī als Oktavgattungen dem neuen Tonartensystem anzupassen und durch ihre Eingliederung eine Gesamtordnung aufzubauen. Hier wird auch zu den boethianischen A-P Marken Stellung genommen.

Das Tonartensystem der Mitte des 11. Jahrhunderts wird in seine byzantinischen, antiken und eigenen westlichen Elemente zerlegt, um die Umwandlung dieser Bestandteile bis zu ihrer Herkunft zurückverfolgen, den Vorgang der Verschmelzung ableiten und auch auf die Beweggründe ihrer systematisierenden Verbindung hinweisen zu können. Byzantinischen Ursprung erweisen dabei: die außermusikalische Achtzahl der Modi, ihre authentisch-plagale Teilung, ihre den Echoi entsprechende stufenweise Aufwärtszählung von eins bis vier, die vier Zahlworte, welche die Modi und zugleich die Finaltöne bezeichnen können, ferner die Intonationsformeln und die Parapteres. Von den antiken Tonoī lassen sich ableiten: die Tonleitern der Modi und auch der neuen, abendländischen Oktavgattungen, die Einoktavumfänge, welche die Zuteilung der Gesänge ins Authentische und Plagale erleichtern, die Stammesnamen, deren Zusammenstellung den zweimal vier Modi angepaßt wurde, schließlich die aufsteigende Richtung der Reihenfolge der Modileitern. Selbständig westliche Schöpfungen wären dagegen: das Finaltonsystem des Finaltetrachords, die Quart-Quint Teilung der Modi und ihre paarweise Zählung bis acht.

Schließlich ist die Intervallenlehre bis zum Ende des 11. Jahrhunderts untersucht. Dabei läßt sich die spekulative arithmetische boethianische Schule von der praktisch-pädagogischen, sich auf das Monochord stützenden guidonischen unterscheiden.

HERMANN ROHRER: *Musikalische Stilanalyse auf der Grundlage eines Modelles für Lernprozesse. Diss. phil. Erlangen 1970.*

„Musikalische Stilanalyse“ soll sowohl bedeuten, daß ein analytisches Verfahren vorgetragen wird, das auf Grund der „Machart“ eines Werkes dieses einem bestimmten Komponisten zurechnet – von dem schon bekannt ist, daß seine Werke sich durch eben diese „Machart“ auszeichnen – als auch Berücksichtigung der Frage der Autorenschaft eines Werkes, daß bestimmte Fragestellungen wie etwa: „Welches sind die bestimmenden Bauelemente eines Liedes?“ und in Verallgemeinerung dieser speziellen Problemstellung eine Frage: „Wie läßt sich ein vorgelegter Notentext als ‚Musik‘ verstehen?“ versucht werden, einer methodischen Klärung zuzuführen. In der Arbeit wird angestrebt, Aussagen, die einmal stilistische Zuordnungen treffen und zum anderen ein bestimmtes Verständnis von „Musik“ behaupten, in der Weise einsehbar zu machen, daß die Methode, solche Aussagen aufzustellen, intersubjektiv nachvollziehbar dargestellt wird, sie also von „subjektiven“ Erwägungen, Vorurteilen und Vorlieben desjenigen, der sie anwendet, unabhängig gemacht wird. Es ist ohne weiteres einzusehen, daß eine Begründung solcher Methode nicht mit der Diskussion von Regeln beginnen kann, wie man zu verfahren habe, um stilistische Zuordnungen „richtig“ durchzuführen, sondern von solchen Sätzen ausgehen muß, die das Verständnis des Wortes „Musik“ zum Gegenstand haben.

Dies geht auch aus der in der Einleitung geführten Diskussion mancher Bedingungen statistischer Musikanalyse hervor: Es hängt in erster Linie nicht von den Methoden der Statistik ab (wohl aber in zweiter), ob man mit ihrer Hilfe relevante Aussagen über stilistische Eigenheiten oder gar über stilistische „Gesetzmäßigkeiten“ von Musik erhalten kann, sondern vielmehr davon, welches Verständnis des Wortes „Musik“ man der Beurteilung der Anwendbarkeit statistisch deskriptiver Methoden zugrunde legt. Der erste Schritt, Aussagen über Musik intersubjektiv nachvollziehbar zu machen, liegt also darin, daß man versucht, das Verständnis von „Musik“ methodisch zu rekonstruieren. Diese methodische Rekonstruktion wird im ersten Kapitel der Arbeit durchgeführt, wobei die für den nächsten Schritt wesentliche Erkenntnis gewonnen wird, daß man über Musik nicht reden kann, ohne sich dabei dessen bewußt zu sein, daß das, was man vielleicht geneigt sein könnte, das „Wesen der Musik“ zu nennen, dem, der von einem solchen „Wesen“ spricht, durch Lernprozesse des Aufwachsens in einer Gesellschaft und in einer „kulturellen Landschaft“ vermittelt wurde und immer weiter wird und nicht auf eine – wie auch immer beschriebene – inner- oder außermenschliche „Naturgegebenheit“ zurückgeführt werden kann: „Musik“ entsteht nur im Vollzug von Hörhandlungen, wobei ein Teil dieser Hörhandlungen als Schritte in einem Lernprozeß aufzufassen sind.

Der zweite Schritt der Konstruktion der angestrebten intersubjektiven Methode liegt nun darin, daß versucht wird, eine „Beschreibung“ von Lernprozessen mit formalen (mathematischen) Mitteln durchzuführen. Diese „Beschreibung“ ist nicht so zu verstehen, daß ein „Abbild“ eines „Urbildes“ – menschlichen Lernens etwa – erzeugt würde, sondern eine solche „Beschreibung“ kann nicht anders durchgeführt werden, als daß gewisse Ideationsnormen aufgestellt werden und dann aus ihnen ein allgemeines Modell zur Erzeugung von Lernprozessen konstruiert wird, das gewisse Bedingungen der im ersten Kapitel formulierten Handlungen des Lernens erfüllt. (Dieses Modell wird also falsch verstanden, wenn man es als ein Abbild der „Wirklichkeit“ interpretiert.) Aus einer Betrachtung der Eigenschaften der durch das allgemeine Modell erzeugten Lernprozesse wird schließlich ein Maß für die Beurteilung dieser Lernprozesse errichtet.

Dieses Maß und Verfahren, um Lernprozesse von bestimmten Ausgangspunkten („Vermutungen“) aus in Gang zu setzen, werden nun im dritten und letzten Kapitel dazu benutzt, um durch das spezielle Modell „Musalyse“ einmal eine Einzelanalyse durchzuführen und zum anderen, Einzelstimmen von Werken der franko-flämischen Musikepoche bestimmten Komponisten zuzuordnen. Werke dieser Epoche wurden gewählt, um die „Trennschärfe“ des Verfahrens einer härteren Probe zu unterwerfen als es etwa der Fall gewesen wäre, hätte man das Verfahren an Werken deutlich disjunkter Stilepochen getestet.

Die Einzelanalyse bestand darin, daß von dem Modell „Musalyse“ herausgefunden werden sollte, wie lang (aus wieviel Tönen bestehend) die „Bausteine“ (Elementarmotive) eines Volksliedes seien. Die vom Modell gegebene Antwort läßt sich ohne weiteres mit Hilfe herkömmlicher analytischer Methoden bestätigen. Das Ergebnis stilkritischer Autorenbestimmung ergab eine experimentell beste Fehlerrate von 17%. Um diese Rate würdigen zu können, sollte allerdings bedacht werden, daß dem Modell – das mit Hilfe eines Computers realisiert wurde – ausschließlich Tönhöhen von Superius-Stimmen zur Verfügung standen, um stilistische Eigenheiten zu erkennen. Die Fehlerrate von 17% läßt sich sicher noch verringern, wenn einmal mehr stilistisch relevante Parameter, also etwa Tondauern und Zusammenklangabhängigkeiten, berücksichtigt werden, zum anderen, wenn das Ausgangsmaterial vergrößert wird (die angegebenen 17% bedeuten: von 18 zur Verfügung stehenden Werken wurden 3 falsch zugeordnet). Beide Ergebnisse des Modelles „Musalyse“ aber zeigen, daß das dem Modell zugrunde liegende Verständnis von Musik als etwas durch Lernprozesse Verstehbares erlaubt, sowohl einsehbares als auch verhältnismäßig sichere Aussagen über Musik mit Hilfe einer mathematischen Methode zu gewinnen.

Im Anhang der Arbeit werden die benutzten Programme und einige ihrer Ergebnisprotokolle mitgeteilt. Sie ist 1971 unter dem nämlichen Titel im Siemens-Verlag, Berlin-München, erschienen.

KLAUS UNGER: *Studien zur Harmonik Anton Bruckners. Einwirkung und Umwandlung älterer Klangstrukturen. Diss. phil. Heidelberg 1969.*

Die Arbeit geht von Ergebnissen der jüngeren Forschung aus, denen zufolge die Entwicklung der Harmonik in der abendländischen mehrstimmigen Musik keineswegs geradlinig in Richtung auf eine Funktionsharmonik im Sinne Riemanns, sondern mehrschichtig verläuft, wobei

nicht selten Einwirkungen und modifizierende Reminiszenzen älterer Klangtechnik in späteren Stadien zu beobachten sind, so daß also die entsprechenden Verhältnisse hauptsächlich aus der jeweiligen spezifischen Satztechnik der einzelnen Epochen unter Berücksichtigung solcher Querverbindungen zu beurteilen sind. Der Verfasser weist zunächst nach, daß die bekannten, für Bruckners Harmonik kennzeichnenden und schon von Kurth und Orel beschriebenen sogenannten Klangrückungen, ohne Funktionsbeziehung nebeneinandergestellte Klänge, ein ähnliches Klangverständnis voraussetzen, wie dies für Klänge und Klangverbindungen in „vorkadenzialer“ Zeit gilt. Im zweiten Teil der Arbeit werden dann direkte Einflüsse älterer Klangtechnik und ihre Umwandlung bei Bruckner nachgewiesen, die aber insofern mit den Klangrückungen zusammenhängen, als sie wie diese auf dem Prinzip der Reihung beruhen, d. h. in keinem Spannungsverhältnis stehen. – Im einzelnen ist die Arbeit wie folgt angelegt: das erste Kapitel befaßt sich mit der Interpretation der Klangrückungen durch die genannten Forscher, die zwar zeigen, daß die betreffenden klanglichen Phänomene nicht nach der durch die Funktionsharmonik bestimmten Methode beurteilt werden können, bei der Deutung jedoch mangels der damals noch fehlenden entsprechenden Untersuchungen zur älteren und neueren Satztechnik empirisch vorgehen und im ganzen schwankend bleiben. Im zweiten Kapitel werden Bruckners Kenntnisse älterer Musik aufgrund der Musikpflege des Stiftes St. Florian aufgezeigt. Wichtig für die Problemstellung der Arbeit ist die Tatsache, daß Bruckner Werke des 16. und 17. Jahrhunderts, speziell doppelchörige Werke der römischen Schule kannte. So konnten spezifische Merkmale seiner Klangtechnik, besonders die Bildung von Klanggruppen in Verbindung mit Rückungen historisch begründet werden. Im dritten Kapitel wird der Versuch unternommen, die wichtigsten neueren Forschungsergebnisse zum Werden des musikalischen Satzes zusammenzufassen, um den weiteren Fortgang der Untersuchung theoretisch zu untermauern. Dabei zeigt es sich, daß die Zeit einer weitgehend rational durchschaubaren und so dem Funktionssystem unterwerfbaren Harmonik kurz ist und im Grunde nur die zweite Hälfte des 18. und den Beginn des 19. Jahrhunderts betrifft. Damit wurde der Weg frei, viele Erscheinungen in der Harmonik Bruckners ohne Zuhilfenahme der Funktionstheorie zu interpretieren und stattdessen die Klangtechnik älterer Epochen zum Ausgangspunkt vergleichender Untersuchungen zu machen. In diesem Zusammenhang schien es notwendig, die weitverstreuten Forschungsergebnisse zusammenzufassen, um einen Überblick über die Entwicklung des musikalischen Satzes von den Anfängen an zu geben. Besonders folgende Forscher sind in diesem Zusammenhang zu nennen: Abraham, Apfel, Eggebrecht, von Ficker, Georgiades, Handschin, Hermelink, Jeppesen, Kunze, Tröller, Waeltnr und Zamner. Im vierten Kapitel wird zunächst eine Reihe von Beispielen der Klangrückung bei Bruckner unter ständiger Beachtung vergleichbarer Bildungen in älterer Musik (16.-18. Jahrhundert) untersucht. Dabei konnte jeweils eine wesensmäßige Verwandtschaft in der Verhaltensweise der Klänge aufgezeigt werden. Anschließend stellt der Verfasser die Bedeutung der Klangrückung für die Struktur der Instrumentalwerke Bruckners dar, so besonders in Hinsicht auf den Gesamtaufbau oder die Instrumentation. Die einzelnen Rückungstypen werden sodann anhand von Beispielen systematisch in Kategorien eingeordnet und beschrieben (einfache Klangrückungen, verzögerte Klangrückungen usw.). Hierbei zeigt es sich auch, daß Bruckner es versteht, auf mannigfache Weise Rückungen mit anderen Komponenten des musikalischen Satzes zu kombinieren. Der Rest des Kapitels dient, ebenfalls anhand vergleichender Interpretationen, dem Nachweis direkter Einflüsse älterer Klangtechnik, wobei die einzelnen Bildungsprinzipien jedoch bei Bruckner jeweils modifiziert in den Dienst seiner expressiven Musik gestellt werden: Fauxbourdon-Technik, Quint-Oktavklangreihen, heterophone Bildungen und unmittelbare Einwirkung der Vokalpolyphonie. Das fünfte Kapitel schließlich bringt eine eingehende Untersuchung der Motette *Ecce sacerdos* (1885). In der Analyse dieses bedeutenden Werkes werden die gewonnenen Einsichten und Ergebnisse insgesamt noch einmal zusammenfassend dargelegt. Das Doppelgesichtige in der Musik Bruckners, die vorwärtsweisenden Tendenzen einerseits, die starke geschichtliche Verwurzelung andererseits, tritt dabei besonders deutlich in Erscheinung.

Im Anhang ist die Motette *Ecce sacerdos* als Autograph (Faksimile) und in der Druckausgabe (C. F. Peters) beigegeben.

BESPRECHUNGEN

Renaissance-Muziek 1400-1600. Donum Natalicium René Bernard LENAERTS. Onder Redactie van Jozef ROBIJNS. Met Medewerking van Willem ELDERS, Roelof LAGAST en Guido PERSOONS. Leuven: Katholieke Universiteit. Seminarie voor Muziekwetenschap 1969. 322 S., 9 Taf. (Musicologica Lovaniensia. I.)

Mit der Geburt dieser Festschrift für René Lenaerts begrüßen wir zugleich den Lebensbeginn einer neuen Publikationsreihe: der *Musicologica Lovaniensia*. Die Begrüßung dieses neuen Forums der belgischen Musikwissenschaft, für die sich der Jubilar jahrzehntelang unermüdlich eingesetzt hat, soll umso herzlicher sein, da wir vor wenigen Jahren das Einschlafen der Revue belge de musicologie bedauern mußten. Das musikwissenschaftliche Seminar der Katholischen Universität zu Löwen zeichnet als Herausgeber der neuen Reihe, der Niederländische Verein für Musikgeschichte als Subventionsgeber. Die in letzter Zeit öfter erprobte, durch und durch vernünftige Prozedur, Festschriften durch ein enger umrissenes Themengebiet – und verständlicherweise den Forschungsbereich und Interessenbereich des Beschenkten – eine größere Einheitlichkeit zu verleihen, hat sich auch hier günstig auf die Qualität ausgewirkt.

Wenn man sich auch nach dem eigentlichen Verständnis der Jahreszahlen „1400-1600“ im Titel fragt – eine überpräzise, zeitliche Fixierung eines schillernden Periodisierungsbegriffes, eine Kodifizierung eines großzügigen Gemeinplatzes, oder ein neues historisches Credo der Herausgeber? –, schwerlich sind wohl die übrigen gediegenen Aufsätze von M. QUEROL GAVALDA (*La producció musical del compositor Mateo Romero*) und S. SØRENSEN (*Johann Hermann Scheins „Opella Nova“*) mit dem gesteckten Rahmen der Renaissance-Musik zu vereinbaren, während der wahrhaft brillante Beitrag von H. WAGENAAR-NOLTHENIUS (*De Leidse fragmenten. Nederlandse polyfonie uit het einde der 14^e eeuw*) die wenigstens von den Herausgebern gestellte untere Grenze sprengt. Die Editoren erweisen weder den Beziehern der Festschrift, noch den Autoren einen Dienst mit der Aufnahme solcher Beiträge, weil erstere mehr „in Kauf“ neh-

men müssen, als sie auf Grund des Titels beabsichtigen – und jeder weiß, was der Kauf von in kleinen Auflagen gedruckten Büchern bedeutet! – und letztere, weil ihre Forschungsergebnisse unter der gegebenen Fahne nicht ins richtige bibliographische Tageslicht treten.

Einem starken redaktionellen Einschreiten verdankt manches in Zusammenarbeit mehrerer Autoren entstandene Werk, sei es eine Zeitschrift, eine Enzyklopädie oder Studiensammlung, seine Einheitlichkeit, seinen Charakter und letzten Endes seine Qualität. Daß solche Eingriffe bei Festschriften nicht oder kaum möglich sind, liegt im Trüben des Selbstverständlichen. Dem Rezensenten sollen aber diese durchaus nachvollziehbaren, menschlichen Überlegungen weniger als der Gebißzustand der Gäule gelten. Dieser aber ist in vorliegender Festschrift äußerst unterschiedlich.

Von höchster Bedeutung sind die Beiträge von H. Beck, H. Federhofer und B. Meier. BECK (*Grundlagen des venezianischen Stils*) stellt mit einer klaren Herausarbeitung charakteristischer Züge im Schaffen Willaerts und Rores, die als typisch venezianisch stilbildend auf die nachfolgende Musikergeneration Venedigs gewirkt haben, abermals seine Kennerschaft der Musik des venezianischen Cinquecento unter Beweis. In einer sachlichen Weise, die vor allem durch scharfe Gegenüberstellungen verdeutlichend wirkt, rechnet H. FEDERHOFER (*Zum Manierismus-Problem in der Musik*) mit der Brauchbarkeit des Terminus Manierismus als Bezeichnung für eine zwischen Renaissance und Barock einzuschiebende musikalische Stilperiode ab, wie diese in der Nachfolge der Kunstgeschichte heute auch in der musikwissenschaftlichen Literatur herumgeistert. Die Fülle der hier herangezogenen, zum größten Teil auch außerhalb des engen Fachbereiches der musikgeschichtlichen Forschung liegenden Literatur sei mit einem Hinweis auf den Aufsatz von M. R. Miniates (*Mannerist Composition in Franco-Flemish Polyphony*, MQ 1966, S. 17 ff.) sowie auf die Erörterungen von H. W. Kaufmann in seiner rezenten Vicentino-Arbeit ergänzt. Regelrecht imponierend ist B. MEIERS Beitrag (*Alte und neue Tonarten. Wesen und*

Bedeutung), vor allem wegen seines Gedanken- und Kenntnisreichtums. Meier deckt in diesem Vergleich die modale Tonalität, welche das in der Fortschrittstheorie verhaftete Geschichtsbild des 19. Jahrhunderts als eine unvollkommene Vorstufe des modernen Dur-Moll-Systems betrachtete, als eine durchaus fähige, bei allem Unterschied doch adäquate Trägerin musikalischer Affektgehalte auf und weist uns somit den Weg in ein aus den zeitgenössischen Voraussetzungen verständenes Musikhören. J. SMITS VAN WAESBERGHE (*Een 15de eeuws muziekboek van de stadsminstrelen van Maastricht?*) zeigt, wie eine sorgfältige Analyse sogar eines kleinen Manuskriptfragmentes interessante Rückschlüsse auf eine frühere Musizierpraxis zuläßt. Auch M. STEINHARDTS Aufsatz (*The „Notes de Pinchart“ and the Flemish Chapel of Charles V*) gehört in die Kategorie jener Arbeiten, welche die Lenaerts-Festschrift über das Niveau einer Sammlung von Bagatellen heraushebt, denen man das „non ut dicam, sed ne taceam“ der Autoren unverkennbar abliest. Die Untersuchung Steinhards der nachgelassenen Notizen des Brüsseler Archivars Pinchart vermag neues Licht auf eine Reihe von Musikern aus dem Heer der musikalischen Generäle des Kaisers zu werfen und ergänzt die fast klassisch gewordenen Arbeiten Van der Straetens, Schmidt-Görgs u. a. in dankenswerter Weise.

Zu stilkritischen Fragen äußerten sich M. Antonowycz, L. E. Cuyler, D. Cvetko, E. H. Meyer und P. Nuten. M. ANTONOWYCZ (*Das Parodieverfahren in der Missa Pater Patris von Lupus Hellinck*) verdeutlicht in einer genauen Analyse einer Parodiemesse Hellincks über die Motette Brumels den Einfluß Josquins, der eine Messe über dasselbe Modell schrieb, wie auch den Stand des Parodieverfahrens schlechthin in der nachjosquinschen Generation. Den Beobachtungen L. E. CUYLERS (*Georg Rhaw's Opus decem Missarum, 1541: Some Aspects of the Franco-Flemish Mass in Germany*) zu Rhaws Messen-Publikation kann man bei aller sonstigen Anerkennung einen nicht allzu großen Tiefgang beimessen. D. CVETKO (*La question de la mélodique chez Jacobus Gallus*) deckt das melodische Eigenes der Werke Gallus mit ihrer Bevorzugung übermäßiger Sekundschritte u. ä. auf. E. H. MEYER (*Klangsinlichkeit, Terzengesang und Kantilenenmelodik. Ein Beitrag*

zum Renaissance-Problem in der spätmittelalterlichen englischen Musik) unternimmt den Versuch, in der englischen Musik des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts stilistische Tendenzen auf historisch-soziologische Fakten zurückzuführen. Das relativ wenig umfangreiche Chansonschaffen des fruchtbaren de Monte wird von P. NUTEN (*Enkele stijlkritische beschouwingen over de Franse chansons van Filip de Monte (1521-1603)*), im Rahmen der zeitgenössischen Chanson-Produktion besprochen. Möge das abermalige Plädoyer Nutens für de Monte zu einer baldigen Vervollständigung von dessen Gesamtausgabe führen.

Die Vielfalt des Gebotenen in dieser Festschrift beweist auch die nachfolgende Themengruppe. H. ANGLES (*Problemas que presenta la nueva edición de las obras de Morales y de Victoria*) geht vor allem auf Überlieferungs- und Zuschreibungsprobleme ein. Der Titel von W. ELDERS' Aufsatz (*Zur Aufführungspraxis der altniederländischen Musik*) ließe eine prinzipielle Erörterung erwarten, während der Autor sich aber auf die Besetzung von 5 cantus firmi bzw. ostinati beschränkt. Es mag wahr sein, daß die Einsichten auf Grund eines Studiums des Quellenmaterials gewonnen seien, die Verteilung des Judiziums „gewissenhaft“ dafür (S. 91) behält sich der Leser lieber selbst vor. Im Falle der Dufay- und Pipelare-Messen wirken Elders' spitzfindige Ausführungen durchaus überzeugend, die Besetzungsvorschläge der drei Josquin-Werke sind aber nicht (*Missus est Gabriel*) oder nur unverbindlich (*Stabat Mater* und *Domine Dominus noster*) argumentiert, ihr instrumentaler Charakter jedoch unbestritten. Bemerkt sei noch, daß „*Christus Verbum, fons amoris* . . .“ nicht so sehr eine „regionale Lesung“ der neunte Stabat-Mater-Strophe, als wohl eine protestantisierte Fassung derselben ist, wie solche konfessionell bedingten Umdichtungen im 16. Jahrhundert dem Historiker dutzendweis bekannt sind. K. G. FELLERER (*Die Kölner Musiktheoretische Schule des 16. Jahrhunderts*) erörtert anhand zahlreicher Belege die Bedeutung der aus der Kölner Universität hervorgegangenen Musiktheoretikergruppe.

Das Akzidentien-Problem, jedoch in einer weisen Beschränkung auf das frühe 15. Jahrhundert, beschäftigt G. REANEY (*Accidentals in Early Fifteenth Century Music*).

K. VON FISCHER (*Neue Quellen mehrstimmiger Musik des 15. Jahrhunderts aus schweizerischen Klöstern*) zeigt, wie Formen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit in der Schweiz noch bis ins 15. Jahrhundert hinein ein Eigenleben geführt haben.

Lokalgeschichtliches findet man in den Beiträgen von F. L. HARRISON (*The Repertory of an English Parish Church in the Early Sixteenth Century*), B. HUYS (*Twee huldemotetten ter gelegenheid van Blijde Intreden te Antwerpen, door Platijn gedrukt*), Z. NOVACEK (*Die Musik im Krönungsdom zu St. Martin in Bratislava im 16. und 17. Jahrhundert*) und W. SENN (*Ein Notenverzeichnis des Bischofs von Strassburg aus dem Jahre 1577*).

Beachtenswerte Ergebnisse legt W. BOETICHER (*Weitere Beiträge zur Lasso-Forschung*) vor, doch soll die Frage der Lesbarkeit seiner Erörterungen nochmals gestellt werden: Die große Zahl der Abkürzungen und Sigeln wirkt nicht einladend, bewirkt eher, daß man den Eindruck erhält, daß sich die heutige Lasso-Forschung einer Geheimsprache bedient. Unorthodoxe Freimütigkeit legt der Autor aber zutage, wenn er (S. 61, Anm. 2) mit Hilfe des Druckfehler-Teufels die wahrhaft imposante Reese-Festschrift als „*Abstracts of Medieval and Renaissance Music*“ charakterisiert.

Hier seien noch folgende drei Aufsätze erwähnt: K. Ph. BERNET KEMPERS (*Accidenties*) legt seine langsam gereiften Einsichten – wie er selbst S. 58, Anm. 33 schreibt – in der Akzidentienfrage vor, W. GERSTENBERG (*Um den Begriff einer venezianischen Schule*) grübelt über das Venedig Willaerts und dessen Nachfolge nach, während die Bedeutung der Melodie schlechthin zugleich im Mittelalter und Renaissance auf die Rechnung von J. WESTRUP (*The Significance of Melody in Medieval and Renaissance Music*) geht.

Solide biographische Beiträge, allerdings etwas harmlosen Charakters, steuert schließlich F. LESURE (*Petit Jehan de Latre (†1569) et Claude Petit Jehan (†1589)*), F. NOSKE (*David Janszoon Padbrue, coraelytyslager – vlasscoper*) und C. SARTORI (*Orazio Vecchi e Tiburzio Masaino a Solo*) bei.

In der Mannigfaltigkeit der behandelten Themen gibt die Lenaerts-Festschrift ein repräsentatives Bild heutiger musikwissenschaftlicher Bemühungen um ein besseres

Verständnis einer musikalischen Epoche, welcher auch der Jubilar seine besten Kräfte gegeben hat: man sehe die von J. Robijns zusammengestellte Bibliographie der Werke Lenaerts im Vorspann des Buches.

Die stattliche Drucklegung sei hier letztlich noch hervorgehoben, besonders auch der Schutzumschlag, welcher von einer Reproduktion eines dem Tudor-Hause gewidmeten Kreiskanons aus einer Londoner, wohl aus der Alamire-Werkstätte stammenden Handschrift, geziert wird.

Albert Dunning, Poitiers

Kerygma und Melos. 11. August MCMLXX. Christhard MAHRENHOLZ 70 Jahre. Hrsg. von Walter BLANKENBURG, Herwarth VON SCHADE, Kurt SCHMIDT-CLAUSEN, unter Mitwirkung von Alexander VÖLKER. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter; Berlin und Hamburg: Lutherisches Verlagshaus (1970). 580 S.

„Tretet hin an die Wege und schauet und fragt nach den Wegen der Vorzeit, welches der gute Weg sei, und wandelt darin!“ – kaum treffender als mit diesem Jeremiazitat (6 V. 16) hätten die Herausgeber und Verleger der Festschrift das wissenschaftliche Credo des Theologen und Musikologen Christhard Mahrenholz kennzeichnen können. Zeit seines Lebens suchte er den „guten Weg“ für Gegenwart und Zukunft zuerst, indem er „schaute und fragte nach den Wegen der Vorzeit“: Als Herausgeber der Werke Samuel Scheidts und Präsident der Neuen Bachgesellschaft, deren neue Gesamtausgabe die philologisch-kritische Musikedition mit einzigartiger Konsequenz propagiert und praktiziert; als Orgel- und Glockensachverständiger, der bis zur mathematisch-physikalischen Grundlagenforschung vorstieß; als Hymnologe und Liturgiewissenschaftler, der einem Großteil deutscher evangelischer Landeskirchen ein Gesangbuch und ein Agendenwerk verschaffte, welche das Erbe der Reformation und der ihr folgenden klassischen Epochen des Protestantismus erneuern wollten; nicht zuletzt aber auch als Kirchenrechtler und Mitglied einer Kirchenleitung. Daß dieses „Schauen und Fragen“ niemals unkritisch betrieben wurde, versteht sich fast von selbst. Daß überlegenes Wissen um die Vergangenheit zuweilen neuen schöpferischen Lösungen auch hinderlich sein könne, war in letzter Zeit gelegentlich zu hören.

Die 43 Beiträge der Festschrift (nicht gerechnet ein Grußwort Hanns Liljes, ein Vorwort und eine Bibliographie der Jahre 1960 - 1970) spiegeln getreulich Programm und Wirkung dieses Lebenswerkes. Sechzehn von ihnen behandeln liturgiewissenschaftliche, achtzehn kirchenmusikalische Themen; fünf Aufsätze widmen sich kirchlichen Verfassungs- und Rechtsfragen, vier kirchengeschichtliche Abhandlungen beschließen den vielseitigen Band.

Aus den Arbeiten zum Gottesdienst dürfen den Musikwissenschaftler besonders jene interessieren, welche Fragen der Gregorianik berühren. Hans Christian DRÖMANN gibt einen Überblick über *Kyrie und Gloria in den lutherischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts*, Joseph PASCHER beschreibt Form und Funktion des Responsoriums, Herbert GOLTZEN verteidigt *die Stellung des Hymnus im Tagzeitengebet* gegen vereinheitlichende Tendenzen im geplanten römischen Reformbrevier. Die meisten liturgischen Beiträge messen die jüngsten Versuche einer Gottesdienstreform kritisch an vergleichbaren Phänomenen der Vergangenheit.

Vor allem ist in dieser Festschrift natürlich der musikalischen Beiträge zu gedenken. Vier von ihnen gelten der Musikgeschichte. So untersucht Adam ADRIO Scheidts *Cantiones sacrae von 1620* (für die Totenklage auf Scheidts Vater – „im Jahre 1618 geschrieben“ – wird S. 219 Anm. 30 angegeben: „Conrad Scheidt ist am 15. August 1623 in Halle gestorben“ – Offenkundig ein Druckfehler!). Alfred DÜRR sichtet die Arten der Textbearbeitung in Bachs Choralcantaten. Die Diskussion über die theologisch-ideologischen Voraussetzungen und Hintergründe des Bachschen Schaffens führt Christoph TRAUTMANN weiter, indem er Bach als einen „*halsstarrigen Lutheraner*“ aus seiner Bibliothek erkennen will und sogar gegen vorsichtige unionistische Tendenzen in der heutigen EKD ins Feld führt, die er andererseits für ein „*Institut für theologische Bach-Forschung*“ gewinnen will (!). Martin GECK beschreibt in *Carl Edvard Herings Bautzener Passion von 1860* eine eigenartige Kombination von gattungsmäßigem Historismus und harmonischer Modernität.

Vier andere Beiträge widmen sich der Orgel, ihren Messuren (Hans KLOTZ), ihrer liturgischen Musik (Christoph WOLFF), ih-

ren Organisten in der Naumburger Wenzelskirche (Walter HAACKE) und dem Beitrag des Jubilars zu ihrer Erneuerung (Walter SUPPER).

Besonders reich vertreten ist die Hymnologie (6 Aufsätze). Behandelt werden Lieder in Zisterzienserhandschriften in Medingen bei Lüneburg (Walter LIPPHARDT), die drei geistlichen Lieder Zwinglis (Markus JENNY), die Typologie der Paul-Gerhardt-Lieder (Otto BRODDE), das Große Württembergische Kirchengesangbuch von 1711 (Konrad AMELN), der schwäbische Hymnologe Christoph König (Eberhard WEISMANN) und die geistliche Liederrenaissance unserer Tage (Friedrich HOFMANN, der bisher beste Überblick!).

Aber auch die Kirchenmusik der Gegenwart kommt in vier Beiträgen zu Wort. Erwähnt sei wenigstens eine Kontroverse zwischen Clytus Gottwald (in den württembergischen Blättern für Kirchenmusik 1969, S. 154 ff.) und Oskar SÖHNGEN (in dieser Festschrift) über *Politische Tendenzen der Geistlichen Musik*, die von beiden Seiten äußerst heftig („*geharnischt*“, sagt Söhngen), aber – wie mir scheint – eben deshalb auch keineswegs sachlich und kaum förderlich geführt wird. Dabei hätte die evangelische Kirchenmusik eine besonnen-kritische Diskussion ihrer jüngeren Vergangenheit und eine gewisse Modifikation ihres kirchlich-künstlerischen Konservativismus durchaus nötig.

Nicht weiter eingegangen sei in dieser Zeitschrift auf die kirchenrechtlichen und kirchengeschichtlichen Abhandlungen. Für den Musikwissenschaftler interessant ist daraus zumindest die umfangreiche Untersuchung *Erasmus oder Luther* von Hermann DÖRRIES.

Die beiden Verlage haben den Band vorzüglich ausgestattet. Er ist eine durchaus würdige Gabe für einen Forscher und Kirchenmann, dessen Wirkungen in Kirche und Musik über Deutschland hinaus noch immer an vielen Stellen spürbar sind.

Joachim Stalman, Bremke

Mélanges François Couperin publiés à l'occasion du Tricentenaire de sa Naissance 1668-1968. Paris: Editions A. et J. Picard & Cie 1968. 136. S., 6 Taf. (La vie musicale en France sous les Rois Bourbons. 13.)

Norbert Dufourcq vereinigt als Herausgeber dieser Publikationsreihe im vorliegenden,

zum 300. Geburtstag von François II Couperin „*le Grand*“ erschienenen Band eine Anzahl verschiedenartiger Beiträge von unterschiedlichem Gewicht. Besondere Beachtung verdienen einige der hier erstmals veröffentlichten Dokumente. So geht aus dem Testament der Witwe von François II Couperin hervor, daß dessen Sohn François-Laurent keineswegs vor 1708 verstorben ist, wie bisher angenommen wurde (und was einige Seiten weiter im Stammbaum der Familien Couperin, Bongard und de la Guerre vorausgesetzt wird), sondern daß er ein unstetes Leben führte, nach dem Tode des Vaters einige Monate bei seiner Mutter wohnte, dann nach Montauban zog und sich dort „*à sa fantaisie*“ verheiratete. Später verließ er seine Frau, und zur Zeit der Abfassung des Testamentes, 1747, war sein Aufenthalt unbekannt.

Zwei weitere Dokumente liefern den Beweis, daß François II Couperin wenigstens in den Jahren 1689 und 1690 den von seinem Vater geführten Titel „*de Crouilly*“ auch selber verwendete. Damit ist die Echtheit der beiden Orgelmessen gesichert, deren Druckprivileg von 1690 auf einen „*Sr. Couperin de Crouilly, organiste de St. Gervais*“ lautet. Der Onkel, François I Couperin, den man lange hinter dem Sieur de Crouilly vermutete, hat weder diesen Titel je nachweislich geführt, noch ist er Organist an St. Gervais gewesen.

In einem knappen Aufsatz weist Pierre Denis die bemerkenswerte Verwandtschaft des *Dialogue* zum Agnus Dei aus der Orgelmesse „*pour les paroisses*“ von 1690 mit einem Orgelstück aus G. B. Fasolos 1645 erschienenen *Annuaire* op. 8 nach.

François Couperins Schaffen geriet bald in Vergessenheit. Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts tauchte sein Name höchstens noch in Nachschlagewerken und Klavierschulen auf. Eine größere Anzahl seiner Werke wurde erst wieder zugänglich, als J. B. Laurens 1841 gegen vierzig Cembalostücke Couperins neu herausgab. Da Laurens auf verschiedenen Reisen namhafte deutsche Musiker (Rinck, Mendelssohn, Schumann, Brahms) persönlich kennen lernte, liegt die Vermutung nahe, daß er diese auch mit seiner Couperin-Ausgabe bekannt machte. Damit könnte er indirekt die Couperin-Ausgabe von Chrysander-Brahms angeregt haben. Jedenfalls eröffnen die fesselnden Ausführungen von N. Dufourcq überraschende Quer-

verbindungen zwischen Frankreich und Deutschland.

Von den kleineren Beiträgen verdient der feinsinnige Vergleich der Klaviermusik von Couperin und Debussy besondere Erwähnung (Arlette Zenatti). Dankbar nimmt man die chronologische Bibliographie und das Verzeichnis der wichtigsten Archivakten zur Familiengeschichte der Couperin von 1638 bis 1778 zur Kenntnis.

Von aktuellem Interesse ist endlich der umfangreiche Bericht von N. Dufourcq und J. Krug-Basse über den Zustand der „Couperin-Orgel“ in St. Gervais. Das Vorhaben, diese Orgel auf das Couperinjahr 1968 hin zu restaurieren, hatte vehemente Angriffe gegen die bisherige Restaurationspraxis der Orgelkommission bei der französischen Denkmalspflege (und damit gegen N. Dufourcq) ausgelöst. In Frage gestellt wurde das Ideal einer „neoklassischen“ Orgel, das die bisherigen Orgel-Restaurierungen in Frankreich bestimmt habe und das versuche, alte Elemente mit Erfordernissen heutiger liturgischer und organisatorischer Praxis in unzulässiger Weise zu vermengen. Es wurde argumentiert, daß bei zahlreichen Restaurierungen gerade die charakteristischen Eigenheiten der klassischen französischen Orgel, die zu erhalten von größter Bedeutung wäre (wie das „Ravalement“ oder die originale Zusammenstellung der Mixturen) geopfert wurden. Der Bericht von Dufourcq-Krug gibt dagegen folgendes zu bedenken:

- Erbauer, Entstehungszeit und ursprüngliche Gestalt der Orgel von St. Gervais sind völlig unbekannt. Eine 1949 „entdeckte“ Inschrift wird durch ein in extenso wiedergegebenes graphologisches Gutachten als plumpe Fälschung entlarvt.
- Es ist ebenso wenig auszumachen, wie die Orgel während der Amtszeit von François II Couperin (1686-1723) ausgesehen hat.
- Welche Änderungen im Laufe der Zeit durch verschiedene, teilweise namhafte Orgelbauer vorgenommen wurden, ist nicht mehr zu erkennen.
- Was am heute vorhandenen Pfeifenwerk überhaupt alt ist, erweist sich oft als von geringer Qualität. Viele alte Pfeifen wurden später neu bearbeitet und umgestellt.

Es ist den Autoren beizupflichten, daß die Frage, was nun restauriert werden soll, schwer zu entscheiden ist. Ähnliche Probleme stellt freilich nicht nur die „Couperin-

Orgel“. Gern würde man erfahren, welche Gesichtspunkte nun die Restaurationsarbeiten bestimmen und wie N. Dufourcq sich zu den gegen die bisherige Orgelkommission der „Monuments Historiques“ erhobenen Vorwürfe stellt. Mag die Orgel in St. Gervais auch allzu bereitwillig als Meisterwerk französischer Orgelbaukunst hingestellt worden sein: Mit ihrem Prospekt, ihrem fünfmanualigen Spieltisch, ihrer den klassischen Aufbau trotz aller Verunstaltungen klar widerspiegelnden Disposition ist sie sicher erhaltenswert, auch abgesehen davon, daß die Couperins von 1653 bis 1826 an diesem Instrument amtierten.

Theodor Käser, Schaffhausen

Das Haydn Jahrbuch. Band V. Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum 1770 bis 1829. Hrsg. von Else RADANT. Bryn Mawr und Wien-London-Zürich-Mainz-Milano: Theodore Presser Company und Universal Edition (1968). 159 S.

Unter denen, die Haydns Sarg zum Hundstürmer Friedhof begleiteten, war auch Rosenbaum. Gleich nach der Beerdigung besprach er sich mit dem Totengräber Jakob Demuth wegen „Abnahme“ des „so verehrungswürdigen Kopfes“. Schauernd liest man dann von der Übergabe des Schädels (S. 151): „*Es roch heftig. Als ich den Pack im Wagen hatte, mußte ich mich übergeben. Der Gestank ergriff mich zu sehr. Wir führen ins allgem. Spital, ich blieb bey der Secirung, der Kopf war schon ganz grün, doch noch sehr kennbar. Ewig bleibt mir der Eindruck, welcher dieser Anblick auf mich machte . . .*“ Rosenbaum will den Frevel allein vorbereitet haben, doch im Testament seines Komplizen Johann Nepomuk Peter liest es sich etwas anders (J. Tandler, *Über den Schädel Haydns*, Mitt. der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. 39, Wien 1909). Die Täter waren jedenfalls leidenschaftliche Anhänger des Wiener Arztes Franz Joseph Gall und seiner Schädellehre. Nach dem Gallschen System konnte „das Maas der Geistesfähigkeiten nach der Organisation der Gehirntheile und ihrem Abdrucke, dem Schädel, geschätzt werden“. Entsprechend der Lokalisation des „Ton-Sinnes“ war für den Musiker-Schädel eine Vorwölbung der Schläfenregion kennzeichnend. „Man entdeckt diesen Stempel sehr auffallend an den Köpfen eines Mozart,

Beethoven, Gelinck [Gelinek], Paer, Haydn, Salieri u. a. m.“ So stand es 1801 in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (4. Jg., Sp. 65 ff.) – aus der Feder Georg August Griesingers, eines Vertrauten und späteren Biographen Haydns. Die Gall-Manie hatte in Wien um 1800 einen Höhepunkt erreicht. Nanette Streicher – um noch einen Namen aus der Musikgeschichte zu nennen – besuchte Galls kraniologische Kurse. Besonders eifrigen Adepten mußte es darum zu tun sein, Demonstrationsobjekte für die Lehre Galls zu besitzen. „*Aber woher nehmen und nicht stehlen? Und so stahl man sie denn: man ging auf die Kopffjagd (G. Gugitz, Mozarts Schädel und Dr. Gall, in: ZfMw, 16. Jg., 1934, S. 33).*“

Joseph Carl Rosenbaum, ehemals Fürstlich Esterházyischer Beamter in Eisenstadt, dann Sekretär des Grafen Karl Esterházy in Wien und Gatte der auch von Haydn geschätzten Sängerin Therese Gaßmann, hat seine Tagebücher von 1797 an bis zu seinem Tod im Jahr 1829 geführt. Pedantisch registrierte er alltäglichste Begebenheiten. Zu seiner Tage-Buchführung über das Wetter, die Arbeit, über Mahlzeiten, Besuche, Krankheiten u. ä. gehört auch eine Chronik der künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignisse, denn Rosenbaum besuchte fast täglich das Theater. Das Tagebuch war für ihn Gedächtnisstütze, aber auch Selbstgespräch und Selbstrechtfertigung gegenüber der Umwelt. Rosenbaum, der seinen Eisenstädter Dienst quittieren mußte, um heiraten zu können, der unter Diskriminierungen seines Fürsten und Intrigen seiner zukünftigen Schwiegermutter zu leiden hatte, war ehrgeizig. Er verkehrte gern in besseren Kreisen und teilte deren Freude am Genuß und auch am Skandal. Durch Therese hatte er mit vielen Künstlern vertrauten Umgang. Haydn kannte er seit seinen Eisenstädter Tagen. Er nannte ihn seinen „*verehrungswürdigen Freund*“, und der Komponist soll die Rosenbaums „*seiner innigsten Freundschaft*“ versichert haben (S. 115). Von Haydn selbst ist freilich kein Wort über das Ehepaar überliefert. Einmal kam es zu einer Verstimmung zwischen ihnen. Schuld war Therese Saal, die erste Eva in Haydns *Schöpfung*, Liebblingssängerin des Wiener Hoftheaters, gehäßte Konkurrentin der Therese Rosenbaum. Wenn sie sang, langweilte sich Rosenbaum sogar in den *Jahreszeiten* unter Haydns Leitung (S. 99, unvollständig

zitiert). Oder er machte hämische Bemerkungen. So belustigte ihn am 6. 3. 1804, daß die Saal während einer Arie den Unterrock verlor (fehlt bei Radant). Als Rosenbaum im Februar 1799 erfuhr, Therese Saal solle anstelle von Christine Gerardi in der ersten öffentlichen Aufführung der *Schöpfung* singen, war er gekränkt und beschwerte sich bei Haydn (S. 58 f.).

Else Radant hat nur die Aufzeichnungen der Jahre 1797 bis 1810 gesichtet (was aus dem Titel nicht hervorgeht). „Die Auswahl läßt sicher viel zu wünschen übrig“, räumt sie ein. „Ich versuchte jedoch alle Notizen über Haydn und Aufführungen seiner Werke zu registrieren, sowie alle Personen, die mit Haydn Kontakt hatten und zu Rosenbaums Bekanntenkreis gehörten“ (S. 8 f.). Tatsächlich finden sich viele – zumal Eisenstädter – Namen aus dem näheren Umkreis Haydns, u. a. Tomasini, Weigl, Fuchs, Elßler, Hummel. Andere werden erstmals mit Haydn in Verbindung gebracht, so der Geiger George Polgreen Bridgetower und der Arzt Joseph von Quarin. Aber vieles erfahren wir auch nicht. Es ist bedauerlich, daß die Herausgeberin eine Reihe von biographisch relevanten Eintragungen übersehen, ausgespart oder durch drastische Kürzungen entstellt hat. Haydns Schüler Neukomm (S. 50) wird schon am 15. 9. 1798 erwähnt, sein Schüler Lessel (S. 95) auch am 21. 5. 1801. Über den jungen schwedischen Geiger Berwald (S. 64) berichtet Rosenbaum zusätzlich unter dem 25. 4., 26. 4., 5. 5., 6. 5., und 10. 5. 1799. Auch mit dem Haydn-Porträtisten Roesler (S. 66, 68 f.) traf Rosenbaum mehrmals zusammen. Unter dem 30. 3., 31. 3. und 1. 4. 1801 (S. 93) liefert Else Radant nur Stückwerk; Erwähnungen von Paer, Süßmayr oder Weigl sind ausgelassen. Man vermißt auch Rosenbaums abfälliges Urteil über Anton Eberls Zauberoper *Die Königin der schwarzen Inseln* (22./23. 5. 1801), für die Haydn freundliche Worte fand (vgl. R. Haas im Mozart-Jahrbuch 1951, S. 127). Die Begegnungen mit dem Mulatten Bridgetower (S. 110 f.) – dem Sohn eines Esterházyischen Kammerdieners und mutmaßlichen Schüler Haydns – könnten vollständiger belegt werden. Rosenbaum hielt sich wiederholt in Eisenstadt auf. Am 11. 8. 1803 war er dabei, als Kapellmeister Johann Fuchs seine „12 Menuette und Deutsche mit Trio“ probte. Else Radant übergeht diese Notiz

ebenso wie die gegen Konzertmeister Hummel gerichteten Abschnitte vom Herbst 1804 (vgl. K. Benyovszky in den Burgenländischen Heimatblättern, 21. Jg., 1959, S. 160 f.).

Man kann der Herausgeberin den Vorwurf nicht ersparen, daß sie die vorhandenen bibliographischen Hilfsmittel wenig genutzt hat. Statt der einschlägigen Haydn-Literatur zitiert sie immer wieder *Grove's Dictionary*. Selbst die im allzu sorglos abgefaßten Literaturverzeichnis aufgeführten Spezialarbeiten bleiben in den Einzelkommentaren meist unerwähnt. Es sei darauf hingewiesen, daß die Autoren Wallaschek, Botstiber, Brand und Horanyi (Aufsätze von R. Haas müßten u. a. ergänzt werden) Rosenbaum-Passagen zitieren, die bei Else Radant fehlen.

Unsicherheiten, Flüchtigkeiten und Inkonsistenzen begegnen bei näherer Prüfung auf Schritt und Tritt. Man wundert sich dann kaum noch, wenn die Herausgeberin in ihrem umfangreichen Vorwort auf editionstechnische Bemerkungen ganz verzichtet. Nicht einmal die Signaturen der elfbändigen Aufzeichnungen Rosenbaums (Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, S. n. 194-204) werden angegeben. Will die Übertragung buchstabengetreu sein? Die Orthographie des Originals wird nicht streng befolgt. Es gibt keine unterschiedliche Kennzeichnung von unleserlichen Stellen und von Kürzungen. Viele Auslassungspunkte sind leicht aufzulösen, z. B. S. 28, am 27ten, Z. 2: „erst“; S. 61, am 19ten, Z. 8: „possierliche“; S. 70, am 13ten, Z. 4: „physischen“; S. 152, am 15ten, Z. 6-7: „mit Wappen und Lichtern“.

An Lese Fehlern ist kein Mangel. Hier eine Auswahl, bei der kleine Versehen und offensichtliche Druckfehler unberücksichtigt bleiben. S. 27, am 4ten, Z. 3-4 lautet richtig: „Szekely producirt seine 12 neuen Deutschen. Alles, was in Eisenstadt galant ist, erschien“ usw.; am 19ten: „besuchte“ statt „bezahlte“; S. 30, am 17ten, Z. 7: „Theezimmer“ statt „Vorzimmer“. S. 42, am 6ten, Z. 8: „dann besuchte ich Theresen, herzlich sehnte ich mich“. S. 69, am 16ten, Z. 3: „die Pölt“. S. 98, am 8ten, „nach selben“ (d.h. nach dem Segen um 4 Uhr). S. 107, am 3ten: „Früh“ statt „Fuchs“. S. 112, am 7ten, Z. 2: „Esterhaß“ statt „Eisenstadt“; am 15ten, Z. 3: „eine Messe... wurde“ statt „nur Messen... wurden“. S. 113, am 26ten, Z. 4:

„vieler“ statt „lieber“. S. 132, am 15ten, Z. 7: „30“ statt „300“ Generale. S. 150, am 1ten, Z. 3. von unten: „Abrede“ statt „Abende“; Z. 2 von unten: „auf“ statt „aus“. S. 152, am 15ten, Z. 12: „hätten“ statt „hatten“. Im übrigen gehört der Abschnitt auf S. 25 („Donnerstag am 28ten“) in den Monat Oktober, es muß zudem „Sonabends“ heißen. Auf S. 92, am 27ten, sind zwei Eintragungen fälschlich miteinander verquickt: Hinter „Prometheus“ heißt es im Original, „welche bis 1/2 3 dauerte, dann zum Ochsen speisen . . .“; der Rest gehört unter „Sonabend am 28ten“.

Eine Auswahl aus Rosenbaums Tagebüchern vorgelegt zu haben, verdient Anerkennung. Auch in dieser Form ist die Edition brauchbar, sie hätte allerdings durch ein Register sehr an Wert gewonnen. Im Vorwort und in den Kommentaren steckt – bei allen Vorbehalten – viel Mühe. Entlegene lokalgeschichtliche Quellen werden mit Gewinn benutzt und Einzelheiten der Wiener Kulturgeschichte um 1800 erläutert. Wichtig ist beispielsweise der Auszug aus der Trauungsmatrikel (S. 83), der – was Else Radant anscheinend nicht weiß – gegenüber R. Haas (Mozart-Jahrbuch 1958, S. 79 f.) klarstellt, daß Haydn nicht Trauzeuge der Rosenbaums war.

Noch einige Anmerkungen zu den Kommentaren. S. 31, am 22ten: Beethovens Terzett und Wranitzkys Doppelkonzert erklangen erst am 23. Dezember. S. 50, am 16ten: Nicht Johann, sondern Michael Haydn wird gemeint gewesen sein. S. 51 oben: Die Nelsonmesse wurde in der Bergkirche, nicht in der Stadtpfarrkirche uraufgeführt. S. 70, am 24ten. Der „Kunstfreund“ war Graf Wilhelm Lichnowsky; die Menuette komponierte Joseph Lipavsky, nicht Johann Liparsky. S. 96 oben: Das Programm des Augarten-Konzerts läßt sich nach einem Bericht im *Journal des Luxus und der Moden*, Weimar 1801, S. 415, rekonstruieren. S. 97, am 31ten: Haydn hielt Walter-Klavieren nicht für empfehlenswert. S. 134, am 1ten: Die Anwesenheit des Komponisten ist sehr unwahrscheinlich.

Einzige Abbildung ist eine im Tagebuch erwähnte Mozart-Medaille (S. 123). Ein Porträt Rosenbaums – zumindest der Hinweises auf das bei Wallaschek reproduzierte Aquarell C. Hummels – wäre willkommener gewesen. Horst Walter, Köln

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 14. Band. 1969. Hrsg. von Konrad AMELN, Christhard MAHRENHOLZ, Karl Ferdinand MÜLLER. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1970. XIV, 280 S., 6 Taf.

Dieses mit Abbildungen, Notenbeispielen und Faksimile reich ausgestattete Jahrbuch bringt eine Reihe recht interessanter Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Liturgik und Hymnologie.

Beginnen wir mit den Berichten zur Liturgieforschung: über Georg Friedrich Seiler, einen bedeutenden Liturgiker in der Zeit der Aufklärung, berichtet O. JORDAHN. Hier sind vor allem die Abschnitte von Interesse, die aktuelle Probleme wie Ökumene, Ansatzpunkte und Methoden bei der Gottesdienstreform sowie Erneuerung des reformatorischen und pietistischen Liedguts behandeln. Sehr wichtig und aufschlußreich sind die von Karl Ferdinand MÜLLER kommentierten Aufsätze katholischer Autoren über den ev.-luth. Gottesdienst aus der Sicht ihrer Liturgieforschung, die vor allem das 16. Jahrhundert und die Gegenwart behandeln. Es sind dies im einzelnen: *Luther und die Messe* (H. B. MEYER), die *Reform der Meßliturgie durch Joh. Bugenhagen* (J. BERGSMA), der *Opfercharakter des Abendmahls in der neuen ev. Theologie* (W. AVERBECK) und schließlich *Heilsgeschehen und Gottesdienst* (M. SEEMANN). Ein weiterer Bericht befaßt sich nochmals mit den von W. Schütz im Jahrbuch 1968 bereits behandelten „*Karfreitagsimproperien*“ (H. BECKER). M. JENNY untersucht anhand der Liedersammlung „*Kyrie*“ von Jochen Klepper Herkunft und Bedeutung dieses liturgischen Urwortes. Schließlich gibt E. W. KOHLS einen kurzen Kommentar zur Neuausgabe der hessischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts.

Den wichtigsten Beitrag zur „Hymnologie“ liefert M. JENNY mit einer Untersuchung über die Lieder Zwinglis, angekündigt als Vorabdruck einer später erscheinenden größeren Arbeit. Hier geht es um Form und Entstehung der Lieder, die mit Sicherheit von Zwingli stammen, darüberhinaus um weitere Lieder und mehrstimmige Kompositionen, die aufgrund schriftlicher Belege und stilkritischer Vergleiche mit mehr oder weniger großer Wahrscheinlichkeit dem Werk Zwinglis zuzuordnen sind. Interessant sind die Hinweise auf Gregor Mangolt als ziemlich

sicher geltenden Überlieferer der drei Lieder Zwinglis und der Lieder A. Blarers sowie auf den Schriftwechsel Capito-Zwingli, wodurch weitere Ansatzpunkte für die künftige Forschung gegeben werden, wichtig die Bemerkung über die auffallende Ähnlichkeit (Kadenzrhythmen) einiger anonym überlieferter Lieder aus dem Konstanzer Gesangbuch mit den *Hofweisen* Zwinglis. Nicht verständlich erscheint der Hinweis auf eine fehlende Stimme im Notenbeispiel (S. 83). Hier handelt es sich doch offensichtlich um einen genuin dreistimmigen Satz. Bei dem vorzüglich zusammengestellten Notentext fehlt leider der dreistimmige Satz (S. 82, Anm. 23) zum *Kappeller Lied*.

Wichtige neue Erkenntnisse zur Quellenforschung des niederdeutschen Kirchenliedes des Mittelalters vermittelt W. LIPPARDT in seiner Untersuchung zweier, neu aufgefundener Gebetbücher aus dem Zisterzienserinnenkloster Medingen bei Lüneburg. Aufgrund eines Vergleichs mit den von A. Mante im Jahrbuch 1964 untersuchten Trierer Gebetbüchern (um 1350 bzw. um 1380) kann der Verfasser mit ziemlicher Sicherheit nachweisen, daß diese ebenfalls in Medingen entstanden sein müssen. Das bedeutet, daß alle aufgeführten Lieder mit Text und Weise bereits in das 14. Jahrhundert datiert werden dürfen. Weniger Interesse wird der Bericht von M. MAYR über die sicher mit Recht vergessene Kirchenlied-Dichterin Magdalena Heymiar erwecken, dagegen sind die Beiträge G. KRATZELS über *Deutsche Reformationslieder in polnischen ev. Kantionalen des 16. Jahrhunderts* sowie K. HLAWICZKA's Untersuchungen eines polnischen Kantionalen von 1578 wichtige Hinweise einer Beeinflussung des polnischen Kirchenliedes durch das zeitgenössische ev.-lutherische und ebenso hussitische Kirchenlied.

Die von J. GRIMM ausführlich dargestellten „*Andachts-Zymbeln*“ des Christoph Peter (1655) geben Auskunft über das Repertoire eines Kantionalen, das deutliche Einflüsse des berühmten Scheinschen Kantionalen von 1627 zeigt, überdies wegen der Melodieumformungen Interesse beansprucht. Leider fehlen Notenbeispiele. K. AMELN macht aufmerksam auf einen bei Koch (*Geschichte des Kirchenliedes* . . .) nicht berücksichtigten Psalter von J. D. Frisch aus dem 18. Jahrhundert und entdeckt eine Villanellenweise Lechners im Stuttgarter Kirchengesangbuch

von 1711. Ganz neue Aspekte eröffnen sich bei KOUBAS Literaturbericht, der sich mit der Frage nach der Stellung des Jan Hus zum hussitischen Kirchengesang und mit der Frage Husens als Liedschöpfer befasst. Hier werden ganz neue Konsequenzen gezogen.

Den Schluß bilden kommentierte Literaturberichte über Neuerscheinungen des Jahres 1967 auf dem Gebiet der Liturgik (K. F. MÜLLER) und der Hymnologie (K. AMELN).
Gerhard Bork, Köln

Acta Organologica. Band 1. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred REICHLING. Berlin: Verlag Merseburger 1967. 155 S., 20 Taf. (30. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.)

Die Acta Organologica wollen die auf den Tagungen der Gesellschaft der Orgelfreunde gehaltenen Vorträge in thematischer Gruppierung bieten; der vorliegende Band vereinigt Referate der Tagungen Berlin 1961 und Bad Hersfeld 1962 nach der landschaftlichen Gliederung des deutschen Orgelbaus, wobei es des näheren um Berlin, Kassel, Sachsen und Thüringen, Rheinland, Kufhessen, Württemberg und Bayern geht sowie um die Regionen zwischen Elbe, Stralsund und Görlitz bzw. zwischen Elbe und den Niederlanden und schließlich um das Küstengebiet von Hamburg bis Groningen. Die Verfasser G. STEHR, Ch. BERNSDORFF-ENGELBRECHT, U. DÄHNERT, H. HULVERSCHEIDT, D. GROSSMANN, W. SUPPER, R. QUOIKA, K. SCHUKE, R. UTERMÖHLEN und G. FOCK vermitteln uns ein lebensvolles Bild des deutschen Orgelbaus in ständiger Entwicklung und gegenseitiger Beeinflussung. Aufs Ganze gesehen stehen mannigfache Varianten nebeneinander. Die Extreme: A Darstellung des Prinzipalchors in wenig Grundregistern, aber mehreren Mixturen bzw. B in vielen Einzelreihen und nur einer Mixtur; Gruppierungen der sonstigen Labialregister in A systematischen Aliquotpyramiden bzw. B Beschränkung auf die Basislagen – 16', 8' und 4' – bei Duplierung, Triplierung und selbst Quadruplierung und schließlich A ausgiebige Pflege der Zungenregister (vor allem solcher voller Becherränge) bzw. B nur sparsamer Einsatz derselben (eher solcher mit verkürzten Bechern). Illustriert: A 8' 4' Rauschpfeife Sesquialter Terzian Mixtur Scharf gegen B 8' 4' 2 2/3' 2' 1 3/5' 1 1/3' 1' Mixtur; A Hohlpflege

8' Hohlflöte 4' Nasard 2 2/3' Gemshorn 2' Quintflöte 1 1/3' Klingende Zimbel III Kornett V gegen B Quintaden Bordun 16' – Gedeckt Gemshorn Quintaden Viola da Gamba Rohrflöte Salizional Flauto amabile Flauto traverso Flöte douce 8' oder 4'; A Posaune/Trompete 32' 16' 8' 4' 2', Dulzian, Krummhorn, Baarpfeife, Trichterregal, Rangkett, Sordun und Schalmei gegen B etwa nur eine Trompete 8' und eine Vox humana. Man könnte die Tendenz zu A den Niederländern zuordnen, von denen Künstler wie Niehoff, de Mare, Slegel, Maes, Mors, Anthonys, Lampeler, Hocque und Rodenstein in deutschen Landschaften wirkten, und deren starker Einfluß durch Meister wie Scherer, Lange, Compenius, Brabow, Fritzsche und Stellwagen im nord/mitteldeutschen Raum tradiert wurde, die Tendenz zu B mehr dem deutschen Süden und Südosten mit Meistern wie Schentzer, Klotz, Egedacher, Gabler und Engler; da geschieht es aber, daß sich der Einfluß des von den Niederländern inaugurierten französischen Orgelbaus nicht nur auf die Rheinländer B. und C. L. König, M., Ph. und Hch. Stumm sowie auf die Sachsen A. und G. Silbermann erstreckt, sondern auch auf den im deutschen Süden tätigen K. J. Riepp – was sofort eine starke Tendenz zu A mit sich bringt. Selbstverständlich spielt hier und auch sonst das für jede Entwicklung so wichtige Prinzip der Synthese eine enorme Rolle, das schon von den Niederländern gemeistert worden war und diesen ihren großen Erfolg gebracht hatte, dem aber auch ein nicht kleiner Teil der deutschen Meister verpflichtet war wie neben den bereits genannten Compenius, Stumm, König und Riepp noch H. H. Baader, J. G. Finke, G. H. Trost, J. Wagner und Z. Hildebrandt, denen aber auch weniger bekannte Namen hinzuzufügen sind wie J. J. Schleich und J. N. Schäfer.

Im Laufe der Darstellungen erfahren wir von einer ganzen Reihe nicht uninteressanter Besonderheiten sowie von nicht eben sehr bekannten, aber bemerkenswerten Denkmälern: in den Jahren 1573/92 baute D. Meyer für den Kasseler Kurfürsten Kabinettinstrumente mit Regal, Harfe, Laute und „Doppelsaitenwerk“; gelegentlich werden Flöten und Trompeten in den Prospekt gestellt wie 1672 im Brustwerk der von Ch. Donath gelieferten Orgel zu Luchau/St. Nikolai, und in Hessen waren Pedalanbauten

mit hölzernen Prospektpfeifen nicht unbeliebt; daß Gablers Kornette durchweg Prinzipalmensur haben, ist vielleicht auch nicht genügend bekannt, auch daß J. Wagners Kornette nicht nur die Reihen zu 4', 2 2/3', 2' und 1 3/5' offen haben, sondern auch die sonst als Rohrflöte angelegte Achtfußreihe; ferner daß im Kloster Holzen (bei Wertingen) bis zum Jahre 1938 eine einsame süddeutsche Springlade zu finden war (heute werden Springladen gerade im süddeutschen Schwäbisch-Gemünd gebaut), daß Finke und Trost zweifach besetzte Flöten disponierten (wie die Niederländer und Spanier), daß auch J. Wagner gelegentlich wie einst Compenius und Fritzsche Transmissionen anwandte und daß um 1850 solche Transmissionen besonders gern im Jülicher Land disponiert wurden – mechanisch, versteht sich –; und an Denkmalsorgeln werden uns genannt u. a. die wohl noch aus dem 16. Jahrhundert stammende, für München-Thalkirchen gebaute, jetzt im Deutschen Museum zu München stehende Orgel (sie könnte fast katalanisch sein), die 1586 von dem oben schon genannten Meyer gelieferte Orgel in der Schloßkapelle zu Schmalkalden mit einer elfenbeinbelegten Holzflöte im Prospekt, die Egedacherorgeln in der ehemaligen Abtei zu Vornbach und in der Salzburger Theatinerkirche, die Putz-Instrumente im Stifte Schlängel (Oberösterreich) von 1634/38 und natürlich auch die J. G. Freundt-Orgel in Klosterneuburg von 1642 wie das gewaltige Stellwageninstrument von 1659 zu Stralsund/St. Marien, nach dem letzten Kriege mit unendlichen Mühen wiederhergestellt, die ebenfalls aus dem 17. Jahrhundert stammenden Instrumente bei den Zisterzienserinnen in Nieder-Schönefeld, in der Malteserkirche zu Landsberg (diese von Seb. Achamer) und in Sannare (Niederbayern), die Trostorgel zu Waltershausen und die vermutlich von dem Wagnerschüler P. Migendt 1755 ursprünglich für die Prinzessin Amalie von Preußen erbaute, jetzt in der evangelischen Kirche zu Berlin-Karlshorst stehende sogenannte „Bucher“ Orgel, für die vielleicht die sieben Orgelsonaten von C. Ph. E. Bach geschrieben sind.

Die Landschaft prägt, das finden wir immer wieder bestätigt, nicht selten aber auch der Meister, und so finden wir neben strengem Schülertum wie z. B. beim Scherschüler Hans Lange und bei dem gewissenhaft

nach Dom Bedos arbeitenden J. Courtain die profilierte Originalität der Compenius, Silbermann u. a. Alles das wird uns von den Verfassern nicht immer ganz systematisch, aber stets lebendig und fesselnd vor Augen geführt, und von überallher leuchtet uns die Wahrheit des schönen Wortes von R. Utermöhlen entgegen: „Es wäre selbstverständlich unsinnig, Orgelbau im Grundsatz mit Askese zu betreiben: theologisch steht das Orgelbauen sicherlich am andern Ende, nämlich dem der verschwenderischen Entfaltung!“
Hans Klotz, Köln

Musique en jeu. Hrsg. von Dominique Jameux (u. a.). Paris: Editions du Seuil. Nr. 1 (1970). 144 S.

Die neue französische Vierteljahresschrift für moderne Musik gibt sich in ihrer 1. Nummer vom Herbst 1970 ein liberales Programm: „... *Alors que nous aimerions une revue ouverte, interrogative, des auteurs pas très sûrs d'eux-mêmes, des lecteurs inquiétés, point confortés*“ (S. 2). Sie möchte das Trauma der Exklusivität durchbrechen und moderne Musik tatsächlich ‚ins Spiel‘ bringen: „... *faire une publication de haute tenue, mais qui reste lisible au non spécialiste, et soit également la revue de l'amateur éclairé*“ (Redaktionelle Beilage). Und vor allem möchte sie einen in Frankreich offensichtlich bestehenden Nachholbedarf befriedigen: „*Il fallait tout d'abord commencer à combler le retard pris en France par rapport au débat sur la musique aujourd'hui, mené en Europe et dans le monde depuis, disons, cinq ans. Pour cela: déprovincialiser la France, traduire, introduire des noms, des idées, des polémiques récentes et importantes.*“ (S. 2).

Den ersten und den letzten Programmpunkt spiegelt die vorliegende Eröffnungsnummer durchaus. Liberalität zeigt sich in der Vielfalt der Meinungen und Richtungen, die zu Wort kommen. Ganz offensichtlich ist die Zeitschrift weder Sprachrohr einer bestimmten Gruppe noch gar eines Verlages. Den Versuch des „Nachholens“ bezeugt wohl die Tatsache, daß allein fünf Beiträge Zweitveröffentlichungen, Übersetzungen von in außerfranzösischen Periodica erschienenen Artikeln sind (D. Schnebel, *Werk-Stücke / Stück-Werk*, aus Melos 1969; M. Feldman, *Between Categories* und K. Stockhausens Tagebuchblatt vom 27. 6. 1968, aus The

Composer II, 1969; E. Rahn, *Musik ohne Musik*, aus Melos 1966; H.-Kl. Metzger, *Musik wozu*, aus einer Nummer der Zürcher Studentenzeitschrift Dissonanz vom Jahre 1969). Neben Stockhausen und Schnebel sind als Komponisten auch H. Pousseur (über elektronische Musik), I. Xenakis (in zwei einander drucktechnisch konfrontierten Interviews), V. Globokar (über das „Reagieren“, neuerlich auch in Melos 1971 deutsch abgedruckt) und mehrere junge französische Komponisten (in einer Interviewreihe) mit eigenen Beiträgen vertreten. Vier Artikel sollen einer Einführung in die Musik der USA dienen. Begrüßenswert ist der Versuch einer aus Zitaten und Kommentaren gemixten Dokumentation von Leben und Werk des Komponisten und Dirigenten Boulez (J.-P. Derrien, *Dossier Pierre Boulez*) mit Werk- und Schriftenverzeichnis sowie Diskographie (auch aller Platten des Dirigenten Boulez). Abgerundet wird das Heft durch den üblichen aktuellen Teil: Musikberichte, Konzert-, Schallplatten- und Buchbesprechungen.

Das neue Periodikum mit seinen stattlichen 144 Seiten in Buchformat scheint nach Inhalt und Aufmachung ein Genre zwischen Feuilleton und wissenschaftlichem Forum anzustreben, oder – um es mit bekannten Namen zu umschreiben – zwischen Melos und Perspectives of New Music (ein Sektor übrigens, auf dem auch in Deutschland durchaus eine Lücke besteht); insgesamt jedoch steht *Musique en jeu* deutlich näher bei ersterem. Es wäre zu wünschen, daß die Zeitschrift die Mitte hielte, um qualitativen Anspruch mit ansprechender, interessanter Präsentationsform verbinden, Verbreitung und Wirkung erreichen und damit ihr begrüßenswertes Programm erfüllen zu können.

Reinhold Brinkmann, Berlin

R. ALEC HARMAN: A Catalogue of the Printed Music and Books on Music in Durham Cathedral Library. London – New York – Toronto: Oxford University Press 1968. XV, 136 S.

Die Durham Cathedral Library enthält in der Hauptsache zwei private Sammlungen. Die ältere und ausgedehntere der beiden gehörte Philip Falle (1656-1742), dem Kaplan von William III, der später Präbident der Durham Cathedral wurde. Die zweite Privatsammlung war ein Teil der Bibliothek in Bamburgh Castle, Northumberland, die bis

1958 unter der Vermögensverwaltung des Lord Crewe stand und dann als Dauerleihgabe in die Durham Cathedral Library überführt wurde. Beide Sammlungen ergänzen sich in ihrer Eigenart ohne nennenswerte Überschneidungen. Sie bilden eine wesentliche Ergänzung zum *British Union Catalogue of Early Music*, London 1957, für den sie seinerzeit nicht berücksichtigt worden sind.

Die zeitliche Grenze des vorliegenden Kataloges wurde auf das Jahr 1825 festgelegt. Er umfaßt 682 Nummern und ist übersichtlich in drei Teile gegliedert: I. *Vokal Works* (auch Libretti und Texte von Anthems enthaltend) (1-379). II. *Instrumental Works* (380-618) und III. *Theoretical Works* (= Schriften über Musik und ein Katalog) (619-682). In jeder Sektion sind die Werke alphabetisch nach den Namen der Komponisten oder nach dem Titel der Sammlungen angeordnet, während Psalmvertonungen gesondert in chronologischer Folge gebracht werden. Neben der Angabe des Titelblattes werden auch Hinweise auf den Inhalt und auf Widmungsträger gegeben; außerdem wird auf thematische Verzeichnisse einzelner Komponisten sowie auf Verlagsverzeichnisse und Subskribenten-Listen verwiesen. Dem Katalog sind fünf exakt angelegte Register nach Namen, Verlegern, Druckern und Stechern, Bühnenwerken, Titeln von Gesangswerken und Textanfängen sowie Sachbegriffen angeordnet, beigegeben.

Bei dem sechsten Teil der hier angeführten Titel handelt es sich um Unica für England. Zahlenmäßig stehen die Vokalwerke mit 379 Drucken an der Spitze. Doch befinden sich vor allem unter den Instrumentalwerken äußerst selten vorkommende Ausgaben, so mit Kompositionen von Dario Castello (426), Giovanni Legrenzi (529), Traquinio Merula (543-544), Marco Uccellini (601-602), Arcangelo Corelli (439), die sogar in der *Bibliografia della musica strumentale italiano stampata in Italia fino al 1700*, Florenz 1952, von Claudio Sartori, fehlen. Die englische Sammlung *A Collection of Musick in Two Parts. Consisting of Ayres, Chacones, Divisions, and Sonata's for Violins or Flutes...* London 1691 (43) ist in den *Receuilz imprimés XVIIe - XVIIIe siècles* (RISM Band B I) (München-Duisburg 1960) unerwähnt geblieben. Darüber hinaus sei auf die besonders zahlreich vertretenen Ausgaben von Pierre Phalèse (47, 56, 80, 145, 146,

156, 216, 238, 275, 317, 318, 426, 427, 547, 601, 602) und Estienne Roger-Le Cène (17, 284, 442, 449, 458, 463, 464, 487, 509, 512, 513, 514, 538, 570-575 etc.) hingewiesen.

Dieser Katalog stellt eine wertvolle Bereicherung für unsere Kenntnis musikalischer Quellen dar. Imogen Fellinger, Berlin

CURT SACHS: Die Musik der Alten Welt in Ost und West. Aufstieg und Entwicklung. Hrsg. von Jürgen ELSNER unter Mitarbeit von Gerd SCHÖNFELDER. Berlin: Akademie-Verlag 1968. 324 S., 8 Taf. (Deutsche Fassung von The Rise of Music in the Ancient World East and West, Ausgabe New York 1943.)

In der Übersetzung von Helga Kyritz und Jürgen Elsner, herausgegeben von Jürgen Elsner unter Mitarbeit von Gerd Schönfelder, erschien 1968 eine deutsche Fassung von Curt Sachs' 1943 in New York veröffentlichtem Buch *The Rise of Music in the Ancient World*. Sinn dieses Unternehmens, das noch zu Lebzeiten von Curt Sachs von Erich Stockmann in die Wege geleitet wurde, war es, das Werk einem breiteren Leserkreis in Deutschland zugänglich zu machen.

Der Überblick, den Curt Sachs von den Anfängen der Musik bis zu den Hochkulturen im westlichen Orient, in Ostasien, Indien, Griechenland, den arabischen Ländern und dem frühen Europa gibt, ist auch heute, nach gut 25 Jahren, keineswegs überholt, obwohl viele seiner Thesen nicht mehr haltbar sind oder zumindest stark revidiert werden müssen. Trotzdem gibt es bislang noch kein vergleichbares Buch, das die neuesten wissenschaftlichen Forschungsergebnisse zu einem einheitlichen Überblick zusammenfaßt. Die Übersetzung hätte darum mit einer weiteren wichtigen Aufgabe gekoppelt werden können: mit der Verarbeitung der neuen und neuesten Forschungsergebnisse, die Sachs noch nicht zugänglich sein konnten. Muster dafür hätte die englische Übersetzung der *Lehre von den Tonempfindungen* von John Ellis sein können, die wegen ihrer ausführlichen ergänzenden Anmerkungen sogar zusätzliches Standardwerk zum Helmholtz-schen weit über den englischsprachigen Bereich hinaus wurde.

Doch diese Chance ließen sich die Herausgeber entgehen. Ihnen ging es lediglich um eine Übersetzung, nicht um den Ver-

such einer sinnvollen und auch gegenüber dem Autor durchaus legitimen Ergänzung. Zur Übersetzung galten, wie Jürgen Elsner im Nachwort mitteilt, folgende Richtlinien:

1. Die deutsche Fassung sollte in Sinn und Gestalt so nahe wie möglich dem Original nachgebildet werden.

2. Redaktionelle Eingriffe wurden vorgenommen. Sie beschränken sich aber, so wird versichert, „im wesentlichen . . . auf Veränderungen zur Ausmerzung von sachlichen Fehlern und Vermeidung von Mißverständnissen“.

3. Zitate, Auszüge und Quellenangaben uwrden überprüft und, sofern notwendig, korrigiert.

Diese Richtlinien sind nicht ohne Problematik.

Die Übersetzer hielten sich im allgemeinen so genau wie möglich an die Vorlage. Sogar die Syntax wird häufig im Deutschen beibehalten, auch dann, wenn sie hier etwas fremdartig und ungebräuchlich wirkt. Sachs hat wesentlich besser und sprachgerechter geschrieben, als es die Übersetzung glauben machen will. Wo er anschaulich und mit einer gewissen Dynamik formuliert, wird geglättet und abstrahiert. Als typisches Beispiel, stellvertretend für viele, sei ein Passus aus dem Abschnitt *Raga* verglichen: „*The high civilizations of the Orient have to a great extent preserved the flexibility of melodic patterns, and singers are in certain respects not only allowed but actually expected to offer individual interpretations*“ (S. 172) wird übersetzt: „Bei den Hochkulturen des Orients hat sich in hohem Grade die Flexibilität melodischer Modelle erhalten, und den Sängern ist es gewissermaßen nicht nur erlaubt, sondern sie sollen geradezu eine individuelle Interpretation bieten“ (S. 155). Die Betonung des „*actually*“ kommt in der deutschen Fassung nur blaß zur Geltung. Es hätte heißen sollen: . . . sondern man erwartet geradezu, daß sie eine individuelle Interpretation bieten.

Bisweilen haben sich die Übersetzer entschlossen, wesentlich von der englischen Syntax abzuweichen. Nach welchen Gesichtspunkten das aber geschah, ist nicht immer klar ersichtlich. Seltsam mutet es zum Beispiel an, wenn ein größerer Abschnitt über die Leier folgendermaßen beginnt: „Die in der griechischen Musik sowohl zur Unterstützung der Singstimme als auch als Solo-

instrument beinahe unentbehrliche Leier war nicht geeignet, den Schwierigkeiten eines solchen Geflechts von Tonarten zu begegnen — . . .“ (S. 211), anstatt der englischen Fassung zu folgen: „*The Lyre, almost indispensable in Greek music both as a support to the singer's voice and as a solo instrument, was not prepared to meet the intricacies of such a network of keys — . . .*“ (S. 229). Warum heißt es nicht: Die Leier, einmal zur Unterstützung der Singstimme, aber auch als Soloinstrument fast unentbehrlich in Griechenland, war nicht in der Lage, den Schwierigkeiten eines derartigen Geflechts von Tonarten gerecht zu werden. — Die Betonung des Wortes „Leier“ als Oberbegriff des ganzen Abschnittes entspräche dann dem Original, und außerdem brauchte die Leier auch keinen Schwierigkeiten „zu begegnen“, sondern viel richtiger: sie kann ihnen nicht gerecht werden.

Ließe sich über die bislang angeführten Stellen freilich noch streiten, da sie vor allem Fragen der Stilistik betreffen und damit teilweise dem Geschmack unterworfen sind, so aber nicht über folgenden Satz aus dem 9. Kapitel über Griechenland und Rom: „Mit der Idee, Musik für erzieherische Zwecke auszusondern, geht Plato sicherlich auf ältere Quellen zurück“ (S. 235). Im Englischen heißt es: „*For the idea of selecting music for educational purposes, Plato certainly depended on older authorities*“ (S. 254). „*To select*“ braucht nicht nur „aussondern“ zu bedeuten, sondern kann ebenso auch „auswählen“ heißen. Der Satz hätte lauten müssen: Mit dem Gedanken, Musik als Mittel zur Erziehung auszuwählen (und zwar, wie vorher noch betont wird, an erster Stelle vor der Arithmetik!), hat Plato sicherlich auf ältere Quellen zurückgegriffen. — Ebenso ist im Kapitel *Rhythmus und Form* über Indien etwa folgender einfacher Satz unkorrekt wiedergegeben: „*The vital quality of Indian rhythm is fully developed . . .*“ (S. 189) — „Die indischen Rhythmen sind hochentwickelt . . .“ (S. 172). Die „*vital quality*“ („Vitalität“ oder „Lebendigkeit“), auf die sich das „vollkommen ausgebildet“ bezieht (auch das entspricht nicht genau der Übersetzung „hochentwickelt“), wird einfach unterschlagen. — Diese Negativliste der Übersetzung könnte man beliebig fortführen, die gegebenen Beispiele mögen aber ausreichen, um zu verdeutlichen, inwieweit die

Übersetzung dem Original gerecht wird, bzw. inwieweit sie ihm nicht gerecht wird.

Daß die Übersetzung nicht zitierfähig ist, ergibt sich nach den vorherigen Ausführungen von selbst. Daran sind aber nicht nur der Wortlaut der Übersetzung, sondern auch die nicht angemerkten „*redaktionellen Eingriffe*“ schuld. Das krassste Beispiel bietet der Anfang des Kapitels *Gesundheit und Erziehung* (Kapitel V, 9). Weil, wie es im Nachwort unter falscher Stellenangabe heißt, die Darstellung „*widersprüchlich*“ sei, wurde sie „*korrigiert*“. In der Praxis bedeutet das: es wurde einfach ein Abschnitt mit einem Aristoteles-Zitat weggelassen. In Wirklichkeit ist aber Sachs' Darstellung zur „Musiktherapie“ nicht widersprüchlich. Die Gedankengänge der ersten drei Abschnitte des Kapitels sind lediglich nicht so logisch aufeinander bezogen, wie man es sonst von Sachs gewöhnt ist.

Der Gerechtigkeit halber sei allerdings betont, daß eindeutige Druckfehler und Verschreibungen generell verbessert wurden. Auch die von Sachs sehr stiefmütterlich behandelten Anmerkungen sind korrigiert. Aber das reicht nicht aus, um der Übersetzung einen gleichberechtigten Platz neben dem Original einzuräumen. Sie ist eben tatsächlich nur, wie der Herausgeber im Nachwort betont, für einen breiteren Leserkreis gemacht worden. Wer sich exakt informieren will oder muß, sollte in jedem Fall die englische Fassung mit heranziehen.

Helmut Rösing, Saarbrücken

MARIANNE HENZE: Studien zu den Messenkompositionen Johannes Ockeghems. Berlin: Verlag Merseburger 1968. 260 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 12.)

Hinter dem neutralen Titel dieser Berliner Dissertation aus dem Jahre 1964 verbirgt sich ein Unternehmen besonderer Art: Marianne Henze analysiert Ockeghems Messen (in der Hauptsache die acht vollständig erhaltenen vierstimmigen Ordinariumszyklen) nahezu ausschließlich auf der Grundlage abzählbarer Sachverhalte. Angelpunkte der Darstellung sind demgemäß Tabellen in grosser Zahl, ein Material mit begrifflicherweise geringer Tendenz zum Sprachkunstwerk.

Nach einem einleitenden Literaturbericht mit vielen Leseproben widmet sich die Verfasserin zunächst der großformatigen Anlage der Meßzyklen und zieht zum Vergleich

ausgewählte Choralordinarien sowie mehrstimmige Messen anderer Meister des 15. Jahrhunderts heran. Von Anbeginn herrscht der Eindruck vor, daß Ockeghem stärker als seine Zeitgenossen auf die Ausbildung von Symmetrien und rationalen Maßverhältnissen bedacht war, z. B. durch die Gliederung eines Zyklus in 7+7, 8+8 oder 9+9 Teilsätze. Besonderes Interesse verdienen Marianne Henzes sorgfältige Erhebungen über Art, Häufigkeit und formale Funktion der geringstimmigen Partien in Ockeghems vierstimmigem Satz. Kadenzten, Melodik und Imitation bringt die Autorin dagegen nur quasi anhangsweise im letzten Kapitel, anhand weniger Beispiele und keineswegs in allen Stücken überzeugend, zur Sprache.

Im Kernstück der Studie geht es um „*Cantus-firmus-Bildung*“ und um „*Proportionen als Träger von Strukturen und Bedeutungen*“. Ansatzpunkt sind die Anzahl der Töne und die Dauer der Phrasen innerhalb einer Cantus-firmus-Stimme wie auch im Vergleich zwischen dieser und ihrer Choral- oder Chansonvorlage. Zu den bevorzugten Aspekten gehört das zahlenmäßige Verhältnis von Präsenz und Abwesenheit (Noten und Pausen) eines Cantus firmus, bezogen auf den Gesamtverlauf der Komposition. Wer diagonal liest, kann an der Menge zum Teil verblüffender Ergebnisse seine Freude haben. Bei näherem Hinsehen wird man allerdings Zeuge eines zunehmend drangvoller Suchens nach immer entlegeneren numerischen Analogien, nach optisch-ziffernmäßigen Assoziationen und – wie könnte es anders sein – nach verborgenen zahlenalphabetischen Implikationen.

Hier wäre, angefangen bei der Kritik des Tactus als einer vermeintlich invariablen Maßeinheit (S. 40 f.), größtenteils wörtlich zu wiederholen, was Carl Dahlhaus bereits gegenüber den Analyse- und Interpretationsverfahren Marcus van Crevels geltend gemacht hat (Musikforschung XX/1967, S. 425-430). Indessen geht Marianne Henze in vielen Punkten über die Prinzipien ihres oft und stets mit falschem Vornamen zitierten Gewährsmannes „*Max*“ van Crevel weit hinaus. Dies gilt besonders für die Bewertung der Schlußlonga in einer Cantus-firmus- bzw. Tenor-Stimme. Wo van Crevel rigoros das Satzende postuliert (gleichviel, was sich in anderen Stimmen noch ereignet, bis auch diese ihren Schlußton erreichen), dort öffnet

sich für Marianne Henze eine Pufferzone mit nahezu unbegrenzten Interpretationsmöglichkeiten. Da werden Schlußlongen, obwohl sie zur melodischen Substanz des Cantus firmus gehören, qua „*Longensatz*“ separat gezählt oder dem „*Pausensatz*“ zugeschlagen; andererseits werden fremde Töne in die Dauer der Cantus-firmus-Präsenz einbezogen, bisweilen auch längere Noten mit einem Teil ihres Wertes der einen, mit dem Rest einer anderen Dauerkategorie zugerechnet. Da wird die (weiße) Schlußlonga im Tempus perfectum mit der „*üblichen Dauer von 3 Tactus*“ verbucht (S. 155), im Tempus imperfectum gar durch den Wert von 2 (in Worten: zwei) „*notierten Semibreven*“ abgegolten (S. 152 f.). Freilich hindern solche Fixierungen die Autorin nicht, den gleichen Sachverhalt einmal so und einmal anders zu bewerten; selbst die willkürliche Reduktion einzelner Messen-Dauern um Beträge bis zu 17 Zählheiten erscheint ihr nicht anstößig, wenn dadurch neue, eindrucksvolle Zahlen zu gewinnen sind. Die vielfach variierte Anwendung solcher Praktiken kann, bei noch so herzlicher Bemühung um den Anschein methodischer Legitimität, niemanden überzeugen. Zitierenswert der verräterische Satz (S. 139): „*Ein Zahlenverhältnis 1:2 ist nicht mehr gegeben; doch kann [!] dieses Ergebnis nach dem Zwischenergebnis für 6 Cantus-firmus-Durchführungen nicht befriedigen*“.

Mit der künstlichen Erweiterung eines gegebenen Datenkollektivs vergrößert sich in aller Regel auch der Interpretationsspielraum. Im Licht dieser Tatsache ist nicht zuletzt die mathematisch-künstlerische Globalstrategie Ockeghems zu sehen, wie Marianne Henze sie auf dem Höhepunkt ihrer Darlegungen enthüllt: Die Längenmaße aller untersuchten Messen, teils in Tactus, teils in Semibreves ausgedrückt, basieren in ihrer redaktionellen Endfassung sämtlich auf der gleichen (unzutreffend so genannten) „*Fibonacci-Reihe*“: 2 1 3 4 7 11 18 29 47 76 . . . ! Ein staunenswertes Faktum, das allerdings viel von seinem Glanz verliert, wenn man den fraglichen Zahlenbereich, die natürlichen Zahlen im Intervall [843, 2187], näher ins Auge faßt. (843 = Länge der Missa *Cuiusvis toni*, „*einschließlich der Longen*“; 2187 = Länge der Missa *Caput*, „*ohne die Longen*“.) Ein einziger Griff ins bereitstehende Arsenal

der Datenmanipulationen genügt nämlich, um weit mehr als die Hälfte aller Zahlen zwischen 843 und 2187 auf die oben zitierte Zahlenfolge zurückzuführen. – Die lückenlose Formalisierung aller in dieser Studie praktizierten Datenkosmetik wird sich selbst auf einer elektronischen Rechenanlage schwerlich bewerkstelligen lassen. Schon ein grober Tendenztest zeigt jedoch, daß die „*einfachen und ausgezeichneten Proportionen*“ wie auch die gematrischen „*Bedeutungen*“ in ihrer Mehrzahl kaum über der Signifikanz von Zufallsergebnissen rangieren dürften.

Es ist nicht anzunehmen, daß die Autorin sich dieser Sachlage bewußt war; eben darum mußte der Ehrgeiz, Johannes Ockeghem zum Zahlenmystiker Nr. 1 emporzustilisieren, weit übers Ziel hinausschießen. Was bleibt, sind einige grundlegende Feststellungen zur Rationalität in Ockeghems Messenarchitektonik, sind vor allem die ausbaufähigen Ansätze zu einer stilspezifischen Statistik der Satzdichte. Schade, daß die an sich ebenfalls interessanten Cantus-firmus-Analysen so rasch im Sande der Spekulation versickerten.

Norbert Böker-Heil, Oberhöchstadt

SIEGMUND HELMS: *Die Melodiebildung in den Liedern von Johannes Brahms und ihr Verhältnis zu den Volksliedern und volkstümlichen Weisen. Dissertationsdruck 1968. (Auslieferung: Bärenreiter-Antiquariat, Kassel.) 270 S.*

Kaum eine Äußerung von Brahms wird so häufig zitiert wie sein Wort aus dem Brief an Clara Schumann vom 27. Januar 1860 (Briefwechsel, Bd. I, S. 214), seine Idealvorstellung vom Liede sei durch das Volkslied bestimmt. Die Interpretation des Brahmschen Liedschaffens geht allgemein von ihr als einer festen Bezugsgröße aus. Dabei bedarf keine so dringend einer inhaltlichen Konkretisierung, weil sie im Grunde für die Stilkritik lediglich eine Leerformel darstellt, unter der jeder Interpret versteht, was er aus Brahms' Liedern heraushören oder in sie hineininterpretieren will.

Über Brahms' Verhältnis zum Volkslied ist viel Material beigebracht worden; dagegen ist nach wie vor völlig der Spekulation überlassen, wie man sich denn nun die Umsetzung des Brahms'schen Volksliedideals in sein eigenes Schaffen vorzustellen habe. Diese

Konkretisierung ist das Ziel der Arbeit von Siegmund Helms. Der vom Verfasser so bezeichnete Hauptteil der Arbeit stellt zunächst fest, was Brahms als in seinem Nachlaß nachweisbar mindestens gekannt und als Quelle benutzt hat. Die handschriftliche Zusammenstellung von Volksliedern (Ges. d. Musikfreunde Wien, Autogr. Brahms 36) wird sogar vollständig im Anhang wiedergegeben. Die in diesem Zusammenhang an der fundierten Arbeit von Morik über Brahms' Verhältnis zum Volkslied geübte Kritik (u. a. S. 6, 13, 43, 107) scheint mir vor allem der Verständnislosigkeit gegenüber den Schwierigkeiten zuzuschreiben, unter denen bis in die fünfziger Jahre hinein Wissenschaft betrieben werden mußte.

Mit dem ersten Abschnitt des Hauptteils, der „das zugrunde gelegte Material“ definiert, beginnen aber zugleich die Probleme der Arbeit, die z. T. der Unübersichtlichkeit und mangelnder Sorgfalt der Dokumentation zuzuschreiben sind. Als „*Neues Material aus den Stimmheften des Hamburger Frauenchors*“ wird gleich ein Fragment der früheren Fassung von op. 62,4 abgedruckt (S. 205) mit dem zugehörigen Text (S. 31 und 73 f sowie Abb. 8) „*Interessanter . . . ist für uns der erhaltene Sopran einer bislang unbekanntem zweiten Vertonung von ‚Dein Herzlein mild‘*“. Der vollständige Satz wurde bereits 1938 von H. S. Drinker publiziert. In meinem Buch über die Chorwerke ist er S. 344 f ausführlich besprochen. Als „*weitere Lieder, zu denen Brahms Sätze schrieb . . .*“ werden längst als Bearbeitungen bekannte Sätze von Isaac, Haßler und Schumann (*Genoveva*, II. Akt, Duett Genoveva – Golo) eingeführt (S. 28). Was von diesem Material nun eigentlich dem Stimmbuch der Bertha Porubszky entnommen ist und was nach dem Nachlaß Drinker, zu dem die Völckers – Stimmbücher ja nicht gehören, zitiert ist, der inzwischen mit einer klaren Übersicht über den Bestand von V. Gotwals und Ph. Keppler publiziert wurde, bleibt unerfindlich. Wer nicht anhand eigenen Materials feststellen kann, daß Abb. 3 aus Friedrich Wagners Partiturbuch stammt, erfährt dies ebenso wenig wie die Quelle der Abb. 4 und 5. Selbst die Verwechslung von op. 84,4 und NVldr 26 in MGG II Sp. 201/02 kehrt in den Datierungen S. 81 wieder. Daß Ophüls ständig nicht nach der angegebenen Ausgabe zitiert wird, andere Zitate irri-

Angaben enthalten, sei am Rande vermerkt.

Nach Opuszahlen geordnet bringen die nächsten 75 Seiten ein Verzeichnis aller Lieder von Brahms, in denen der Verfasser „*Zitate und Einflüsse fremder Melodien*“ feststellen zu können glaubt. Freilich bildet dieser Abschnitt nicht insofern den „*Hauptteil*“ der Arbeit, als in ihm Analyse und Stilkritik eingesetzt werden müßten, sondern es bleibt bei der unbewiesenen und nicht diskutierten Behauptung. Daß op. 14,5 „*ein wenig an Reichardts Lied . . . aus ZK I Nr. 306 erinnert*“ (S. 36), ist schlechtes Feuilleton, aber kein wissenschaftlicher Stilvergleich. Die behauptete Parallelität zwischen op. 63,3 und Beethovens op. 59,3 (S. 73) ist eine durch die Baßsequenzierung herbeigeführte harmonisch bedingte melodische Zwangsfolge ohne jede stilistische Beweiskraft. Für die Anfangsstereotypen S. 25 bietet Reichardt gleich neben dem zitierten mindestens ein noch treffenderes Beispiel. Die Behauptung der gleichen Taktart bei op. 14,1 und Vldr 35 (S. 34) ist offenbar falsch, die Quellenangabe aus zeitlichen Gründen kaum möglich. Das gilt ebenso für op. 22,1 (S. 39, vgl. auch op. 22,3, S. 40), denn die Sammlung Arnolds erschien erst ab 1862, das Lied ist aber bereits 1859 komponiert; an meiner Quellenangabe ZK II, 268 (*Chorwerke*, S. 101) wird man folglich umso weniger zweifeln können, als die Behauptung von Textdivergenzen zwischen Brahms und ZK nicht den Tatsachen entspricht.

Soweit die aufgestellten Behauptungen über Zitate fremder Melodien überhaupt hinreichend konkretisiert sind, um einer kritischen Überprüfung zugänglich zu sein, bleibt ihre Begründung weitgehend undurchsichtig. So ist die angebliche Parallelität von op. 3,5 und ZK I, 118 (S. 32 f) mehr optisch bedingt als strukturell: die Dur-Melodie des Volkslieds sequenziert die in der Grundlage stehende erste Zeile danach eine Terz höher, wohingegen die beiden entsprechenden Zeilen des Brahms-Liedes in Moll, folglich in Terzlage beginnen und mit ihrer Wendung zur Tp im Verhältnis Vordersatz – Nachsatz stehen. Zu dem im Sommer 1859 geschriebenen Lied op. 22,5 wird Meisters 1862 erschienenes „*Katholisches Kirchenlied*“ als Quelle angegeben. Ohne irgendwelche Strukturanalyse werden folgende beiden Melodien miteinander verglichen:

Brahms

Z. 1, 3

Z. 2

Meister

Z. 1

Z. 2

Z. 3

Z. 4

Z. 4

Der Kommentar dazu lautet: „Die offensichtliche Verwendung der bei Meister abgedruckten Melodie läßt keinen Zweifel zu, daß Brahms das Lied aus dieser Sammlung entnahm . . . Bei Uhland, . . . den Kross . . . als [Text-]Quelle angibt, steht nur der Text. . . . Brahms richtet sich in allen wesentlichen Zügen nach dem alten Vorbild. Diese Tatsache ist sowohl Kross als auch Morik entgangen . . .“ Wenn schon kein Zweifel daran gelassen wird, daß hier ein Zitat vorliegt, so wird man ihn wenigstens an der Beherrschung des nötigen historischen, analytischen und stilkritischen Instrumentariums seitens des Verfassers äußern dürfen.

Der folgende, als „Analyse“ bezeichnete Teil der Arbeit enthält eine statistische Auswertung des zuvor behandelten Materials. Daß die darin behaupteten Zitate und Einflüsse „nachgewiesen“ (S. 105 und 110) worden seien, ist umso weniger akzeptabel, als der Verfasser offenbar mit einem ebenso undefinierten wie unzulässig weit ausgedehnten Begriff des musikalischen Zitats arbeitet. Wegen der völlig unklaren Basis sind die statistischen Angaben in ihrer Aussagekraft großenteils nicht bewertbar. Selbst in ihrer statistischen Signifikanz bleiben Werte wie das „Relative Rhythmische Tempo (R.R.T.)“

und das „Relative Melische Tempo (R.M.T.)“ mit ihren Unterschieden in der zweiten Dezimale undurchsichtig. So wird man sich an historische Einsichten des Verfassers über Brahms halten müssen wie die folgende, offenbar ernst gemeinte: „Etwa ab 1869 gewinnen wiederum Reichardt, Silcher und andere volkstümliche Liedschöpfer stärkeren Einfluß. Daneben scheint er sich für Beethoven und Scarlatti zu interessieren.“ (S. 106.) Siegfried Kross, Bonn

Folk songs for women's voices, arranged by Johannes Brahms. Edited by Vernon GOTWALS and Philip KEPPLER. Northampton: Smith College 1968. IX, 60 S., 1 Taf. (Smith College Music Archives. XV.)

Die vorliegende Ausgabe Brahmsscher Sätze geht zurück auf eine Sammlung von Henry S. und Sophie Drinker (letztere bekannt durch ihr Buch *Brahms and his women's choruses*, Merion 1952). Bereits im Zusammenhang mit meiner eigenen Arbeit über *Die Melodiebildung in den Liedern von J. Brahms* (Diss. Berlin, gedruckt 1968) wandte ich mich 1965 an Sophie Drinker, um Auskünfte über den Inhalt der von ihr und ihrem Gatten gesammelten Stimmhefte des Hamburger Frauenchores zu erhalten.

Nach dem Tode ihres Gatten hatte sie diese Hefte der Smith College Library, Northampton, USA, überlassen. Anfragen an die Professoren Arthur W. Locke und Philip Keppler ergaben, daß man die Sammlung noch nicht systematisch durchgesehen und offenbar gar nicht bemerkt hatte, wie viele bisher nirgends veröffentlichte Brahms-Sätze darunter waren. Inzwischen hat man also das Material gesichtet.

Auch im vorliegenden Bande sind noch nicht alle Sätze veröffentlicht, da einige nicht vollständig in den Stimmheften überliefert sind. Immerhin steht fest, daß Brahms zu den folgenden – außer den später noch zu nennenden Liedern – Sätze schrieb: *Ade von hinnen / Mein feines Lieb / Der König zog / Zu Frankfurt, da steht / Mein Gmüth ist mir verwirret / Der Graf stand oben*. Diese Titel sind am Ende des Bandes im Index des Drinker-Materials mit aufgeführt. Durch Sophie Drinker sind mir jedoch vier weitere Lieder bekannt, zu denen Brahms Sätze geschrieben haben muß: *Es ritt ein Ritter (Der verstellte Räuber) / Es leuchten drei Stern / Wie sie so sanft ruhen / S'isch no nit lang*.

Zunächst enthält die vorliegende Ausgabe Sätze zu 10 Volksliedern, die uns bisher bei Brahms nicht begegneten: *Auf, auf, auf! Schätzelein / Es reiten drei Reiter / Es stehen drei Sterne / Es steht ein Baum im Odenwald / Kein Feuer, keine Kohle / Mein Herzlein thut / Mein Schatz, ich hab es erfahren / Mein Schatz ist auf die Wanderschaft / Morgen muß ich fort von hier / Sind wir geschieden*. Weiterhin werden hier zum erstenmal Sätze zu 14 Liedern veröffentlicht, die uns schon durch andere Bearbeitungen bekannt sind: *Der Holdseligen / Des Abends kann ich / Dort in den Weiden / Erlaube mir, feins Mädchen / Es glänzt der Mond nieder / Es ist ein Schnitter / Es war ein Markgraf / Es war einmal ein Zimmergesell / Gar lieblich hat sich gesellet / Mein Schatz ist nicht da / So hab ich doch die ganze Woche / Soll sich der Mond / Verstohlen geht der Mond auf*.

Bereits bekannt als Männerchor-Satz (op. 41,1) ist uns der Satz *Ich schwing mein Horn*. Wenn ich ein Vöglein wär, eine Brahms'sche Bearbeitung der Schumannschen Vertonung (op. 43,1), also kein eigentlicher Liedsatz, begegnet hier zum erstenmal. Sonderfälle, für die eigentlich der Titel unzutreffend ist, stellen dar: *Benedictus* (vierstimmiger Ka-

non) und *Göttlicher Morpheus* (vierstimmiger Kanon), eine Variante des entsprechenden Kanons aus op. 113.

Von einigen der hier veröffentlichten Sätze stellte mir Prof. Locke seinerzeit Xerokopien zur Verfügung. Beim Vergleich mit der Ausgabe stellt man fest, daß die Herausgeber an wenigen Stellen Text und Musik geändert oder dynamische Zeichen hinzugefügt haben. Sie begründen ihr Verfahren mit der Tatsache, daß in den Stimmheften unterschiedliche Versionen auftraten. Es fehlt ein kritischer Bericht, den die sechseitigen Anmerkungen am Schluß nicht ersetzen. Einige Quellenangaben zu den Melodien muß man wohl korrigieren. Meine eigene Arbeit, die im selben Jahr erschien, ist hier selbstverständlich noch nicht herangezogen worden.

Brahms war jung, als er diese Sätze schrieb. Dem entspricht zum Teil ihr Stil, darin liegt aber auch ihr Reiz. Man muß den Herausgebern dankbar sein, daß sie diese Sätze in einer prachtvollen Ausgabe veröffentlicht haben.

Inzwischen hat der Bärenreiter-Verlag die meisten der in der amerikanischen Ausgabe enthaltenen und einige bisher nicht veröffentlichte Sätze den deutschen Chören zugänglich gemacht: Johannes Brahms, Volksliedbearbeitungen für Frauenchor (Bärenreiter 19 302), herausgegeben von Siegmund Helms, Kassel 1970.

Siegmund Helms, Bayreuth

Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft. Hrsg. von Harald HECKMANN. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1967. XVIII, 238 S.

Wenn ein Buch unter dem kalkulierten Risiko des raschen Veraltens ans Licht getreten ist, erhebt sich drei Jahre später naturgemäß die Frage nach seiner derzeitigen Aktualität. Indessen ist Aktualität nicht nur eine Funktion der Zeit, sondern auch des Ortes. Das Inhaltsverzeichnis des Sammelbandes nennt mehr amerikanische als europäische Autoren und spiegelt damit einen Zustand wider, an dem sich seit den endsechziger Jahren wenig geändert hat: Die Aktivitäten im Bereich der computerassistierten Musikwissenschaft haben ihren – zumindest quantitativen – Schwerpunkt nach wie vor in den USA. Daß die letzten Jahre dort bedeutsame Erkenntnisse (insbesondere

methodischer Art) gebracht haben, ist unbezweifelbar; insgesamt aber hat auch in Amerika die Entwicklung der neuen Hilfsdisziplin ein bedächtigeres Tempo eingeschlagen als mancher vielleicht in der Euphorie der ersten Stunde erwarten mochte. So mag das Buch zwar in einzelnen Sachpunkten überholt sein, nicht aber im Ganzen; mit seinen Einblicken in die Grundprobleme der „Elektronischen Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft“ vermag es – gerade hierzulande – noch manche bedauerlich weit klaffende Informationslücke zu schließen.

Dies gilt in besonderem Maße für die prinzipiellen Erwägungen, mit denen der Herausgeber in seiner Einleitung das Thema der Publikation einkreist. Harald Heckmann liefert nicht nur einen großformatigen Überblick über die sachlich und methodisch verschiedenen Teilgebiete, auf denen sich die EDV der Musikwissenschaft als Werkzeug anbietet; er bemüht sich auch um die Auflösung jener geradezu magischen Korona aus negativen wie positiven Vorurteilen, die das Image des Computers noch weithin umgibt und die nüchterne Inspektion seiner technischen Möglichkeiten behindert.

Ein Elektronenrechner kann keine Noten lesen; zur Eingabe spezifisch musikalischer Informationen bedarf es einer automationsgerechten Umschrift (Codierung) der Notentexte. Nicht weniger als neun Autoren behandeln dieses Problem von verschiedenen Standpunkten aus – ein Hinweis auf seine fundamentale Bedeutung wie auf die beinahe unerschöpfliche Vielfalt denkbarer Lösungsmöglichkeiten.

Thomas E. BINKLEY (*Electronic Processing of Musical Materials*) gibt einige einführende Hinweise zur „Denk“-Struktur des Computers und erörtert die Bereitstellung von Eingabedaten (auf Lochstreifen) mit Hilfe einer Notenschreibmaschine. Als Modellfall dient ihm die automatische Auswertung von Lautentabulaturen, die er durch Flußdiagramme der erforderlichen Computerprogramme veranschaulicht. Dem einschlägig gar nicht vorinformierten Leser kann als „Einstieg“ der Beitrag von Raymond MEYLAN empfohlen werden; seine Symbolisierung einer Melodie auf Lochkarten ist ein einfaches, keineswegs universelles, aber in der Praxis erprobtes Verfahren. Murray GOULD beschreibt nicht nur *A Key-*

punchable Notation for the Liber Usualis (keypunchable = auf Lochkarten übertragbar), sondern stellt auch formale Hilfsmittel für die maschinelle Identifikation diastematischer Grundmuster bereit. Über die Darstellung einer speziellen Transkriptionsmethode weit hinausgehend stoßen Nanna SCHIØDT und Bjarner SVEJGAARD in den Bereich der praktischen Analyse vor (*Application of Computer Techniques to the Analysis of Byzantine Sticherarion Melodies*).

Zweifeln aus den eigenen Reihen zu überzeugen gelingt erfahrungsgemäß am ehesten unter Hinweis auf die eminenten Vorteile, die sich die Forschung von EDV-orientierten Methoden der Musikkodokumentation versprechen darf. Harry B. LINCOLN umreißt *Some Criteria and Techniques for Developing Computerized Thematic Indices* und gibt eine knappe Beschreibung der „Ford Columbia Language“, einer alphanumerischen, d. h. aus Buchstaben, Ziffern und Sonderzeichen gebildeten Notenschrift-Repräsentation von Stefan Bauer-Mengelberg (die inzwischen beträchtlich weiterentwickelt wurde). Die Demonstration am konkreten Objekt liefern Jan LaRUE und Marian W. COBIN mit *The Ruge-Seignelay Catalogue: An Exercise in Automated Entries*. Eine Sammlung sinfonischer Incipit, die auf Lochkarten gespeichert für automatische Sortier-, Vergleichs- und Selektionsprozeduren jeder Art verfügbar ist, wird dem Leser in der Gestalt des Schnelldrucker-Output vorgelegt und kommentiert. Auch LaRue und Cobin bedienen sich für die Noten einer alphanumerischen Darstellung und nehmen um der sonstigen Verfahrensvorteile willen die daraus resultierenden Leseschwierigkeiten in Kauf. (Eine Einschränkung, die nicht von Dauer sein dürfte angesichts der Möglichkeit, derartige Codierungen elektronisch in den originalen Notentext zurückzuübersetzen. Ein entsprechendes Verfahren, vom Rezensenten für die Weiße Mensuralnotation entwickelt, wird in Kürze auf die konventionelle Notenschrift ausgedehnt werden.)

Das brillante Exempel einer komplett durchgeführten Modellanalyse – maschinelle Auflösung eines Rätselkanons – statuiert George W. LOGEMANN, der auch die für diesen Zweck geschriebenen (FORTRAN-)Programme vollständig mitteilt (*The Canons in the Musical Offering of J. S. Bach: An Example of Computational Musicology*). Daß der

Autor sich der Durchsichtigkeit seines Verfahrens zuliebe auf musiktheoretisch äußerst dünnem Eise bewegt, hebt den informativen Wert seines auch didaktisch sehr geschickt angelegten Beitrags nicht auf. – Große Beachtung fanden in den USA die ehrgeizigen Unternehmungen von Eric REGENER (*A Multiple-pass Transcription and a System for Music Analysis by Computer*) und von Tobias D. ROBISON (*IML-MIR: A Data-Processing System for the Analysis of Music*). Beide Autoren projektieren umfassende Systeme für die Codierung und Auswertung komplizierter Partituren. Robison entwickelt für die Musikanalyse eine eigene Programmiersprache, während Regeners System FORTRAN-Programme akzeptiert. Auch wer sich nicht in die letzten Einzelheiten vertiefen möchte, gewinnt aus diesen Artikeln eine Vorstellung vom Aufbau und der Funktionsweise musikspezifischer Programmsysteme.

Bei den *Methoden zur Untersuchung nichtstationärer Schallvorgänge dargestellt an der Analyse eines Hammerflügels* liegt die Faszination des Neuen in dem Lösungswege selbst, den Hans-Peter REINECKE und Dagmar DROYSEN besritten haben. Der Computer – unentbehrlich wegen der Komplexität der Eingangsdaten – konnte dagegen unter Rückgriff auf bereits vorhandene Programme aus den Anwendungsbereichen der Psychologie, Physik und Mathematik eingesetzt werden. – Als ein Medium der „elektronischen Datenverarbeitung“ im weiteren Sinne präsentiert Ingmar BENGSSON einen neuentwickelten Kurvenschreiber zur Direkt-(Analog-)aufzeichnung klingender Melodien (*On Melody Registration and „Mona“*).

Daß Walter RECKZIEGEL mit dem letzten Beitrag des Bandes (*Musikanalyse – eine exakte Wissenschaft?*) auch das letzte Wort zur Sache gesprochen habe, wird man schwerlich behaupten können, obwohl einige seiner grundsätzlichen Bemerkungen durchaus den trainierten Pädagogen verraten. Die Berechnung von Ausführungstempi (Bach: *Italienisches Konzert*) aufgrund mathematisch-werkimmanenter Kriterien wirkt wenig überzeugend und ist im übrigen dem Generalthema des Buches nur sehr lose verbunden. Eine direktere Beziehung zur EDV scheint Reckziegels zahlentheoretische Systematik der Intervallstrukturen herzustellen; allein dieses Konzept ist bereits früher

von Helga de la Motte-Haber einer sehr berechtigten Kritik unterzogen worden (Die Musikforschung XXII/1969, S. 406).

Bleibt noch die begrüßenswert umfangreiche, zur Abrundung des Bandes von Harald Heckmann zusammengestellte Bibliographie zu erwähnen, die auch musikwissenschaftlich relevante Publikationen aus Grenzgebieten wie Informatik und Statistik berücksichtigt. Norbert Böker-Heil, Oberhöchstadt

DESPOINAS B. MAZARAKE: Μουσική έρμηνεία τών δημοτικών τραγουδιών τής μονής τών Ίβήρων. *Athen: 1967* (*Auslieferung Paris: Societe d'edition „Les belles lettres“*). 104 S. (*Mit einem Vorwort von Samuel Baud-Bovy und einem Nachwort von Bertrand Bouvier.*)

Unser Wissen über die „weltliche“ Musik im byzantinischen Kaiserreich basiert bekanntlich ausschließlich auf literarischen und ikonographischen Quellen. Neumierte Aufzeichnungen weltlicher Musik haben sich nicht erhalten. Das gilt sowohl für den Bereich der „Staatsmusik“ als auch für das Gebiet des Volksgesanges. So enthält das berühmte Zeremonienbuch des Kaisers Konstantin VII. Porphyrogenetos (913-959) zwar zahlreiche Texte der „höfischen“ Gesänge nebst Anweisungen zu deren Ausführung, aber nicht Aufzeichnungen der Melodien. (Die ältesten überlieferten Melodien der Akklamationen finden sich erst in Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts.) Dergleichen tradieren die ältesten Sammlungen griechischer „Volkslieder“ aus dem 15. und 16. Jahrhundert keine Melodien.

Erst wenn man sich diese Gegebenheiten vergegenwärtigt, wird man richtig den Wert einer Sammlung von dreizehn griechischen Volksliedern aus dem 17. Jahrhundert einschätzen können, die auch Aufzeichnungen der Melodien in nachbyzantinischer Notation enthält. Die Sammlung findet sich in einem Faszikel des Codex Iwiron 1203, einem *Kratematarion*, und wurde 1880 von dem verdienten Mediaevisten Sp. Lambros entdeckt, der 1914 in der Zeitschrift *Néος Έλληνομνήμων* Bd. XI, 423-432, eine erste Edition der Texte vorlegte. Vierzig Jahre später begann sich der Genfer Gräzist Bertrand Bouvier intensiv mit der Sammlung zu beschäftigen. In seiner Schrift

Δημοτικά τραγούδια από χειρόγραφο της μόνης τῶν Ἱβήρων Athen 1960 (Collection de l'Institut français d'Athènes) besprach er eingehend den interessanten Faszikel, legte eine kritische Edition der Texte, begleitet von ausführlichen Kommentaren, vor, untersuchte den Strophenbau der Lieder und gab die Texte zusammen mit den teilweise schwer lesbaren Neumierungen in einer diplomatischen Ausgabe wieder.

Damit schuf Bouvier die Voraussetzungen für die Transkription der Aufzeichnungen – kein leichtes Unterfangen, wenn man bedenkt, daß die Blätter des wertvollen Faszikels teilweise beschädigt sind und Lakunen aufweisen, die rekonstruiert werden müssen. Frau Mazarake hat sich mit der oben angezeigten, sehr sorgfältigen Schrift das Verdienst erworben, als erste eine vollständige Übertragung der dreizehn Lieder vorgelegt zu haben. Ihren Transkriptionen stellt sie Betrachtungen über die Bedeutung der einzelnen spätbyzantinischen Neumen voran. Dabei berücksichtigt sie sowohl die Erläuterungen der Papadiken als auch die Regeln der neugriechischen (chrysanthinischen) Neumenschrift. Die auf diese Weise erarbeitete Transkriptionstechnik unterscheidet sich in einigen Punkten von der geläufigen Übertragungsmethode. Der Rezensent möchte sich das Urteil gestatten, daß die Transkriptionen von Frau Mazarake das diastematische Gerüst der Melodien, von Einzelheiten abgesehen, korrekt wiedergeben, aber bezüglich der Rhythmik sich manche Freiheit (und somit auch manche Willkür) erlauben. Zu den gegebenen Deutungen der mittel- und spätbyzantinischen Neumen wäre anzumerken, daß für deren semasiologische Klärung die Berücksichtigung der chrysanthinischen Notationsregeln nicht ausreicht. Erst über das Studium der paläobyzantinischen Neumen kann man den richtigen Zugang zur mittel- und spätbyzantinischen Notation finden.

Die dreizehn Lieder bieten Gelegenheit zu aufschlußreichen Beobachtungen und werfen etliche Fragen auf. Sie lassen zunächst in ihrer Struktur, in ihrem modalen Bau, in den gebräuchlichen Kadenzen und in einzelnen Wendungen einen besonderen Stil erkennen, der sich beträchtlich vom Stil der bekannten liturgischen Gesänge unterscheidet. Enge Beziehungen bestehen dagegen zum Stil mancher mündlich verbreiteter

neugriechischer Volkslieder, insbesondere zum Stil kretischer Lieder. Darauf weist Samuel Baud-Bovy in einem reichhaltigen Vorwort zu der Schrift von Frau Mazarake hin.

Schwierigkeiten bereitet sodann die modale Zugehörigkeit einiger Lieder. So fehlen in Nr. 1 und Nr. 2 infolge der Lakunen die Modusangaben. Vereinzelt Medialmartyrien haben aber Frau Mazarake ermöglicht, beide Lieder mit Recht dem Protos zuzuweisen. In Nr. 12 und Nr. 13 finden sich weder Modusangaben noch Medialmartyrien. Die Verfasserin hat Nr. 12 dem plagios Protos und Nr. 13 dem Tritos zugerechnet. Der Rezensent hält es für möglich, daß Nr. 12 im Tetartos steht, da die Melodie einige Wendungen mit drei Liedern des Tetartos (Nr. 8, Nr. 9 und Nr. 11) gemein hat. Die Tonart von Nr. 6 ist dann der mesos Tetartos (nicht der plagios Tetartos); das Lied wäre deshalb eine Quinte höher zu transponieren. Nr. 7 gehört dagegen dem plagios Tetartos an und müßte eine Quarte tiefer stehen.

Erwähnt sei noch, daß Nr. 5 und Nr. 8 die Bezeichnung ὀργανικόν tragen. Frau Mazarake schreibt (S. 71), daß „es unmöglich blieb, irgendeine Erklärung für diese Bezeichnung zu finden“. Kann der Vermerk nicht meinen, daß die beiden Lieder – vielleicht im Gegensatz zu den anderen – mit Instrumentenbegleitung vorgetragen wurden?

Constantin Floros, Hamburg

Über Musiktheorie. Referate der Arbeitstagung 1970 in Berlin. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig K.G. 1970. 69 S. Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz.

Das wachsende Interesse an der Theorie der Musik, die seit Hugo Riemanns *Geschichte der Musiktheorie* hinzuerworbenen quellenkundlichen und methodologischen Kenntnisse sowie die notwendige Zusammenarbeit mehrerer Autoren bei derart weit aufgefächerten Sachbereichen führten zu der Berliner Arbeitstagung im Juli 1970. Der vorliegende schmale, aber inhaltsreiche Band enthält sechs der für diese Tagung verfaßten Beiträge. Auf die zahlreichen, darin angeschnittenen Fragen einzugehen, ist hier nicht möglich. Die Vielfalt der Thematik und die Unterschiede der Referenten in Stil, Tendenz und Aufgabendeutung machen die Problematik

des Vorhabens einer neuen „Geschichte der Musiktheorie“ sinnfällig.

Auf Fragen sachlicher und zeitlicher Abgrenzung, der Art der Zusammenarbeit zwischen den Autoren bis zur grundsätzlichen Frage nach dem Sinn des Projektes, letztlich mithin nach der Tragfähigkeit der ihm wie selbstverständlich zugeordneten Wissenschaftstradition, geht Hans Heinrich EGGBRECHT (*Gedanken über die Aufgabe, die Geschichte der Musiktheorie des hohen und späten Mittelalters zu schreiben*) ein. Daß seine Anregungen und Bedenken im Kreis der Autoren gründlich diskutiert wurden, ist dringend zu wünschen.

Frieder ZAMINER (*Griechische Musiktheorie und das Problem ihrer Rezeption*) zeigt an gut ausgewählten Beispielen, daß die Rezeptionsgeschichte der griechischen Musiktheorie in deren Darstellung mit einbezogen werden sollte. Kompilationen, Übersetzungen, Verluste der Originale, die Unkenntnis der griechischen Musik der Antike und terminologische Verwirrungen beeinflussen von Anfang an die Beschäftigung mit der griechischen Musiktheorie. A. v. Thimus' (nicht Thiemus) Arbeiten als „sektiererische Sonderbestrebungen“ (S. 14) abzutun, erscheint mir zu einfach.

Klaus Wolfgang NIEMÖLLER (*Zur Musiktheorie im enzyklopädischen Wissenschaftssystem des 16./17. Jahrhunderts*) betont, die Geschichte der Musiktheorie habe „neben dem Fachschrifttum im engeren Sinne und den Lehrbüchern auch die Bildungsschriften mit zu berücksichtigen“ (S. 23). Seine Übersicht über einschlägige Schriften, bei der das Fehlen von Athanasius Kircher auffällt, behandelt vor allem die Einordnung der Musik in die Wissenschaftssysteme, ihre Definitionen und die Schulbildungen unter den enzyklopädischen Autoren.

Werner BRAUN (*Musiktheorie im 17./18. Jahrhundert als „öffentliche“ Angelegenheit*) weist am Beispiel der Solmisation und „galanter“ Musiktheorie auf den „Kommunikationsprozeß zwischen den Fachleuten und der außerfachlichen Öffentlichkeit“ hin (S. 37). Der von Riemann behauptete Untergang der Solmisation im „Generalbaß-Zeitalter“ bestätigt sich; nur trat er pluralistischer in Erscheinung, als Riemann gewußt haben mag. – Daß „eine spezielle Form der an breitere Leserkreise gerichteten Lehrbücher mit dem . . . Prädikat ‚galant‘

verbunden werden kann“ (S. 40), ist zweifellos richtig, aber wohl nicht allzu ergiebig, zumal der Begriff „galante Musiktheorie“ nicht belegt ist.

Carl DAHLHAUS (*Hermann von Helmholtz und der Wissenschaftscharakter der Musiktheorie*) gelangt an Hand der Lehrmeinungen von Helmholtz und Riemann, Fux und A. B. Marx, Kurth und Wellek zu vorbildlich formulierten Einsichten in die natürlichen oder geschichtlichen „Grundlagen“ der Musiktheorie, in die Unterscheidung musiktheoretischer („natürlicher“) Systeme und stilgebundener Dogmatiken und in die Bedeutung der Musikpsychologie für die Musiktheorie.

Hans-Peter REINECKE (*Über Zusammenhänge zwischen naturwissenschaftlicher und musikalischer Theorienbildung*) kommt dem hohen Abstraktionsgrad seines Themas zu wenig durch stilistische Klarheit entgegen, um seinem Beitrag vergleichbare anregende Wirkung zu sichern. Peter Benary, Luzern

ULRICH WULFHORST: *Der westfälische Orgelbauer Johann Patroclus Möller (1698-1772). Teil I: Leben und Werk. Teil II: Die Quellen. Kassel-Basel-Paris-London-New York: Bärenreiter 1967. VII, 96; VIII, 194 S. und 18 Abb.*

Seinem großangelegten Inventarband *Orgeln in Westfalen* (1965) hat Rudolf Reuter als Nr. 2 der von ihm herausgegebenen Reihe „Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität“ Ulrich Wulforsts dem „bedeutendsten westfälischen Orgelbauer im 18. Jahrhundert“ (I, 11), Johann Patroclus Möller, gewidmete Monographie folgen lassen, Druckfassung einer im Jahre 1964 angenommenen Münsteraner Dissertation. Der biographische Abschnitt am Beginn des ersten Teils (1-11) schließt eine – äußerst knappe – Charakterisierung des Möllerschen Orgelbaus mit ein (7). Im folgenden Hauptabschnitt „Werk“ (13-63) sind die nachgewiesenen Arbeiten des in Gemeinschaft mit seinem früh verstorbenen Sohne Johann Martin (1723-1754) wirkenden Meisters samt denen seines Schwiegersohns Daniel Christoph Vahlkamp (1731-1777) – letztere durch * kenntlich gemacht – in chronologischer Folge dargestellt, dazu fünf Fälle ungesicherter Zuschreibung (63). Ein nach dem

Vorbild des Reuterschen Inventars mit Sorgfalt angelegter, ausführlicher Anhang „Übersichten“ (65-79; mit genealogischen Tafeln und Karte), „Register“ (81-85) und „Verzeichnisse“ (87-94) erschließt in dankenswerter Weise das dargebotene Material. Die Teil I beigegebenen 18 Abbildungen sind sämtlich dem genannten Inventarband entnommen.

Gewicht erlangt Wulfhorsts Arbeit insbesondere durch die den zweiten (im photomechanischen Verfahren hergestellten) Teil bildende Sammlung archivalischer Quellen im originalen Wortlaut; nicht wenige von ihnen sind unter orgelbaugeschichtlichem Aspekt von unmittelbarem und allgemeinem Interesse. Störend, weil aus dem Kontext nicht in jedem Falle zweifelsfrei zu klären, wirkt eine Reihe mutmaßlicher Schreibirrtümer, so bei den Fußmaßangaben in Dokument Nr. 96. Die vier über den gewöhnlichen Manualumfang C D-c³ gelieferten „Claves“ (Dokument Nr. 189) müssen vermutlich „Cis cis“ d³ e³ „gelesen werden, nicht „C c“ d³ e³“. Willkommen wäre bei ungewohnten Formen wie „Halbscheid“ in der Bedeutung „Hälfte“ (Dokumente Nr. 118, 127) ein erläuternder Zusatz gewesen; nicht weniger willkommen ein Hinweis auf den doch auffälligen Sachverhalt, daß die von Möller in Tonbuchstaben angegebene Zusammensetzung mehrchöriger Register stets gegenüber der effektiven Beschaffenheit dieser Register um eine Oktave zu tief liegt (vgl. hierzu die tabellarische Aufstellung I, 76 f.). Besonders deutlich zeigt dies eine Stelle der in Dokument Nr. 7 mitgeteilten Lippstadter Disposition: „5. *Sexquialtera 3 fuß Gec'á 3 chor*“. „Gec“ entspricht nach der gewohnten Oktavbezeichnung einer Zusammensetzung 5 1/3' 3 1/5' 2'; gemeint ist aber – wie hier die Zusatzangabe „3 fuß“ (= 2 2/3' heutiger, genauerer Bezeichnungsweise) bestätigt – ohne Frage die Zusammensetzung 2 2/3' 1 3/5' 1' (Wulfhorst berücksichtigt dies in seiner Dispositionswiedergabe I, 18; Analoges gilt für die übrigen Fälle). Ein Kenner des westfälischen Orgelbaus hätte, wenn nicht das Zustandekommen der abweichenden Oktavbezeichnung, um die es sich zu handeln scheint, erklären, doch vielleicht Auskunft darüber geben können, ob ihr Gebrauch sich auf Möller beschränkt oder aber in der regionalen Praxis auch anderweitig beigeugt ist (vgl. hierzu die Angabe „e c““, ent-

sprechend 3 1/5' 2' – richtig wäre „e' c““ bzw. 1 3/5' 1' – bei Nr. 11 der Rückpositivregister in Dokument Nr. 127). Aufschluß ließe sich möglicherweise aus Signaturen erhaltener Pfeifen oder anderer Orgelteile der Zeit gewinnen. Hier wird ein – aus der Lektüre erwachsener, aber nicht als Kritik an Wulfhorst geäußertes – Wunsch berührt: Genaueres über die Beschaffenheit der erhaltenen Arbeiten Johann Patroclus Möllers (vgl. deren Verzeichnis I, 75) zu erfahren und damit eine Vorstellung von seinem Werk zu erlangen, die über die Kenntnis der in Dispositionen vereinigten Registernamen, der Prospektform, der Klaviaturlängen und der Windladenart hinausreicht. Zum Ertrag einer so gearteten Beschäftigung mit dem westfälischen Meister könnten beispielsweise direktere Zuschreibungskriterien als die I, 22 und 63 zu findenden gehören.

Jürgen Eppelsheim, München

HUBERT UNVERRICHT: Die beiden Hoffstetter. Zwei Komponisten-Porträts mit Werkverzeichnissen. Unter Mitarbeit von Adam GOTTRON und Alan TYSON. Mainz: B. Schott's Söhne 1968. 80 S., 4 Taf. (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. 10.)

Hubert Unverricht legt unter Benützung einiger von Adam Gottron und Alan Tyson zur Verfügung gestellten Daten hiermit eine kleine Darstellung zweier Komponisten vor, die vor einigen Jahren aus ihrer einstigen Obskurität ins helle Scheinwerferlicht des Haydn-Démasqués gerückt wurden. Mit der Veröffentlichung dieser Studie bezeugt die Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte von ihrer Warte aus in dankenswerter Weise ihre Anteilnahme am aktuellen Geschehen in der „großen“ Musikgeschichtsschreibung.

Bis vor dreißig Jahren galten die Werke, welche Pleyel als op. 3 in seine Gesamtausgabe der Haydn'schen Streichquartette aufgenommen hatte, als echt. Jens Peter Larsen ließ als erster wegen des Fehlens authentischer Vorlagen für diese Quartette, die Bailleux 1777 als op. 26 unter Haydn's Namen druckte, seinen Zweifel an der Rechtmäßigkeit dieser Zuschreibung hören. Der Verdacht war umso schwieriger aufrechtzuerhalten, als Haydn selbst die Pleyelsche Ausgabe einmal lobte, und die Echtheit des op. 3 vom Meister im sog. Eißlerschen Haydn-

Verzeichnis bestätigt wurde. Das Lob war aber summarisch, und das vom Famulus verfaßte Verzeichnis wurde von einem dreundsiebzigjährigen, vergeßlichen Meister nur flüchtig durchgesehen. Nicht nur die Quellenlage, sondern auch der stilistische Befund erregte Zweifel an der Echtheit. Wortführer dieser Richtung war vor allem László Somfai. Vor wenigen Jahren konnten Alan Tyson und H. C. Robbins Landon dann dem alten Verdacht einen handfesten Boden geben. Es zeigte sich, daß es merkwürdigerweise übersehen worden war, daß im Kopftitel der zwei ersten Streichquartette des Bailleux-Druckes Hoffstetter als Autor genannt wurde, was aber später vom Verleger oder Stecher ausgemerzt wurde.

Dieser Fund beseitigte zwar nicht den letzten Zweifel, vermochte aber den weiteren Forschungen Richtung zu geben. Ist auch das op. 3 unter den Werken Hoffstetters nicht nachweisbar, so war doch eine stilistische Prüfung der fraglichen Werke im Rahmen seines Quartetttschaffens, wie Ludwig Finscher sie durchführte, und aus der Perspektive seines Gesamtwerkes, welche Hubert Unverricht in vorliegender Arbeit unternahm, als Handhabe geboten. Diese unabhängig von einander erfolgten Prüfungen kamen fast einmütig zu dem Schluß, daß wohl Pater Roman Hoffstetter der Verantwortliche für das „Haydnsche“ op. 3 sein mußte. Es wäre übertrieben, sämtliche Gestalten aus der „Haydn-Maskerade“ mit gleichem Ernst zu betrachten – Hoffstetter ist hier übrigens mit 14 Quartetten kein Unauffälliger –, da es sich oft um einfach gelöste Fehlzuschreibungen unbedeutender und kaum gespielter Werke handelt. Im Falle des „op. 3“ hat eine weitere Untersuchung etwas Aufregendes, da es sich hier bekanntlich um den Schöpfer eines Evergreens ohnegleichen, und zwar in der „Serenade“ in C-dur (Hob. III: 17), handelt.

Unverricht bietet in seiner Monographie neben einer stilkritischen Diskussion der Zuschreibungsfrage ein anziehendes Bild der Persönlichkeit Hoffstetters. Es wird künftig erlaubt sein, sich beim Hören der berühmten Serenade das romantische Bild vor Augen zu halten, daß der Schöpfer dieser „Music for the Millions“ in der Entlegenheit eines mittelrheinischen Klosters (Amorbach) gewirkt hat, ohne – wie er selbst schreibt – Serpent, Trombone und Kontrafagott zu

kennen, nicht im Stände, 11 Gulden für eine Partitur eines Werkes des heiß verehrten Haydn zu bezahlen, lange Zeit wartend auf das Schiff, das ihm aus Frankfurt das in der Umgebung des Klosters nicht erhältliche Notenpapier bringen sollte, um geduldig das Werk des befreundeten und verehrten Joseph Martin Kraus abschreiben zu können. So unscharf das Lebensbild des Zwillingbruders Johann Urban Alois, eines komponierenden Dilettanten, bleiben mußte, umso profilierter ist das Porträt des sympathischen Benediktiners Roman Hoffstetter, das sich aus den Briefen an den Kraus-Biographen Silverstolpe gewinnen läßt. Mit diesen liebevoll gezeichneten Porträts, vor allem mit dem von Roman Hoffstetter, den Unverricht „weder zu den einfachen Epigonen, noch zu den das allgemeine Musiziergut bestätigenden und weitertragenden Kleinmeistern“ (S. 11) rechnen will, gewinnt unser Blick in das musikalische Treiben einer Zeit zweifellos an jener Breite und Tiefe, welche uns die Lebensgeschichten der Großen allein nicht geben können.

Albert Dunning, Poitiers

ARNO LEMKE: *Jacob Gottfried Weber. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des mittelrheinischen Raumes. Mainz: B. Schott's Söhne 1968. 320 S. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. 9.)*

Man hat gesagt, es gebe wahrscheinlich doch nur zwei kulturgeschichtlich wirklich entscheidende Zäsuren: den prähistorischen Übergang von der Jägerkultur zur Sesshaftigkeit und den modernen zum Industrialismus; in beiden Fällen sei die materielle und die geistige Revolution total gewesen. Wir Musiker haben zur ersten Zäsur nichts zu sagen (möchten wohl für unseren Bereich eher die Entstehung der Polyphonie zwischen dem 8. und dem 12. Jahrhundert dafür einsetzen). Um so mehr müssen wir die zweite auch von unserer Kunst her bestätigen. Mag uns das an der Musik selbst, nämlich an der des 18. bis 20. Jahrhunderts und an deren Wandlungen nicht immer und überall gleich deutlich werden, weil sie in einem engeren Sinne unsere eigene ist; bei der Musiktheorie aber genügt, so möchte man sagen, ein Blick, um uns dies bewußt zu machen. Was für ein Zeitalter, in dem ernsthafte Musiker immer wieder Systeme des musikalischen Satzes erfin-

den, die alle Zeit gelten und gültig bleiben sollen, von Fux (1725) bis zu Hindemith (1937), um nur zwei zu nennen. Was für eine Zeit, in der unter den Augen Beethovens die Momigny, Reicha, Gottfried Weber völlig neue Theorien der Tonkunst entwerfen und große Kompositionslehren schreiben, in denen sie obendrein versuchen, die Erfahrung der Wiener klassischen Musik festzulegen und damit auch in der Lehre die Zeitlosigkeit dieser Musik zu postulieren (vgl. AfMw 25, 1968, S. 289). Was für eine Zeit, die solche Versuche für repräsentativ ansieht und in der Praxis doch so verschiedene Wege geht.

Nach den Protagonisten solcher Musiktheorie zu fragen heißt mehr als lediglich eine „merkwürdige und in gewissem Sinne bedeutende Gestalt an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert der Vergessenheit zu entreißen“. Und doch kann nichts anderes als ein gleichsam liebendes, persönliches Interesse befähigen, den tausend Einzelheiten und Kleinigkeiten im Leben und Schaffen eines Gottfried Weber nachzuforschen. So ist denn Lemkes Buch eine ganz und gar sympathische Biographie, fleißig zusammengetragen und durch die vielen Details in der Tat ein „Beitrag zur Musikgeschichte des mittelrheinischen Raumes“, kaum allerdings ein Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie, den der Leser doch auch erwarten durfte.

So nützlich Werkkataloge, Schriftenverzeichnisse, Briefregesten usw. sind oder sein können, mit denen das Buch vorzüglich ausgestattet ist, alle Werkuntersuchungen sind irrelevant, wenn, wie hier, keines der Werke heute mehr gedruckt vorliegt – man fragt sich höchstens, ob sie wirklich so einfach sind wie die Beschreibung.

Der Rezensent kann nicht verschweigen, daß dieses Buch das erste aus dem Bereich sogenannter Geisteswissenschaft ist, in dem er den Menschen, von denen die Rede ist, nicht mehr in ihren Namen begegnen durfte, sondern in dem er es mit Abkürzungen (ähnlich den Nummern von Erkennungsmarken) zu tun hatte, mit GW und CMvW, – und er muß gestehen, daß er sich daran noch weniger gewöhnen wird als an schlechtes Deutsch, und sei beides noch so verbreitet.

Arnold Feil, Tübingen

HERFRID KIER: Raphael Georg Kiese-wetter (1773-1850). Wegbereiter des musika-lischen Historismus. Regensburg: Gustav

Bosse Verlag 1968. 270 S., 1 Taf. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 13.)

Diese als Kölner Dissertation entstandene Arbeit ist zwar eine Monographie über Kiese-wetter, geht in ihrem Gehalt jedoch weit darüber hinaus. Ihr Ziel, „Vorarbeit zu einer Gesamtdarstellung des musikalischen Historismus, als auch speziell als Beitrag für eine Geschichte der Musikgeschichtsschreibung zu Beginn des 19. Jahrhunderts“ (S. 167), wird auf forschersichen Wegen erreicht, die durch mannigfache Nebenergebnisse erst den Rahmen ergeben, der die zentralen Ergebnisse in der rechten Beleuchtung erscheinen läßt.

Kier hat es verstanden, die Gestalt Kiese-wetters in ihren mannigfachen Bezügen zur Musik zum Führer durch bestimmte musika-lische Bestrebungen im vormärzlichen Wien werden zu lassen. Der Hofrat, gesuchter Bassist und Querflötist, Schüler von Al-brechtsberger, hat diese Verknüpfung in seiner Autobiographie auf einen kurzen Nenner gebracht (S. 55): „Die Neigung für Sammlung und periodische Aufführung alter Musik führte ihn zusätzlich zu den Biographien der Musiker, von da zu einem umfassenden Studium der Geschichte und ihrer Literatur“. Die Bedeutung dieses Mannes für das Wiener Musikleben ist allein daran abzulesen, daß er von 1821 bis 1842, also 22 Jahre, als Mitbegründer und Vice-Präsident der „Gesellschaft der Musikfreunde“ Konzerteleben und Musikerziehung (im Konservatorium) maßgeblich beeinflußt hat. Mit dem ausübenden Mitglied Schubert verband ihn über seine jüngste Tochter persönliche Bekanntschaft und Förderung seines Liedschaffens.

Kiesewetters Sammlung alter Musik (in der Musiksammlung der Österr. Nationalbibl.; Catalog, 1847) entstand unter dem Forkel'schen Gedanken, eine Geschichte der Musik in Denkmälern zu entwerfen. Die seit 1816 angelegte Sammlung fand die Unterstützung besonders von F. S. Kandler und anderen Sammlern wie A. Fuchs, Santini, Thibaut und Meyerbeer. Zwar ist die repräsentative Auswahl von älteren Meisterwerken (unter Ausschluß der Instrumentalmusik) meist abschriftlich in Partituren angelegt, jedoch finden sich auch etliche wertvolle Autographe des 18. Jahrhunderts in ihr. Das quellenkritische Vorgehen Kiesewetters, der alle Zusätze, z. B. Akzidentien, als solche ausdrücklich kenntlich machte, hängt mit

seinem Bemühen zusammen, die Wiederbelebung der Vokalmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts auch durch musikgeschichtliche Forschungen zu untermauern.

Kiesewetters Historische Hauskonzerte erhalten in Kiers farbiger Darstellung ihren Stellenwert im Wiener Musikleben durch die aufgezeigten Verbindungen zu den anderen bürgerlichen Musikzirkeln, in denen etwa Spohr und Reißiger mitwirkten. Während Dr. Ignaz Sonnleithner das zeitgenössische Schaffen pflegte, ergänzten zwei andere Musikzirkel Kiesewetters Bestrebungen: Bei Josef Hohenadel wurden Oratorien, Kantaten und Opern des 18. Jahrhunderts aufgeführt, Simon Molitor widmete sich der älteren Instrumentalmusik. Die von Kiesewetter aufgeführten 178 Werke sind fast ausschließlich der katholischen Kirchenmusik und deren Meisterwerken im *stile antico* und *stile misto* zuzuzählen. In der ersten Saison erklangen u. a. Stücke von Palestrina, Lotti, Durante, Pergolesi, Marcello, Caldara, Jomelli und Sarti. Das Verzeichnis dieser Werke im Anhang hat Kier in seinem ergänzenden Aufsatz *Kiesewetters historische Hauskonzerte* (Kirchenmus. Jahrb. 52, 1968, 95 ff.) auch auf die meist jährlich sechs Konzerte der Jahre 1816 bis 1842 aufgeschlüsselt. Bemerkenswert ist die Abkehr vom reinen a-cappella-Ideal im Bemühen um eine gute Generalbaßbegleitung, für die er in Johann Hugo Worziscek als Leiter einen ausgezeichneten Musiker fand.

Sammlung und Konzerte gingen nun Hand in Hand mit Kiesewetters musikgeschichtlichen Forschungen, die ihn nicht nur als einen guten Kenner der alten „Niederländer“ auswiesen, sondern durch die Entdeckung der Petrucci-Drucke und die Anerkennung Lassos (neben Palestrina) vorausweisende Punkte berühren. Namentlich auch seine Untersuchungen über die Musiktheorie im Zusammenhang mit Guido von Arezzo und Franco von Köln, ferner seine paläographischen Arbeiten über Tabulaturen oder seine Darstellung der weltlichen Vokalmusik vor der Oper sowie deren Frühgeschichte, stellen Kiesewetter in die Reihe der frühen Musikhistoriker Forkel, Winterfeld, Bains und Fétis. Dadurch, daß Kier stets auch den neuesten Stand der Forschung berücksichtigt, wird die Begegnung mit heute noch brisanten Problemen, z. B. der Chiavetten oder Akzidentien in der Besprechung aller

Schriften stets interessant. Allerdings kann der Rezensent aus dem Zitat S. 71 nicht herauslesen, daß Kiesewetter sich bis zu einem gewissen Grade der *colla-parte*-Praxis bewußt gewesen sei, dem widerspricht auch, was er zu der mit Zinken und Posaunen instrumentierten Palestrina-Messe sagte (S. 153: „*welche die analogen Stimmen Note für Note im Unisono begleiten*“).

Im übrigen erscheinen die Quellenzitate glücklich in den Haupttext eingerückt, wie überhaupt die klare Gliederung und registermäßige Aufschlüsselung des Buches besticht (leider fehlt im Inhaltsverzeichnis der Hinweis auf das Abkürzungsverzeichnis). Kier kann sich quellenmäßig u. a. auf einen Teil der wissenschaftlichen Korrespondenz von Kiesewetter stützen, für die er 750 Briefe nachweisen kann. Aus weiteren Quellen ergibt sich ebenfalls neues Material, so daß Kier in einem lexikalischen Anhang biographische Ergänzungen zu einzelnen Personen geben kann, die mit dem Historismus in Verbindung stehen, oder wie etwa bei Johann Michael Hauber die Grundlage eines fehlenden Lexikon-Artikels. Hinweise auf die Wichtigkeit einer Arbeit über die Familie Sonnleithner (S. 88, Anm. 26) oder auf die umfangreiche Materialiensammlung von Simon Molitor (S. 90, Anm. 41) mögen als Beispiele dienen für viele Nebenergebnisse, mit denen Daten und Fakten berichtet oder ergänzt werden.

Kier, der auch in dem von W. Wiora herausgegebenen Sammelband *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (Bd. 14 der Reihe) einen Beitrag zur Wiener Situation erscheinen ließ, hat seine Arbeit über Kiesewetter zu einem Brennpunkt der Frage nach dem Historismus in Wien werden lassen. Der Aufnahme in die gewichtige Publikationsreihe der Fritz Thyssen Stiftung verdankt die Arbeit eine angemessene Ausstattung.

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe . . . Hrsg. von Gertrud STROBEL und Werner WOLF. Bd. II: Briefe der Jahre 1842-1849. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1970. 783 S.

Dieser Band zeigt die gleiche Einrichtung wie sein Vorgänger von 1967 (vgl. Mf XXIII, 1970, 213 ff.). Wie aus der unparteilich geschriebenen, quellenmäßig exakten Einleitung (65 S.) hervorgeht, auf die sich die

zahlreichen vor- und rückweisenden Anmerkungen stützen, betrifft die Hälfte der 304 (darunter 50 nicht oder unvollständig bekannten) Briefe die Dresdener Jahre 1842/43. Wagner zeigt sich in ihnen, in denen Wiederholungen unausbleiblich sind, nirgends verletzend oder polemisch, selbst der Kritik gegenüber, gegen die er sich sachlich zu wehren weiß (Br. 100); doch definiert er scharf seine Ziele, so in grundlegenden Schreiben wie Nr. 94, 122, 163 u. 227. In dem Briefwechsel mit Lüttichau, dessen Haltung, obwohl als dem Hofe verpflichtet schwankend, nicht autoritär und beinahe verständlich wirkt, verhehlt Wagner nirgends seine Ansprüche als Dirigent und Komponist, und die Notwendigkeit seiner fortschrittlichen Gesinnung, aber stets sachlich und nie servil. Sein Verhalten zu den Mitarbeitern wie Reißiger und der Schröder-Devrient (sie erscheint S. 190 als „Sauluder“, vielleicht spielen da auch – andere Gründe mit . . .), den Dresdener kulturellen Zuständen (S. 431 ff. u. 102) ist schwankend, aber nicht gehässig; gelegentliche Rückschau auf Paris, mit der Minna sympathisierte, ist wohl, wie so vieles in diesen in ihrer Stimmunghaftigkeit und Offenherzigkeit so anziehenden Briefen, nicht recht ernst zu nehmen. Gleichwohl blieb er den dortigen Freunden verbunden, er half mit Rat und Tat, trotz seiner ständig labilen, einmal als „bettelhaft“ (148) bezeichneten Lage. Die Beziehung zu Schumann ist bestenfalls kollegial, zumal dieser zu Wagners Empörung im *Holländer* Meyerbeerisches heraushörte (S. 223). Von und mit Mendelssohn ist wenig die Rede, mehr mit Spohr, dem Wagner, obwohl jener Wagners Einmaligkeit erkannte, nicht recht nützlich sein konnte. Von Anfang hebt sich der vertrauensvolle Ton der Schreiben an Liszt ab. Zahlreich ist die, auch viel Privates (Gesundheit, Wohnung) betreffende Korrespondenz mit der Familie, besonders die ehrlich besorgten Mitteilungen an Minna. Hier bedauert man wieder, daß das Verzeichnis der Briefempfänger die Seiten unterschiedslos aufzählt, sodaß das Heraussuchen der Briefe aus dem sonst zuverlässigen und reichhaltigen Personenregister mühselig ist. Aus den Revolutionstagen von 1849 liegen nur 7 Äußerungen vor, die begreiflicherweise nicht viel Neues bringen. Wie schlimm es damals in Dresden zugeht, erkennt man z. B. aus J. Höffners *Aus Biedermeiertagen* (1910)

S. 205 ff. Das Verhältnis zu Bakunin hat R. Huch in ihrem *Bakunin* (1928, 113 ff.) mustergültig klargestellt. In diesem Zusammenhange schreibt Wagner am 17. Mai 1849: „*Ich habe ersehen, daß wir alle keine Revolutionäre sind, denn die einzige kraft [der Revolutionäre] würd der haß, nicht die liebe sein, die uns leitet*“ (S. 665). Der hier angesprochene Ed. Devrient berichtet darauf am 3. Juni 1849 an Hiller u. a.: *Seine [Wagners] revolutionäre Parteinahme schließt eine zu schreiende Undankbarkeit gegen den König in sich. Man muß ein großer politischer Zähler sein, um bei solchen Gelegenheiten die bürgerliche Moral in den Wind schlagen zu dürfen. Bei dieser an sich unsinnigen Unternehmung kam es auf einen Unsinnigen mehr nicht an, Wagner hätte also hübsch ein honetter Kerl bleiben sollen. Jammerschade um das eminente Talent, dessen Tiefe und Fruchtbarkeit ich erst in letzter Zeit recht kennen gelernt habe.*“ (Hillernachlaß im Kölner Histor. Archiv, Bd. 23, S. 331, in dem auch die Wagnerbriefe (Bd. 22, 125 ff.) liegen.) Vielleicht wäre angesichts der 13 zu erwartenden Bände eine kurze Kennzeichnung der ersten ausführlichen Fundstelle im Personenregister zu empfehlen, z. B. Bd. II, 752 Louis Schubert. Hier noch einige titelmäßig gekürzte Vorschläge zur Ergänzung des Personenregisters, wobei deutlich wird, daß Wagner die Namen nicht immer genau wiedergibt. Es finden sich in ADB: Fehringer = Knopp, Klemm, Räder, Sednitzki, Werder, Widmann. In W. Koschs *Theaterlexikon*: Babbnig = Mampe, Dittmarsch, Föppel, Gentiluomo, Ferd. Heine, L. Herz, H. Köster und Frau geb. Schlegel, H. Kriete, Lindemann, Risse. In Thieme-Beckers *Künstlerlexikon*: Bendemann, Frommann, Hübner. In Frank-Altmanns *Tonkünstlerlexikon* 1937; P. Marx und Moriani. In *Österr. Biogr. Lexikon*: Braun v. Braunthal und Exner, wohl Franz Exner (1802-53). In Meyerbeer *Briefwechsel*, Bd. II, 1970: Erl, St. George, Zschiesche, nicht Ziesche. Weiteres könnte evtl. entnommen werden dem *Gothaischen Adels-* usw. *Kalender*, Ed. Oettinger: *Moniteur* . . . 1866 ff. z. B. Suppl. 3 für Herm. Franck: G. Vapereau: *Dictionnaire universel des contemporains*. 5. Aufl. 1880. – Übrigens Herr von Villem (S. 602) ist wohl identisch mit dem Diplomaten Alexander v. Villers (vgl. Liszt, *Briefe* I, 1893, S. 47).

Reinhold Sietz, Köln

Documenta BARTÓKIANA. Heft 3. Hrg. von Denis DILLE. Budapest und Mainz: Ungarische Akademie der Wissenschaften und B. Schott's Söhne 1968. 325 S., 33 Photographien.

Wenngleich Béla Bartók zu den Großen dieses Jahrhunderts gezählt wird, ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit seinem Leben und vielgestaltigen Werk in manchen Hinsichten dennoch nicht über Anfangsversuche hinaus gelangt. Diese negative Feststellung trifft in ähnlicher Weise auch zu bezüglich der Hinterlassenschaft von Paul Hindemith. Beiden Meistern ist noch nicht ein ihrer Bedeutung angemessenes literarisches Denkmal gesetzt worden. Daß dies z. Zt. auch wohl noch nicht mit der wünschenswert allseitigen Erhellung des Gegenstandes möglich sein dürfte, macht dieser Dokumentenband deutlich, der außer einem gemischten Anhang 175 an Bartók gerichtete Briefe (z. T. faksimiliert) enthält. Da damit lediglich „eine geringe Zahl der Briefe“ im Druck zugänglich gemacht wird, die der schon seit 1902 international beachtete Komponist und Pianist erhalten hat, ist nicht nur zur Biographie noch manches Detail derzeit verborgen, zumal einige prominente Briefschreiber bislang ihre Zustimmung zur Veröffentlichung ihres Briefwechsels verweigert haben (siehe S. 9). Die hier (hinreichend von D. Dille kommentiert) veröffentlichten Dokumente bieten eine Fülle von lesenswerten, für die Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts insgesamt relevanten Fakten und Formulierungen. Da Bartók sowohl mit Musikologen wie z. B. Manuel de Falla, Volkskundlern wie z. B. Constantin Brailoiu oder Musikern wie etwa Yehudi Menuhin in Korrespondenz stand, erfährt man daraus sehr viel. So empfahl 1903 „freundlich wohlwollend“ J. Batka dem „aufstrebenden Künstler“, „dass er die literarisch-geistigen Hervorbringungen der Künstler ersten Ranges im eigenen Fache gründlich“ studieren möge. 1910 legt ihm Frederick Delius kritisch nahe, Musik solle „rein der eigenen Empfindung entfließen und ohne zu viel Intellectualität. – Stimmung also!“ sein. Briefe aus der Feder von P. Soceriu, C. Pavel, J. Busitia, A. Chybinski u. a. erhellen die Umstände, unter denen Bartók seinen reichen Bestand an Volksmusik zusammentrug. Kontakte mit hervorragenden Interpreten wie z. B. J. Szigeti, R.

Kolisch oder H. Rosbaud klären manche Frage der Aufführungspraxis seiner großen Instrumentalwerke. Andere Zuschriften aus den Jahren nach 1933 belegen erneut und sehr eindringlich den verhängnisvollen Terror nationalsozialistisch verblendeter „Kulturpolitik“. Nicht unerheblich sind zudem charakteristische Stellungnahmen zeitgenössischer Komponisten von Rang zu Bartóks Werk, wenn etwa Darius Milhaud die 1. Violinsonate lobt als „une oeuvre de race, pure et rude“, während der Schweizer H. Suter 1925 den ungarischen Meister verehrt, da er „aus den Urquellen des Volkstums“ schöpfe. Einblick in die Werkstatt des Komponisten gewähren Briefe, denen entweder nicht vertonte Gedichte beigelegt wurden (Nr. 53) oder welche die Veranlassung gaben zur Konzipierung von „Auftragswerken“ (Nr. 101). Somit wird künftig dieses dritte Heft der *Documenta Bartókiana* sowohl für die spezielle Bartók-Forschung als auch für die allgemeinere Geschichtsschreibung der Musik der Gegenwart eine unentbehrliche Quelle sein.

Walter Salmen, Kiel

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: *Supplemente zur Gesamtausgabe XI, XII und XIII. Dramatische Werke Band 1, 2 (Leonore, Oper in drei Aufzügen, Partitur der Urfassung vom Jahre 1805) und 3. Hrg. von Willy HESS. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (1967) und (1970). XLVII, 586 S. (Band 1 und 2), XL, 177 S. (Band 3).*

Mit den Bänden XI-XIII der Supplemente zur alten Beethoven-Gesamtausgabe hat der Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, das gesamte Material zur Vorgeschichte des endgültigen *Fidelio* von 1814 vorgelegt (hinzukommen noch zwei schon in Band II der Supplemente veröffentlichte Frühfassungen der Marzellinen-Arie). Willy Hess, der Herausgeber dieser außerordentlich verdienstvollen Publikationen, hatte bereits in seinem Buch *Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen* (Zürich 1953) vergleichende Studien durchgeführt, die zu dem gründlichsten gehören, was wir über dieses trotz aller Problematik zentrale Werk besitzen. Für die erste Fassung von 1805 (Band XI und XII) wird die als Privatdruck gestochene Partitur von Erich Prieger (2 Bände 1908 und 1910) reproduziert, wobei die aufgrund der Revision nötigen Änderungen von Fall zu Fall vorgenommen sind. Das Druckbild

ist dadurch kaum (vgl. etwa Band XII, S. 309) beeinträchtigt. Auf die sich infolge dieses Verfahrens ergebenden editorischen Divergenzen zu dem neu gedruckten Band XIII, der die Abweichungen der zweiten Fassung (1806) von der ersten bringt, aber auch zu Anhang II von Band XII, weist Hess auf S. VIII von Band XI hin. Was die Schlüssel der Singstimmen betrifft, hätte man nach Ansicht des Rezensenten auch für die neu gedruckten Teile an die Verwendung der originalen, d. h. alten Schlüssel denken können.

Die Bände XI und XII bringen außer der Fassung von 1805 (einige Zuweisungen sind nicht völlig gesichert, vgl. Hess auf S. IX/X von Band XI) noch einige zumeist bisher ungedruckte frühe Varianten (Band XII, S. 547-586), darunter eine vollständige Frühfassung des Duettes *Nur hurtig fort, nur frisch gegraben* (zur Textzuverlässigkeit vgl. die einschränkenden Sätze von Hess in Band XII, S. XLVII). Die beiden Bände enthalten weiterhin ein ausführliches, allgemein informierendes Vorwort (Band XI, S. VII-XI), das Sonnleithnersche Libretto von 1805 (Band XII, S. XIII-XXVI) sowie den Revisionsbericht (S. XXVII-XLVII), zu dem die Seiten XXXVI-XXXVII von Band XIII noch Zusätze und Berichtigungen bringen. Entsprechend wäre das Inhaltsverzeichnis auf S. VI von Band XI zu korrigieren.

Das von Breuning für die Fassung von 1806 modifizierte Textbuch ist auf S. IX-XXI von Band XIII abgedruckt (ein vergleichender Abdruck der Texte von 1805 und 1806 findet sich auf S. 203-252 des erwähnten Buches von Hess). Im übrigen bietet dieser Band im Notentext nur die ins Gewicht fallenden Änderungen gegenüber der ersten Fassung, während die verbal umschreibbaren Abweichungen (z. B. die ominösen Kürzungen von 1806) aus dem Revisionsbericht (S. XXVII-XXXVI) zu ersehen sind. Auf Abdruck der dritten *Leonoren*-Ouvertüre konnte natürlich verzichtet werden. Auch dieser Band bringt noch einige Varianten, die mit der Fassung von 1806 zusammenhängen (S. 137-142), außerdem zwei Varianten zur endgültigen Fassung von 1814 (S. 169/170), vgl. hierzu Revisionsbericht S. XXXVI und XXXIX. Die hier vorliegende De-facto-Erschließung der vollständigen Partitur von 1806 erfolgt zum ersten Mal, kann sich allerdings auf die zu Beethovens Lebzei-

ten erschienenen (nicht vollständigen) Klavierauszüge dieser Fassung (vgl. Band XIII, S. XXVII) und auf Otto Jahns Rekonstruktion (ebenfalls nur im Klavierauszug) stützen.

Band XIII enthält neben dem Vorwort (S. V-VIII) außerdem den 1803 entstandenen Partiturentwurf der ersten Szene von *Vestas Feuer* (S. 143-168, dazu Revisionsbericht S. XXXVIII/XXXIX), in dessen G-dur-Schlußteil (S. 157 ff.) zuerst die Musik des Duettes *O namenlose Freude* aus dem *Fidelio* erscheint, sowie den Eröffnungschor des Festspiels *Die Weihe des Hauses* von 1822 (S. 171-177). Dieser Chor ist musikalisch identisch mit dem Eröffnungschor der *Ruinen von Athen* von 1811, wird aber hier mit dem teilweise neuen Text von Carl Meisl zum ersten Mal publiziert (zu den übrigen Nummern der *Weihe des Hauses* vgl. S. VII/VIII und XXXIX/XL). Der ganze Text des Festspiels ist auf S. XXII-XXVI abgedruckt.

Edition und Revision vermitteln den Eindruck von strengem Verantwortungsbewußtsein und größtmöglicher Zuverlässigkeit. Die folgenden Bemerkungen betreffen daher nur herausgegriffene Einzelheiten, über die man verschiedener Ansicht sein kann. Die Tempopangabe des Duettes *Um in der Ehe froh zu leben* (Band XI, S. 193 ff.) muß laut Revisionsbericht (Band XII, S. XXXV) lediglich Allegretto heißen. In dessen Diminutiv ist das frühere „e grazioso“ mit enthalten. Im 1. Finale, T. 92-96 (Band XI, S. 234), verändert Hess den Text der Vorlage „wir finden Ruh, wir finden Ruh“ in „wir werden frey, wir finden Ruh“. Da jedoch die Fassung von 1806 an dieser Stelle (Band XIII, S. 30 und XXXI) den Text „wir werden frei, wir werden frei“ hat, ist anzunehmen, daß Beethoven hier Textwiederholung beabsichtigte. Im Rezitativ *Ich kann mich noch nicht fassen* (Band XII, S. 420) hätte in den Takten 26-29 das von Glück häufig verwendete, aber heute kaum noch bekannte *ondulé* der Streicher eine Erklärung im Revisionsbericht verdient. In den Takten 198, 200, 202 (nicht – wie man nach dem Revisionsbericht vermutet – auch 204) des anschließenden Duettes *O namenlose Freude* (S. 437) verbessert Hess jeweils auf Schlag 1 die Tonikatonö der Violinen und Bratschen in Dominanttöne, um die Reibung mit dem Vorhalt der Singstimmen bzw. Bläser zu vermeiden, entsprechend ist Beethoven selber 1806 (Band XIII, S. 79/80) und dann 1814 verfahren.

Dennoch sind Reibungen in der Art der Fassung von 1805 typisch für Beethoven, vgl. etwa das Streichtrio c-moll op. 9, Nr. 3, 1. Satz, T. 120, die Klaviersonate D-dur op. 10, Nr. 3, 4. Satz, T. 36, 38 und 40, die Coda des Scherzo der *Eroica*, die Takte 104-117 des Allegretto im Streichquartett e-moll op. 59, Nr. 2 oder die Takte 341-373 des Scherzo der 5. Symphonie (auch T. 203-206 des Finale), abgesehen von anderen bekannten Fällen (vgl. Rezensent in: Beiträge zur Geschichte der Oper, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1969, S. 22 mit Anm. 27). Die Stelle von 1805 sollte also für diese Stufe stehen bleiben. Im selben Duett T. 244 (S. 440) erscheint die Oktavierung des 1. Fagottes unter Hinweis auf T. 241/42 (vgl. S. XLIII) nicht zwingend, da mit T. 244 die Hörner hinzutreten. Das erste Horn übernimmt jetzt (klingend) *d'*. In Roccas Goldarie von 1806 (Band XIII, S. 137) muß es im ersten Allegro non troppo heißen: „*Zwar gibt's Philosophen . . .*“. Daß diese Version fallengelassen wurde, versteht sich nicht nur aus ihrer schwierigen Sangbarkeit, sondern vor allem auch daraus, daß sie zum „Klingeln“ und „Rollen“ der Sechzehntel im 6/8-Takt keine Verbindung mehr zeigt; die Feinheit der Beziehung des mfp, des Gesangsvorhaltes und des entsprechenden Bläserechos zu „*Mädchen*“ (Band XI, S. 122, T. 28 ff.) ist allerdings auch 1814 verloren gegangen, wo es abstrakter „*Verlangen*“ heißt.

In der zweiten Fassung der *Leonore* von 1806 wird man mit Hess (Band XIII, S. VI) „*musikalisch im wesentlichen doch nur eine z. T. sehr rigorose Verkürzung, ja Verstümmelung der ersten Leonore*“ sehen. Was wir dieser Umarbeitung wirklich verdanken, ist die dritte *Leonoren-Ouvertüre*. In der Beurteilung der 1. Fassung von 1805 hält sich Hess anlässlich der Neuausgabe zurück, zitiert aber (Band XI, S. X/XI) die Äußerungen von Otto Jahn, der in der ersten „*Bearbeitung nicht nur die längste, sondern auch die größte*“ sah, und von Erich Prieger, der ebenfalls deutlich der ersten Fassung den Vorzug vor der letzten gab. Ob die szenischen und konzertanten Aufführungen der *Leonore* im Beethovenjahr 1970 (Passau, Wien) diesen Eindruck bestätigt haben, wagt Rezensent zu bezweifeln. Nach seiner Meinung erweist es sich gerade beim Studium der hier besprochenen Bände, daß der *Fidelio* von 1814 die

gültige Fassung des Werkes ist und bleibt. Unzählige Einzelheiten unterschiedlichen Gewichts sind einfach besser, vor allem wird einem aber die Bedeutung entscheidender Stellen im Vergleich erst ganz bewußt. Verwiesen sei nur auf Deklamation und Melodik des „*O Gott (o) welch ein Augenblick*“ im 2. Finale.

Den ausgeschiedenen Nummern wird man nicht nachtrauern: weder dem Terzett *Ein Mann ist bald genommen* (Band XI, S. 102-112; Band XIII, S. 18-28), das den kleinbürgerlichen, opéra-comique-haften Aspekt der Handlung durch die musikalische Zusammenfassung seiner Repräsentanten Marzelline, Jaquino und Rocco zu sehr betont, noch dem von Beethoven später als „*Concertstück*“ empfundenen Duett *Um in der Ehe froh zu leben* (Band XI, S. 193-207; Band XIII, S. 11-17), das nicht nur mit seinem Violin- und Cellosolo problematisch, sondern auch von Situation und Text her (besonders T. 56 ff.) etwas peinlich wirkt (die Sphären Leonorens und der Kleinbürger durchdringen sich bereits im Kanonquartett auf einer musikalisch viel höheren Ebene).

Die übrigen größeren Änderungen entspringen echten Wandlungen der Konzeption. So drang nach Treitschkes Bericht (Thayer-Deiters-Riemann III, Leipzig 21911, S. 410) Beethoven „*auf einen anderen Schluß*“ des ersten Finale, das 1805 und 1806 mit einer martialischen „*Arie*“ Pizarros mit Männerchor endete (Band XI, S. 270-306; Band XIII, S. 34/35). Pizarro wurde dadurch als Person (die er in dieser Oper kaum ist) zu stark akzentuiert. Mit dem stillen Schluß von 1814 leitet Beethoven zu der Kerkersphäre Florestans über. Auf jeden Fall störte es die Proportionen empfindlich, daß Pizarro praktisch mehr Sologesänge (nämlich mehr als einen) hatte als die Hauptpersonen Leonore und Florestan. Auch deren zentrale Monologe wurden 1814 einem tiefgreifenden Konzeptionswandel unterworfen, der in der Leonoren-Szene den Anfang (vgl. Rezensent im Kongreßbericht Bonn 1970), in der Florestan-Szene den Schluß betraf. In der Introdution Florestans (Band XII, S. 307-321) blieb die Substanz 1806 (Band XIII, S. 36-44) und auch 1814 unberührt (könnte man die Figur der 1. Violine auf S. 312/13 und 320/21 – 1814: T. 21, 23, 41/42 – mit den Takten 60-63 der ja auch im Mittelteil

Florestan-bezogenen ersten *Leonoren*-Ouvertüre in Verbindung bringen? Das Motiv spielt in ihr eine große Rolle, besonders in den Schlußgruppen der Außensätze, es schließt die Ouvertüre auch ab), ebenso im Adagio (S. 322-324, *In des Lebens Frühlingstagen*). Was aber den Schluß der Szene betrifft, so suchte Florestan 1805 und 1806 (vergebens), aus seinem durch das Adagio umzirkten Innern am Ende wieder nach außen zu dringen und sich mit der Welt in Verbindung zu setzen, indem er eine etwas sentimentale Erinnerung an die geliebte Leonore beschwor: Andante un poco agitato, *f*-moll, Streicher con sordini (S. 324-330). 1814 wird dieser Versuch eines Durchbruches nach außen zur „an Wahnsinn grenzenden“ Vision des Engels Leonore, der „zur Freiheit ins himmlische Reich“ führt, mit der grellen, unwirklichen Farbe („und ist nicht mein Grab mir erhellet?“) des *F*-dur und der Oboe. Sollte man diese *F*-dur-Oboe der halluzinierten Freiheit zu der *F*-dur-Oboe der wahren Befreiung im Sostenuuto assai des 2. Finale in Beziehung sehen? So wie dem erfüllten „Augenblick“ dieser Befreiung Pizarro mit seinem vergeblichen Erhaschen der Erfüllung („Ha! Welch ein Augenblick!“) merkwürdig gegenübergestellt ist? Dies finden wir bereits 1805 und 1806, jenes erst 1814. Wie dem auch sei, welcher anderer Zugriff zeigt sich in dem Monolog von 1814! Mehr oder weniger aber gilt entsprechendes für das ganze Werk, dessen Größe vor dem Hintergrund seiner in den besprochenen Bänden publizierten Vorstadien erst ganz deutlich wird.

Wolfgang Osthoff, Würzburg

JOHN PLUMMER: Four Motets. Edited by Brian TROWELL. (London:) Published for The Plainsong and Mediaeval Music Society by the Piers Press 1968. 34 S.

Das vorliegende schmale Heft, dem Umfang nach etwa einer Publikation aus der Chorwerk-Reihe vergleichbar, ist eine Gesamtausgabe. Denn die 4 darin veröffentlichten Sätze sind alles, was uns von ihrem Komponisten Plummer erhalten ist. (Der Hinweis hierauf befindet sich im Vorwort und sympathischerweise nicht, etwa durch den naheliegenden Zusatz „Complete Works“, im Titel!)

John Plummer (Polumier, Polmier, Plumer, Plumere) wurde wahrscheinlich kurz vor 1410 geboren und starb 1484 oder bald

darauf, war also ein um etwa eine Generation jüngerer Zeitgenosse Dunstables. Er gehörte der königlichen Kapelle (Chapel Royal) an, wo er 1444-55 außerdem das Amt des „Warden of the Children“ ausübte, sowie der St. George's Chapel in Windsor, unter der Herrschaft Heinrichs VI. (desjenigen Königs, den man früher fälschlich für den in Old Hall vertretenen Komponisten Roy Henry gehalten hat) und Eduards IV. Man darf Plummer nicht mit dem älteren John Pyamour verwechseln, der den Sängernachwuchs der Chapel Royal unter Heinrich V. betreut hatte; in der zweiten seiner beiden „*Tota pulcra es*“-Vertonungen zitiert Plummer den Anfang des „*Quam pulcra es*“ Pyamours, seines Vorgängers. Über diese und zahlreiche andere biographische Details unterrichtet uns das informative Vorwort des Herausgebers. In neuerer Literatur, etwa in den Arbeiten Bukofzers, F. Ll. Harrison's und Trowells, stößt man auf den Namen Plummer und seine Musik immer wieder. In MGG ist er – wie auch Pyamour – noch nicht eigens vertreten; hier sind wir auf die material- und kenntnisreichen Artikel über Heinrich V. und Heinrich VI. angewiesen, die wiederum aus der Feder Trowells stammen.

Die vier Sätze Plummers sind in 4 Quellen überliefert: in der an englischen Sätzen so reichen Hs. ModB (3 Sätze), zu der der Herausgeber, wie er S. 31 mitteilt, einen thematischen Katalog vorbereitet hat, in Trient 90 (2), in Oxford Bodl. Libr. Selden B. 26 – nicht B. 27, wie es S. 4 versehentlich heißt – und in Oxford Bodl. Libr. Add. C. 87 (je 1 Satz). Ein fünfter Satz, „*Qualis est dilectus*“, wird in ModB ebenfalls ‚Polmier‘, im Nachtrag von OH jedoch Forest zugeschrieben, dem auf Grund der sehr abweichenden Satzweise auch der Herausgeber die Komposition zuweist; sie ist bereits seit langem veröffentlicht (*The Old Hall Manuscript*, alte Ausgabe, Bd. II, S. 77).

Die Bezeichnung der Sätze als „Motetten“ ist im neueren, d. h. vagen und verallgemeinernden Sinn aufzufassen. In Wirklichkeit sind die ersten drei („*Descendi*“ und zwei Vertonungen von „*Tota pulcra*“) Marianantiphonen (Texte aus dem Hohelied entlehnt), während der Text des vierstimmigen „*Anna mater Matris Christi*“ dem Reimoffizium für das Fest der Hl. Anna entstammt. Wie der Herausgeber ausführt, hatten alle diese Sätze keinen Platz in der Liturgie, son-

dern waren – Zeugnisse einer typisch englischen Entwicklung – für außerliturgische Andachtsübungen zu Ehren der Hl. Jungfrau bestimmt. Keiner der Sätze verwendet c. f. Daraus aber mit dem Herausgeber zu schließen, Plummer müsse „one of the first church composers of his time never to make use of cantus firmus“ gewesen sein (S. 9), ist angesichts von nur 4 erhaltenen Kompositionen gewagt, ebenso wie übrigens Bukofzers Bemerkung (die Trowell S. 8 zitiert und, mit Hinblick auf Dunstable und Dufay, einschränkt), er sei „one of the most important English composers of the period“ gewesen.

Den im Vorwort genannten musikalischen Merkmalen (Ausmerzungen von Dissonanzen, starke Neigung zu imitatorischen Stimmeneinsätzen, rhythmisch-melodische Angleichung der Stimmen aneinander – im Contratenor noch mit Vorbehalt –, Vorliebe für Terzen und Sexten, *F*-dur-Charakter) seien noch einige Beobachtungen hinzugefügt. Die kreisende, ständig wiederholte Umschreibung des *F*-Klangs ist in der Tat in allen Sätzen sehr auffallend und eindrucksvoll, am stärksten im Satz „*Anna mater*“, den schon E. Apfel beschrieb und veröffentlichte (*Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik*, 1959, Teil I, S. 106 bzw. Teil II, S. 130; vgl. dazu in der vorliegenden Ausgabe den kritischen Kommentar, S. 34). Die häufige Bewegung in Terzen geht zuweilen einher mit völliger rhythmischer Identität der beiden Stimmen (so gleich zu Anfang der ersten Komposition, „*Descendi*“): unverzierte Terzengänge, welche die beiden Stimmen – für englische Musik so kennzeichnend – als Verdoppelung voneinander erscheinen lassen. Reine Terzsextgänge dagegen sind – außer vor Kadenzten – relativ selten; die von ihrer Umgebung scharf abgehobene Stelle „*Favus distillans labia tua*“ (S. 16) im ersten „*Tota pulchra*“ ist eine (hier vom Textinhalt ausgelöste?) Ausnahme. In dem dieser Stelle folgenden Abschnitt „*mel et lac sub lingua tua*“ werden die drei Stimmen imitatorisch zu einem *F*-dur-Klang verwoben, wobei wiederum die schwingende „Homorhythmie“ der Stimmen auffällt.

Die Übertragung benutzt moderne Schlüssel, Taktstriche für jedes einzelne System, und verkürzt 1:4; temp. perf. = 3/4, temp. imp. = 4/4, temp. imp. dimin. = 2/2 (zuweilen 3/2). Die vom Herausgeber S. 12 angegebenen Temporelationen (Viertel im ein-

fachen und Halbe im diminuierten Tempus stets gleich schnell) sind bei der stark wechselnden rhythmischen Dichte des Satzes zu starr. Und der falsche Eindruck, daß der Komponist manchmal „will start a theme on a strong beat and make it almost unrecognisable later on by beginning it on a weak beat, so that the metrical accents are all reversed“ (S. 9), ergibt sich ja bei Mensuralmusik immer nur dann, wenn man Taktstriche einführt. Durch diese wenigen Einwände soll das Verdienst der in Notenbild und Kommentar übersichtlichen und zuverlässigen, unsere Kenntnis der englischen Musik des 15. Jahrhunderts bereichernden Ausgabe jedoch nicht geschmälert werden.

Rudolf Bockholdt, München

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Fantastien, Präludien und Fugen. Nach den Quellen hrsg. von Georg von DAELSEN und Klaus RÖNNAU. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1970). 143 S.

Die BEETHOVEN-Sammlung in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek. Verzeichnis. Autographe, Abschriften, Dokumente, Briefe. Aufgenommen und zusammengestellt von Eveline BARTLITZ. Berlin: Deutsche Staatsbibliothek [1971]. X, 229, 3, 25 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: An die Ferne Geliebte. Liederkreis von Alois Jeittele. op. 98. Faksimile nach dem im Besitz des Bonner Beethovenhauses befindlichen Original. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1970. (32) S.

WILLIAM BOYCE: Twelve Overtures. Edited, with realization of the basso continuo, by Richard PLATT. London: Oxford University Press (1970).

No. 1: For oboes, strings, and continuo. (II), 14 S.

No. 2: For oboes, flutes, horns, strings, and continuo. (III), 10 S.

No. 3: For oboes, strings, and continuo. (II), 10 S.

No. 4: For oboes, trumpets, horns, timpani, strings, and continuo. (II), 24 S.

ANDRES BRINER: Paul Hindemith. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag – Mainz: B. Schott's Söhne (1971). 388 S., 8 Taf.

HELENE CHARNASSÉ und FRANCE VERNILLAT: Les instruments à cordes pincées. Harpe, Luth et Guitare. Paris: Presses Universitaires de France 1970. 126 S. („Que sais-je?“ 1396.)

FRÉDÉRIC CHOPIN: Polonaisen. Nach Eigenschriften, Abschriften und Erstaussagen hrsg. von Ewald ZIMMERMANN. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1969). (VI), 135 S.

FRÉDÉRIC CHOPIN: Polonaisen. Kritischer Bericht. Hrsg. von Ewald ZIMMERMANN. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1970). 14 S.

VIOREL COSMA: Muzicieni Romani. Compozitori și Muzicologi. Lexicon. Bucuresti: Editura Muzicala A Uniunii Compozitorilor 1970. 473 S.

WERNER DANCKERT: Das europäische Volkslied. Zweite durchgesehene und erweiterte Auflage mit 380 Notenbeispielen und 19 tabellarischen Übersichten. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1970. X, 480 S.

Duos pour flûte à bec et guitare. 32 pièces de Phalèse, Attaignant, Sermisy, Byrd, Dowland, Vivaldi, Hotteterre choisis par Michel SANVOISIN et Guy ROBERT. Paris: Heugel & Cie (1970). (III), 46 S., 1 Schallpl. (Les cahiers de plein jeu. 4.)

Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried BEYSCHLAG zu seinem 65. Geburtstag von Kollegen, Freunden und Schülern. Hrsg. von Otmar WERNER und Bernd NAUMANN. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle 1970. (VI), 292 S., 1 Taf. (Göttinger Arbeiten zur Germanistik. 25.)

Die Garbe. Musikkunde Teil IV: HELMUT KIRCHMEYER – HUGO WOLFRAM SCHMIDT: Aufbruch der Jungen Musik. Von Webern bis Stockhausen. Köln: Musikverlage Hans Gerig (1970). 301 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg Feder. Reihe XXV. Band 10: La Fedelta Premiata. Drama Pastorale Giocoso 1780. Nach einem Libretto von Giambattista Lorenzi. Hrsg. von Günter THOMAS. Erster und zweiter Halbband.

München-Duisburg: G. Henle Verlag 1968. XII, 268 S., 1 Taf. und VI, 236 S., 1 Taf. – Kritischer Bericht. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1970. 64 S.

WALTER F. HINDERMANN: Wiedergewonnene Schwesterwerke der Brandenburgerischen Konzerte Johann Sebastian Bachs. Hofheim am Taunus: Musikverlag Friedrich Hofmeister [1970]. 72 S.

HANS-JOSEF IRMEN: Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1970. 320 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 22.)

HANS-GÜNTER KLEIN: Der Einfluß der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner GmbH 1970. 103 S. (Collection d'Études Musicologiques – Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 54.)

DIETER KLÖCKNER: Das Florilegium des Adrian Denys (Köln 1594). Ein Beitrag zur Geschichte der Lautenmusik am Ende des 16. Jahrhunderts. Köln: Arno Volk-Verlag 1970. (VIII), 191 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 90.)

WALTER KWASNIK: Siegfried Karg-Elert. Sein Leben und Werk in heutiger Sicht. Nister (Westerwald): Im Eigenverlag 1971. 82 S., (6 Abb.)

LEONHARD LECHNER: Werke. Band 5: Neue Teutsche Lieder mit fünff Stimmen. Con alchuni madrigali 1579. Hrsg. von Konrad AMELN. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter (1970). XVIII, 101 S.

Das Königsteiner LIEDERBUCH. Ms. germ. qu. 719 Berlin. Hrsg. von Paul SAPP-LE. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1970. X, 412 S. (Münchener Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters. Band 29.)

Monumenta Monodica Medii Aevi. Band III: Introitus-Tropen I. Das Repertoire der südfranzösischen Tropare des 10. und 11. Jahrhunderts. Hrsg. von Günther WEISS. Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1970. XLII, 470, 48 S.

Musik in Österreich. Notring-Jahrbuch 1971. Wien: Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs [1971]. 228 S., 68 Taf.

Die schriftlichen NACHLÄSSE in der Bayerischen Staatsbibliothek München. Verzeichnet von Karl DACHS. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1970. 201 S.

HANS NIEDERAU: Musik im Lehrerseminar zu Moers. Ein Beitrag zur Lehrerbildung im 19. Jahrhundert. Köln: Arno Volk-Verlag 1970. IV, 154 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 86.)

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER: Die Anwendung musiktheoretischer Demonstrationsmodelle auf die Praxis bei Engelbert von Admont. Sonderdruck aus: *Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln. Band 7: Methoden in Wissenschaft und Kunst des Mittelalters.* Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1970. S. 206-230.

DOMINIQUE PATIER: Un office rythmique tchèque du XIV^{ème} siècle. Etude comparative avec quelques offices hongrois. Sonderdruck aus: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 12, 1970. Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1970. Seite 41-129.

KARLHEINZ ROSCHITZ: Karl Schiske. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1970). 64 S., 4 Taf. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 16.)

HAILY SCHREKER-BURES, H[ANS] H[EINZ] STUCKENSCHMIDT, WERNER OEHLMANN: Franz Schreker. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1970). 96 S., 4 Taf. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. 17.)

ROBERT H. SCHUBART: Die Orgel der Ludwigskirche in Saarbrücken. Sonderdruck aus: *Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend* XVII/XVIII, 1969/70. S. 345-363. 3 Tafeln.

WILLI SCHUH: Umgang mit Musik. Über Kompositionen, Libretti und Bilder. Zürich: Atlantis Verlag AG (1970). 286 S.

KURT SMOLLE: Wohnstätten Ludwig van Beethovens von 1792 bis zu seinem Tod. Bonn: Beethovenhaus. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1970. 157 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Vierte Reihe: Schriften zur Beethovenforschung. V.)

OSKAR STOLLBERG: Der Kantor als Erzieher im Rahmen des kirchlichen Gesamtkatechumenats. Sonderdruck aus: *Praxis Ecclesiae.* Kurt Frör zum 65. Geburtstag am 10. Oktober 1970. S. 106-129.

Drei TE DEUM-Kompositionen des 16. Jahrhunderts zu 4 und 5 Stimmen. Hrsg. von Winfried KIRSCH. Wolfenbüttel: Möseler Verlag [1968]. VIII, 31 S. (Das Chorwerk. 102.)

JÜRGEN UHDE: Beethovens Klaviermusik. II. Sonaten 1-15. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. (1970). 414 S.

MICHAEL VEHE: Ein New Gesangsbüchlein Geistlicher Lieder. Faksimile-Druck der ersten Ausgabe Leipzig 1537. Hrsg. und mit einem Geleitwort versehen von Walther LIPPHARDT. Mainz: B. Schott's Söhne (1970). 35, (176) S. (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. 11.)

SEBASTIAN VIRDUNG: Musica Getutsch 1511. Faksimile-Nachdruck hrsg. von Klaus Wolfgang NIEMÖLLER. Kassel-Basel-Paris-London: Bärenreiter 1970. (118) S. (*Documenta Musicologica*. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles. XXXI.)

MARTIN VOGT: Erinnerungen eines wandernden Musikers. (Hrsg. von Heinrich REINHARDT.) Basel: Gute Schriften 1971. 108 S.

JOHANN GEORG WEICHENBERGER: Sieben Präludien, drei Partiten und eine Fantasie für Laute. Hrsg. von Hans RADKE. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1970. XI, 51 S. (*Musik alter Meister*. Heft 25/26.)

ANDREAS WERCKMEISTER: Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe 1698. Faksimile-Nachdruck hrsg. von Dietz-Rüdiger MOSER. Kassel-Basel-Paris-London: Bärenreiter 1970. (2), (112), VIII S. (*Documenta Musicologica*. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles. XXX.)

JOHAN WIKMANSON: Streichquartette (Op. I: 1-3). Hrsg. von Bonnie HAMMAR & Erling LOMNÄS. Stockholm: Almquist & Wiksell 1970. XXII, 78 S., 2 Taf. (*Monumenta Musicae Svecicae*. 6.)

Mitteilungen

Wie bereits früher mitgeteilt, findet die diesjährige Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung im Zusammenhang mit dem XXIII. Internationalen Heinrich Schütz-Fest – Kasseler Musiktage 1972 (30.9. – 4.10.) am Sonnabend, dem 30. September 1972, in Kassel statt. Die Konzerte, Vorträge und Ausstellungen des Schütz-Festes bieten ein interessantes und vielseitiges Rahmenprogramm, das in „Acta Sagittariana“ 1/1972, den Mitteilungen der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft, zusammen mit ausführlichen Kommentaren enthalten ist. Interessenten werden gebeten, dieses Heft bei der Geschäftsstelle, D 3500 Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35, anzufordern. Ort und Zeit der Mitgliederversammlung sowie die Tagesordnung werden den Mitgliedern noch bekanntgegeben.

Am 8. Januar 1972 verstarb Professor Dr. Paul NETTL, Bloomington/Indiana, im Alter von 83 Jahren.

Am 22. Februar 1972 ist Dr. Wolfgang NITSCHKE, Berlin, im Alter von 37 Jahren gestorben.

Am 1. Januar 1972 feierte Professor Dr. Ewald JAMMERS, Heidelberg, seinen 75. Geburtstag.

Am 4. Januar 1972 feierte Professor Dr. Thrasylbulos G. GEORGIADES, München, seinen 65. Geburtstag.

Am 4. März 1972 feierte Dr. Ernst MOHR, Basel, seinen 70. Geburtstag.

Am 5. März 1972 feierte Professor Dr. Ernest T. FERAND, New York, seinen 85. Geburtstag.

Am 19. März 1972 feierte Professor Dr. Joseph SCHMIDT-GÖRG, Bonn, seinen 75. Geburtstag.

Professor Dr. Wolfgang OSTHOFF, Würzburg, hat den Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität München abgelehnt.

Dr. Christoph-Hellmut MAHLING, Saarbrücken, hat sich im Januar 1972 an der Universität des Saarlandes für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: Orchester und Orchestermusiker in Deutschland von 1700 bis

1850. Dr. Mahling wurde im Februar 1972 zum Wissenschaftlichen Rat und Professor ernannt.

Dr. Ursula GÜNTHER, Ahrensburg, seit drei Jahren attaché de recherche beim Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, hat sich am 12. Februar 1972 an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität zu Göttingen für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Als Habilitationsschrift wurde die Edition *The Motets of the Manuscripts Chantilly, Musée Condé, 564 (olim 1047) and Modena, Biblioteca Estense, M. 5, 24 (olim lat. 568)*, Corpus Mensuralis Musicae 39, American Institute of Musicology 1965, anerkannt.

In ihrer Plenarsitzung am 11. Februar 1972 wählte die Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Sitz Mainz) Frau Professor Dr. Zofia LISSA, Warschau, zum korrespondierenden Mitglied.

Assistenz-Professor Dr. Jens Peter REICHE, Berlin, wurde zum neuen Präsidenten der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients e. V. gewählt.

Dr. Leopold VORREITER, Neugermering, wurde für seine Arbeit *Münze und Musik im antiken Mytilene* von der Numismatischen Gesellschaft zu Hannover mit dem zweiten Preis der „Dr. Irmgard Woldering-Stiftung“ ausgezeichnet.

Die Witwe des am 3. Juli 1969 verstorbenen Komponisten und Musiktheoretikers Hermann Grabner übergab jetzt an Professor Dr. Becker den dokumentarischen Nachlaß ihres Mannes als Schenkung für das Musikwissenschaftliche Institut der Ruhr-Universität Bochum. Der Grabner-Nachlaß enthält die handgeschriebenen Partituren des Komponisten, ferner zahlreiche Entwürfe, Konzepte, Druckwerke und Korrespondenzen.

Prälat Professor Dr. Dr. h. c. Adam Gottron, der am 29. Oktober 1971 in Mainz verstorben ist, hat seinen gesamten musikalischen Nachlaß testamentarisch dem Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz übergeben.

Nach einem Beschluß der Mitgliederversammlung vom 16. Oktober 1971 wird die Meldestelle für deutsche musikwissenschaftliche Dissertationen beim Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel weiterge-

führt. Die Themen der in Arbeit befindlichen deutschsprachigen Dissertationen werden von der Kieler Meldestelle aus an die internationale Sammelstelle in Denton (Texas) weitergegeben, so daß eine Doppelmeldung nicht erforderlich ist.

Das 20. Treffen der Gesellschaft der Orgelfreunde e. V. findet als Internationale Orgeltagung in Österreich statt. Beginn des 1. Teils am 16. Juli in Linz (Donau). Vom 22.-24. Juli folgt der zweite Teil in Wien. Wegen der organisatorischen Vorarbeiten ist der 15. Mai Meldeschluß. Anmeldeformulare und weitere Auskünfte bei der Geschäftsstelle der Gesellschaft der Orgelfreunde in D-73 Eßlingen, Turmstraße 17, Ruf privat (V 0711) 35 77 95; Amt (V 0711) 20 22 537.

Die Studiengruppe zur Erforschung und Edition älterer Volksmusikquellen im International Folk Music Council (eine Affiliation der UNESCO) veranstaltet ihre 3. Sitzung vom 18. bis 23. September 1972 in Sárospatak/Ungarn, und zwar unter der Patronanz der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Thema der Tagung ist die Erschließung und Diskussion indirekter Volksmusikquellen, die vor dem Jahr 1500 liegen. Zur Teilnahme an der Tagung sind neben den ständigen Studiengruppenmitgliedern alle interessierten Forscher auch der Nachbardisziplinen eingeladen. Anmeldungen an einen der Leiter der Studiengruppe erbeten:

- a) Prof. Dr. Benjamin Rajeczky, Budapest I/ Ungarn, Uri u. 49;
- b) Prof. Dr. Wolfgang Suppan, D 78 Freiburg i. Br., Silberbachstr. 13.

Berichtigungen

In meinem Beitrag *Das Verhältnis von Grosso- und Concertino-Tonsatz in den Concerti grossi Corellis* (Mf XXIV, 1971, S. 287

ff.) sind folgende Korrekturen anzubringen:

- 1.) S. 288, Zeile 6: „Überleitungstakte“ anstatt „Überleitungsakte“;
- 2.) S. 292, Anm. 6: „Concertino-Grosso-Verhältnis“ anstatt „Concertino-Verhältnis“.
- 3.) Notenbeispiel III (Konzert Nr. 1, Largo III, T. 4, S. 289 unten) gehört zu S. 290, Abs. 2 (nach „zu überbrücken“);
- 4.) Notenbeispiel IV (Konzert Nr. 4, Allegro I, T. 7 ff. S. 290) gehört zu S. 290, Abs. 3 (nach „Abschnitten des 1. Allegro aus op. 6 Nr. 4“).

Martin Witte, Münster

Die Corrigenda zu dem von mir herausgegebenen Band *Die Tabulaturen aus dem Besitz des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach*, Bärenreiter-Verlag Basel 1967 (= Schweizerische Musikdenkmäler Band 6), die ich anhand meines Übertragungsmanuskriptes zusammengestellt habe (vgl. Mf XXIV, 1971, S. 244), gehen, wie sich inzwischen herausgestellt hat, überwiegend zulasten der Reinschrift, die als Stichvorlage gedient hat. Sie sind daher nicht als Druck- bzw. Stichfehler zu bezeichnen.

Hans Joachim Marx, Bonn

In meinem Aufsatz *Versuch über das „arabische Komma“*, Mf XXIV, 1971, sind im ersten Absatz auf S. 437 folgende Korrekturen anzubringen:

- 1) Zeile 3: 53-584, 9625 statt 53 584, 9265.
- 2) Zeile 5: 701, 955 statt 701, 9555.

Erich F. W. Altwein, Bad Homburg

EINBANDDECKEN für die „Musikforschung“, Jahrgang 1971, werden wie stets auf Vorbestellung angefertigt. Sie kosten DM 5.-. Bestellungen bitte an den Bärenreiter-Verlag, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe.