

Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag

VON MARTIN RUHNKE, ERLANGEN

Am 7. Juli 1972 hat K. G. Fellerer sein 70. Lebensjahr vollendet. Als aus diesem Anlaß in einer Feierstunde des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Köln die Verdienste des Jubilars, sein Wirken in der Forschung, in der Lehre, im allgemeinen Musikleben, in Rundfunk und Fernsehen, in zahlreichen wissenschaftlichen Gesellschaften und Verbänden und in der Selbstverwaltung der Universität gewürdigt werden sollten, mußten sich nicht weniger als elf Redner zu Wort melden, damit ein einigermaßen abgerundetes Bild entstand. Eines der elf Themen bezog sich auf die Arbeit, die K. G. Fellerer 1962 bis 1968 als Präsident der Gesellschaft für Musikforschung und seit 1961 als Vorsitzender der Musikgeschichtlichen Kommission, jeweils als Nachfolger Friedrich Blumes, geleistet hat.

Von den Aufgaben, die ein Fachverband lösen muß, dringt im allgemeinen nur wenig an die Öffentlichkeit. Ist ein Forschungsunternehmen einmal in Gang gesetzt, so vergißt man leicht die Vorgeschichte und fragt nicht mehr danach, wieviel Arbeit investiert worden ist und weiterhin für den laufenden Unterhalt geleistet werden muß. So haben z. B. die *Analecta musicologica* in den letzten Jahren viel beigetragen zur Erhellung der deutsch-italienischen Beziehungen in der Musikgeschichte, doch läßt das Vorwort des 1. Bandes nur ahnen, was dazu gehört hat, die Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom auf- und auszubauen; diese Abteilung wird noch heute von K. G. Fellerer in seiner Eigenschaft als Leiter der Kommission Auslandsstudien unserer Gesellschaft betreut. In den von der Thyssen-Stiftung herausgegebenen *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* entdeckt man zwar in dem ersten der 26 inzwischen publizierten Bände ein von K. G. Fellerer gezeichnetes Geleitwort mit einem Dank an die Stiftung; der Initiator und Organisator des Arbeitskreises Musikwissenschaft innerhalb der Forschungsunternehmen der Thyssen-Stiftung wird aber in den folgenden Bänden nicht mehr gewürdigt. Die Aktivitäten des Berliner Instituts für Musikforschung finden heute ihre Resonanz nicht nur in der fachinternen Öffentlichkeit, sondern auch im Musikleben; aber nur ein kleiner Kreis von Eingeweihten weiß etwas von den mit der Stiftung Preußischer Kulturbesitz geführten langwierigen Verhandlungen, durch die das Institut seinen neuen Status erhalten hat, oder auch von den weiterreichenden Planungen, die nach sorgfältiger Abwägung des Für und Wider nicht realisiert werden konnten.

Die Auseinandersetzungen um die Wahrung des gesamtdeutschen Charakters der Gesellschaft für Musikforschung haben die Amtszeit K. G. Fellerers in besonderer Weise belastet. Als er zum Präsidenten gewählt wurde, war es gerade zu ernstlichen Spannungen gekommen, doch hat er in langen und schwierigen Konferenzen den drohenden Zerfall zunächst aufhalten können, bis schließlich 1968 für die in der DDR wohnenden Mitglieder der Austritt erklärt wurde. Wenn gelegentlich geäußert worden ist, alle Bemühungen seien also doch vergebens gewesen, so wurde dabei übersehen, daß es 1964 eine Mitgliederversammlung in Halle und 1966 den Kongreß in Leipzig gegeben hat. Auch hier muß man wieder feststellen: Der stattliche Kongreßbericht verrät nichts davon, daß dieser Kongreß das Werk K. G. Fellerers

war; er verrät auch nichts von den organisatorischen Schwierigkeiten, die überwunden werden mußten. Mit bemerkenswerter Offenheit wurde in Leipzig über kontroverse Themen diskutiert. In vielen Sitzungen wurde aber auch deutlich, daß unterschiedliche Anschauungen z. B. über Probleme der Aufführungspraxis im 17. Jahrhundert oder über den Wert einer Kopistenhandschrift aus dem Umkreis J. S. Bachs in keinerlei Beziehung zu den verschiedenen Gesellschaftssystemen standen. Und – was bei Kongressen wohl immer das Wichtigste sein sollte – am Rande, außerhalb des offiziellen Programms, kam es zu unzähligen wissenschaftlichen und persönlichen Gesprächen zwischen Kollegen, die sich lange nicht gesehen hatten und sich lange nicht wiedersehen sollten. Ohne die mühseligen Verhandlungen, die der Präsident K. G. Fellerer in den Jahren 1963 bis 1966 neben der Arbeit der Kommission für die wissenschaftliche Vorbereitung geführt hat, wäre es zu dieser Begegnung in Leipzig nicht gekommen; hervorgehoben werden muß allerdings auch, daß seine Gesprächspartner aus der DDR damals noch eine grundsätzliche Bereitschaft zur Zusammenarbeit im Rahmen der Gesellschaft für Musikforschung gezeigt haben.

Auch das Wirken des Vorsitzenden der Musikgeschichtlichen Kommission dringt kaum in die Öffentlichkeit. Jeder Musikwissenschaftler kennt zwar das „*Erbe deutscher Musik*“, ahnt aber kaum etwas von der Arbeit, die notwendig war und ist, um dieses von mehreren Verlegern betreute Unternehmen zu finanzieren und weiterzuführen. Das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv in Kassel wird heute von Musikforschern vieler Länder benutzt. Im Hintergrund mußte jahrelang mit den verschiedenen Trägern und Förderern des Archivs verhandelt werden, um nicht nur die finanzielle Basis zu sichern, sondern auch den notwendigen weiteren Ausbau zu gewährleisten. Für Abwechslung wurde immer wieder gesorgt, etwa wenn der Wissenschaftsrat eine Zentralisierung der Verwaltung aller freien Forschungsinstitute anstrebte, oder wenn das Land Hessen den Anschluß des Archivs an die Universität Marburg erwog oder wenn die Planung einer Gesamtuniversität Kassel neue Überlegungen notwendig machte. Das alles ist in keinem Katalogheft des Archivs nachzulesen.

Nie hat sich K. G. Fellerer darauf beschränkt, die gerade anfallenden Tagesaufgaben zu lösen. Mit wachem Auge hat er die Entwicklungen verfolgt und immer geprüft, wo sich etwas Neues für das Fach durchsetzen ließ. Die Gesellschaft für Musikforschung dankt dem Jubilar an seinem 70. Geburtstag für alle in der Stille geleistete Arbeit und wünscht ihm für die Zukunft weiterhin Gesundheit und Schaffenskraft. Für sich selbst aber wünscht sie in einer Zeit, in der die forschungsintensiven Fächer in ihrer Existenz bedroht sind, daß sein Rat, seine Erfahrung, sein Blick für das Mögliche und sein Elan, auch schwer möglich Scheinendes anzupacken, dem Fach noch lange erhalten bleiben mögen.

Frühe Doppelchörigkeit in Bergamo

VON VICTOR RAVIZZA, BERN

Durch die Arbeiten von Giovanni d'Alessi erfolgte ein erster gründlicher quellenkundlicher Überblick über die Lage und Abfolge frühester Beispiele zur sog. *coro spezzato*-Technik. Sofern sich hierzu keine neuen Funde einstellen, dürften die diesbezüglichen Bemühungen zum größeren Teil abgeschlossen sein.¹ Der nun verstorbene Wissenschaftler legte damit das Material bereit, mit dessen Hilfe es erlaubt sein wird, Entstehung und Verbreitung dieser eigenartigen Praxis in weiteren Zusammenhängen darzustellen. Der Umstand, daß d'Alessi natürlicherweise vorab von den reichen Funden in Treviso ausging, könnte zur Annahme verleiten, daß dieser Stadt im Veneto das eigentliche Verdienst der Erfindung zukomme. Gewicht und Anteil Trevisos werden von diesem Blickpunkt aus unter Umständen überschätzt (obwohl – dies sei gleich angefügt – d'Alessi die Quellen in Verona und Bergamo gut kannte und auch voll berücksichtigte²). Es scheint ohnehin das Los der frühen *cori spezzati* zu sein, daß mit ihrem Entstehen verschiedentlich in diesem Umfang unfruchtbare regionale und sogar nationale Prioritätsansprüche³ verbunden werden. Nicht nur oberitalienische Städte huldigen hier falschem *Campanilismo*, auch ein Wettstreit über die Alpen bringt wenig ein. Es sei hier demnach gleich betont, daß die vorliegende Studie ihre Konzentration auf eine Stadt nicht in diesem Sinn verstanden wissen will, im Gegenteil: Dadurch, daß neben Treviso ein weiterer Schwerpunkt gesetzt wird, öffnet sich das Panorama für unbefangeneres Eindringen in grundsätzliche Probleme doppelchörigen Musizierens. Weitere Zentren werden zu untersuchen sein. Als Vorstufe zum *coro spezzato* müßte das Interesse auch nach Modena gerichtet werden (Doppelhandschrift Bibl. Est. L. 454 und 455), und viele Indizien, die aufzuzählen hier nicht der Ort ist, weisen darauf hin, daß Padua eine bestimmende Rolle gespielt haben muß, obwohl direkte Zeugnisse in Form von Handschriften aus dieser Stadt dem Verfasser nicht bekannt sind. Daß auch nördlich der Alpen eine Aufteilung in zwei Chorgruppen anzutreffen ist, scheint ebenfalls gesichert, doch auch hier verbietet der Stand der Nachforschungen gegenwärtig Konkretes zu formulieren.

Bergamo wird an dieser Stelle nicht zum ersten Mal in Zusammenhang gebracht mit früher Doppelchörigkeit und *coro spezzato*. Einer der ersten, welcher diese

1 G. d'Alessi, *I manoscritti musicali del XV^o secolo del Duomo di Treviso*, in: AMI III, 1931, p. 148 ff.

Ders., *Precursori di Adriano Willaert nella pratica del „Coro spezzato“*, Treviso 1951.

Ders., *Precursors of Adriano Willaert in the Practice of Coro Spezzato*, in: JAMS V, 1952, p. 187 ff.

Ders., *La cappella musicale del Duomo di Treviso (1300-1633)*, Vedelago (Treviso) 1954.

2 Zur Handschrift Verona, Biblioteca Filarmonica, Nr. 218 vgl. N. Böker-Heil, *Zu einem frühvenezianischen Motettenrepertoire*, in: Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag, Tutzing 1969, p. 59 ff.

3 Vgl. E. Hertzmann, *Zur Frage der Mehrchörigkeit in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: ZfMw XII, 1929/30, p. 138 ff.

Zusammenhänge erkannte, war Knud Jeppesen; während er aber nur andeutungsweise darauf hinwies, dehnte in der Folge d'Alessi sein Interesse verstärkt in diese äußerste Bastion venezianischen Einflusses aus, da er hier Konkordanzen fand zu Werken Ruffino d'Assisis aus Trevisaner Handschriften⁴. Andere Forscher nahmen ebenfalls Kenntnis von den Funden und gaben sie der Öffentlichkeit mit unterschiedlichen Intentionen und Ansprüchen bekannt.⁵

Bergamos Bedeutung in der musikalischen Landschaft nicht nur Oberitaliens war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bemerkenswert⁶. Obwohl Franchino Gaffurio die Geschicke der Cappella di S. Maria Maggiore, dem eigentlichen musikalischen Zentrum der Stadt über Jahrhunderte, nur ganz kurze Zeit direkt bestimmt hatte (um 1483), scheint er doch noch von Mailand aus entscheidenden Einfluß auf die Kapelle und das ihr vorstehende „*Consortio della Misericordia*“, welchem die Verwaltung der ganzen Basilica anvertraut wurde, genommen zu haben. Schon zu dieser Zeit unterhielt das „*Consortio*“ eine Art Musikschule mit weitsichtiger Nachwuchspolitik für Sängerkorchor und Instrumentalisten. Befähigte Kapellmeister und Organisten trugen das Ihre dazu bei. Es käme aber trotzdem einer Verflachung der historischen Fakten nahe, würden wir hier ein anonymes Kunstklima für das verantwortlich machen, was Gegenstand dieser Untersuchung ist. Wohl bildete Bergamo zu jener Zeit Voraussetzungen, welche zweifellos stimulierend wirkten auf schöpferische Absichten; das Verdienst der eigentlichen Einführung der *coro spezzato*-Technik und ihr verwandter Praktiken scheint aber allein dem langjährigen Kapellmeister Gasparo Alberti zuzufallen. Dieser in geistlichem Gewande wirkende Musiker erhielt eine erste umfassende Würdigung von Knud Jeppesen⁷, einen Teilaspekt seiner vorab historischen Bedeutung würdigte Kurt von Fischer⁸ und in jüngster Zeit hat der Verfasser dieser Studie nochmals die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt⁹. Die Lexika schweigen sich zu seiner Person größtenteils aus. Er wurde ca. 1485 sehr wahrscheinlich in Padua geboren, 1508 wird er erstmalig in den „*Terminationes*“ als „*Cantor*“ an der Basilica von S. Maria Maggiore erwähnt, wo er zum „*Magister cappellae*“ avanciert und den ganzen Rest seines Lebens offenbar im Dienste der Kapelle verbringt. Bald nach 1560 muß sein Todesdatum anzusetzen sein. Außer Fragen und Zänkereien über Besoldung und ähnliches erwähnen die Akten wenig. Drei Chorbücher geben Auskunft über sein hierin ausschließlich geistliches Werk. Mit diesen Handschriften, ihrem Inhalt und ihrem Autor werden sich die folgenden Seiten über-

⁴ G. d'Alessi, *La cappella musicale . . .*, p. 76-78.

⁵ C. Caversazzi, *Scoperta di manoscritti musicali del secolo XVI*, in: *Bergomum IV*, Nuova Serie, 1930, p. 26 ff.

G. Pedemonti, *Una gloria musicale italiana e la nostra Bergamo*, in: *Eco di Bergamo*, 25. November 1942.

R. Casimiri, *Il coro „battente“ o „spezzato“ fu una novità di Adriano Willaert?*, in: *Bollettino Ceciliano*, XXXVIII, Nr. 4, April 1943, p. 65 ff.

⁶ Vgl. A. Geddo, *Bergamo e la musica*, Bergamo 1958.

⁷ K. Jeppesen, *A Forgotten Master of the Early 16th Century: Gaspar de Albertis*, in: *MQ XLIV*, 1958, p. 311 ff.

⁸ K. von Fischer, *Die mehrstimmige und katholische Passion*, in: *MGG*, Bd. 10, Art. *Passion*, Sp. 898 ff., vor allem Sp. 903.

⁹ V. Ravizza, *Gasparo Alberti: Ein wenig bekannter Komponist und dessen Portrait*, in: *Fs. Arnold Geering zum 70. Geburtstag*, Bern 1972, p. 63 ff.

wiegend beschäftigen. Es wird zu zeigen sein, daß Alberti bei der Entwicklung der coro spezzato-Technik maßgebend beteiligt war. Zusammen mit seinen Leistungen auf dem Gebiet der Passion¹⁰, seinem höchst persönlichen Verhältnis zur Ausformung des Magnificats (was weiter unten zu zeigen sein wird) und seiner allgemein vorzüglichen Setzweise macht dies das Urteil Jeppesens verständlich und verlangt Nachdruck: „*Gaspar de Albertis . . . is with Costanzo Festa perhaps the most important personality in Italian music in the epoch just before Palestrina.*“¹¹ Zu wünschen wäre, daß die Forschung sich dieses Namens vermehrt erinnern würde. Zurückkommend auf das Thema ist hier schließlich das allgemein bekannte literarische Zeugnis zu erwähnen, welches 1536, anlässlich der Aufnahme Pietro Arons ins Kloster S. Leonardo in Bergamo, das Singen der Vesper „*a chori spezzati*“ im Zusammenhang mit M. Gasparo (= Alberti) erwähnt. Dieser Brief Arons, welcher bei diesem Anlaß auch die Anwesenheit von 22 Sängern bezeugt, scheint der erste schriftliche Beleg des Begriffs „*a psalmi spezzati*“.¹² Die Frage drängt sich auf, ob es sich dabei wohl um die Psalmen in Nr. 1209 der drei erwähnten Chorbücher handelte, welche Alberti zusammen mit Fra Ruffino vertont hat?

Die Entwicklung der coro spezzato-Technik (von einer Technik muß hier gesprochen werden, denn um verbindliche Formen handelt es sich nicht. Zu überlegen wäre hingegen der Begriff der maniera.) wurde verschiedentlich mit den besonderen architektonischen Gegebenheiten der byzantinischen Formenwelt von S. Marco in Venedig in Beziehung gebracht. Insbesondere die beiden Sängeremporen nährten diesbezügliche Spekulationen. So unzweifelhaft solche Praktiken von der 2. Jahrhunderthälfte an bezeugt sind, so wenig deutet darauf hin, daß S. Marco und mit ihr Venedig ganz allgemein, an den Anfängen beteiligt waren. Die These von der formbestimmenden Anlage der Sängeremporen muß wohl ebenso fallengelassen werden wie überhaupt die Ansicht, architektonische Situationen hätten den Doppelchor geboren. Vielmehr vermischten sich liturgisch-antiphonal bedingte Traditionen mit einem in der Musik der Zeit ganz allgemein zu beobachtenden wachsenden Raumempfinden¹³. Daß die Raumgestaltung der Architektur ähnlichen Tendenzen unterlag, ist in übergeordneten Kategorien begründet. Bemerken wollen wir hier lediglich, daß die räumliche Disposition von S. Maria Maggiore in Bergamo¹⁴ einer doppelhörigen Aufführungspraxis nicht abgeneigt sein konnte: Ein sehr kurzes Langhaus und im Verhältnis dazu ein imposantes Querschiff, relativ breite Seiten-

10 K. von Fischer, *Die mehrstimmige . . . Passion . . .*, Sp. 903.

11 K. Jeppesen, *A Forgotten Master . . .*, p. 312.

12 K. Jeppesen, *Eine musiktheoretische Korrespondenz des frühen Cinquecento*, in: AMI XIII, 1941, p. 3 ff., vor allem p. 38.

Wir zitieren den Text nach G. d'Allesi, *La cappella musicale . . .*, p. 77/78: „*. . . el giorno del beatissimo Gregorio da poi tutti li vespri come piaque a dio tolsi l'habito della Religione de crosachieri, da molto popolo honorato et aspettato, dove venne volontariamente per lo amore quale a me portano questi signori musci, et cantori, con Gasparo maestro di cappella qua, con ventidui cantori a honorarmi, et qua fu cantato un vespro a dui chori da loro a psalmi spezzati, molto egregiamente con un magnificat a dui chori, et tutte le antiphone in contrapunto, cosa che mai haria creduto, . . .*“

13 V. Ravizza, *Musik und Raum in der italienischen Renaissance*, in: Neue Zürcher Zeitung, 11. Oktober 1970, Beilage „Literatur und Kunst“.

14 S. Angelini, *S. Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1968.

schiffe mit darübergezogenen Emporen und eine raumbestimmende Kuppel über der Vierung mußten einen durchaus angemessenen Rahmen bilden.

In den Beständen der Biblioteca Civica befinden sich die ehemals dem Archiv von S. Maria Maggiore angehörenden drei Chorbücher, ihren Nummern entsprechend im folgenden zitiert als Ms. 1207, Ms. 1208 und Ms. 1209.¹⁵ Ms. 1207 und 1208 dürften unmittelbar vor der Jahrhundertmitte entstanden sein, Ms. 1209 in den 30er-Jahren. Geschrieben wurden sie zu einem großen Teil von Alberti selbst. Ein Blick in die Handschriften zeigt, daß hier verschiedene Formen der Doppelchörigkeit und des eigentlichen *coro spezzato* vorliegen. Verschiedentlich begegnet der Zusatz „*Chorus primus*“ resp. „*secundus*“, auch die Beigabe „*cum 4 vocibus mutatis*“ deutet in der Richtung.

Übertragungen bestätigen, daß jedenfalls ein Teil von Ms. 1207 und Ms. 1208 zusammengehören, ferner, daß auch Ms. 1209 für Doppelchörigkeit konzipiert ist, wobei hier leider das zugehörige zweite Chorbuch fehlt. Konkordanzen in Trevisaner Handschriften geben aber ein Bild und lassen rückschließend die stilistischen Merkmale rekonstruieren, da ja Doppelchörigkeit weitgehend auf dem Prinzip einer leicht verschobenen Kongruenz beruht. Ms. 1207 und 1208 werden zusammengehalten durch zwei achttimmige, auf zwei Chöre verteilte Magnificat-Vertonungen (siehe unten), sowie durch Passionen, welche mit Hilfe zweier Chöre eine Art Rollenverteilung vornehmen.

Drei verschiedene Ausprägungen doppelchöriger Praxis, welche zugleich wohl auch verschiedene Entwicklungsstufen in Richtung reiner *coro spezzato* darstellen, lassen sich fassen:

1) Psalmen, welche in sich geschlossen vierstimmig vertonte Verse abwechselnd von den beiden Chören vortragen lassen und so ein antiphonales Prinzip widerspiegeln. Es ist nicht immer festzustellen, ob es sich um zwei Figuralchöre handelt, oder ob Figuralmusik mit einstimmigem Choral wechselt. Die vierstimmigen Beispiele zeigen Setzweisen vom einfachen Falsobordone bis hin zu motettisch anmutender Polyphonie. Ein Zusammentreten der beiden Chöre findet nicht statt, Doppelchörigkeit im Sinne streckenweiser Achttimmigkeit gibt es also nicht. Es sind dies die *Salmi a versi con le sue risposte* und der Ausdruck der antiphonalen Doppelchörigkeit würde dieser Tatsache eher gerecht.

2) Zwei Magnificats von Alberti, 1541 und 1542 datiert, welche beide Chöre gemeinsam singen lassen und über weitere Strecken Sechs- bis Achttimmigkeit aufweisen. Ein beinahe niederländisch streng anmutendes polyphones Stimmgewebe läßt hingegen die für den *coro spezzato* typische syllabisch-akkordische Ausprägung nicht zu.

3) Psalmen in eigentlicher *coro spezzato*-Technik, mit schlagartigem Wechsel beider Chöre und formgliedernden, prägnanten Kadenzen. Es sind vor allem Vertonungen für die Vesper von Alberti und Ruffino d'Assisi, sie befinden sich ausnahmslos am Schluß von Ms. 1209.

¹⁵ Beschreibungen der drei Chorbücher finden sich bei K. Jeppesen, *A Forgotten Master . . .*, und bei V. Ravizza, *Gasparo Alberti . . .*

Anhand von Beispielen seien diese 3 Typen in der Folge näher charakterisiert.

Zu 1) In allen 3 hier zu untersuchenden Chorbüchern finden sich Psalmvertonungen, vorwiegend vierstimmig gesetzt, oftmals mit dem Hinweis „*Chorus primus*“ resp. „*secundus*“ versehen. Ihrer textlichen Grundlage nach handelt es sich dabei um die *Salmi a versi con le sue risposte*, da sie, textlichen und liturgischen Rücksichtnahmen verpflichtet, die Verse von den beiden Chören in abwechselnder Folge vortragen lassen.

Den Beispielen von Ms. 1209 fehlen in Ermangelung einer Partnerhandschrift die ergänzenden Verse; dieser durch die Quellenlage zu erklärenden Unvollständigkeit steht der sonderbare Umstand gegenüber, daß auch Ms. 1207 und 1208 keine Entsprechungen aufweisen, obwohl diese beiden Chorbücher, wie weiter unten zu zeigen sein wird, jedenfalls teilweise zusammengehören. Die Frage ist, ob die Beispiele in 1207/1208 dem Typus der *Salmi a versi senza risposte* angehören, ob hier also ein Wechsel von Figuralchor mit einstimmigem Choral anzunehmen wäre.¹⁶ Diese Praxis ist in Oberitalien zu belegen. Zu bedenken ist trotzdem, daß dem Kapellmeister Alberti zwei Figuralchöre zur Verfügung standen und so ist es wahrscheinlicher, daß die ergänzenden Verse anderswo niedergeschrieben wurden; eine Vermutung, die durch den Umstand bestärkt wird, daß die beiden Handschriften ihrer ersichtlich lockeren Zusammenfügung wegen wahrscheinlich erst spät gebunden wurden.

Alle Beispiele zeigen die stilistischen Merkmale eines motettisch durchzogenen Falsobordonesatzes, wobei der Grad der polyphonen Auflockerung in entsprechenden Grenzen variiert. Bemerkenswert ist des weitern, daß sie „zur syllabischen und, in Verbindung mit humanistischen Strömungen, zur quantitativ und qualitativ korrekten Deklamation“ neigen.¹⁷ Sie sind die Weiterentwicklung der in der Doppelhandschrift Modena 454/455 noch schmucklosen Fauxbourdon-Psalmen.

In Ms. 1209 befinden sich auf f. 30^r/31 die geradzahligen Verse des 112. Psalmes (*Laudate pueri*). Sie wurden von Alberti im eben skizzierten Klangstil vertont, jeder Vers ist vom folgenden durch deutliche Zäsurstriche abgetrennt. Es wird sich, obwohl diesbezüglich ausnahmsweise nichts vermerkt, um den *chorus secundus* handeln. Eine chorale Intonation im 3. Ton auf die ersten drei Worte „*Laudate pueri dominum*“ ist der Oberstimme vorgesetzt. Das Erfassen einiger Merkmale dieser in sich geschlossen komponierten Einzelverse sei versucht.

Es liegen also die Verse 2-4-6-8 sowie die zweite Hälfte der Doxologie als Vers 10 vor. Die vertonten Abschnitte entsprechen sich ungefähr in ihrer Ausdehnung, Ausnahme macht hier lediglich der letzte, der seinem Charakter entsprechend einen breiteren Platz und eine reichere Ausschmückung erhält. Die chorale Vorlage schimmert in der Oberstimme in allen 5 Versen durch, wenngleich mit unterschiedlicher Strenge und Deutlichkeit. So wird beispielsweise das Initium *g-a-c* in den Versen 2 und 4 weggelassen (die Oberstimme setzt sogleich mit *c* ein), wogegen diese Formel – figural durchsetzt und in die Länge gezogen – die restlichen drei Abschnitte zu Beginn bestimmt.

16 Vgl. H. Zenck, *Adrian Willaerts' „Salmi spezzati“ (1550)*, in: Mf II, 1949, p. 97 ff.

17 L. Finscher, *Die mehrstimmige Psalmkomposition*, in: MGG, Bd. 10, Art. *Passion*, Sp. 1691.

Gaspare Alberti: Psalm 112, 2. Chor

Qui ha-bi-ta - re fa - - cit ste - - ri - lem in do - mo

Qui ha-bi-ta - re fa - - - cit ste - - ri-lem in

mat - rem fi - li - o - rum lae - - - tan - - tem

do - mo mat - - rem fi - li - o - rum lae - - - -tan - tem

In allen fünf Versen ist der weitere Verlauf durch den Tenor *c* geprägt; dieser bestimmt trotz Ausschmückung und vielerlei Umspielung das psalmodierende Gepräge der Oberstimme. Auch die Mediatio-Gliederung ist in der Überzahl der Fälle beibehalten. Deutlich schließlich in allen fünf Versen die Terminatio mit der charakteristisch fallenden Linie *c-h-a-g* und der Finalis *a*. Die syllabisch-akkordische Setzweise des ersten Abschnittes lockert sich mit höherer Verszahl: Der 2. Abschnitt schon (Vers 4) bringt ornamentale Ausschmückung, dies vor allem im Alt. Der Baß als voll ausgeprägter Harmonieträger begeht in ungefährtem Gleichschritt mit der Oberstimme die typischen Intervalle einer harmoniebezogenen Fundamentstimme. Im dritten Abschnitt (Vers 6) greift die Auflockerung auf alle vier Stimmen über, die schwarzen Notenköpfe der Semiminimen beleben vermehrt das Notenbild und vereinzelt sind sogar Ansätze zur Imitation bemerkbar. Der vierte Abschnitt (Vers 8, siehe Notenbeispiel) vollzieht den entscheidenden Schritt vom Falsobordone-beeinflußten Satzbild ins Motettische: Gleich zu Beginn wird ein Doppelkanon im Abstand einer Quinte versucht; während die Baß-Stimme nach zwei Brevis-Takten die Verfolgung aufgeben muß, behauptet sich der Tenor gegenüber der Oberstimme mit einer kleinen Unregelmäßigkeit bis zum Schluß. Der den Psalm abschließende

10. Vers endlich liegt in seiner klanglichen Einkleidung schon ganz in der Nähe der Psalmotette, was der imitatorisch geprägte Beginn über ein steigendes 4-Ton-Motiv bekräftigt. Damit ist ein stilistischer Wandel innerhalb des gleichen Werkes vollzogen.

Ebenfalls von Alberti stammt die Vertonung des 4. Psalmes (*Cum invocarem*) im selben Chorbuch auf f. 87'-89. Hier ist der Zusatz „*chorus secundus*“ beigegeben. Die satztechnisch-stilistischen Tendenzen gleichen denjenigen des vorherigen Beispiels, und auch hier handelt es sich wiederum nur um die geradzahligen Verse 2-4-6-8-10-12; eine Intonation fehlt. Eigentümlicherweise fehlt auch hier die Initiumsformel in der Oberstimme großenteils, das *c* des Tenors hingegen ist durch alle 6 Abschnitte hindurch klar hörbar. Die Finalis *g* ist jedes Mal mit dem *G*-Dreiklang harmonisiert.

Zu erwähnen ist die Tatsache, daß die *Mediatio*-Kadenz inkl. die unmittelbar darauf folgenden Noten hinsichtlich einer Veränderung über die 6 Abschnitte den starren Teil darstellen: Die Oberstimme bringt die Kadenzformel *d-c-h-c*, die Mittelstimmen fügen sich mit entsprechenden Füllformeln an, sodaß eine eigentliche *V-I*-Kadenzierung zu erwarten wäre. Nun verweigert aber der Baß regelmäßig das zu erwartende Fundament-*c*, bringt an seiner Stelle eine Minimapause, was zwar einen kurzzeitigen *C*-Dreiklang ermöglicht, dann aber durch das im Baß einsetzende *f* sofort in eine *IV*. Stufe umgebogen wird (um in der Terminologie neuzeitlicher Harmonik zu bleiben). Als Erscheinung nichts Außergewöhnliches, fällt doch die Regelmäßigkeit dieser hier offenbar zur Formel erstarrten Wendung auf. Viele solche Beobachtungen wären anzureihen, würden aber durch ihre Anhäufung die Proportionen des hier vorgenommenen Themas stören. Viel interessanter dürfte in diesem Zusammenhang die Frage nach der großformalen Anlage sein. Wenngleich die abschnittsweise Vertonung der einzelnen Psalmverse in teilweise noch stark dem Falsobordone verhaftetem Klanggewand liturgischen Ansprüchen wohl eher entgegenkommt als formal-ästhetischen, so darf nicht übersehen werden, daß ein Bemühen um Gesamtschau eines ganzen Psalmes nicht zu überhören ist. Es wurde dies am Beispiel des 112. Psalmes gezeigt, wo eine abschnittsweise Steigerung der satztechnischen Komplexität festgestellt werden konnte. Dies sei hier lediglich festgehalten. Wichtig werden diese Gesichtspunkte von dem Moment an, wo sich die einzelnen Verse zu einem durchkomponierten Ganzen in der Technik des *coro spezzato* zusammenfügen.

Bleiben unter diesem Punkt die Passionen zu erwähnen, welche ebenfalls über zwei Chorbücher verteilt sind: „*Cum 4 vocibus mutatis*“ heißt es zu Beginn der für Palmsonntag bestimmten Matthäuspassion, welche das 26. und 27. Kapitel des Evangeliums bringt.¹⁸ In Ms. 1207 befinden sich auf f. 19'-27 der vierstimmig vertonte *chorus turbarum* sowie die ebenfalls vierstimmig gesetzten Soliloquenten, in Ms. 1208 von f. 97'-104 die vierstimmige *Vox Christi*. Es handelt sich um eine responsoriale Passion¹⁹ in dem Sinne, als nur die direkten Reden vertont sind, der Narrator also den liturgisch einstimmigen Rezitationston beibehält. Auch das Exordium wird

18 Diese Passion ist von K. Jeppesen publiziert in: *Italia Sacra Musica, Unknown Italian Cathedral Music of the early 16th Century*, Bd. III, Kopenhagen 1962, p. 75 ff.

19 K. von Fischer, *Die mehrstimmige . . . Passion . . .*

choraliter vorgetragen. „Die frühesten bekannten Werke dieser Art stammen von G. de Albertis, dessen vor 1541 geschriebene Passionen . . . von K. Jeppesen in Bergamo entdeckt worden sind. Die Doppelchörigkeit dieser Werke beruht ausschließlich auf einem Alternieren und in keinem Falle auf dem Zusammentreten der beiden Chöre; ein Prinzip, das sich schon in den Psalm-Vertonungen der Doppel-Chorbücher von Modena (um 1480) findet und als Besonderheit oberitalienischer Lektions- und Psalmkomposition zu betrachten ist.“²⁰ Antiphonale und responsoriale Praktiken scheinen hier in eigenartiger Weise zu verschmelzen. Gesetzt ist dieses ausgedehnte Werk durchwegs im schlichten Falsobordone, ohne jegliche Ambition auf kunstvolle Ausgestaltung, wäre es auch nur in bescheidener Scheinpolyphonie. Die Intention berücksichtigt in starkem Maße liturgische Bedingtheiten, nur daß hier modernes harmonisches Denken der Mehrstimmigkeit und humanistische Einflüsse in der Textdeklamation beigetreten sind. Eine Differenzierung einzelner Charaktere im Sinne späterer Operntypologie findet nicht statt, nicht einmal eine Anlehnung an die verschiedenen hohen Rezitationstöne des einstimmigen Gebrauchs. Es handelt sich hier um liturgische Gebrauchsmusik, zwar im festlichen Gewand getragener Gebärde und mit einem Ansatz zur „Rollenverteilung“, aber ohne Ansprüche autonomer Eigenexistenz in gleich welcher außerliturgischen ästhetischen Kategorie. So scheint es denn, daß Alberti die Zweichörigkeit hier deswegen berücksichtigte, weil ihm eben zwei Figuralchöre zur Verfügung standen, weniger aber aus künstlerischer Notwendigkeit. Immerhin ist dieser Umstand zu erwähnen, sei es lediglich als weiterer Beitrag zu einer Charakterisierung der Person Albertis.

Zu 2) Ms. 1207 und 1208 enthalten zwei doppelchörig vertonte Magnificats, in der Folge Mgn. 1 und Mgn. 2 bezeichnet. Die die beiden Kompositionen begleitenden Anmerkungen des Schreibers sind im Verhältnis zu denjenigen der übrigen Teile der Handschriften auffallend zahlreich und wie sich zeigen wird, sehr aufschlußreich. Der Komponist beider Cantica ist Alberti: Sein Name steht zu Beginn der beiden Kompositionen, zweimal ist er sogar der *secunda pars* beigegeben. Dieser sorgfältigen Beifügung des Namens entspricht am Ende von Mgn. 1 in Ms. 1207 die Angabe des Schreibers, welcher mit der Person des Komponisten identisch ist: „*Laus Salvatori Deo / Finis / Presbiter Gaspare Albertis et manu propria scripsit*“. Eine entsprechende Angabe bei Mgn. 2 fehlt, die Schriftzüge lassen aber keine Zweifel zu, daß auch hier Alberti selbst schrieb.

Mgn. 1, welches sich in Ms. 1207 von f. 98'-100 und in Ms. 1208 von f. 120'-122 befindet, ist betitelt: *Chorus primus (resp. secundus) cum octo vocibus / octavi toni*. Am Schluß der Komposition findet sich in Ms. 1208 offensichtlich das Kompositionsdatum (die aufwendige Form schließt ein Schreiberdatum unserer Ansicht nach aus): „*Finis / Laus omnipotenti deo / Die octavo augusti 1541*“.

Mgn. 2, welches sich in Ms. 1207 von f. 100'-102 und in Ms. 1208 von f. 118'-120 befindet (in Ms. 1208 also sonderbarerweise in umgekehrter Reihenfolge!), ist betitelt: *Sexti toni / Cum octo vocibus / chorus primus (resp. secundus)*. Am Schluß

der Komposition findet sich diesmal in Ms. 1207 das Kompositionsdatum: „*Laus omnipotenti deo / Finis die 14. augusti 1542*“.²¹

Einige Tatsachen nun lassen darauf schließen, daß Alberti diesen seinen beiden Kompositionen eine außerordentliche Stellung einräumte und sie offenbar besonders hervorheben wollte:

- Die überaus sorgfältige und zahlreiche Beigabe des Komponistennamens.
- Die exakte Beigabe des Datums bei beiden Werken. Lediglich noch eine Komposition (von rund 50) trägt ein Datum: Es ist dies die *Missa de sancto Roccho* in Ms. 1207, welche auf f. 79' das Datum „8. idus decemb. 1524“ enthält, zu verstehen vielleicht in Verbindung mit einer Pestepidemie. Dies wäre zu überprüfen.
- Die Angabe, daß Alberti selbst der Schreiber gewesen sei. Dies ist innerhalb der beiden Chorbücher einmalig.

Mehrdeutig, um bei solchen Beobachtungen zu bleiben, ist der Titel: Da wird sowohl Achtstimmigkeit wie Doppelchörigkeit erwähnt, eine in den Quellen zum frühen *coro spezzato* durchaus ungewohnte Beschriftung. Wohl geben zwei vierstimmige Chöre zusammen die Stimmenzahl acht, dies wird aber anderswo zu dieser Zeit nirgends erwähnt, und, so scheint es, mit Berechtigung, denn die Charakteristik des *coro spezzato* ist nicht das Zusammengehen zweier Chöre, sondern, im Gegenteil, ihr konzertierender Wechsel. Die Norm in der Betitelung ist „*a due cori*“ oder ganz einfach „*primo (secondo) coro*“.

Dies alles drängt zur Annahme, daß die beiden Magnificats offenbar eine ungewohnte Vertonung erfahren haben und daß Alberti selbst diese Sonderstellung kannte und sie mit durchaus berechtigtem Künstlerstolz hervorhob. Die einfachste Interpretation wäre die, daß Alberti hiermit ganz einfach einen sehr frühen und nach seiner Meinung geglückten Beitrag zum *coro spezzato* geschaffen hatte. Das trifft, so allgemein formuliert, aber nicht zu, denn sowohl Ms. 1209 wie das schriftliche Zeugnis von Aron bekunden den *Coro spezzato* in Bergamo schon einige Jahre früher. Nein, das Exzeptionelle der beiden *Cantica* muß in formalen oder stilistischen Eigenarten liegen, und hier kann nur eine genauere Betrachtung weiterhelfen.

In Partitur gesetzt zeigen sich die beiden Magnificats folgendermaßen: Beide bringen eine vollständig durchkomponierte Vertonung aller 12 Verse des *Canticum B. Mariae Virginis*, Mgn. 1 im 8. Ton beginnt mit der choralen Intonation über das Wort „*Magnificat*“, um dann mehrstimmig-figural mit „*anima mea*“ weiterzufahren, während Mgn. 2 recht ungewohnt auch die Intonation schön polyphon einarbeitet.²² Großformal fällt auf, daß beide Werke, nach dem Muster der Motette, in eine „*prima*“ (Vers 1-6) und eine „*secunda pars*“ (Vers 7-12) eingeteilt sind.²³ Mgn. 2 ist

21 Vgl. W. Kirsch, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1966, pp. 122 und 277/78.

22 Ebenda, p. 44. – Vgl. auch Th. W. Werner, *Die Magnificat-Kompositionen Adam Reners*, in: *AfMw* II, 1919/20, p. 195 ff.

23 W. Kirsch, *Die Quellen . . .*, p. 42: „*Die Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts vertonen den lateinischen Magnificat-Text fast ausschließlich versweise, so dass die Stücke jeweils aus mehreren kleinen Sätzen bestehen, die je einen Vers umfassen. Eine Ausnahme machen lediglich die zweiteiligen Mgn. von Albertis . . . Hierbei ist der Einfluß der großen, zwei- bis vierteiligen motettischen Form offenkundig . . .*“

etwas ausgedehnter als Mgn. 1, beide zeigen einen recht regelmäßigen Rhythmus der Versanordnung, wobei die wortreicheren Verse (vor allem 3 und 6) natürlich etwas mehr zeitliche Ausdehnung beanspruchen. Lediglich die Schlußdoxologie verdichtet und verbreitert sich zu abschließender Wirkung. Die chorale Psalmodieformeln werden nur sehr locker in den Satz eingearbeitet.²⁴ Wohl beginnen beide Werke mit den für den jeweiligen Ton charakteristischen Motiven: Mgn. 1 bringt vorerst die chorale Intonation wie erwähnt, dann folgen sich Tenor, Baß, Alt und Sopran des ersten Chores mit der Terminatio über „*anima mea Dominum*“ in der charakteristischen Formel *c-c-h-c-a-a-g*. Mgn. 2 hingegen beginnt gleich mit beiden Chören, wobei die Initiums-Formel des 6. Tones in imitatorischen Einsätzen sich durch fünf Stimmen bewegt. In der Folge hingegen bleibt das Verhältnis des polyphonen Satzes zur psalmodischen Vorlage sehr locker; nur ab und zu erklingen Erinnerungen, die aber größtenteils weder form- noch melodiebestimmend werden. Einem flüchtigen Blick zeigt sich das Satzbild „niederländisch bestimmt“; daß dieser erste Eindruck nur teilweise zutrifft, ergibt sich durch genauere Analyse, welche hier nur soweit erfolge, als sie im Rahmen des hier gesteckten Zieles sinnvoll ist.

Gaspere Alberti: Magnificat octavo toni [= Mgn. 1]

primus chorus

me - a do - mi - num spi - ri - tus me - us
do - mi - num spi - ri - tus
me - a do - mi - num et ex - sul - ta - vit spi -
do - mi - num spi - ri - tus me -

secundus chorus

et ex - sul - ta - vit
et ex - sul - ta - vit
et ex - sul - ta - vit
et ex - sul - ta - vit

²⁴ Vgl. C.-H. Illing, *Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts*, Wolfenbüttel-Berlin 1936. Hier u. a. pp. 12 und 41.

qui - a re - spe - xit
 me - us qui - a re - spe - xit
 ri - tus me - us qui - a re - spe - xit
 us qui - a re - spe - xit

in de - o sa - lu - ta - ri me - o
 in de - o sa - lu - ta - ri me - o hu -
 in de - o sa - lu - ta - ri me - o
 in de - o sa - lu - ta - ri me - o hu - mi - li - ta -

Über Formprinzipien des frühen *coro spezzato* wird eine sich in Vorbereitung befindliche Arbeit an anderer Stelle berichten.

Die Analyse hält sich vor allem an Mgn. 1 und stellt hier die Frage nach dem Stand der Doppelchörigkeit und deren Ausprägung. Doppelchörigkeit, ihrem Charakter entsprechend sinnvoll verwendet, enthält neben eher technischen Problemen des Zusammengehens vorab den Reiz des Gegeneinander zweier Vokalkörper. Beides, das Zusammengehen wie das sich gegenseitig voneinander Abheben, bilden zusammen eines der Hauptmerkmale der Mehrchörigkeit. Nur im Wechsel dieser beiden Prinzipien hat Doppel- und Mehrchörigkeit einen Sinn. So beginnt denn Mgn. 1 im ersten Chor mit imitatorisch sich folgenden Einsätzen über das melodische Material des 6. Tones und die Worte „*anima mea Dominum*“. Nach Verlauf von acht Brevistakten (der Ausdruck sei erlaubt) setzt der zweite Chor mit den Worten „*et exultavit*“ ein, ein kurzer Einwurf von zwei Breven Länge, akkordisch, lediglich durch Verschieben des Soprans aufgelockert (Siehe Notenbeispiel S. 136/137).

Nach unterschiedlichen Pausen in den einzelnen Stimmen nimmt der erste Chor das vierstimmige Gewebe wieder auf, um wenig später wiederum vom zweiten Chor, diesmal rein akkordisch, abgelöst zu werden. Nach einem nochmaligen Wechsel wird der Satz dichter, indem nun beide Chöre zusammentreten und teilweise bis zur Achtstimmigkeit anwachsen. Der Chorwechsel auf kleinem Raum nimmt an Lebhaftigkeit ab, obwohl markante Kadenzierungen nach wie vor für die Profilierung block-

hafter Wirkung der Klanggruppen sorgen. Zu bemerken ist aber, daß diese Blockbildung immer öfter die Grenzen zwischen den beiden Chören vermischt, indem z. B. ein Klangblock zusammengesetzt ist aus drei Stimmen des ersten Chores und zwei des zweiten. Es findet also eine fortschreitende Verwischung der natürlichen Grenzen statt, was einerseits wohl einen großen Reichtum an Kombinationsmöglichkeiten bereithält, andererseits aber den typischen Charakter des *coro spezzato* vergißt. Dieses Klangbild bestimmt in der Folge das Werk bis gegen den Schluß, welcher wieder vermehrt einheitlich thematisch geprägt ist, indem die Terminationsformel, welche den Beginn der Komposition bestimmte, in nun nicht weniger als 12 Einsätzen im verhältnismäßig engen Raum von 13 Takten erscheint. Der Schluß im dichten polyphonen Gewebe der Sechs- bis Achtstimmigkeit ist durchzogen mit orgelpunktartigen Liegenoten und erreicht eine Finalwirkung, die sowohl dem Höhepunkt der Vesper würdig ist, wie sie auch ein frühes Beispiel venezianischer Prachtentfaltung darstellt.

Das Werk wird also dadurch, daß Anfangs- und Schlußmotivik gleich sind, leicht hörbar zusammengefaßt. Unter Berücksichtigung der motivischen Arbeit innerhalb dieser Bereiche drängt sich der Vergleich mit der Form des Imitations-Ricercares auf. Trotzdem ist festzuhalten, daß entgegen dem äußeren Anschein die motivisch-melodische Arbeit nicht im Vordergrund steht, daß die Grenzen zwischen echter Polyphonie und Scheinpolyphonie oft nur schwer zu bestimmen sind. Wichtiger schien dem Komponisten eine akzentgerechte Deklamation, und es erstaunt deshalb nicht, daß melismatische Partien nicht häufig und Wortwiederholungen recht sparsam angewendet werden. Anstelle vom Melos her konzipierter Motive treten solche vom Worhythmus her gestaltete.

All das zusammen scheint uns Albertis Stolz verständlich zu machen. In seinem Mgn. 1 vereinigt er die junge Kunst des *coro spezzato* mit dem Satzbild einer durchbrochenen, polyphonen Vielstimmigkeit, sorgt trotzdem für akzentgerechte, verständliche Deklamation und kleidet alles in ein überzeugendes formales Gewand, welches beeinflusst von Motette und Ricercare, deutlich formenden Willen aufzeigt.

Damit scheint uns die Sonderstellung jedenfalls dieses einen Magnificats erklärt. Die verführerische Tatsache, daß das Mgn. 2 ein Jahr später entstanden ist, weckt durch entwicklungsgeschichtliches Interesse genährte Hoffnungen, welche nicht erfüllt werden. Gehen wir von der obigen Würdigung aus, stellt sich Mgn. 2 als in verschiedenen Punkten weniger eigenwillig dar. So ist zum ersten die Blockwirkung, welche ja auch bei Mgn. 1 nicht dominierend war, hier so sehr abgeschwächt, daß sie über weite Strecken nicht mehr faßbar ist und den Eindruck aufkommen läßt, es handle sich hier um eine normale achtstimmige Komposition. Freilich würden die Mängel traditionell-polyphoner Satzkunst in diesem Fall ins Gewicht fallen. Des weitern wurde auf die Wiederaufnahme thematischen Anfangsmaterials am Schluß verzichtet. Dafür ist neu, daß *prima* und *secunda pars* diesbezüglich einheitlich gestaltet sind.

Wenn wir also dem Mgn. 1 den Vorzug geben, geschieht das vorab aus Überlegungen, welche sich an legitimen Kriterien entwicklungsgeschichtlicher Beobachtungen orientieren. Wir glauben annehmen zu dürfen, daß ähnliche Kriterien Alberti bestimmten, seine beiden Cantica besonders hervorzuheben.

Zu 3) Ms. 1209 bringt von f. 111'-128' (Schluß) die *secundi chori* eigentlicher salmi spezzati. Es sind dies zwei Vertonungen von Alberti sowie deren neun von Ruffino d'Assisi.²⁵ Psalm 109 (f. 125'-127) und Psalm 112 (f. 127'-129) besitzen Konkordanz in Treviso: Die sich in der Biblioteca Capitolare befindliche Doppelhandschrift Ms. 24^{a+b} enthält den 109. Psalm auf f. 45'-47 resp. 44'-46 und den 112. Psalm auf f. 51'-53 resp. 50'-52. Es scheinen dies die einzigen Übereinstimmungen zwischen dem reichen Trevisaner Quellenmaterial und den drei Chorbüchern aus Bergamo. Betrachtet seien vor allem die vier der Sonntags-Vesper angehörenden Psalmen 109-112 von f. 111'-118, welche abwechselnd von Ruffino (Nr. 109 u. 111) und Alberti (Nr. 110 u. 112) vertont worden sind. Es handelt sich also um eine Art Pasticcio, wenngleich die Vertonung zusammengehörender Vesperpsalmen durch verschiedene Komponisten nichts Außergewöhnliches gewesen zu sein scheint.²⁶ Da es sich hier aber zweifellos um frühe Beispiele einer neuen Kompositionstechnik handelt, sei diese enge Verschränkung jedenfalls erwähnt. Auf persönliche Bekanntschaft der beiden Musiker dürfte aus dieser Gegebenheit geschlossen werden. Daß es sich um cori spezzati handelt,²⁷ ist trotz Ermangelung des *chorus primus* sowohl anhand der bestehenden Konkordanz zu Treviso wie auch aus der unmißverständlichen Faktur der vorliegenden *chori secundi* zu beweisen. Da es, wie schon verschiedentlich erwähnt, eine Eigenart des frühen coro spezzato darstellt, daß die beiden Chöre in einer Art verschobener Deckungsgleichheit zueinander stehen, sind ohne weiteres Rückschlüsse sowohl auf die Beschaffenheit des ersten Chores wie demnach auch auf das Gepräge der ganzen Komposition zu ziehen. Da es nicht Aufgabe dieser Studie sein kann, stilistische Feinuntersuchungen zu treiben, fällt demnach das Fehlen des einen Chores nicht so stark ins Gewicht. Hier interessieren vorab zwei Fragen, nämlich erstens diejenige nach offenkundlichen Unterschieden zwischen den Vertonungen Ruffinos und denjenigen Albertis, wobei nicht immer zu entscheiden ist, ob es sich um Abweichungen entwicklungsmäßiger Herkunft handelt oder um Schattierungen des betreffenden Personalstils. Ein Vergleich der 4 Schlußdoxologien eignet sich hierfür besonders gut, da stilbestimmende Unterschiede verschiedener Textvorlagen dabei wegfallen. Zweitens interessiert das Problem der Großform.²⁸

Betrachten wir die Psalmen 110 und 112 von Alberti (*Confitebor / Laudate pueri*): In 110 zeigt sich die Entwicklung ähnlich wie in Mgn. 1. Die Komposition beginnt äußerst blockhaft, betonter noch als in Mgn. 1, und demnach recht eigentlich in ausgeprägter coro spezzato-Manier; und wenn der Begriff der Blockhaftigkeit vor allem die Umriss charakterisiert, so ist auch die syllabisch-akkordische Struktur des inneren Gefüges zu erwähnen. Markant begrenzende Einsätze und ebensolche Kadenz bestimmen das Klangbild des Anfangs. Das ändert sich etwa von Vers vier an, indem der Satz nun plötzlich von scheinpolyphonen Stimmführungen durchbrochen wird.

25 Vgl. G. d'Alessi, *La cappella musicale* . . . , p. 76.

26 A. Scharnagl, *Die mehrstimmige Vesper*, in: MGG, Bd. 13, Art. *Vesper*, Sp. 1561 ff.

27 D. Arnold, *The Significance of „Cori spezzati“*, in: ML XL, 1959, p. 4 ff.

28 Eine Studie über Formprobleme des frühen Coro spezzato ist in Vorbereitung.

Gaspere Alberti: Psalm 110, 2. Chor

mi - se - ri - cors et mi - se - ra -
 mi - se - ri - cors et mi - se -
 mi - se - ri - cors et mi - se -
 mi - se - ri - cors et mi - se -

tor do - - - - mi - nus es -
 ra - - - - tor do - mi - nus es - cam de -
 ta - tor do - mi - nus es -
 ra - tor do - mi - nus es - - -

Wenn auch stellenweise Erinnerungen an den Anfang durchschimmern, bleibt das Werk doch bis zum Schluß dieserart geprägt.

Anders präsentiert sich Psalm 112. Obwohl auch hier gewisse Hemmungen bezüglich einer Preisgabe jeglichen linearen Eigenlebens nicht zu überhören sind, bleibt die Grundlage des *coro spezzato* von Anfang bis Schluß bestimmend. Fast alle Abschnitte enden in akkordischen Kadenz mit der Brevis als Finalton, über welcher sich zweifellos der erste Chor seine Einsätze aufbaute. Die Länge der pausierenden Abschnitte zeigt, daß diese ungefähr derjenigen der klingenden entspricht.

Bei Ruffino ist dieses Klangbild die Regel. Wohl erfahren auch seine Einzelstimmen ornamentale Ausschmückungen, mehr aber noch als bei Alberti richten sie sich ganz nach den Notwendigkeiten harmonisch-rhythmischer Gestaltung. Die Oberstimme integriert dabei oft die Psalmodie-Vorlage. Interessant und aus dem Rahmen fallend ist die Vertonung der zweiten Hälfte des 7. Verses aus dem Psalm 111: Während die Oberstimme hier in ruhigem *cantus-firmus*-Gehabe vorwiegend in Breven den Text in psalmierender Gleichförmigkeit auf der Note *g'* mit abschließendem Kadenzieren nach *e'* vorträgt, zeigen die 3 Unterstimmen in reichlich mit Semimini-

men durchsetzten Linien eine beinahe konzertierende Lebhaftigkeit. Ansonsten ist der Satz kaum außergewöhnlich und deshalb typisch.

Unterschiedlich ist die Auffassung des Schlusses, also die Komposition der Doxologie. Hier sind Entscheidungen seitens des Komponisten unumgänglich, denn eine Schlußwirkung im Gewande angemessener Festlichkeit erträgt keine Kompromisse. Alberti entscheidet sich denn in Psalm 110 für das artifizellere Vokabular streng polyphoner Herkunft, wenngleich mit allen mehrmals formulierten Einschränkungen. Wie in Mgn. 1 werden die Ansätze zu motivisch-imitatorischer Arbeit verstärkt und akkordische Bildungen dementsprechend vermieden. Glanz und Höhepunkt werden durch melodische Bereicherung und Verdichtung sowie durch Anhäufung der Stimmzahl gesucht und auf ihre Art wohl erreicht. Ruffino vertritt mit Konsequenz den andern Weg.

Ruffino d'Assisi: Psalm 109, 2. Chor

glo - - - ri - a pa - tri et spi -

glo - - - ri - a pa - tri et spi -

glo - - - ri - a pa - tri et spi -

glo - - - ri - a pa - tri et spi -

ri - tu - i sic - ut e - rat et

ri - tu - i sic - ut e - rat et

ri - tu - i sic - ut e - rat et

ri - tu - i sic - ut e - rat et

Er führt seinen gewählten Klangstil bis zum Ende durch, verschärft ihn sogar gegen Ende durch Verkürzung der Abschnitte und erlaubt sich lediglich am Schluß, die Oberstimme in Form eines Orgelpunktes über acht Brevis-Takte zu ziehen, während die drei Unterstimmen mehrmaligen akkordischen Wechsel zwischen Stufe I und IV vollziehen. Hiermit ist aber der eigentliche „venezianische Schluß“ vorgeprägt.

Formales wurde hiermit bereits angedeutet. Das Grundkonzept von Albertis 110. Psalm ist dasjenige seines Mgn. 1: Beginn in coro spezzato-Technik, lebhafter Wechsel zwischen den beiden Chören ohne daß die Vers-Struktur übermäßig respektiert würde, dann immer mehr ein Übergleiten in scheinpolyphone Gestaltung. Dabei vereinen sich die beiden Chöre schon bald einmal, ohne sich künftig für längere Zeit allein zu lassen. Die ganze Schlußdoxologie ist sechs- bis achtstimmig und erreicht ihre Schlußwirkung wie erwähnt in der Anhäufung und Verdichtung der Stimmen. Psalm 112 vermittelt zwischen dieser Haltung und dem Stil Ruffinos. Ruffino selbst, durch formale Beschreibungen d'Alessis bekannt²⁹, bezieht den Reiz seines Werkes durch den „*dialogo brillante*“ und die „*creazione di versetti di libera invenzione con frequenti botte e risposte* . . .“³⁰. Es sind dies Mittel von großer formbildender Kraft, durchaus fähig, durch sorgsames Abwägen und Ausbalancieren auch größere formale Bögen zu spannen.

So trugen beide, Alberti und Ruffino, dazu bei, mit originellen und typischen Werken Doppelchörigkeit und frühen coro spezzato in Bergamo zu pflegen und zu verbreiten.

Mendelssohns schöpferische Erinnerung der „Jugendzeit“

Die Beziehungen zwischen dem Violinkonzert, op. 64,
und dem Oktett für Streicher, op. 20

VON REINHARD GERLACH, GÖTTINGEN

I

Berlin war als Ort einer Niederlage bereits so gut wie aufgegeben¹, als Felix Mendelssohn Bartholdy am 19. 1. 1844 aus Berlin an Gustav Droysen in Kiel die Klage richtete: „*Ich möchte oft an mir selbst verzweifeln, wenn von den alten Jugendgenossen einer rechts ablenkt, einer links, und ich mich doch nicht ändern und mitgehen kann; da denke ich oft, ich bin an allem schuld, . . . : die schlimmsten Gedanken, die einer über sich haben kann. Und sehe ich dann Deine Schriftzüge . . . , so sind sie verbannt, und ich habe wieder Zutrauen zur Jugendzeit und Freude an ihr und mir selbst.*“²

29 G. d'Alessi, *La cappella musicale* . . . , p. 79.

30 Ebenda, p. 82.

1 Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn. 1729-1847*. Nach Briefen und Tagebüchern, Berlin 12/1904, II, S. 336; ferner Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1869, S. 243..

2 In: *Ein tief gegründet Herz. Der Briefwechsel Felix Mendelssohn-Bartholdys mit Johann Gustav Droysen*, hrsg. v. Carl Wehmer, Heidelberg 1959, S. 85.

Diesem Geständnis war zwei Jahre zuvor eines in noch weicherer Tonart vorangegangen. Am 11. 3. 1842 hatte Mendelssohn – und dies zeigt an, daß es sich um keine vorübergehende Laune gehandelt hat – an seinen Freund Droysen geschrieben: „Du weißt gar nicht, wie schrecklich ich an der ganzen Jugendzeit hänge und zehre und wie kaputt ich bin, wenn ich auf allen Seiten so matte, zerbrochene Gesellen damaliger Zeit sehen muß; und wie glorios, wenn . . . einer mir Freund bleibt wie zuvor und die Welt lebendig und frisch wie zuvor und aufrichtig leidet und genießt und arbeitet und mit einem Wort ganz und gar derselbe geblieben ist wie zuvor, wozu ja aber ein immer währendes Verändern notwendig ist, nur kein Stillstand.“³

Es ist wahrscheinlich, daß Mendelssohn bei seiner Elegie auf die geschwundenen „Jugendzeit“ auch des ehemaligen Freundes Adolf Bernhard Marx gedacht hat. Dieser lebte in Berlin und begegnete Mendelssohn gelegentlich, hatte sich aber im Laufe der Jahre – von nicht ganz reinen Motiven geleitet – aus einem Bewunderer des frühen in einen Verächter des späteren Mendelssohn verwandelt, so daß sie nun beide höchstens noch ein paar kühle Worte miteinander wechselten⁴, sonst aber ihrer Wege gingen.

Über den Grund berichtete Eduard Devrient: „Zumutungen, welche Marx . . . in Betreff seines Oratoriums ‚Moses‘ an Mendelssohn stellte, und die dieser gewissenhafter Weise nicht erfüllen konnte, verursachten einen unheilbaren Riß zwischen den Freunden.“⁵ Die Weigerung Mendelssohns nämlich, das Oratorium auf einem der niederrheinischen Musikfeste vorzustellen⁶ – 1841 wurde es mit wenig Erfolg in Breslau uraufgeführt; danach folgten Wiederaufführungen an einigen weiteren Orten, darunter 1853 Weimar (unter Franz Liszt)⁷ – betrachtete der ehrgeizige Marx unausgesprochen als Ursache dafür, daß das „Werk nicht die Ausbreitung erlangte, welche nöthig gewesen wäre, damit es im Volk feste Wurzel bleibend fasse.“⁸ Marxens Empfindlichkeit in diesem Punkt bezeichnet der Satz: „Dieser Schlag traf mich tiefer, als je einer.“⁹ Seine Ranküne ließ er aus, indem er Mendelssohns Wahrhaftigkeit als Künstler von dem Eintritt in das öffentliche Konzertleben an nachträglich in Zweifel zog.¹⁰ Vor Jahren aber war Marx als Intimus des komponierfreudigen Knaben Felix im mendelssohnschen Elternhaus aus- und eingegangen. In seinen *Erinnerungen* nannte er die Anfänge Mendelssohns „vielverheißend und glückvoll“ und charakterisierte die Situation folgendermaßen: „Die Gewährung aller Mittel für Bildung, frühestes Gelingen und Gelten, dazu der Kreis regsamer, zum Theil geistreicher Freunde, die Umgebung von einer Schaar reizender Mädchen . . . das war an sich selber schon Glück und zugleich Unterpfand weitem Glückes.“ Aber er knüpfte 1865 die Einschränkung daran: „Damals hatte ich mit Andern meine Freude daran, und ich durfte es.“¹¹

3 Ebd., S. 78.

4 Vgl. Adolf Bernhard Marx, *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, Berlin 1865, II, S. 237-238.

5 Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen . . .*, a. a. O., S. 100; vgl. auch Therese Marx, *Adolf Bernhard Marx' Verhältniß zu Mendelssohn-Bartholdy*, Leipzig 1869, S. 22-23.

6 Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen . . .*, a. a. O., S. 100.

7 Vgl. Adolf Bernhard Marx, *Erinnerungen . . .*, a. a. O., II, S. 211-216.

8 Ebd., S. 217.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 230-235.

11 Ebd., S. 134.

Marx hatte zu jener Zeit nicht nur an den Hauskonzerten im von-der-Reckschen Palais, dem Wohnsitz der Familie Mendelssohn, teilgenommen, bei denen Felix seine neuen Kompositionen vorführte, um sie zu prüfen, Marx hatte auch eines der großen Jugendwerke Mendelssohns, die Ouvertüre zum *Sommernachtstraum*, durch Kritik – wie er selbst zu erzählen wußte – nachhaltig fördern können.¹² Als scharfsinniger Berater von einst war Marx dem Komponisten zweifellos noch immer nah. Möglich, daß erst dessen Strenge in der Beurteilung von Kunstwerken in Mendelssohn jene Selbstkritik wachrief, für deren unbestechliches Walten man das Zeugnis nicht nur Ferdinand Hillers, sondern auch eines so kundigen Beobachters wie Robert Schumann hat.¹³

Um so schmerzlicher aber mußte es Mendelssohn berühren, daß das persönliche Verhältnis zu dem Jugendfreund, mit dem er die produktiven Stunden geteilt und die geselligen in der Freude am Gelingen gemeinsam genossen hatte, zerstört und damit auch ein Strang zerrissen war, über den er in Berlin, dem Ort späterer Enttäuschung, Kontakt mit den Tagen früher Verheißung und erster Erfüllung hätte halten können. Und der Verlust des Jugendgefährten mochte Mendelssohn schon in ungunstigen Stunden wie der Verlust jener Tage und damit ihres Versprechens angemutet haben: „da denke ich oft, ich bin an allem schuld, . . . : die schlimmsten Gedanken, die einer über sich haben kann“¹⁴. Jedenfalls gestand sich Mendelssohn selbst ein, mit den Berliner Jahren ab 1841 seine Aufgabe verfehlt zu haben¹⁵.

Welches war aber diese Aufgabe, die Mendelssohn, ohne äußerem Zwang ausgesetzt gewesen zu sein, sich augenscheinlich selbst gestellt und mit so großem Ernst zu lösen versucht hat, daß es beinahe einer Selbstaufopferung gleichkam, wie wiederum Schumann beobachtete?¹⁶ Als Mendelssohn 1841 dem Angebot König Friedrich Wilhelms IV. von Preußen folgte, in Berlin an einer allerdings erst zu schaffenden Stätte, über die man sich in der Folge keineswegs klarer werden konnte, erzieherisch reformierend zu wirken¹⁷, gehorchte er zwar einem bei ihm stark ausgeprägten Familientrieb, wie er dann später bekannt hat, aber viel mehr noch dem Ruf der Stunde, dem Wink der Geschichte, wie er ihn verstand. Rückblickend meinte er wohl, er habe sich allzusehr von dem Wunsch leiten lassen, den Seinen, der geliebten Schwester Fanny und vor allem der Mutter, nahe zu sein.¹⁸ Doch verbirgt sich

12 Ebda., S. 231-233.

13 Vgl. Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Köln 1874, S. 138; und Robert Schumann, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*. Nachgelassene Aufzeichnungen, hrsg. v. Städt. Museum Zwickau (Sachsen), bearbeitet von Georg Eismann, Zwickau 1947, S. 39; ferner Reinhard Gerlach, *Mendelssohns Kompositionsweise*, in: AFMw, 1971, S. 119-133.

14 Vgl. unter Anmerkung 2.

15 Vgl. *Ein tief gegründet Herz. Der Briefwechsel . . . mit Gustav Droysen*, a. a. O., S. 90.

16 Vgl. Robert Schumann, *Erinnerungen . . .*, a. a. O., S. 51.

17 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, hrsg. v. Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 7/1899, II, S. 171 ff. und S. 200 f.; auch Eduard Devrient, *Aus seinen Tagebüchern*, 2 Bde., hrsg. v. R. Kabel, Weimar 1964, S. 115, S. 134, S. 144, S. 157 und S. 176.

18 F. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, a. a. O., II, S. 245-247, sowie Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn . . .*, a. a. O., II, S. 207, und *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann*, hrsg. und eingel. v. K. Klingemann, Essen 1909, S. 278-279.

dahinter der wahre Grund, an den als den Kern seiner künstlerischen Berufung der Rede- und Schreibfreudige wohl nicht hat tasten wollen. Mendelssohn hing als Künstler einem Ideal an¹⁹, und er glaubte, daß es keinen einsichtigen Menschen geben könne, der sein Streben nicht gut heißen, nicht fördern müsse. Der Erfolg der Leipziger Kapellmeistertätigkeit hatte seinen Glauben gestärkt. Darum – obgleich von früheren Erfahrungen her geneigt, wenig hoffnungsvoll von den Berliner musikalischen Verhältnissen zu denken²⁰ –, war Mendelssohn doch nicht auf einen solchen Grad der Feindseligkeit oder auch nur Indolenz von seiten eingesessener Musiker und ihrer Anhängerschaft gefaßt gewesen, wie sie ihm dann hier begegnet sind. Er hatte trotz allem darauf vertraut, daß man seinen Idealismus teilen werde – eine Art, optimistisch zu denken, die ihm vom aufgeklärten Elternhaus als Erbteil zugefallen war²¹ – und erfuhr die Erfolglosigkeit seines Strebens als Kränkung, wer will entscheiden, ob mehr seiner- oder der Sache wegen! Mendelssohns Verletzbarkeit zu verstehen bedarf es der Aufmerksamkeit auf den frühen, tiefgreifenden Einfluß Anton Friedrich Justus Thibauts.²² Der achtzehnjährige Mendelssohn berichtete, nachdem er zuvor bereits Thibauts Schrift *Über Reinheit der Tonkunst*²³ gelesen hatte²⁴, welch starken Eindruck er bei Gelegenheit der persönlichen Bekanntschaft von dem Naturell des „meist nach bloßem Instinkt“ handelnden, aber durch einen „Feuerstrom“ der „Begeisterung“ mitreißenden Heidelberger Professors der Rechte empfing. Vor allem anderen war es der einem reinen Ideal verpflichtete Erzieher, der zutiefst auf ihn wirkte: „Das ist ein Mann! – [ich] habe . . . unendlich von ihm gelernt . . .“²⁵

Nichts anderes als den Schlüssel zu Mendelssohns Ästhetik und Selbstverständnis hat man aber mit folgendem Passus aus Thibauts Buch, das zuerst 1825 erschienen und 1826 bereits in zweiter Auflage herausgekommen war, in der Hand: „IV. Über Bildung durch Muster. – . . . So prüfen und vergleichen wir denn, bis wir das eigentlich Classische gefunden haben, und damit erfolgt ein beglückender Stillstand; . . . Wenn der, welcher alles kennt, das Höchste und Untadelhafte voranstellt, um gleich damit dem Mittelmäßigen und Schlechten den Riegel vorzuschieben“, so liegt „nur darin . . . Verstand“.²⁶ Und da ein verständiger Mann so handeln müsse, so überzeugte sich ohne Zweifel Mendelssohn, hat er als Komponist und späterer Dirigent aus Thibauts anschließend vorgebrachter Feststellung: „Allein im Fach der Musik fehlt

19 Vgl. Johann Christian Lobe, *Gespräche mit Felix Mendelssohn*, in: Consonanzen und Dissonanzen. Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit, Leipzig 1869, S. 360-381, besonders S. 367 ff. Zuerst in: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, Heft V, Leipzig 1853, S. 280-296.

20 Vgl. Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy . . .*, a. a. O., S. 107-112, und *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit . . . Karl Klingemann*, a. a. O., S. 264-266.

21 Der Großvater Moses Mendelssohn war ein Freund Lessings; er hat als Philosoph aus Vernunftgründen das Judentum verteidigt und das Bild der jüdischen Religion bei Kant und seinen Nachfolgern geprägt.

22 Vgl. Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn . . .*, a. a. O., I, S. 159-161.

23 Zit. wird nach dem unveränderten reprografischen Nachdruck der 7. Auflage, Freiburg im Br. und Leipzig 1893 durch die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1967 (Der Wortlaut des zit. Abschnitts ist der nämliche wie in der 2. Auflage).

24 Vgl. Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn . . .*, a. a. O., I, S. 159.

25 Ebda.

26 Anton Fr. J. Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, a. a. O., S. 46-47.

gewöhnlich ein solcher Mentor, . . .²⁷ die Einsicht gewinnen können, wessen in Zukunft sein Amt sei.

Die Einsicht hatte ihn bewogen, 1836 in Leipzig das Amt eines Leiters der Gewandhauskonzerte zu übernehmen – obwohl er früh im Dirigieren eine Entfremdung seinem „*eigentlichen Beruf . . . zu schreiben*“ erkannt hatte²⁸ –, und hauptsächlich geleitet, als er dem Ruf des Königs von Preußen nach Berlin Folge leistete. Die öffentliche Betriebsamkeit Mendelssohns hat also nicht so sehr zum Grund ein persönliches Geltungsbewußtsein, als vielmehr die Überzeugung, von dem Amt sich „*nicht einmal zurückziehen*“ zu dürfen, „*sonst leidet die Sache*“, von der er gerade wünschte, „*daß sie nicht blos meine Sache wäre, sondern die gute oder die allgemeine*“.²⁹ Und Mendelssohns Kummer rührte darum nicht in erster Linie von Mißerfolgen seiner Person, sondern von Beeinträchtigungen her, die die „Sache“ erfuhr, wenn er konstatieren zu müssen meinte: „. . . *da fehlt es an den Leuten, die denselben Weg gehen – nicht billigendes Publikum (das gleichgültig ist), sondern mitstrebende Künstler (die unentbehrlich bleiben)*“.³⁰

Als Mendelssohn am 19. 1. 1844 von Berlin aus an Droysen schrieb: „*Ich möchte oft an mir selbst verzweifeln . . .*“³¹, dachte er zwar an persönlichen Verlust und öffentliche Niederlage; er wußte sich aber gegen die „*schlimmsten Gedanken*“³² gefeit. Dem aus einem Vertrauten zu einem Verächter gewordenen Berliner Adolf Bernhard Marx, der als Schriftsteller und Musiktheoretiker seinerseits für ein Ideal eintrat wie Mendelssohn als Dirigent und Komponist, jedoch alle Gemeinsamkeit hartnäckig verweigerte – Mendelssohn indes hat seinen Wert nie verkannt und ihn 1830 erfolgreich für eine Professur an der Berliner Universität vorgeschlagen³³ –, mochte der Komponist in Gedanken wohl den treuen Freund an die Seite stellen, der die Brücke zur „*Jugendzeit*“ bilden konnte, die somit unverloren war. Und in dieser Funktion verhalf der Freund Gebliebene nicht nur zum inneren Gleichgewicht und vermittelte „*Zutrauen*“ und „*Freude*“ an sich selbst, sondern lieferte durch seine Art auch das „*gloriose*“ Beispiel eines Bestehens in der sich verändernden Zeit, der Identität mit sich selbst.³⁴ In Droysen und Marx: Vergangenheit als lebendiger Erinnerung und Vergangenheit als Gegenwart „*in völliger todtkalter Entfremdung*“³⁵, waren Mendelssohn in Berlin zwei Pole gegenwärtig, in deren Spannungsfeld er sich zu behaupten hatte. Aber er reagierte erst schöpferisch, als er innerlich frei geworden war. In Soden bei Frankfurt gelang es ihm, während sommerlichen Tagen in ländlicher Idylle³⁶, jenes Werk zu vollenden, das die Spannung zwischen den beiden Polen überbrückte; das Manuskript des Violinkonzerts in e-moll, op. 64, trägt als Zeitpunkt seines Abschlusses das Datum: 16. September 1844.

27 Ebda., S. 118.

28 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, a. a. O., II, S. 101-102.

29 Ebda.

30 Ebda.

31 Vgl. unter Anmerkung 2.

32 Ebda.

33 Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen . . .*, a. a. O., S. 100.

34 Vgl. unter Anmerkung 3.

35 Adolf Bernhard Marx, *Erinnerungen . . .*, a. a. O., II, S. 112.

36 Vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, a. a. O., II, S. 283 bis 287; auch Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn . . .*, a. a. O., II, S. 327-329.

II

Den Plan des Violinkonzerts hatte Mendelssohn sechs Jahre mit sich herumgetragen; er war schon drei Jahre alt, als Mendelssohn nach Berlin ging³⁷, seine Ausführung sollte „gutgelaunten Tagen“ vorbehalten bleiben³⁸. Als Mendelssohn in Soden 1844 die Komposition fertigstellte, konnte er auf ältere Skizzen zurückgreifen. Schon die älteste dieser Skizzen³⁹ aber zeigt ihrerseits einen Rückgriff auf ein anderes, lange zuvor beendetes Werk, das von Mendelssohn selbst hoch geschätzt wurde und zu den berühmtesten seiner Jugendwerke zählt, das Oktett für Streicher op. 20.

Mendelssohns Hochschätzung gerade dieses im von-der-Reckschen Palais während glücklichster Tage entstandenen Jugendwerks von 1825, das übrigens dem 1832 bereits verstorbenen Freund und Geigenlehrer des jungen Felix, Eduard Rietz, gewidmet und darum wohl mit einer fast konzertmäßigen rivalenlosen Prädominanz der ersten Violine ausgestattet ist, kommt in mehreren späteren Aufführungen zum Ausdruck. Von ihnen sind zwei durch die Umstände von besonderem Gewicht. Das erste Mal hatte Mendelssohn für seine Einführung als Dirigent und Komponist in London das im Oktett enthaltene Scherzo in g-moll, instrumentiert für Orchester, in seine erste, aus dem Jahr 1824 stammende Sinfonie in c-moll, op. 11, anstelle des dort ursprünglich enthaltenen Menuetts mit Trio eingesetzt, um so der Sinfonie eine besonders günstige Aufnahme beim Publikum des Philharmonic Concert am 25. 5. 1829 zu erwirken.⁴⁰

Das zweite Mal hatte sich der neuverpflichtete Dirigent der Gewandhauskonzerte, Felix Mendelssohn Bartholdy, um seiner neuen Zuhörerschaft in Leipzig sich vorteilhaft als Komponist vorzustellen, sogar des kompletten Werks entsonnen: Aus ähnlichem Anlaß fiel auch hier seine Wahl auf das Oktett op. 20, neben anderen Werken. Die Aufführung zeichnete Mendelssohn mit seiner Beteiligung als Spieler der zweiten Viola aus; das Konzert fand am 7. 2. 1836 statt.⁴¹

Mit dieser Vorliebe für die Komposition ebenso wie mit dem Charakter des Oktetts als betont solistischen Werks für die erste Violine hängt zusammen, daß Mendelssohn, als er wiederum für einen ihm lieben Freund und Geiger⁴², den von ihm bestellten Leipziger Konzertmeister Ferdinand David, eine Komposition zu entwerfen begann, auf das frühe Oktett Bezug nahm. Und nichts zeigt deutlicher, daß Mendelssohn der „Jugendzeit“ nicht nur ein dauerndes Gedächtnis als Mensch bewahrte, sondern daß er in einem der wenigen ganz geglückten Werke aus seinen späteren Lebensjahren von ihr auch als Komponist „zehrte“⁴³, als das Violinkonzert op. 64, dessen Beginn in der ersten Skizze den ersten Satz des Oktetts zitiert:

37 Vgl. Julius Eckardt, *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy*, Leipzig 1888, S. 94.

38 Ebda., S. 118.

39 Vgl. Reinhard Gerlach, *Mendelssohns Kompositionsweise*, a. a. O., S. 124-125.

40 Vgl. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Fuller Maitland, III, London 1907, S. 121; dazu Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn* . . . , a. a. O., I, S. 209-210, und Adolf Bernhard Marx, *Erinnerungen* . . . , a. a. O., II, S. 233.

41 Vgl. Alfred Dörrfel, *Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig*, Leipzig 1884, S. 210-211.

42 Vgl. Julius Eckardt, *Ferdinand David* . . . , a. a. O., S. 93-94.

43 Vgl. unter Anmerkung 3.

T. 4 nach Buchstabe F
poco rit.
pp

Allegro moderato, ma con fuoco
aus: Oktett, op. 20, Edition Eulenburg No. 59 (E. E. 1159)

pp con espress.

pp

Mendelssohn-Autographe, Bd. 19,
f. 91, Deutsche Staatsbibl. Berlin

(Concerto) T. 3
p

Grundsätzliche Differenz zwischen dem Auftreten des gemeinsamen Modells bildet das verschiedene Tongeschlecht: Der in Dur gehaltene Kontrapunkt des Oktetts tritt als Moll-Thema im Hauptsatz der Violinkonzert-Skizze auf. Dabei hat er zugleich seine Funktion gewechselt. Aus einem subsidiären Einfall im Zusammenhang mit dem Seitensatz des Oktett-Allegro moderato, ma con fuoco, wo er die Wiederkehr in der Reprise mit neuem Reiz versieht, ist er zum Hauptthema geworden, von dem der Charakter der neuen Komposition bestimmt werden sollte. Die Verbindung ist von vornherein indirekt. Die durch die textliche Übereinstimmung bezeugte Nähe zur Inspirationsquelle des Oktetts hat Mendelssohn dann auf dem Weg zur Fertigstellung des Violinkonzerts schließlich fast ganz verborgen⁴⁴. Mag sein, daß die neue Komposition, je mehr sich ihr Eigenleben entfaltet, sich um so mehr von der älteren abgeschnürt hat. Auf jeden Fall forderte die veränderte Funktion des Modells eine Neugestaltung seines Rhythmus und seines Stufengangs.

Und doch hat Mendelssohn im Verlaufe der Komposition des Violinkonzerts, das sich von Moll nach Dur und im letzten Satz zu einem sehr kunstvoll erzeugten Reichtum des Thematischen hinentwickelt⁴⁵, die Möglichkeit zur Rückkehr zum Oktett gesehen und genutzt.

Am Schluß des Violinkonzerts knüpfte er auf eine höchst artistische Weise noch einmal an das Jugendwerk an und stellte auf eine legitime Art die Verbindung her.

⁴⁴ Siehe Reinhard Gerlach, *Mendelssohns Kompositionsweise*, a. a. O., S. 129-130 (Notenbeispiel 3).

⁴⁵ Eine Analyse ist vom Verfasser vorbereitet für die Reihe „Meisterwerke der Musik“, hrsg. v. Ernst Ludwig Waeltner, München.

Es ist die Kadenz im Allegro moderato, ma con fuoco-Satz des Oktetts, deren Schwung unwiderstehlich fortreißt und alles Glück verspricht, die im dritten Satz des Violinkonzerts genau in derselben Funktion wiederkehrt und die jüngere Komposition – „*sie ist sehr schön, das letzte Stück Mendelssohnisch feenartig hüpfend; . . .*“⁴⁶ – in Bezug auf den Oktettsatz als lebendige Erinnerung, als geglückte Vermittlung von Vergangenheit und Gegenwart erscheinen läßt.

Solche Vermittlung ist nach Ausweis der Quellenlage – die erhaltenen Skizzen umfassen nur Teile des ersten Satzes vom Violinkonzert und Themen zu den übrigen⁴⁷ – eine Tat, die in den auf die Berliner Misere folgenden, wohlthuend entspannenden Tagen in Soden im Sommer 1844 gelang. Sie ist Mendelssohns schöpferische Reaktion auf die Diskrepanz zwischen Vergangenheit als lebendiger Erinnerung und Vergangenheit als Gegenwart „*in völliger todkalter Entfremdung*“⁴⁸.

op. 20, I, 6 Takte nach G u. ff.

op. 64, III, T. 216 ff.

46 Aus Moscheles' *Leben. Nach Briefen und Tagebüchern hrsg. von seiner Frau*, Leipzig 1873, II, S. 131.

47 Vgl. Reinhard Gerlach, *Mendelssohns Kompositionsweise*, a. a. O., S. 122-123.

48 Vgl. unter Anmerkung 35.

op. 20, I, 14 Takte vor Schluß u. ff.

Man hat aus dem Faktum, daß Mendelssohn das Violinkonzert op. 64 in den letzten Jahren seines Lebens vollenden konnte, in denen er nach verbreiteter Meinung nicht mehr unter dem Diktat schöpferischer Inspiration komponiert hat⁴⁹, auf das Gegenteil schließen zu müssen geglaubt.⁵⁰

⁴⁹ Als Beispiel zeitgenössischen Urteils von befreundeter Seite: Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen* . . . , a. a. O., S. 245.

⁵⁰ So bei Eric Werner, *Mendelssohn. A new image of the composer and his age*, London 1963, S. 422.

Unbestreitbar ist Mendelssohns technisches Können nicht nur nicht geringer, sondern größer als zur Zeit des Oktetts. Das zeigt im Notenbeispiel 2 klar die verschiedene Art, wie die Schlußklimax in beiden Werken erreicht ist. Im Oktett behilft sich der Komponist – von der Warte des Violinkonzerts aus gesehen – mit bloßer Repetition. Im Violinkonzert führt er gegen den wiederholten Akkordwechsel (analog der entsprechenden Stelle im Oktett) eine chromatisch aufsteigende Baßstimme und komponiert auf diese Weise das crescendo aus. Ein Ansatz zu solcher Komposition findet sich im selben Satz des Oktetts an späterer Stelle, nämlich vom zehnten Takt vor Schluß an. Unökonomisch mutet aber die Anlage zweier Gradationen an – wiewohl sie als überflüssig doppelte zum verschwenderisch üppigen Ausdruck des Satzes gehören. Im Violinkonzert erzielt Mendelssohn Fülle und Überfluß im letzten Satz durch den Reichtum thematischer Beziehungen, durch kontrapunktische Verknüpfung, eine weniger unüberlegt impulsive, vielmehr bewußt und ökonomisch gestaltende Arbeitsweise.

Der Gehalt aber ist erinnert: „*Mendelssohnisch feenartig hüpfend*“, wie der letzte Satz zutreffend von Ignaz Moscheles charakterisiert wurde⁵¹, ist ein Ausdruck, der im Scherzo des Oktetts zum erstenmal in Mendelssohns Schaffen aufklang: „. . . *alles ist neu, fremd und doch so ansprechend, so befreundet, man fühlt sich so nahe der Geisterwelt, so leicht in die Lüfte gehoben* . . .“⁵² Das Unterscheidende kann niemand entgehen. Die Tonart g-moll mit dämonischem Anflug – dem Scherzo soll Mendelssohn eine Stanze aus dem Walpurgisnachtstraum in Faust I zugrunde gelegt haben⁵³ – ist dem glänzenden E-Dur gewichen. Die Verwandlung des Hexenhaften zum „*Feenartigen*“, die so in Erscheinung tritt, ist eine Funktion von Erinnerung, die verklärt, die schön. Was die aufgedeckten Beziehungen zwischen Themen und Satzgestaltungen beider Werke erwiesen haben, bestätigen auch die Wandlungen des Ausdrucks: „. . . *mit einem Wort ganz und gar derselbe* . . . , wozu ja aber ein immerwährendes Verändern notwendig ist, nur kein Stillstand.“⁵⁴

Des späteren Mendelssohns kompositorische Erfindung nährte sich von schöpferischer Erinnerung. Robert Schumann hat das offen bedauert anlässlich der Schauspielmusik zum *Sommernachtstraum* – ebenfalls einer Komposition der Spätzeit Mendelssohns, die bestimmt war, das andere Hauptwerk unter den Schöpfungen der „*Jugendzeit*“ weiterzuführen.⁵⁵ Allerdings bestand ein Anlaß in Form eines Auftrags.⁵⁶

III

Zum Violinkonzert äußerte sich Schumann Mendelssohn gegenüber folgendermaßen: „. . . *kritisieren nach dem ersten Hören eines solchen Stückes kann ich nicht – aber mich ganz hingeben – dann drängt sich mir wohl auch ein Bild auf, und daß ich's nicht verschweige, welches es war, das einer Grazie, die[,] sich auf Augenblicke wie selbstvergessend, von leidenschaftlichen Regungen ergriffen wird,*

51 *Aus Moscheles' Leben* . . . , a. a. O., II, S. 131.

52 Vgl. Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn* . . . , a. a. O., I, S. 150-151.

53 Vgl. ebda.; siehe *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Hamburg 1948 ff., III, S. 137.

54 Vgl. unter Anmerkung 3.

55 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. v. Martin Kreisig, 5/1914, II, S. 155-157.

56 Vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, a. a. O., II, S. 237.

daß sie wie die Muse selber anzusehen ist; gleich malen möchte ich es.⁵⁷

An diesem Lob, dessen Mendelssohn kaum froh geworden sein dürfte, mutet die Einschränkung merkwürdig an, die der Überschwang erfährt. Es scheint uns, daß Schumanns Äußerung aus zartfühlender Schonung eine so schmeichelnd malerische Form angenommen hat. Die Vergleiche mittels „wie . . . , daß sie wie . . .“ aber verraten den Autor so, daß sie genauer bedacht werden müssen. Hinter ihnen verbirgt sich eine Meinung, die zu verhehlen ein Schumann viel zu ehrlich war.

Tatsache ist, daß auch Mendelssohns Violinkonzert nicht das Erinnerungsbild Schumanns aufzuhellen vermochte, das der Freund von Mendelssohn bewahrt hat, wodurch dessen Tod 1847, so schmerzlich er ihn berührte, ihm dennoch nicht sinnlos erschienen ist: „*Der Zug von Melancholie, der sich in den nach d[em] ‚Lobgesang‘ [1840; op. 52] erschienenen Compositionen oft findet*“⁵⁸

Bei solch helllichtiger Einschätzung ist kaum anzunehmen, daß sich Schumann darum betrog, daß das Violinkonzert, dessen Skizzen immerhin ins Jahr 1838 zurückdatieren, gerade ein Werk war, in dem des Freundes „ganze Jugendzeit“ noch einmal aufklingt und damit die „Welt lebendig und frisch wie zuvor“ ist. Es bedünkt vielmehr, daß er es sehr wohl erkannt hat und dies auf seine blumenreiche Weise dadurch aussprach, daß er zwischen „Grazie“ und „Muse“ einen Unterschied machte, jener das Violinkonzert verglich und bemerkte, daß diese „Grazie, . . . auf Augenblicke wie selbstvergessen“ der personifizierten Kunst wohl zu gleichen schien, die Muse selbst aber nicht war.

So hat sich Schumann wohl zu Lebzeiten Mendelssohns schon in der Überzeugung bestärkt gefunden: „Seine Sendung war erfüllt. Dies wußte er am besten, Herr, nun laß deinen Diener in Frieden fahren!“⁵⁹

Mendelssohn selbst dachte überaus bescheiden von seinen Leistungen. Von der folgenden charakteristischen brieflichen Mitteilung könnte auch das Violinkonzert betroffen sein: „Was fehlt, übersieht doch keiner, dem es ernst drum zu tun ist, und wenn's . . . ein Freund übersehen will, so freut's einen eben, daß er's tut, obschon man recht gut weiß, wie es damit ist.“ Der so schreibt, ist Mendelssohn.⁶⁰

Korrekturen am Brahmsbild

Eine Studie zur musikalischen Fehlinterpretation

VON KLAUS STAHLER, WÜRZBURG

Ein Urteil über einen Gegenstand sagt oft mindestens ebenso viel über den Urteilenden aus wie über den beurteilten Gegenstand. Dieser Gedanke kann die Basis erfolgreicher Ansätze auch für musiksoziologische Betrachtungsweise bilden, wie in anderem Zusammenhang bereits gezeigt wurde¹.

57 Robert Schumann, *Briefe*. Neue Folge, hrsg. v. F. Gustav Jensen, Leipzig 1886, S. 223.

58 Robert Schumann, *Erinnerungen* . . . , a. a. O., S. 51.

59 Ebd., S. 55.

60 Ein tief gegründet Herz. *Der Briefwechsel* . . . mit Gustav Droysen, a. a. O., S. 79.

1 Vgl. L. L. Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Bern 3/1961; G. Lukács, *Faust und Faustus*, Reinbek 2/1968 et. al.; W. Burde, *Studien zu Mozarts Klaviersonaten*,

1. Musiksoziologische Vorüberlegungen

Musiksoziologie rechtfertigt sich aus der Tatsache, daß Musik „bedingt und bedingend mit dem sozialen Feld, in dem sie vorkommt, zusammenhängt“². Musik als „Kommunikation mit Hilfe eines auf Konventionen beruhenden spezifischen Mediums“³ ist im Gesellschaftlichen verankert. Differenzierend ist festzustellen, daß Musik „ebenso soziale Tatsache wie ein in sich selbst Ausgeformtes, von unmittelbar gesellschaftlichen Desideraten sich Befreies“⁴ ist und daß demzufolge die Erforschung des sozialen Konnex von Musik zwar wesentlich zu deren Erkenntnis gehört, der Autonomie geistiger Prozesse – wenngleich auch sie als gesellschaftlich vermittelt gelten müssen – mit soziologischen Kategorien allein nicht bezukommen ist. Es sind indessen sämtliche „ästhetischen und soziologischen Fragen der Musik unauflöslich, konstitutiv miteinander verflochten“⁵, so daß die im Wesen von Musik begründet liegende Ambiguität der Betrachtungsweise es erforderlich macht, die arteigene Erforschung des Mediums immer wieder zum Schnitt zu bringen mit dem Rekurs auf dessen soziale Determiniertheit. Die gesellschaftliche Existenz von Kunst hängt ab von deren geistiger Zusammensetzung, welche sich in der jeweiligen Ordnung des Materials manifestiert. „Es ist daher unmöglich, Musiksoziologie auf das Musikerlebnis als zentralen Begriff gründen zu wollen“⁶

Giebing 1969. Der Gedanke ist ebenso anzuwenden auf die Rezension, welche den Anstoß zu der vorliegenden Studie gab: T. Kneif, in: *Musikforschung* 1971, S. 324 ff. über Klaus Stahmer, *Musikalische Formung in soziologischem Bezug. Dargestellt an der instrumentalen Kammermusik von Johannes Brahms*, Diss. phil. Kiel, Dissertationsdruck 1968. Hierzu sei nur auf folgendes hingewiesen: Daß ein Rezensent zwei bedeutende Werke zum Thema in einem Literaturverzeichnis glaubt vermissen zu müssen, welches ausdrücklich nur „die in der Arbeit zitierte Literatur“ (S. 213) anführt, wirft zwar auch schon ein Licht auf die Methode der Rezension, ließe sich aber insofern noch erklären, als es heute noch nicht allgemein Gepflogenheit ist, umfangreichere bibliographische Anhänge einer Veröffentlichung nur dann beizufügen, wenn nicht – wie in diesem Fall – Spezialbibliographien bereits vorhanden sind (vgl. S. 211). Weitaus aufschlußreicher wird es, wenn ein Rezensent entscheidende Prämissen – auch methodischer Art – und Ergebnisse einer Arbeit (vgl. dazu S. XIV f., S. 203-206 und S. 209) kurzerhand nicht zur Sprache bringt, um die Fragwürdigkeit des Vorgehens nicht offenkundig werden zu lassen. Da sie sich nämlich nicht bruchlos in das Bild einfügen, welches der Rezensent an anderer Stelle von dem Forschungsgegenstand Musiksoziologie entworfen hat (T. Kneif, *Musiksoziologie*, Köln 1971), beschränkt sich der Rezensent im wesentlichen darauf festzustellen, was an der rezensierten Studie nicht in dem Wortsinn musiksoziologisch sei, wie er ihn eingangs deklaratorenhaft fixiert. Es lassen sich indessen Ansätze, die sich nicht mit dieser Vorstellung decken, nicht bereits dadurch abtun, daß man sie unter dem Vorwand, die Wissenschaft von modischen Strömungen freihalten zu wollen, kurzerhand aus dem Forschungsbereich ausklammert. Die Diskussion über den Forschungsgegenstand von Musiksoziologie sowie daraus resultierende methodologische Fragen sind bereits älteren Datums und müssen auf geeigneterer Ebene auch fortgeführt werden. Aber eine im übrigen nicht einmal allgemein akzeptierte Vorstellung des Rezensenten (vgl. die Besprechungen zu T. Kneif, *Musiksoziologie*, Köln 1971 von C. Dahlhaus, in: *The International Review of Music Aesthetics and Sociology* Vol. II/1 (1971), A. Silbermann, in: *Neue Musikzeitung* Heft 6 (1971) S. 16 sowie H. R. Zeller, in: *Melos* 1971, S. 529 f.) von Musiksoziologie gewinnt noch nicht dadurch an Allgemeingültigkeit, daß sie sich in Form von Polemik zu bestätigen sucht.

2 G. Paulsson, *Die soziale Dimension der Kunst*, Bern 1955, S. 11.

3 G. Albersheim, *Reflexionen über Musikwissenschaft und Soziologie*, in: *IRMAS* Vol. I/2, S. 204.

4 Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Reinbek 1968, S. 236.

5 Th. W. Adorno, a. a. O., S. 211.

6 T. Kneif, *Der Gegenstand musiksoziologischer Erkenntnis*, in: *AFMW* 23, Wiesbaden 1966, S. 219.

und „*Aussagen über das Kunstwerk selbst und seine Struktur außerhalb*“ derselben zu verweisen, wie Silbermann es tut⁷. Vielmehr hat Musiksoziologie die Totalität der produktiven, reproduktiven und rezeptiven Sphäre von Musik zu bedenken und untersucht gleichermaßen die „*Strukturen der Gesellschaft, die in der Musik und dem, was im allgemeinsten Verstande Musikleben heißt, sich abdrücken*“⁸. Der Sammlung sozialgeschichtlich relevanter Fakten kommt unter diesem Gesichtspunkt große Bedeutung zu. Zum anderen sind wichtig, die „*Verfeinerung und Reflexion der musikalisch-analytischen Methoden*“⁹, um in der musikalischen Formung selbst gesellschaftlich Relevantes aufdecken zu können.

Die Begriffe Form und Stil bilden die Kategorien gesellschaftlicher Vermittlung¹⁰, an denen sich ein „*Symbolmilieu*“¹¹ kristallisiert. An ihnen lassen sich auf Grund physiognomischer Charakteristika wechselseitige Bedingtheiten zwischen Musikalischem und Gesellschaftlichem aufzeigen. Form ist zum einen als „*irgendwelche Organisation, Gestaltung und Gestaltetheit eines Stoffes*“ zu verstehen¹², zum anderen als die „*Gesamtheit der im Hören erlebten Beziehungen der Töne eines Kunstwerks*“¹³. Form ist demnach sowohl existent als eine im tönenden Material wirkende Tektonik im Sinne der Westphalschen „*Daseinsform*“¹⁴, als auch das Ergebnis von Hörvorgängen, die „*auf Usus, Tradition und Konvention beruhen*“¹⁵.

2. Das Brahmsbild in der Tradition

Die Urteile über den Komponisten Johannes Brahms, welche sich das 19. Jahrhundert und darauf aufbauend zum großen Teil auch noch das 20. Jahrhundert gebildet haben, weisen einige hervortretende und einheitliche Merkmale auf. Sie gipfeln in der Behauptung Goléas, daß Brahms die Musik „*um Werke bereichert hat, denen kein historischer Funktionswert zukommt, um Werke, die schön aber unnütz*“

7 A. Silbermann, *Kunst*, in: Fischer Lexikon 10 (Soziologie), Frankfurt 5/1964, S. 156 ff.

8 Th. W. Adorno, a. a. O., S. 234.

9 Th. W. Adorno, *Ideen zur Musiksoziologie*, in: Klangfiguren, Frankfurt 1959, S. 14.

10 Vgl. T. Kneif, *Der Gegenstand musiksoziologischer Erkenntnis*, in: AfMW 23, S. 226.

11 Nach Segerstedt, vgl. Paulsson, a. a. O., S. 25.

12 F. Brenn, *Form in der Musik*, Freiburg (Schweiz) 1953, S. 7. Dabei ist es zunächst noch gleichgültig, ob man an ein konkretes architektonisches Modell oder ganz allgemein an jegliche in „*einem Tonstoff vorhandene Ordnung*“ denkt, die als nicht-teilsystematisches Strukturprinzip „*das potentielle Chaos des Tonstoffs zu jenem virtuellen Kosmos ordnet, den wir ‚Musik‘ nennen*“ (F. Blume, MGG IV, Art. *Form*).

13 H. Erpf, *Form und Struktur in der Musik*, Mainz 1967, S. 213.

14 K. Westphal, *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik*, Giebing 2/1971.

15 D. Stockmann, *Musik als kommunikatives System*, in: DJbMW 1969 (Leipzig 1970) S. 85. Hierzu sind die Grundsatzentwürfe von Werner Meyer-Eppeler heranzuziehen, die hier zitiert werden sollen, um die Eignung des Begriffs der musikalischen Form für musiksoziologische Fragestellungen zu verdeutlichen: „*Jeder Hörer hat sein Inventar von Formen und Strukturen, das ihm durch seine Hörfahrung zugänglich ist. Damit Musik . . . ‚verständlich‘ ist, muß das Formen- und Strukturinventar des Expedienten gemeinsame Bestandteile mit dem Formen- und Strukturinventar des Hörers aufweisen. Fehlt dieser gemeinsame Zeichenvorrat, dann kann die Musik nur in den ektosemantischen Sphären des Perzipienten wirksam werden*“ (W. Meyer-Eppeler, *Informationstheoretische Probleme der musikalischen Kommunikation*, in: Revue Belge de Musicologie XIII (1959), S. 48.

sind, wie *Sommertage im November*“; wobei er weiter ausführt, daß „*Brahms, der im Aufbau seiner Werke an Beethoven anknüpft und der mit ihrem geistigen und gefühlsmäßigen Inhalt nichts anderes anstrebt, als die Kurve elegisch zu beschließen*“ und „*auf Grund seiner Kammermusik . . . ein Mann der Vergangenheit*“ ist¹⁶. Ähnlich urteilt Högler: „*Sein Festhalten an der klassischen Sonatenform, von der er . . . kaum abgewichen ist, (bekundet) hinlänglich, wie stark Brahms dem Kunstideal der Klassik gehuldigt hat*“¹⁷. Oder Fuller-Maitland: Brahms „*hatte es nicht nötig, . . . die gegebenen Formen abzuändern oder mit neuen zu experimentieren*“¹⁸.

In Übereinstimmung mit zahllosen anderen Autoren bezeichnet Grasberger die Gestaltungsweise Brahms' als „*strenge Vermeidung jedes Formantastens*“¹⁹. Hausegger formuliert diese Ansicht so: „*Brahms war eine rückwärtsblickende Natur. Er hat die bestehenden Formen der Kunst nicht erweitert, sie auch nicht erweitern wollen*“²⁰. Pischel behauptet: „*An den alten Meistern, von Beethoven rückwärts bis zu Schütz, Haßler und Palestrina studierte er eifrigst die musikalische Form. Streng hielt er an dieser fest. Neue Formversuche liebte er nicht*“²¹. Nach Krause „*blieb ihm die Insichabgeschlossenheit der von den Klassikern festgestellten Formen das leitende Kunstprinzip*“²². Für Sturke ist Brahms „*auf formalem Gebiete kein Neuerer und Pfadfinder*“²³. Nach Ansicht von Mies „*übernahm er die von den Klassikern vorgebildeten Formen*“²⁴, und Richard Wagner sah in Übereinstimmung mit Hugo Wolf in den Werken Brahms' nur „*reine Notenspinnei nach den Regeln, ein bloßes Ausfüllen konventioneller Formen, bloßes Ausarbeiten überlieferter Vorbilder*“²⁵, was Richard Strauss als „*ein leeres Gehäuse*“ hinstellte, „*in dem bequemes Hanslicks tönende Floskeln Platz hatten, deren Erfindung nicht allzu viel Phantasie und wenig persönliche Gestaltungskraft erfordern*“²⁶.

„*Was einem Dr. Johannes Brahms gänzlich fehlt: Originalität. Brahms ist ein Epigone Schumanns, Mendelssohns und übt als solcher auf die Entwicklung der Kunstgeschichte etwa einen Einfluß aus wie der verstorbene Rob. Volkmann, d. h. er hat für die Kunstgeschichte ebenso wenig Bedeutung als Volkmann, also auch keinen Einfluß auf dieselbe . . . er ist nur ein Überbleibsel uralter Reste und kein lebendiges Glied in dem großen Strom der Zeit. – Wie man Anno dazumal Menuett getanzt, bzw. Symphonien geschrieben, schreibt auch Herr Brahms Symphonien, mag derweil vorgefallen sein, was will . . . Die Noten werden nun regelrecht in die gute, alte Form gestopft, und was dabei herauskommt, ist – eine Symphonie*“²⁷

Diese Urteile über Brahms, die von befreundet-parteilagerischer wie auch von gegnerischer Seite etwa gleichlautend abgegeben wurden und die dahingehend zu-

16 A. Goléa, *Musik unserer Zeit*, München 1955, S. 5 f.

17 F. Högler, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 8. Jg. (1953), S. 148.

18 J. A. Fuller-Maitland, in: *Die Musik*, 12. Jg. (1912), Heft 1.

19 F. Grasberger, *Johannes Brahms*, Wien 1952, S. 231.

20 F. v. Hausegger, *Gedanken eines Schauenden*, München 1903, S. 233.

21 M. Pischel, in: *Wochenschrift für katholische Lehrerinnen*, 46. Jg. (1933).

22 E. Krause, *Johannes Brahms in seinen Werken*, Hamburg 1892, S. 38.

23 A. Sturke, *Der Stil in Johannes Brahms' Werken*, Diss. Hamburg 1932, S. 82.

24 P. Mies, *Johannes Brahms*, Leipzig 1930, S. 61; vgl. G. Ernest, *Johannes Brahms*, Berlin 1930, S. 346 und R. H. Schauflyer, *The Unknown Brahms*, New York 1934, S. 300.

25 In: N. Cardus, *Sechs deutsche Romantiker*, München 1961, S. 88.

26 In: W. Deppisch, *Richard Strauss*, Reinbek 1968, S. 37.

27 H. Wolf, *Musikalische Kritiken*, Leipzig 1911, S. 109 f.

sammengefaßt werden können, daß seine Formgebung sich lediglich in dem von der Klassik gesteckten Rahmen entfaltet habe, müssen in Zusammenhang mit den allgemein herrschenden Kunstanschauungen bestimmter Geschmacksträgergruppen gesehen werden. Sie spiegeln eine zeitgebundene geistige Haltung gewisser Gesellschaftskreise, welche in literarhistorischer und kunstgeschichtlicher Sicht bereits dargestellt wurde²⁸. Sie wurzeln in dem Brahmskult der ausgesprochen reaktionären, nationalliberalen Bürgerkreise. In den Gründerjahren, jener Zeit um die Reichsgründung, in denen industrieller Fortschritt zu tiefgreifenden Veränderungen der sozialen und ökonomischen Bedingtheiten geführt hatte, war ein gewandeltes Verhältnis zur Kunst und ein neues Selbstverständnis des Künstlers entstanden. Die Tatsache, daß seit der vorläufig endgültigen Niederlage der revolutionären Bestrebungen des Bürgertums 1848 dieses sich in zunehmendem Maße in Opposition zu revolutionären Strömungen befand und sich in der Arbeitswelt wie auch in der Privatsphäre gegen den erwachenden vierten Stand abzuschirmen suchte, schlug sich auch im künstlerischen Bereich nieder. Kunst war in den Sog der Sucht nach Repräsentation, nach „*Renommage mit durch Geld erworbener Fürstlichkeit*“²⁹ geraten. Sie hatte sich auch den gewandelten Umständen gefügt, daß der an die Stelle des fürstlichen Auftraggebers getretene Bürger sich eine Noblesse zulegte, die „*sich durch gekaufte, nicht ererbte Altertümlichkeit beweist*“³⁰ und sich dadurch wie mit einem Nimbus mit Geschichtlichkeit umgab. Das Altmeisterliche, der „*Galerieton*“ in der Malerei, das Kopieren und Imitieren großer geschichtlicher Vorbilder diente – nicht bedingt „*durch Geistesarmut, sondern durch das ungeheure Selbstbewußtsein*“ – dem Bemühen „*selber geschichtlich zu werden*“³¹. Es war diesem „*neuen Reichtum, der . . . nicht alt genug ist, um ohne Repräsentation zu glänzen, nichts zu kostbar und zu pompös . . . Wahllos in seinen Mitteln . . . und wahllos in den Stilen, die er sich aneignet und miteinander vermischt*“³², hatte dieses Zeitalter „*gemalt wie die Alten, gedichtet wie Goethe und Schiller und seine Häuser im Stil der Gotik und Renaissance gebaut . . . Aber vermöge jenes geheimen Gesetzes, das dem Menschen keine Nachahmung erlaubt, ohne sie mit einer Übertreibung zu verknüpfen, wurde damals alles so kunstgerecht gemacht, wie es die bewunderten Vorbilder niemals zustandegebracht hätten*“³³.

Infolgedessen wurde ein Kunstwerk besonders geschätzt, welches die „*innere Harmonie nicht stört oder gar zerstört, vielmehr ihr neue Nahrung zuführt und sie befestigt; was also neu erscheint und doch eine Bestätigung dessen gibt, was wir von Anfang an als schön und wahr empfanden*“³⁴. In Brahms sahen „*Altwiener Patrizierfamilien*“³⁵ und „*Gelehrten-, Universitätsprofessoren-, Ärztfamilien*“³⁶, die sich

28 G. Lukács, *Die Grablegung des alten Deutschland*, Reinbek 2/1970; R. Hamann u. J. Hermand, *Gründerzeit*, München 1971.

29 R. Hamann u. J. Hermand, *Gründerzeit*, München 1971, S. 23.

30 Hamann, a. a. O., S. 25.

31 Hamann, a. a. O., S. 35.

32 A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Bd. 2, München 1958, S. 303.

33 R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg 1970, S. 54.

34 S. Bagge, in: AMZ, Neue Folge 1. Jg. (1863), Sp. 462.

35 K. Goldmark, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Wien 1922, S. 88.

36 O. v. Balassa, *Die Brahmsfreundin Ottilie Ebner*, Wien 1933, S. 96. In einem stichprobenartig

als „Geistesaristokratie“ fühlten³⁷, ihren „Quell der höchsten Freude, ja wahrhaften Glückes“³⁸, bildeten um ihn eine „Gemeinde“, „weil er der treue Hüter der Klassizitätsformel erschien und der stärkste Hort der konservativen Richtung zu werden versprach“ und vernachlässigten, was „nicht die erstarrte Formel überkommener Dogmen und Doktrinen vollständig unterschreibt“³⁹. Brahms „war der willkommene Mann allen denjenigen, die unbehelligt durch Neuerungen . . . weiterwerkeln“ wollten. Er hatte das Alter, die geruhsamen Bürger, die Universitätsprofessoren, selbstverständlich das Konservatorium, und vor allem die namhaften Pressekritiker, kurz die ‚staatserhaltenden Elemente‘ auf seiner Seite“⁴⁰, die einem „immer hohleren und seelenloseren Akademismus mit seiner Pflege der Form um der Form willen“ verfallen waren⁴¹.

Mit dem Akademismus, d. h. der Vorliebe für das rational Durchgeformte und damit dem Geist Erhebende – das „Edle“ – verband sich ein Streben nach plakathafter Eindringlichkeit, d. h. eine auf alle gebrochenen Zwischenwerte verzichtende Plastizität des Ausdrucks und Aufbaus. Selbst auf die Gefahr schlagwortartiger Simplifizierung hin erstrebte man Prägnanz der Gestaltung, Klarheit der Form. Der nicht selten die Grenzen der Konstruiertheit überschreitenden Form wurde soviel Wert beigemessen, daß sie zum jeweiligen „Inhalt“ eines Werks erhoben wurde⁴² und das „Verstehen“ einer Komposition sich auf die „Erkenntnis dieser Formen“ beschränkte⁴³. Gestaltenwollen und Beherrschung der Materie bis zur Perfektion waren Grundkräfte der Gründerjahre. Dieser Aktivismus, der am offenkundigsten im Wirtschaftsleben in Erscheinung trat und seine Folgen in vielen geistigen Bereichen hatte, schlug sich dergestalt auch im Künstlerischen nieder.

Hinsichtlich der Form liegen den oben wiedergegebenen Äußerungen über das Schaffen Brahms' gewisse Vorstellungen von der Form im Detail und in kompositionstechnischer Hinsicht zu Grunde, wie sie sich im theoretischen Schrifttum seit Beginn des 19. Jahrhunderts immer stärker verfestigt haben. 1803 sprach man von einer „gewöhnlichen Sonatenform“⁴⁴, wobei man davon ausging, daß von den beiden Themen einer Symphonie das erste das stärkere sei und das Material für die „Ausführung“ hergebe, während das zweite freundlicher sei, die hitzige Gemütsbewegung besänftige und dem Ohr mit einem angenehmen Kontrast schmeichle⁴⁵, bzw. daß ein gesanglicheres Thema, normalerweise mit verminderter Kraft gespielt,

gewonnenen Sample von 288 Personen, mit denen Brahms direkten Kontakt auf mündlichem oder schriftlichem Wege hatte, kam auf jeden Fünften (insgesamt 54) der Professoren- oder Dokortitel. Häufiger traten auf Adelstitel und die Titel und Berufe eines Kammerherren, Reichsministers, Generaldirektors, Geheimrats, Justizrats, Oberlandesgerichtsrats, Schulrats, Regierungsrats, Kommerzienrats und Gymnasialdirektors.

37 NMZ 2 (1881) Nr. 2.

38 Engelmann an Brahms 7.12.1885.

39 B. Vogel, *Musikheroen der Neuzeit*, Leipzig 1888, S. 12 f.

40 F. Klöse, *Meine Lehrjahre bei Bruckner*, Regensburg 1927, S. 26 f.

41 Lukács, a. a. O., S. 26.

42 E. Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen* (1854), Leipzig 10/1902.

43 T. Billroth, *Wer ist musikalisch?*, Berlin 4/1912, S. 229 u. 240.

44 Nägeli, in: AMZ 5 (1802/03), Intelligenzblatt 97.

45 Abbé Vogler 1778, zitiert nach W. S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, University of North Carolina 1963, S. 34.

dem lebhaften ersten Thema zu folgen habe⁴⁶. Nach Anton Reicha bildet eben dieser Kontrast zwischen zwei „Hauptideen“ das Gerüst. Beide werden in der „Exposition“ durch eine „Brücke“ miteinander verbunden und haben unterschiedliche tonale Zentren⁴⁷. Nach einigen „Zusatzideen“ beginnt in der „ersten Section des zweiten Theils“ „mit unaufhörlichen Modulationen“ die „Developpment principal“ oder „Hauptentwicklung“ (Durchführung). Ein „Aufenthalt“ auf der Dominante leitet zur „zweiten Section“, die der Reprise entspricht und mit einer „Coda“ endet⁴⁸. Seit 1827 ist immer wieder die Rede von der Gegensätzlichkeit zweier Themen als dem fundamentalen Kern des Sonatenhauptsatzes und daß die zum Sonatenschema erstarrte Form des 19. Jahrhunderts „unbedingt den thematischen Kontrast fordert, der einem affektiv-kräftigen ersten Thema ein kantables zweites Thema gegenüberstellt . . . einen echten thematischen Dualismus“⁴⁹. Fußend auf Birnbachs Ausführungen zur Sonatenform (1827) hatte Adolph Bernhard Marx normativ festgestellt, daß der „Seitensatz“ einen gleichwertigen „Gegensatz“ zum „Hauptsatz“ bilden müsse, nicht nur einen „Nebensatz“⁵⁰. Bis in heutige Lehrbücher läßt sich der von Hugo Riemann⁵¹ aufgestellte und als repräsentativ für die Sonatenform schlechthin bezeichnete pragmatische Formtypus verfolgen, als dessen „eigentümliche Formprinzipien“ noch 1903 „die Dualität der Themen, des männlichen und des weiblichen Elementes“ hingestellt wurden⁵².

Indessen begnügte man sich im Lauf der Zeit immer stärker damit, die allenthalben so hoch bewertete Gegensätzlichkeit im großformalen Ablauf als Typus „wirksam, gleichsam flächig, dekorativ zu präsentieren, nach einer Schablone . . . Das Verhältnis von Ganzem und Teil wird dabei überhaupt nicht als eines des wechselseitigen, antagonistischen sich Produzierens verstanden“⁵³. Gerade in der Tatsache, daß man musikalische Widersprüchlichkeit, diesen Sinn von Sonatenform seit der Klassik, nicht mehr in ihrem Austragen und Finalergebnis beobachtete, sondern wertete als „bloße Bestandteile einer verdinglichten Form, die von ihren Kontrasten ‚ausgefüllt‘ wird“⁵⁴, liegt die eigentliche Ursache für alle Fehlinterpretationen. Das äußert sich am offenkundigsten in der Vernachlässigung der Durchführung- und Codateile bei der Beschreibung, die entweder pauschal als Formblöcke zwar äußerlich begrenzt, dann aber keines weiteren Wortes gewürdigt werden oder aber ohne einen Gedanken an ihren Sinn und ihre Funktion innerhalb eines dialektischen Prozesses lediglich physiognomisch charakterisiert werden.

Einen derart schematisierten Typus legte z. B. Florence May im Zusammenhang einer beschreibenden Analyse des 2. Klavierquartetts von Brahms expressis verbis

46 H. C. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 3, Leipzig 1793, S. 305 f.

47 „Zweite Hauptidee in der neuen Tonica“.

48 A. Reicha, *La grande coupe binaire*, in: Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition, Bd. 4, Paris 1826, S. 1165.

49 F. Ritzel, *Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1968, S. 227.

50 A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Composition*, Bd. 3, Leipzig 1857, S. 282.

51 H. Riemann, *Grundriß der Compositionlehre*, Angewandte Formenlehre, 4/1910.

52 A. Schüz, *Die Sonate der Zukunft*, in: Neue Musikzeitung, November 1903.

53 Th. W. Adorno, *Ideen zur Musiksoziologie*, in: Klangfiguren, Frankfurt 1959, S. 13.

54 Th. W. Adorno, a. a. O.

zu Grunde und kam zu dem Ergebnis, das Werk zeige „*regelmäßige Sonatenform*“⁵⁵, ohne daß jedoch der bedeutsame Variationskomplex in der Durchführung mit einem Wort erwähnt würde. Von Adolf Schubring wurde in einer Zeitungsrezension über Brahms die Form historisch abgeleitet und behauptet, Haydns Sonatenform sei im Wesentlichen „*die heutige*“⁵⁶. Gelegentlich wurden zwar „*Unregelmäßigkeiten*“ in der Formgebung Brahms' zur Kenntnis genommen, jedoch ihr Sinn nicht verstanden: Ehrerbietig akzeptierten die „*Pedanten*“ den „*Willen*“ des Meisters, den sie mit ihrer „*Weisheit*“ nicht zu fassen vermochten⁵⁷. Knepler glaubte indessen sogar aus diesen Abweichungen ablesen zu können, daß Brahms in der ersten Lebenshälfte, d. h. bis op. 68, in handwerklich-technischer Hinsicht mit der Sonatenform noch zu ringen gehabt hätte und erst später zur Meisterschaft gelangt sei. Nach seiner Ansicht besteht das Beherrschen der Formgesetze in „*schmucklosester und klarster Übersichtlichkeit . . . rührender Genauigkeit . . . puritanischer Strenge*“⁵⁸.

An der Angepaßtheit dieser Feststellungen gegenüber den Werken Brahms' kam deshalb lange kein Zweifel auf, weil besonders die seit 1867 entstandenen Werke tatsächlich in zunehmendem Maße an der Oberfläche alle Merkmale eines schematisierten Sonatentypus zeigten. Das Verhängnis besteht jedoch darin, daß die äußeren Merkmale einer Form für deren Wesentliches angesehen wurden und sämtliche Analysen darauf abzielten, einen ohnehin nur pragmatischen Sonatenbegriff in die Werke hineinzuprojizieren und immer wieder bestätigt zu finden und dabei etwaige Unstimmigkeiten, wie sie bis zum Jahre 1876 bei Brahms auftraten, als Unregelmäßigkeiten abzutun.

3. *Der analytische Befund*

Brahms' gesamtes Schaffen unterlag einer konsequenten und fortwährenden Entwicklung. Ebenso wenig wie es für ihn Wiederholungen auf einer einmal erreichten Entwicklungsstufe gab und jedes Werk eine neue Lösung in Fragen der Formgebung darstellte – Brahms' eigene umfassende Vernichtungsaktionen unzulänglicher Werke erscheinen dabei in einem neuen Licht – gab es nennenswerte Abweichungen von diesem Entwicklungsgang, der alle Werke umfaßt. In diesem Sinne ist auch seine eigene Bemerkung zu verstehen, daß er sich im Großen und Ganzen „*wenig gehäutet*“ habe. Innerhalb dieses Entwicklungsprozesses lassen sich jedoch Phasen und markante Ereignisse erkennen. Bis in die letzten Werke zeigt sich diese Dynamik des Schaffens, ja diese scheinen eigentlich Schlüsselwerke darzustellen. Unter diesem Blickwinkel rücken auch Werke von heterogener formaler Gestaltungsweise in geistige Nähe zueinander.

Hinsichtlich der Sonatenform stellt sich diese Entwicklung dar als eine stufenweise Annäherung der dualistischen Sonatenhauptsatzform an die monothematische

55 F. May, *Johannes Brahms*, Leipzig 2/1925, S. 268.

56 A. Schubring, *Johannes Brahms*, in: *Musikalisches Wochenblatt*, 9. Jg. (1878).

57 Heinrich von Herzogenberg an Brahms 9.1.1887, in: *Briefwechsel*, hrsg. v. Deutsche Brahmsgesellschaft, Bd. 2 (1912).

58 G. Knepler, *Die Form in den Instrumentalwerken Johannes Brahms'*, Diss. phil. Wien 1930, MS. S. 137.

Variationsform, welche über eine stets zunehmende und verdichtende Durchdringung zur „*Synthese*“ beider⁵⁹ führt. Diese integrierende Verschmelzung von historisch gewachsenen und ausgereiften Formtypen ergab einen stark differenzierten, komplexen Formorganismus von hoher Dichte.

Aus dem Unterricht von Cossel und Marxsen herkommend, sah Brahms den Ausgangspunkt dieser Entwicklung in der dualistisch-dramatischen Sonatenform auf der einen Seite und dem in sich abgeschlossenen Variationszyklus auf der anderen. So sind seine Variationszyklen über modische Themen, die er vor 1853 unter Pseudonym zum Broterwerb herausgegeben hatte, stilistisch noch unselbständig und stellen die einfachen, weitverbreiteten Formklichés der Zeit noch nicht in Frage. Aber schon die frühesten autorisierten Werke zeigen bei klassischem Zuschnitt Merkmale der Formgebung, auf Grund deren sie von den Zeitgenossen mit den progressiven Tendenzen der neudeutschen Schule in Verbindung gebracht werden konnten. Bereits in diesen Frühwerken liegen die ersten Anzeichen für eine Umgestaltung und neue Sinnggebung der Sonatenform. Seit der Detmolder Zeit mehren sich die Merkmale thematischer Vereinheitlichung bei gleichzeitiger Herausarbeitung ausdrucksmäßig und formal gliedernder Kontraste. Der darin enthaltene Widerspruch, innere Homogenität und äußere, d. h. scheinbare Heterogenität miteinander zu verschmelzen, führte zu einer Reihe eigenständiger und voneinander abweichender Lösungen, wobei auch andere monothematische Formen, wie z. B. Fuge und Passacaglia in die Finalsätze einbezogen wurden. Nicht zuletzt bestanden die großen Schwierigkeiten der über zwanzig Jahre dauernden Fertigstellung von den bekenntnishaften c-moll-Werken (Klavierquartett und 1. Symphonie) in der Bewältigung dieses Problems und in dem Finden einer echten Finallösung. Von diesen Bestrebungen waren die Sonatenformen im Hauptsatz und auch als Zyklus sowie die Variationsformen gleichermaßen betroffen. Was Dahlhaus in Bezug auf Opus 15 darstellte⁶⁰, hat in vollem Umfang Geltung auch für die darauf folgenden Werke. Die dualistische Sonatenhauptsatzform und ihre Projektion auf den mehrsätzigen Zyklus wurde im Detail und großformal zunehmend zur äußeren Stütze eines monothematischen Entfaltungsprozesses, d. h. einer konträr dazu verlaufenden Konzeption, wobei „*von kaum geringerer Bedeutung als das Gerüst aber das ist, was von ihm getragen wird*“. Der Themenkontrast wurde zum „*Mittel sinnfälliger Gruppierung und Abstufung der Teile*“, zum „*plastischen Moment der Form*“.

Es geht in dem dargestellten Prozeß weniger um eine gegenseitige Durchdringung zweier typisierter Formungsmodelle oder Reaktivierung erstarrter Ordnungsschemata, sondern in einer tiefgreifenden Intensivierung des gesamten Kompositionsvorgangs darum, „*ganze Sätze aus wenigen motivischen oder thematischen Kernen zu gewinnen*“⁶¹ und auf der Basis eines einzigen Gedanken den musikalischen Ausdruck in vielfältigster Weise zu schattieren und nuancieren, wodurch dem jeweiligen Einzel-

59 V. Urbantschitsch, *Die Entwicklung der Sonatenform bei Brahms*, Studien zur Musikwissenschaft Heft 14, Wien 1927, S. 284.

60 C. Dahlhaus, *Johannes Brahms' Klavierkonzert Nr. 1 d-moll op. 15*, Meisterwerke der Musik Heft 3, München 1965.

61 W. F. Korte, *Bruckner und Brahms*, Tutzing 1963, S. 83.

werk ein höheres Maß an kompositorischer Dichte und künstlerischer Notwendigkeit verliehen wurde. Dem gleichen Zweck dienten auch die Einbeziehung kontrapunktischer Verfahrensweisen und die koloristisch zwar unscheinbare, aber durch und durch motivisch verstreute Instrumentation. Dieser Vorgang zog derartige Stellen im Werk nach sich, wo das Komplexen des musikalischen Materials sich in seine Bestandteile zersetzt und von jeglichem Ausdruck befreit nur noch als solches wirken soll, z. B. quasi-nichtmetrisierte Intervallfolgen ohne Begleitung oder quasi-nichtmelodische rhythmische Muster auf einer Tonhöhe. Die Variabilität des Ausdrucks dem homogenen Material gegenüber wird damit als Werkidee und -inhalt sichtbar gemacht.

Solche Stellen sind Ergebnis höchster Rationalität im Schaffensprozeß, wie sie sich auch in den diesbezüglichen mündlichen Äußerungen Brahms' niederschlägt. So war seine Variationstechnik durchaus in dem Sinne durchgeistigter geworden, wie es ihm 1856 vorgeschwebt hatte, als er versuchte, eine Melodie „frei zu behandeln“ nicht indem er sie ornamental „belud“, sondern „Neues daraus“ schaffte⁶². Er „drang tief in den Kern eines Themas ein“ und „erfand neues aus ihm heraus“⁶³, „es durfte nichts ‚ungefähr‘ sein und klingen“⁶⁴. So konnte er auch lange „das kleinste fertig mit sich herum tragen“, ehe er „ungern es als fertig betrachtete und schriftlich niederlegte“⁶⁵.

Das Ergebnis im Entwicklungsprozeß Brahms' ist im Spätwerk ein verdichtetes Kunstwerk, in welchem jede Note im Sinne größter Ökonomie Funktion und Notwendigkeit besitzt. Bei zunehmender Durchrationalisierung werden die dargestellten Merkmale der Form plastischer sichtbar. So tritt auch in den Werken nach 1876 die Sonatenhauptsatzform in immer größerer Klarheit erkennbar hervor, in „rührender Genauigkeit“, wie Knepler meinte (s. o.). Mit der Form hatten sich aber inzwischen die konträr zur Formidee verlaufenden Tendenzen restlos amalgamiert als Träger einer neuen Werkidee, auf die noch einzugehen sein wird.

Für eine Erläuterung der geschilderten Vorgänge im konkreten Einzelfall ist auf Grund seiner Transparenz und Plastizität das Klarinettenquintett op. 115 aus dem Jahre 1891 besonders geeignet. Möglicherweise reicht die Entstehungsgeschichte dieses Werks weiter zurück und bezieht sich die zweimalige briefliche Erwähnung eines Klarinettenquintetts im Jahre 1888 Clara Schumann gegenüber auf op. 115, ein Hinweis, der in der bisherigen Literatur nicht weiter beachtet wurde, angesichts der hohen Stufe formaler Durchgeistigung und Klarheit des Werks bei ungebrochen musikalischer Frische aber hohe Wahrscheinlichkeit besitzt.

Im Klarinettenquintett spielt sich das formale Geschehen auf drei verschiedenen, funktional aber untereinander verbundenen Ebenen ab, die einander durchdringend eine höhere Einheit bilden, in der folgenden Darstellung allerdings einzeln aufgezeigt werden. Auf der ersten Ebene und sozusagen als handgreiflichste Form des Haupt-

62 J. Brahms an Joseph Joachim, Juni 1856.

63 Nach mündlichen Anleitungen Brahms', in: G. Jenner, *Johannes Brahms*, Marburg 1905, S. 48.

64 Nach mündlichen Anleitungen Brahms', in: M. Kalbeck, *Johannes Brahms*, Band IV, Berlin 4/1921, S. 88.

65 Brahms an Hans von Bülow, Oktober 1884, in: Hans von Bülows Briefe und Schriften, M. v. Bülow (hrsg.), Leipzig 1895/1908.

satzes spielt sich ein dualistisches Sonatengeschehen herkömmlicher Bauart ab. Dem Hauptthema in der Molltonika (T 14) steht ein Seitenthema in der Tonikaparallele (T 38) gegenüber. In der Reprise wird das Seitenthema um eine Quint nach unten versetzt. Beide Themen sind sich in ihrem Ausdruck ähnlich, setzen aber durch die tonalen Verhältnisse doch Zäsuren innerhalb des Satzes. Da diese beiden Themen bezüglich ihrer Ausdrucksgestik einheitlich sind, können sie nicht Grundlage eines dualistischen Sonatensatzes sein. Zudem hängen sie durch motivische Verklammerung (s. u.) miteinander zusammen. Daher tritt ein formbildender Kontrast, der nach wie vor die Basis des Sonatengeschehens abzugeben hat, auf einer zweiten Ebene auf. Der Gegensatz, welcher auch in der Durchführung verarbeitet wird, tritt auf in Form eines „Überleitungsgedanken“ (T 25) in der Tonika. Variative Ausdrucksumwandlungen dieses Themas vom „forte“ und Staccato-Vortrag zum „*Quasi sostenuto*“, „piano“ und „legato“ spielen bei der sonatenhaften Auseinandersetzung und schließlich Angleichung als Ergebnis der Durchführung eine Rolle.

Auf einer dritten Ebene kommt in op. 115 erstmals bei Brahms ein neues Verfahren der Vereinheitlichung hinzu, welches die Haupt- und Seitenthemen samt dem peripheren Kontrastgedanken als innere Einheit erscheinen läßt. Aus einem Mottothema (T 1, Tonika), wie Mitschka es nennt⁶⁶, das dem Sonatensatz einleitend vorangeht und im gesamten Satz motivisch ebenso wichtig wird wie die übrigen Themen, lassen sich alle drei thematischen Gestalten ableiten:

Zeichnung A

Diese analytisch nachgewiesenen Beziehungen zwischen den Themen und dem Mottogedanken werden im Durchführungsgeschehen, insbesondere in den Takten 87 bis 110, vom Komponisten dadurch aufgedeckt, daß motivische Partikel und eine Vielzahl möglicher, aus dem Motto gewonnener Konstellationen das Motto in solche Bestandteile zerlegen, welche den im Notenbeispiel herausgearbeiteten Bezügen entsprechen. Damit ist die Evidenz thematischer Verwandtschaften zum Sonatengeschehen erhoben worden. Diesen auskomponierten analytischen Beweisgang beendet die Reprise und greift, wie nach einer klärenden Darlegung des Zusammenhangs, die drei thematischen Gestalten in ihrer ursprünglichen Form wieder auf. Dadurch gliedert sich der Verlauf des ersten Satzes in die Phasen: Exposition als Aufstellung gegensätzlicher Themen, Durchführung unter Bezugnahme auf das Motto als Beweis der Scheinhaftigkeit der Gegensätzlichkeit und Reprise als das Wiederaufgreifen von nur scheinbar gegensätzlichen Themen.

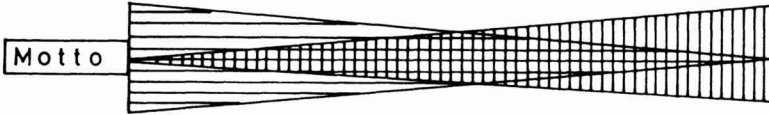
Auf den drei Ebenen des Satzes spielt sich der Vorgang ab, erstens durch einen peripheren Kontrastgedanken der Einheit von Haupt- und Seitenthema entgegenzuwirken und eine dualistische Sonatenform zu errichten und zweitens auch diesen peripheren Kontrast wiederum eine Einheit mit den Themen bilden zu lassen. Steht nun dieses Einheit stiftende Element als Keimzelle am Beginn des Satzes, darf ohne weiteres davon ausgegangen werden, daß das Prinzip der Variation, der aus einer Einheit gewonnenen Vielfalt, mit dem Sonatenhauptsatz eine Synthese zu höherer geistiger Einheit eingegangen ist. Die Merkmale der einzelnen konstitutiven Formen sind zwar noch herauslösbar, entwickeln ihren Sinn allerdings erst im Ineinanderverwirken. Dieses Ergebnis der Analyse entspricht dem von Gary L. Maas in der Untersuchung *Problems of Form in the Clarinet Quintet of Johannes Brahms* erzielten Resultat, daß die zahlreichen und bemerkenswerten „changes within the framework of these forms“ als „incorporation and integration of one form within another“ und „syntheses of form“ zu beurteilen seien⁶⁷.

Diesem ersten Satz folgt nach zwei Mittelsätzen, deren Themen auch auf das Mottothema zurückgeführt werden können, als zwingendes Finale ein Variationsatz. Das Besondere dieses Satzes besteht darin, daß der leitende Gedanke des Finales von op. 67 aufgegriffen wird, durch den vorangehenden Hauptsatz aber zu größerer Verbindlichkeit und funktional gebunden wird: Die Variationen über ein liedhaftes Thema münden nach stufenweise zunehmender Annäherung an das Mottothema schließlich in dessen Urgestalt ein, die sich bereits im Hauptsatz als Repräsentant einer höheren Einheit erwiesen hatte. Der Bogen schließt sich. Zu beobachten ist ferner, daß das Variationsthema, das zu Beginn des Satzes in liedhaft-schlichter Gestalt vorgestellt wird, Derivat und Reduktion des Hauptthemas aus dem ersten Satz ist. Der Beweis der Einheit des Materials, der im ersten Satz bereits einmal mit den Mitteln orthodoxer Durchführungarbeit und Motivabspaltung angetreten worden war, wiederholt sich in quasi neuer Umgebung mit variativen Mitteln der Metamorphose. Dieser Grundgedanke der Formgebung ließe sich folgendermaßen veranschaulichen:

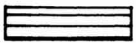
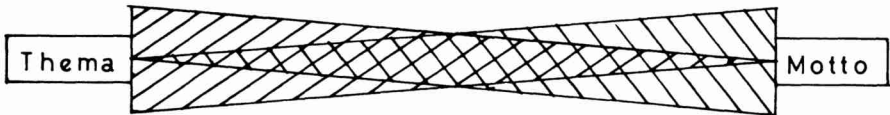
67 Diss. University of Wisconsin 1967. vgl. RILM abstracts 1967/452 dm60.

Zeichnung B

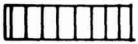
SONATENHAUPTSATZ



VARIATIONSSATZ



bedeutet, daß durch Bestandteile des Mottos die Homogenität von anfänglich heterogenen Themen zunehmend deutlich hervortritt.



bedeutet die Entfaltung der im Motto enthaltenen Motive.



bedeutet variative Entfaltung des Themas.



bedeutet, daß die Vielfalt der Variationsmöglichkeiten sich stufenweise zunehmend dem Mottothema nähert.

Ebenso wie der erste Satz auf seiner Primärbasis vom traditionell-schematisch verstandenen Sonatensatz nicht abweicht, läßt sich auch im Finale auf einer ersten Ebene der über einem Liedthema errichtete Variationszyklus erkennen. Jedoch werden durch den Rückgriff auf das Themenmaterial nicht nur äußerlich Hauptsatz und Finale in Beziehung zueinander gesetzt, sondern auch deren Gestaltungsprinzipien zu gegenseitiger Ergänzung gebracht. Das Finale wird dadurch abgerundet, daß die an sich unerschöpflichen Möglichkeiten des Variierens einer Zielsetzung und Endlichkeit unterworfen werden. Im Hauptsatz wird das Dilemma, mit jedem

regelmäßigen Sonatensatz zum Tautologismus präexistenter Lösungen beizutragen, verbindlich gelöst, indem das der Sonatenform innewohnende dynamische Prinzip ausformuliert wird, ihre statischen Verstreungen aber entfunktionalisiert werden. Auf höherer Ebene vollzieht sich hier unter einer bis zur Artistik gesteigerten Handhabung der technischen Mittel, was in früheren Variationszyklen von Brahms durch Rückgriffe auf autonome monothematische Formtypen, wie z. B. Fuge oder Passacaglia, angestrebt worden war. Erst diese Verschmelzung elementarer, konträr zueinander verlaufender Formungsprinzipien schafft das verbindliche Gleichgewicht zwischen den Ecksätzen und bewirkt eine abschließende Lösung sämtlicher Probleme der Formgebung, die mit dem gewandelten Formverständnis bei Brahms seit dessen Frühwerk aufgetreten waren. In diesem Alterswerk rundet sich der Kreis, an dessen Anfang klare, eindeutig begriffene Formen gestanden hatten und dessen weitgespannter Radius die Auflösung konventioneller Schematismen und Verschmelzung gegensätzlicher Gestaltungsgrundlagen umspannt. Was sich an Hand dieser stilistischen Merkmale über das Schaffen Brahms' aussagen läßt, wird bestätigt durch Beobachtungen der Schaffensweise Brahms⁶⁸. Zwar erweckte seine Gepflogenheit, die erste Niederschrift seiner Werke in einem fachmännischen Freundeskreis zur Begutachtung kursieren zu lassen, den Anschein von Anpassung an bestehende Normen; desgleichen auch die internen Premieren, die der öffentlichen Uraufführung vorangingen, sowie das ständige Bezugnehmen des Komponisten auf bestehende Aufführungsmöglichkeiten. Doch ergibt eine genaue Prüfung der Faktoren, die die Endgestalt eines Werks tatsächlich beeinflussen, daß hier auf unmittelbarem Wege keine Einflüsse wirksam werden und das Werk eher in einem geistig abgeschirmten Raum künstlerischer Autonomie und sozialer Desintegriertheit erwächst. Unter dem Schein von Konformität, deren Scheinhaftigkeit Heinrich von Herzogenberg oder auch Clara Schumann gelegentlich erkennen, verbirgt sich die Distanz vom Gesellschaftlich-Normativen.

Auf Grund der dargestellten Merkmale formaler Gestaltung nimmt Brahms eine wichtige musikgeschichtliche Brückenstellung ein. Anknüpfung an gewisse Gestaltungsmerkmale im Spätwerk Beethovens, der bereits an die Stelle klassisch-bipolaren Denkens⁶⁹ differenziertere Beziehungen gesetzt hatte⁷⁰, folgt Brahms der Eigendynamik dieses gewandelten Formverständnisses und bereitet den Boden für grundlegende Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts. Er verschmilzt, wie Beethoven in seinem Spätwerk, große multipolare Spannungen mit dem Prinzip wachsenden Werdens aus anfänglich gesetzten Keimen, wobei das ursprüngliche Nacheinander großformaler Gegensätze in die Gleichzeitigkeit hineinprojiziert wird. Während jedoch die Fuge als monothematische Form für Brahms bei weitem nicht mehr die Bedeutung hat wie noch für Beethoven, werden stattdessen die variativen Gestaltungstechniken weit über den Stand hinaus weiterentwickelt, den sie im

68 Vgl. Kap. II „Der Kompositionsvorgang“ in der Diss. des Verf.

69 Schindler überliefert Beethovens eigene Äußerung vom „Streit zwischen zwei Prinzipien in dialogischer Form“ als Werkidee (II/222). Vgl. A. Schmitz, *Beethovens zwei Prinzipien*, Berlin 1923.
70 Vgl. M. Bauer, *Formprobleme des späten Beethoven*, in: *ZfMW* 9 (1926/27), S. 342, und E. Kreft, *Die späten Streichquartette Beethovens*, Bonn 1969.

Schaffen Beethovens einmal erreicht hatten. Brahms führt zur Klärung, was sich bei Beethoven eruptiv als Durchbrechen der Konvention von auf dem Boden höfischer Kultur gewachsenen Formen ereignet hatte⁷¹.

Anton Webern als einer der richtungweisenden Komponisten dieses Jahrhunderts meint diesen Sachverhalt, wenn er über sein eigenes Schaffen sagt: „Aus einem Hauptgedanken alles Weitere entwickeln! das ist der stärkste Zusammenhang . . . das Bestreben, den Zusammenhang immer dichter herzustellen und so wieder zum polyphonen Denken zu kommen. Eine besondere Bedeutung hat in dieser Beziehung Brahms . . . Mir ist der Zusammenhang gewährleistet durch die zugrundeliegende Reihe. Es ist immer dasselbe, und nur die Erscheinungsformen sind immer andere“⁷². Arnold Schönberg analysierte in seinem Aufsatz „Brahms the Progressive“⁷³ den Kompositionsstil Brahms' und kam auf Grund von Detailanalysen zu dem Ergebnis, daß sich bei ihm in einem unkonventionellen Stil Neuerungen fänden, die an Bedeutung denen Richard Wagners nicht nachstünden. Es sprechen alle Anzeichen dafür, daß Brahms „Ausblicke, Wege eröffnet, die in die Zukunft weisen und die musikalische Kunst auf neue Bahnen führen können“⁷⁴ und nicht, wie Hugo Riemann behauptet hatte und wogegen Max Reger „auf das energischste“ protestierte, als „knorriger Eichenstamm . . . das Komplement der historisierenden Bestrebungen der in den letzten Dezennien aufgeblühten Musikwissenschaft“⁷⁵ darstellt. Die von Brahms herbeigeführten Wandlungen der musikalischen Formgestaltung verlaufen parallel zu einer allgemeinen Relativierung aller Werte im Geistigen wie auch im Politischen. Eine sämtliche Gebiete ergreifende Dynamisierung und Funktionalisierung löst bestehende Gefüge auf.

4. Resultat

In dem Vergleich zwischen analytisch feststellbaren musikalischen Gegebenheiten eines Kunstwerks und deren Rezeption zeichnen sich beträchtliche Differenzen ab. Die Rezeption ist an Bedingtheiten auf seiten der Rezipierenden geknüpft. Das gewählte Beispiel erhellt einen Vorgang des Zurechthörens, an dessen Ende ein Formschematismus steht, der die Formgebung des Komponisten vollständig umwertet⁷⁶. An die Stelle der für jedes autonome Gestalten wichtigen Werte einer

71 Man beachte in diesem Zusammenhang zwei Schlüsselwerke, das letzte Streichquartett op. 135, dessen rätselhafter Finalsatz vielleicht auf diesem Wege erklärt werden kann, und das Finalproblem in op. 130.

72 Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, Wien 1960, S. 36 ff.

73 In: A. Schönberg, *Style and Idea*, New York 1950, S. 152 ff.

74 August Sturke, aus dessen Dissertation *Der Stil in Johannes Brahms' Werken*, Hamburg 1932, S. 44, das obige Zitat stammt, war zu der gegenteiligen Ansicht gelangt: „Diese Frage zu bejahen ist nicht angängig“.

75 M. Reger, *Degeneration und Regeneration in der Musik*, in: NMZ XXIX (1907), S. 51.

76 Hinsichtlich der Konsequenzen, welche sich aus diesem Vorgang für die formanalytische Betrachtung ergeben, hat kürzlich Wolfgang Burde mit äußerster Konsequenz versucht, „die Differenz zwischen dem . . . wahren Anschauen der Werke und ihrer vorgefaßten Betrachtungsweise, die man Ideologie nennt“, zu verringern, indem er „übergreifende Formtheorie und kritische Reflexion der analytisch-formtheoretischen Ansätze“ untersuchte, in: *Studien zu Mozarts Klaviersonaten*, Giebing 1969.

formkritischen Neuordnung sind die Schablonen der Konvention getreten. Aber nicht oberflächliches Zuhören war der Grund für Mißverständnisse, galt doch das intensive Zuhören und kompositorische Mitdenken als Ideal. Es ersetzten aber vorfabrizierte Kategorien die Unmittelbarkeit im Umgang mit der Werkgestalt. Und dabei spielten parteigängerische Werkinterpretationen in einer bestimmten Presse eine wichtige Rolle. Hier ist „*Form-Schablone*“ zur „*Form-Fiktion*“ geworden, „*zur überkreativen Norm und zur Zwangsvorstellung, die den Sachverhalten entgegensteht*“, indem sie alles „*Nicht-Passende*“ als „*Ausnahme*“ oder „*Freiheit*“ deklariert⁷⁷. Nicht zuletzt war dieser Umwertung die enorme Breitenwirkung der Werke, ihre „*Einbürgerung*“, zuzuschreiben.

Die Tatsache an sich, daß ein Komponist weiterhin noch historische Formtypen zu einem Zeitpunkt verwendet, zu dem diese für andere Komponisten bereits bedeutungslos geworden waren, besagt noch nichts über die musikgeschichtliche Stellung eines Komponisten. Das Mißverständnis, von dem die Werke Brahms' betroffen waren, läßt sich zum großen Teil darauf zurückführen, daß in einer Zeit der Formaflösung und im Vergleich mit den Werken anderer Komponisten bereits die Beschäftigung mit traditionellen Formen soviel Beachtung fand, daß man das Wie der Beschäftigung übersah. Außerdem zeigten die Werke seit 1867 äußerlich die traditionellen Formungsmuster in zunehmender Plastizität, so daß kein Zweifel darüber entstehen konnte, daß Brahms der Repräsentant reaktionär gesinnter Kreise war, der „*eigentliche Vertreter des musikalischen Bürgertums*“, wie Arnold Schering 1940 behauptete⁷⁸. In diesem Sinne glaubte man auch, ihn mit Beethoven vergleichen zu dürfen, wobei man jedoch weniger an die formkritischen Versuche in dessen Spätwerk dachte, was durchaus zutreffend gewesen wäre, sondern auch ein schablonisiertes Beethovenbild vor Augen hatte⁷⁹. Brahms' Musik befindet sich trotz aller Verbundenheit mit der Gesellschaft, der sie entspringt und in der sie steht, in Gegensatz zu ihr, ist „*kritisch*“. Dieses etwa wäre ihr Gehalt an gesellschaftlicher Wahrheit, wie Adorno es nennt.

77 W. F. Korte, *Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft*, AfMW 21 (1964), S. 10.

78 *Von großen Meistern der Musik*, Leipzig 1940, S. 156.

79 K. Stahmer, *Zur Frage der Interpretation von Musik*, in: Bericht über das Colloquium „*Musica cameralis*“, BfMn 1971 (im Druck).

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Aufführungen von Opern, Operetten, Serenaden und Kantaten am
Zeitzer Herzogshof*

VON ADOLF SCHMIEDECKE, ZEITZ

Nach dem Tode des Kurfürsten Johann Georgs I. wurde neben Weißenfels und Merseburg auch Zeitz zur Residenzstadt einer sächsischen Sekundogenitur bestimmt. Wie in Weißenfels konnte auch in Zeitz der Herzog nicht gleich ins Schloß einziehen; denn in beiden Städten waren die alten Schlösser bzw. Burgen im Dreißigjährigen Kriege durch schwedische Soldaten zerstört worden. In Zeitz ließ man im Jahre 1657 durch den Schloßbaumeister Johann Moritz Richter mit dem Bau eines neuen Schlosses beginnen. Die alte Schloßkirche war im großen Kriege kaum beschädigt worden und wurde nur durch barocke Einbauten, wie Altar, Kanzel und Fürstenstuhl, verändert. Das Schloß wurde verhältnismäßig schlicht erbaut und war im Jahre 1663 reichlich zur Hälfte fertig. Da zog der Herzog mit seinem Hofstaat bereits ein. Bis dahin hatte er sich in der sog. Residenz am Marktplatz in Naumburg aufgehalten; denn er war vor seinem Aufstieg zum Regenten eines Herzogtums schon Administrator des Stifts Naumburg-Zeitz gewesen.

Mit den Vorbereitungen zur Gründung einer Hofkapelle begann man bereits in Naumburg. Heinrich Schütz wurde beauftragt, sie einzurichten. Diese Kapelle erlangte nie besondere Bedeutung. Herzog Moritz, so hieß der erste Regent des Herzogtums Sachsen-Zeitz, war ein sparsamer Fürst. Die Hofkapelle unterhielt er wohl in erster Linie zu Repräsentationszwecken und zur Mitwirkung bei den Gottesdiensten. Er verzichtete auf die Aufführung von Opern. Freilich fließen die diesbezüglichen Quellen recht spärlich, und die später regelmäßig geführten und zum Glück noch vollständig erhaltenen Hofdiarien¹ bieten für die ersten beiden Jahrzehnte des Zeitzer Hoflebens nur wenig Ausbeute zur Darstellung der musikalischen Verhältnisse. In den Gottesdiensten mußte die Hofkapelle fleißig musizieren, auch an der Tafel und bei Festlichkeiten. Als besondere musikalische Veranstaltungen finden wir Schäferspiele erwähnt, und einmal, am 8. März 1674, wurden „*auf einem Theatro in einer Grotte die Saale und [Weiße] Elster praesentiret und beygefügte Arie² von zwey Wassermännern und vier Nymphen gesungen.*“ Diese Notiz im Hofdiarium verrät, daß der Schreiber kein Fachmann in musikalischen Angelegenheiten war, und wir müssen annehmen, daß er nicht alles festhielt, was an solchen am Zeitzer Hofe dargeboten wurde, zumindest nicht genau.

Nach Herzog Moritz' Tode am 4. 12. 1681 wurde der älteste Sohn, Moritz Wilhelm, Landesherr des kleinen, aus weit auseinanderliegenden Teilen bestehenden Herzogtums Sachsen-Zeitz³. Der Thronfolger war noch minderjährig, konnte also die Regierung nicht gleich übernehmen. Der Kurfürst von Sachsen wurde sein Vormund. Die Hofkapelle wurde 1682 aufgelöst und beim Eintritt der Volljährigkeit noch nicht wieder eingerichtet. Erst kurz vor Herzog Moritz Wilhelms Vermählung mit Maria Amalia, der Tochter des brandenburgischen Kurfürsten Friedrich Wilhelms, des Großen Kurfürsten, ging man an die Gründung einer neuen Kapelle. Sie war noch weniger umfangreich als die seines Vaters, und ihre Kräfte reichten zur Aufführung von Opern bei weitem nicht aus. Auch Moritz Wilhelm gehörte nicht zu den verschwenderischen Fürsten, wie es damals nicht wenige gab; zudem galt seine Neigung mehr der Wissenschaft und dem Umgang mit Gelehrten. Er schätzte sich glücklich, mit dem großen Leibniz brieflich und persönlich verkehren zu können, und zog auch Christian Thomasius heran. Für die Musik hatte er weniger übrig. Die Zahl der Hoftrompeter erhöhte er allerdings von vier auf sieben und die der Hofpauker

1 Sie befinden sich im Staatsarchiv Dresden.

2 Dem Hofdiarium beigelegt. Loc. 8699.

3 Es gehörten dazu: das Stift Naumburg-Zeitz, der Neustädter Kreis (Neustadt/Orla), der Vogtländische Kreis mit Plauen und Pausa, die Ämter Arnshaug und Ziegenrück, die Herrschaften Tautenburg, Frauenprießnitz und Niedertrebra und ein Teil der Grafschaft Henneberg mit den Städten Schleusingen und Suhl.

auf zwei. Deren Musik schien ihm mehr zu behagen. Wenn dann zu seiner Regierungszeit doch Kantaten, Serenaden, Singspiele und Opern aufgeführt wurden, geschah das wohl mehr auf Betreiben seiner Gemahlin, und – zunächst wenigstens – sichtlich unter dem Einfluß des benachbarten Weißenfeler Hofes mit seiner bedeutenden Pflege der deutschen Oper.

Die erste Aufführung einer Oper am Zeitzer Hofe fand am 3. Februar 1699 statt⁴. Geboten wurde *Camilla, Königin der Volsker*⁵. Textdichter und Komponist sind nicht bekannt. Sie wurde am 9. Februar wiederholt. Die Aufführenden werden Weißenfeler Künstler gewesen sein; denn dieselbe Oper war schon 1694 am Weißenfeler Hofe aufgeführt worden und wurde in Weißenfels am 10., 14. Februar und 5. November wiederholt⁶. Dafür, daß Künstler aus der benachbarten Saalestadt sie darboten, spricht auch die Tatsache, daß in der Zeit vom 3. bis 24. Februar 1699 am Zeitzer und Weißenfeler Hofe auch sonst dieselben Stücke, Komödien nämlich, gezeigt wurden, wie *Der ungelehrte Rechtsgelehrte*, *Das blinde Glück*, *Der gute Mann* und *Der Kobold* (in Akten des Weißenfeler Hofes „Lobbett“ geschrieben). Wenn für Weißenfels Gryphius' Komödie *Das verliebte Nachtgespenst* nicht erwähnt wurde, dann vielleicht aus dem Grunde, daß sie von Angehörigen des Hofstaates aufgeführt wurde, wie die Komödie *Das blinde Glück* – nach Werner⁷ – „von der Herrschaft“ gespielt wurde, der Weißenfeler also. Merkwürdig ist, daß diese Theateraufführungen im Zeitzer Hofdiarium nicht erwähnt wurden.

Die nächste Aufführung einer Oper in der Zeitzer Moritzburg fiel in das Jahr 1701. Die fürstlichen Herrschaften hatten im Sommer dieses Jahres in Naumburg während ihres Besuches der dortigen Peter-Pauls-Messe Operaufführungen besucht. Das Naumburger Theater gehörte dem Herzog Moritz Wilhelm. Diese Naumburger Aufführungen werden auf das Herzogspaar einen starken Eindruck ausgeübt und es zu dem Entschluß veranlaßt haben, daheim in der Moritzburg nun öfter Opern aufführen zu lassen. Die nötigen Verbindungen zu „Operisten“, wie die Opernsänger und -sängerinnen damals oft genannt wurden, konnten in Naumburg im Auftrage des Herzogs durch den Kapellmeister Aschenbrenner aufgenommen werden. Man sah ein, daß nun in der Moritzburg ein Raum zur Aufführung von Opern eingerichtet werden mußte. So entstand im zweiten Stockwerk bald ein „Opernsaal“.

Zum Geburtstag der Herzogin Maria Amalia, die sich nach der am 18. Januar 1701 erfolgten Standeserhöhung ihres in Brandenburg-Preußen regierenden Bruders „Königliche Hoheit“ nennen lassen konnte, war es so weit; am 28. November 1701 konnte auf dem „Theatro“ im neuen Opernsaal eine „Opera“ ihre Pracht entfalten. Wir kennen nicht Dichter, nicht Komponist, ja nicht einmal den Titel der damals aufgeführten Oper. Die Aufführung wurde am 30. November wiederholt. Zu dieser zweiten Vorstellung mußten auf Anordnung des Herzogs alle Geladenen maskiert erscheinen. Anschließend konnten sich alle auf einem Ball vergnügen. Die Oper muß sehr gut gefallen haben; denn am 2. Dezember fand noch eine dritte Aufführung statt. Zwischen der ersten und zweiten ließen sich Opernsänger an der Tafel hören. Bis zum 3. Dezember blieben die Künstler am Zeitzer Hofe. Wie im Hofdiarium vermerkt ist, wurden sie an diesem Tage im Torhause des Schlosses bewirtet. Dann verließen sie Zeitz und kehrten hierhin erst nach einigen Jahren zurück.

Der Anfang war gemacht, und es war gewiß ein guter Anfang. Da muß es wundernehmen, daß man nicht alljährlich Opern in der Moritzburg aufführen ließ, mindestens zu den Geburtstagen des Herzogspaares, wie das z. B. im benachbarten Weißenfels geschah. War dieses künstlerische Vergnügen dem Herzog vielleicht zu kostspielig? Oder genügte es, wenn man sich während der Naumburger Messe an Operaufführungen ergötzen konnte? Einmal – am 24. Oktober 1704 – geschah es auch außerhalb der Messezeit. An diesem Tage begab man sich nachmittags ins Opernhaus zur Aufführung einer „kleinen Opera“. Erst 1705, und zwar am 23. März, wurde am Geburtstag des Herzogs „auf dem Fürstl. Theatro zur Moritzburg an der Elster“, wie es auf dem Titelblatt des Textbuches heißt, ein opernähnliches musikalisches Werk, ein „Singe-Spiel und Ballett“ „praesentiret“. Dichter und Komponist sind uns wieder nicht

4 Nicht erst 1711, wie Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz*, S. 79, schrieb.

5 Loc. 8699, Nr. 6 b Einzelne Schriften, die Hofhaltung betreffend, 1677-1718.

6 Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels*, S. 116.

7 Ebenda, S. 107.

bekannt. Als Tänzer und Tänzerinnen betätigten sich Angehörige des Hofstaates, meist adliger Abstammung. Einstudiert hatte die Tänze der Hofanzmeister Lange nebst seinem „*prévôt*“.⁸ Die Aufführung wurde am 25. März wiederholt; denn mit der „*kleinen Opera*“, die an diesem Tage im Großen Saale des zweiten Stockwerks, also im Opersaale, gezeigt wurde, wird das erwähnte Singspiel gemeint sein.

Zum Geburtstag der Herzogin wurde am 27. November 1705 „*auf dem erbauten Schau-Platz zur Moritzburg an der Elster*“ wiederum eine Oper geboten. *Cupido und Psyche* lautet ihr Titel⁹. Sie wurde auf Bestellung des Herzogs vom „*Cammer-Compositeur Knüpffer zu Naumburg*“ komponiert¹⁰. Die zum größten Teil feudalen Zuschauer konnten auf dem „*Theatro*“ „*Jupiter auf seinem Adler*“, „*Der Venus Göttersitz*“, „*Venus mit ihrem mit Schwanen bespannten Wagen*“, den „*Sturz der Ilarien von einem Thurme*“ und manches andere phantasie-reiche Bühnenbild bestaunen und sich am Schlusse an einer „*großen Illumination*“ ergötzen. Eingestreute „*Entrées & Ballets*“ sorgten ferner für Abwechslung. Der Bühnenbildner hat es gewiß nicht leicht gehabt.

Zwischen der Opernaufführung im Jahre 1701 und der im Jahre 1705 begnügte man sich bei Geburtstagsfeiern am Zeitzer Hofe mit vokalmusikalischen Darbietungen geringeren Umfangs und sparsamerer Mittel. So wurde z. B. zum zweiten Geburtstagsfest des Erbprinzen, Friedrich Augusts, am 12. August 1702 eine „*Serenata*“ mit dem Titel *Fortuna und Elystro* geboten, wobei die „*Elystro*“ die Weiße Elster personifizierte, die an Zeitz unweit des Residenzschlosses vorbeifließt. Nur zwei Sängler bzw. Sängerinnen wurden für diese Serenade gebraucht¹¹. Zum Geburtstag der Herzogin am 26. November 1704 brachte der als gastierende Künstler gern am Hofe gesehene und gehörte Franziskus Carolus Pardoffsky eine „*Aria*“, die der Komponist in Leipzig hatte drucken lassen¹¹.

1706 war das Jahr der schwedischen Invasion im Nordischen Kriege. Der Schwedenkönig Karl XII. hatte den Kurfürsten von Sachsen und König von Polen August den Starken besiegt und sich einige Zeit im Schlosse zu Altranstädt aufgehalten, wo der Friede geschlossen wurde. Schwedische Besatzung kam nach Zeitz; Kriegskosten mußten gezahlt werden; man mußte auch am Zeitzer Hofe sparen. Das konnte schon damals am leichtesten auf dem kulturellen Sektor geschehen. Eine Kantate war leichter und wesentlich billiger darzubieten als eine Oper; also begnügte man sich damit. Ernst Nicolaus Thaur, der „*F.[ürstlich] S.[achsen] Eisenachische Cammer-Musicus*“ bot sie zum Geburtstage der Herzogin dar. Die Hofkapelle musizierte ihr zu Ehren, und es wurde noch eine Arie gesungen. Das war gewiß nicht viel an musikalischen Genüssen an einem so bedeutsamen Feiertage einer „*Königlichen Hoheit*“. Die politische Lage war eben sehr ernst und beeinflusste unzweifelhaft die Feststimmung. Die Schweden standen fast buchstäblich vor den Toren. Am folgenden Tage drangen sie zur Exekution in die Stadt Zeitz ein. Bis zum 8. Dezember blieben schwedische Soldaten ungebetene Gäste. So mußte auch der Geburtstag des Herzogs am 23. März 1707 bescheiden gefeiert werden. Freilich spielte einige Tage die „*Große Music*“, also die Hofkapelle. Es mußten sich auch Trompeter und Pauker, ferner die Oboisten hören lassen. Als Besonderheit gab es aber nur eine „*Aria*“, komponiert und wohl auch gedichtet vom schon erwähnten F. C. Pardoffsky. Zum Geburtstage des Erbprinzen am 12. August 1707 verstieg man sich dann doch wieder zu einer „*kurtzen Cantata*“, einem Gemeinschaftswerk von Aschenbrenner und Thaur, *Der angenehme Morgenstern* betitelt. Sie war wirklich sehr kurz, bestand nur aus vier Arien und drei Rezitativen. Bühne und besondere Kostüme waren zur Aufführung nicht nötig.

Pardoffsky lieferte zu diesem Prinzengeburtstag ein „*Carmen*“, das wahrscheinlich gesungen wurde. Der Geburtstag der Herzogin wurde in diesem Jahre recht ruhig begangen; jedenfalls wurde zu Ehren des Tages kein besonderes musikalisches Werk überreicht und dargeboten.

8 *Prévôt* heißt Propst, Vorsteher; hier wird man das Wort mit Hilfe übersetzen dürfen.
9 Textbuch im Hofdiarium.

10 Loc. 8699 (wie 5). Joh. Magnus Knüpffer war ein Sohn des Thomaskantors Sebastian K. Er studierte Rechtswissenschaft und wurde Notar, später aber Organist. Nach Eitners *Quellenlexikon* trat er in die Dienste des Herzogs von Sachsen-Zeitz. Im vorgenannten Aktenstück des Staatsarchivs Dresden wurde er „*Cammer-Compositeur*“ genannt.

11 Text im Hofdiarium.

Im Jahre 1708 ragte, was musikalische Darbietungen anbelangt, ein Tag heraus, der 23. Mai, der Tag, an dem der König in Preußen, Friedrich I., ins Residenzschloß zu Zeitz mit Pauken und Trompeten feierlich eingeholt, dem dann zur weiteren Begrüßung ein „Sonett“ gesungen wurde. Der Prinzen- wie auch der Herzogingeburtstag boten in diesem Jahre keine musikalischen Höhepunkte.

Vom Jahre 1708 ist dann schon etwas mehr zu berichten; da wurden zum Geburtstage des Herzogs „einige *Cantata und Carmina praesentiret*“. In Naumburg ging man Anfang Juli einmal in die Oper (am 2., 3. und 4.) und war mit Heinichens *Olimpia vendicata* höchst zufrieden. Am 6. Juli ließ man sich daheim im herzoglichen Lustgarten durch „Operisten“ Arien vorsingen, wohl solche aus Heinichens genannter Oper.

Im Februar 1710 starb der Erbprinz, noch nicht zehn Jahre alt. Er soll außerordentlich begabt gewesen sein, soll mehrere Sprachen beherrscht haben. Für seine musikalische Ausbildung hatte man jedoch wenig getan; nur im Paukenschlagen soll er unterwiesen worden sein. Nach dem frühen Tode des Erbprinzen war begreiflicherweise große Trauer am Hofe, und es durfte längere Zeit nicht musiziert werden. Aber während der großen Messe in Naumburg begab man sich doch wieder ins Opernhaus. Diesmal war es Heinichens Oper *Der glückliche Liebeswechsel oder Paris und Helena*, die von den Messegästen, darunter dem Herzogspaar, angesehen und -gehört werden konnte. Dem Herzog scheint sie nicht sonderlich gefallen zu haben; denn in einem Briefe an seinen Bruder Friedrich Heinrich vom Juli 1711 beurteilte er die damals, also im Sommer 1711, aufgeführte Oper, nämlich *Clomire*, besser als die im vorausgegangenen Jahre dargebotene. In demselben Briefe berichtete der Herzog noch, daß „eine sonst nie so groß gewesene Menge von Dames und Cavaliers“ zur Messe anwesend gewesen sei. Von fürstlichen Herrschaften erwähnte er den Weißenfeler Prinzen Christian, „welcher sich tapfer voll gesoffen“ habe, ferner einen Grafen von Reuß-Schleiz und einen von Schwarzburg-Arnstadt¹².

Nach Beendigung der Hoftrauer fanden auch wieder Bälle statt. Zum Geburtstage der Herzogin wurde eine Kantate geboten.

Im Jahre 1711 scheint man nachgeholt zu haben, was im vorausgegangenen versäumt worden war. Zum Geburtstage des Herzogs wurde eine „*Serenata*“ aufgeführt. Im Hofdiarium ist auch eine „Operette“ erwähnt. Sie mußte wiederholt werden, weil man wohl Gefallen an ihr gefunden hatte. Die Aufführungen fanden während der Mahlzeiten statt. Mit dem Herzogspaar und dem Hofstaat schaute auch das „geladene Adelig Stadt Frauenzimmer“ auf das „Theatrum“ mit seinen Statuen und illuminierten Pyramiden, auf den Parnaß mit Apollo und seinen Musen, und deren wie auch Minervas Töne mischten sich mit dem Klappern des Geschirrs und mancher Unterhaltung an der Tafel. Diverse Genüsse auf einmal; so liebte es die damalige Zeit des Prunkens und Lebensgenusses der feudalen Herrschaften. Und die Musen auf der Bühne hatten den Geburtstag feiernden Herzog zu verherrlichen. Das war der höchste Sinn solcher Aufführung. Als Komponist und wohl auch als Dichter dieser Kantate wurde Döbricht genannt, sicherlich Samuel Ernst Döbricht, der zu jener Zeit der Organisator der Theaterunternehmungen in Naumburg war. 1709 wurde er als solcher genannt. Er war ein Sohn des 1694 in Weißenfels verstorbenen Kammermusikus und Falsettisten Daniel Döbricht, Bruder der damals viel gefeierten „*Singejungfern*“ Döbricht und Schwiegersohn des Leipziger Theaterdirektors Strungk.¹³

In Naumburg besuchte der herzogliche Hof während der Messe wieder die Oper. Chr. Fr. Faschs *Clomire* wurde aufgeführt. Sie muß, wie auch aus dem schon zitierten Urteil des Herzogs hervorgeht, den Herrschaften gefallen haben. Im November wurde auf der Bühne in der Moritzburg Faschs Oper *Lucius Verus* dargeboten. Nach der Weise der Zeit wurde sie durch „*Entrée*“ unterbrochen und belebt und endete mit einem „*Grand Ballet*“. Als die Operisten diese Faschsche Oper in Zeitz aufführten, mußten sie auch zweimal an der Tafel singen, einmal mit der „*Großen Music*“, zum andern mit der „*Guarden-Music*“, die wohl auch nichtmilitärisch musizieren konnte.

Im Jahre 1712 war man wieder einmal etwas sparsamer und verzichtete in der Moritzburg auf Operndarbietungen. In Naumburg sah man sie sich an, zwei sogar, nämlich Faschs *Getreue*

12 Loc. 8598.

13 Samuel Ernst Döbricht starb am 28.6.1751 im Alter von 71 Jahren in Zeitz als „Fürstl. Sächs.-Weißenfelsischer Cammer-Commissarius“.

Dido und Stölzels *Valeria*. Am 2. Juli wurde nach Beendigung der Oper noch ein „*musikalischer Epilog*“ geboten, der Herzogin zu ihrem „*Nahmenstag gewidmet von Johann Heinrich Feetz*“¹⁴. „*Phoebus auf einem Himmels Wagen mit Pferden bespannet*“, „*Diana auf einer Wolken*“ und Pallas wechselten sich ab mit Lobhudeleien auf das Herzogspaar, besonders die Herzogin, und zogen die Aufführung so in die Länge, daß der für den Abend angesetzte Ball ausfallen mußte.

Zu ihrem Geburtstage mußte sich die Königliche Hoheit mit einer „*Cantata*“ begnügen. Freilich wirkten auch, wie üblich, die „*Große Music*“ und die Trompeter und Pauker mit. Ein Ball durfte nicht fehlen.

Der Tod des preußischen Königs Friedrichs I. im Februar 1713 erforderte wieder Hoftrauer, war dieser Fürst doch der Bruder der Herzogin und hatte sie ihm doch den Titel „Königliche Hoheit“ zu verdanken. Man schränkte die Trauer auf etwa einen Monat ein. Im März war ja der Geburtstag des Herzogs, und da wollte man nicht ganz auf festliches Musizieren verzichten. Es wurden Trompeter und Pauker, Oboisten und, wie es sich für einen solchen Feiertag gebührte, die Hofkapelle herangezogen, ja, es wurde am Abend auch getanzt. Die Trauer währte also nur kurze Zeit. Während der Naumburger Messe ging man ins Opernhaus und hatte Gelegenheit, zwei Opern von Stölzel zu sehen und zu hören, nämlich *Artimisia* und *Orione*. Sie sollen nach Herzog Moritz Wilhelms brieflicher Äußerung „*recht wohl gerathen*“ gewesen sein¹⁵. Man ließ auch die Operisten an der Tafel musizieren.

1710 war Heinichen, der etwa zwei Jahre „*Hofcompositeur*“ gewesen war, aus den Diensten des Herzogs geschieden. Fasch, der dasselbe Amt innegehabt hatte, verließ 1713 den Zeitzer Hof. 1712 hatte Fasch, wie er in seiner kurzen Lebensbeschreibung mitteilte, vom Zeitzer Herzog den Auftrag gehabt, zwei Opern für die Aufführungen auf dem herzoglichen Theater während der Naumburger Messe zu komponieren; er habe aber die Komposition der einen seinem „*damaligen Hertzensfreunde, Herrn Stölzeln*“ überlassen. In der im selben Werke von Mattheson¹⁶ veröffentlichten kurzen Autobiographie Stölzels lesen wir nichts davon. Hiernach habe Stölzel den Auftrag zur Komposition der Oper von Johann Theile erhalten, der damals in Halle wirkte. Stölzel erwähnte Zeitz und seinen Herzogshof mit keinem Wort; doch muß angenommen werden, daß er die von ihm in Naumburg aufgeführten Opern im Auftrage des Herzogs geschaffen hat.

Zum Geburtstag der Herzogin im November 1713 ging es recht hoch her. E. N. Thaur schenkte ihr die Kantate *Die vor Freuden jauchzende Elster*. Nach der Tafel begab man sich unter Trompetenklang und Paukenschlag hinauf in den Opernsaal, um sich in „*bunter Reihe*“ an der Aufführung der Oper *Berenice* zu erfreuen. Ob Fasch der Komponist war, ist nicht sicher. Eine Oper dieses Titels von ihm wurde 1739 in Zerbst aufgeführt. War das aber dieselbe, die 1713 in Zeitz dargeboten wurde? Der *Berenice*-Stoff ist zu jener Zeit auch von andern Komponisten zu Opern verarbeitet worden. Nach Gottscheds *Nöthiger Vorrath* . . . wurden Opern mit dem Titel *Berenice* 1702 in Hamburg, 1706 in Leipzig, 1708 in Bayreuth und 1713 in Halle aufgeführt. In Zeitz wurde die Aufführung der *Berenice* am 30. November wiederholt, ein Zeichen, daß sie gefallen hatte. Das war die letzte Oper, die im Opernsaale der Moritzburg dargeboten wurde.

Zu Moritz Wilhelms Geburtstag im März 1714 wurden einige Kantaten gesungen. Während der Naumburger Messe kam man nur zu wenigen Kunstgenüssen. Am 28. Juni ergötzen sich die Herrschaften an einer „*Comödie*“. Am 29. ereignete sich in Naumburg eine verhängnisvolle Pulverexplosion, die sehr vielen Schaden anrichtete. Herzog und Hofstaat flohen nach der nahen Schönburg, kehrten zwar am Abend zurück, aber mit Opern und Komödien war es in der mehr als zur Hälfte zerstörten Stadt vorbei.

In diesem Jahre – 1714 – feierte der Herzog auch seinen Namenstag, am 22. September. In andern Jahren geschah das nicht. Die Kantate *Das seinen Durchlauchtigsten Ober-Häuptern zujauchzende Zeitz*¹⁷ wurde dem eben aus Karlsbad zurückgekehrten Herzogspaar vorgesungen. Thaur war der Schöpfer dieses kleinen musikalischen Werkes.

14 Werner, *Zeitz*, S. 91, schrieb Freetz; auf dem Titelblatt des Textbuches steht Feetz.

15 Loc. 8599.

16 Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*.

17 Text im Hofdiarium.

Die Herzogin beweihräucherte Thaur zu ihrem Geburtstag aufs neue, diesmal mit der Kantate *Der erneuerte Gluckles Frühling Derer Hochfürstl. Sachsen-Naumburgischen Länder*. Fünf Arien und ebenso viele Rezitative erklangen zum wohl kaum verdienten Ruhme der Fürstin. Diesmal hatte man auch die Jägermusik herbeigeholt. Außerdem mußten die Oboisten mehrmals auf Waldhörnern blasen, war sie doch eine passionierte Jägerin und Freundin der Jagdmusik.

Das Jahr 1715 brachte keine Opernaufführung, nicht in der Moritzburg und nicht in Naumburg; aber die Zahl der überreichten und aufgeführten Kantaten steigerte sich erheblich. Der recht aktive Musikus und Lobhudler Thaur stand mit drei derartigen musikalischen Werken an erster Stelle. *Das bey Europens Unruhe ruhige Zeitz*¹⁷ hieß der Titel einer seiner Kantaten, die er dem Herzog Moritz Wilhelm zum Geburtstag widmete. Sie wurde am 31. März an der Tafel „abgesungen“. Ein Theologe aus Weida namens Tobias Golle hatte ein „Carmen“ mit angenehmem Madrigal überreicht.¹⁷ Sogar eine Frau befand sich diesmal unter den Gratulanten. Christiana Elisabeth Ernst hieß sie. Sie war die Tanzmeisterin des Zeitzer Hofes. Ihre Kantate sang sie wohl am 23. März selbst mit.

In diesem Jahre wurde auch die Prinzessin Dorothea Wilhelmine zu ihrem Geburtstag durch Aufführung einer Kantate geehrt. Der Schöpfer war wieder Thaur. Er wird sie selbst mitgesungen haben; denn als Schloßkantor war er gewiß dazu fähig. Als sonstiger Angehöriger der Hofkapelle hat er auch als Sänger gewirkt.¹⁸ Daß er den Geburtstag der Herzogin nicht vorüberstreichen ließ, ohne ein musikalisches Werk zu überreichen, muß uns fast selbstverständlich erscheinen. Er begnügte sich nicht mit einer „Cantata“, sondern brachte eine „Serenata“ dar. Sie wurde am 27. November auf der Bühne im Opersaal aufgeführt. Eine der Rollen dürfte der gerade anwesende Sänger Weppler¹⁹ aus Kassel übernommen haben, entweder den „Genio di Sassonia“ oder den „Genio di Prussia“; „il fato“ wird vielleicht eine Frau dargestellt haben. Es wirkte auch ein „Chor der Untertanen“ mit.²⁰ Manche der neun Arien wurden zweistimmig gesungen. *Sachsen-Naumburgs vermehrter Flor, Preußens verewigter Ruhm* hieß der Titel dieses Werkes, das gewiß den Höhepunkt der fürstlichen Geburtstagsfeier in dem kleinen, unbedeutenden Residenzschloß Moritzburg bildete. Da damals auch „Musicus Wahl mit seinen Companionen“ aus Leipzig anwesend war, kann angenommen werden, daß diese Musici, zu denen auch Sänger gehörten, die Thaurische „Serenata“ aufführten. Sie scheint gefallen zu haben. Zum Geburtstag des Herzogs wartete Thaur wieder mit einer „Serenata“ auf, wieder einer mit z. T. mehrstimmigen Arien. *Der in Zeitz in sein altes Recht gesetzte, aber neu benahmte Martius*, so lautete der Titel, der nicht gerade bescheiden anmutet. „Flora, Irene, Mars und Mercurius“ mußten auf dem „Theatro“ im Opersaal agieren und Rezitative und Arien ertönen lassen. Auch ein „Chor der Untertanen“ war wieder dabei. Die Illumination war besonders festlich; der Opersaal war durch „180 Wandleuchter, 464 Lampen, 670 Kugeln“ erhellt; die Musikanten hatten zusätzlich „48 Lichte“ bekommen.²¹

Vom Opersaal ging es „unter Hautbois- und Violinenklang“ hinunter ins Tafelgemach im ersten Stockwerk. Dort konnte nach Beendigung der Tafel getanzt werden.

Am 6. Juli 1716 wurde der 27. Hochzeitstag des Herzogs paares gefeiert. Thaur war mit einer „Cantata“ zur Stelle, ob auf Bestellung oder freiwillig, wissen wir nicht. Wir wissen überhaupt nichts über dieses Werkchen; denn es ist nicht einmal der Text erhalten. Vielleicht haben Wahls Musici sie aufgeführt; sie waren zu jener Zeit am Hofe.

Anläßlich des Geburtstages der Herzogin war die Festgesellschaft einmal, am 28. November abends, im Opersaal. Das Hofdiarium berichtet aber nichts von der Aufführung einer Kantate oder Serenade, geschweige denn einer Oper. Es muß aber eine Kantate von Thaur aufgeführt worden sein; denn der gedruckte Text einer solchen befindet sich im Hofdiarium eingeklebt. Sie trägt den Titel *Die mit der Sonnen verglichene Landes-Sonne*, Herzogin Maria Amalia nämlich.

1717 war der Herzog zu seinem Geburtstag von seiner Residenz abwesend; deshalb fand die Feier nachträglich statt. Thaur, nun „Director der Music“ genannt, hatte wieder etwas dazu

18 Eitner bezeichnet ihn in seinem *Quellentextikon* als Tenoristen.

19 Nach Eitner wurde Johannes Weppler 1716 vom Herzog von Sachsen-Weimar an den brandenburg-preußischen Hof empfohlen.

20 Text im Hofdiarium.

21 Hofdiarium.

komponiert. Er war, wie ein Jahr zuvor, nicht der einzige Gratulant, der das Festprogramm mit einem musikalischen Werk bereicherte; „*Johann Sixtus Feimbrodt L.[udi] Mod.[erator] & Organist*“²² und „*Gottfried Hofmann, S. S. Theologiae St.*“ (udiosus) hatten sich zusammengesetzt; einer hatte wohl den Text gedichtet, der andere ihn in Musik gesetzt. So war die Kantate entstanden, der sie den gewiß nicht gerechtfertigten Titel *Die Ungemeine Freuden-Bezeugung über das Höchst erwünscht erschienene Geburtstags-Licht* gaben.²³ Magister Johann Philipp Bernhard Jüngling überreichte zum selben Herzogsgeburtstage *Die Geliebte König-Fürstliche und Friedensvolle Weißheit*. Magister Christian Schumann, ein Osterfelder, erschien ebenfalls mit einer „*Cantata*“.²³

Ein letzter Höhepunkt im Musikleben am Zeitzer Herzogshofe war die Feier der Hochzeit der Prinzessin Dorothea Wilhelmina mit dem Thronfolger von Hessen-Kassel, dem späteren Landgrafen Wilhelm VIII. Der Tag der Vermählung war der 27. September 1717. Kapelldirektor Thaur widmete dem jungen fürstlichen Paar zunächst eine Kantate, die am Vermählungstage bei der Tafel aufgeführt wurde. Am zweiten Tage wurde eine Serenade, ebenfalls von Thaur komponiert, dargeboten. Vertumnus und Mercurius sangen darin Arien; ein Chor wirkte auch mit. Bis zum 4. Oktober feierte man Hochzeit, wobei die „*Große Music*“, Trompeter und Pauker, Oboisten mit Oboen, Violinen und Waldhörnern, Bockpfeifer und „*Bergleuthe mit ihrer Music und singen*“ aufzuwarten hatten.

Im folgenden Monat fand die letzte fürstliche Familienfeier in der Zeitzer Moritzburg statt, der Geburtstag der Herzogin. Vom Kapelldirektor Thaur wurde wieder eine „*Cantata vorge-stellet*“. Man feierte diesmal nicht lange; man hatte Umzugssorgen. Kurze Zeit darauf fand die Übersiedlung des Herzogshofes von Zeitz nach Weida statt. Sie mußte erfolgen, da Herzog Moritz Wilhelm sich öffentlich zum katholischen Glauben bekannt hatte und nicht mehr im Residenzschloß der evangelischen Stiftsstadt Zeitz bleiben durfte. Damit war das musikalische Wirken in der Moritzburg zu Ende. Es war nicht überragend, was auf diesem Gebiete geleistet worden war. Nur wenige Opern bzw. Singspiele waren gespielt worden, etwas mehr schon Serenaden, die man fast Kurzopern nennen könnte. Den Hauptanteil der gebotenen vokalmusikalischen Werke bildeten die zahlreichen Kantaten. Zur Operaufführung fehlten eigene Kräfte; man mußte fremde Künstler heranziehen, meist wohl dieselben, die in Naumburg zur Peter-Pauls-Messe Opern aufführten.

Das Opernhaus in Naumburg gehörte, wie schon erwähnt wurde, dem Zeitzer Herzog, der es an einen Unternehmer verpachtete. In der Jahrrechnung der Rentkammer vom Jahre 1701 findet sich eine Ausgabe von 71 Talern „*vor 19 Stück rohe Leinwand zum Opern-Hause*“²⁴. Der Besuch der Aufführungen während der Messe wird wohl immer gut gewesen sein, denn die Naumburger Peter-Pauls-Messe war damals recht bedeutend und führte viele Besucher heran. Am 16. April 1716 wurde das Opernhaus durch ein Großfeuer zerstört. Damit fanden die Aufführungen ein Ende. Was von den Resten des Gebäudes noch zu gebrauchen war, sollte der Amtsverwalter als Baumaterial verkaufen. Auch der Zeitzer Oper in der Moritzburg stieß ein kleines Unglück zu; am 14. September 1717 schlug der Blitz bei einem heftigen Gewitter ein und traf u. a. den „*Schranck, alwo die Opern-Kleider gewesen*.“ Er zündete „*dergestalt, daß 2 Kleider davon fast zur Helffte verbrennet sind*.“ Die Bühne im Opernsaale war schon kurz zuvor abgebaut worden. Man brauchte sie ja nicht mehr. Die guten Bretter wollte man eventuell mit nach Weida nehmen, da dort wegen des angeblichen Fehlens einer Schneidemühle geschnittenen Holz schwer zu bekommen sei. Die noch gut erhaltenen Kulissen glaubte man in Weida als Tapeten benutzen zu können. Der Hof war arm; man mußte rechnen, brauchte es aber nicht mehr lange; kaum noch ein Jahr; denn am 15. November 1718 starb Herzog Moritz Wilhelm. Damit erlosch die Zeitzer Sekundogenitur, als erste von den drei im Jahre 1656 entstandenen.

22 Von ihm ist in Eitners *Quellenlexikon* die Sammlung *Die durch Antrieb des heiligen Geistes hervorgebrachte und Gott wohlgefällige Hertzens- und Seelen-Music, so in geistreichen Liedern bestehet, Leipzig, 1715* erwähnt.

23 Textbücher im Hofdiarium.

24 Loc. 9077.

Anmerkungen zur Neuausgabe des „Beckerschen Psalters“ von Heinrich Schütz¹

VON ULRICH PRINZ, TÜBINGEN

Benutzte Quellen:

- A) SWV 97a-256a, Originaldruck, 1. Auflage: *Psalmen Davids, / Hiebevorn in Teutzsche Reimen / gebracht, Durch D. Cornelium / Beckern, / . . . / Nach gemeiner Contrapuncts art in / 4. Stimmen gestellet, / Durch / Heinrich Schützen, . . . Gedruckt zu Freybergk, in Meissen, / bey Georg Hoffmann, / Anno 1628.* Oktavformat, 609 Seiten.
Vorübergehender Aufbewahrungsort: Depot der „Stiftung Preußischer Kulturbesitz“ an der Universitätsbibliothek Tübingen, Signatur „Mus. ant. pract. S. 770“. (Heutiger Aufbewahrungsort: „Stiftung Preußischer Kulturbesitz“, Berlin 33, Staatsbibliothek – Musikabteilung).
- B) SWV 97a-256a, Originaldruck, 2. Auflage: *Psalmen Davids, / . . . nachgedruckt / zu Güstrow, / Durch Johan Jägers Erben, Im Jahr Christi 1640.* Ungefähr Quartformat, 768 S.
Aufbewahrungsorte: s. o., Signatur „Mus. ant. pract. S. 790“.
- C) SWV 97-256, Mikrofilm des Originaldrucks der 3. erweiterten Auflage: *Psalmen Davids / . . . / ietzund aber / . . . / Auffß neue übersehen / . . . / vermehret / . . . Gedruckt zu Dreszden in Wolffgang Seyfferts Druckerey durch Gottfried Seyfferten / 1661.*
Mikrofilm des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs, Kassel, Signatur [1/227.
- D) Mikrofilm des Originaldrucks der B.c.-St. zu C: *Bassus Continuus / Für die Organisten, / über die / . . . / D. Beckers seel. Psalmen, / . . . / Von / Heinrich Schützen, / . . . / Gedruckt zu Dreszden, bey Wolffg. Seyfferten, 1661.* Quartformat, 80 S.
Ebenfalls auf dem oben angegebenen Mikrofilm enthalten.

Ausgaben:

1. Heinrich Schütz, Sämtliche Werke, hrsg. v. Philipp Spitta, 16. Band, Die Psalmen Davids nach Cornelius Beckers Dichtungen, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1894.
2. Heinrich Schütz, *Der Psalter in vierstimmigen Liedsätzen nach Cornelius Beckers Dichtungen*, hrsg. v. Walter Blankenburg, Bärenreiter Kassel und Basel o. J., 155 S., BA 984 (Vorwort: Vaake, den 11. Mai 1936).
3. *Der Psalter in vierstimmigen Liedsätzen von Heinrich Schütz nach Cornelius Becker's Dichtungen*. Im Auftrag der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. v. Walter Blankenburg, im Bärenreiter-Verlag zu Kassel 1936, XIV u. 155 S., BA 984 (Vorwort: Vaake (Weserbergland), Juni 1936).
4. Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. im Auftrag der Neuen Schütz-Gesellschaft, Band 6: *Der Psalter in vierstimmigen Liedsätzen nach Cornelius Beckers Dichtungen*, hrsg. v. Walter Blankenburg, Bärenreiter Kassel und Basel 1957, XIV u. 155 S., BA 984, Neuausgabe.²

¹ In: NSA VI, hrsg. v. Walter Blankenburg, Kassel und Basel 1957, BA 984. Angeregt wurde diese Untersuchung durch eine Seminararbeit bei Prof. Dr. Walter Gerstenberg am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen mit dem Titel: *Der Beckersche Psalter von Heinrich Schütz, Vergleich der Früh- und Spätfassung (SWV 97a-256a und 97-256)*. Die Ausführungen sind ein Auszug daraus.

² Nach einer freundlichen Mitteilung von KR. D. Dr. Walter Blankenburg war seine Ausgabe des Becker-Psalters von 1936 ganz und gar auf die Praxis bezogen. Die Einreihung als Band 6 in die NSA erfolgte lediglich als Nachdruck.

Die Ausführungen enthalten Bemerkungen zu folgender Literatur:

1. *Schütz-Werke-Verzeichnis* (SWV), Kleine Ausgabe, im Auftrag der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. v. Werner Bittinger, Bärenreiter Kassel 1960.
2. Gerhard Kirchner, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz*, Bärenreiter Kassel 1960 (Musikwiss. Arbeiten, hrsg. v. der Ges. f. Musikforschung, Nr. 18)
3. *Evangelisches Kirchengesangbuch*, Ausgabe für die Evangelische Landeskirche in Württemberg, Stuttgart 1953.

I. Anteil vertonter Sätze in der ersten und dritten Auflage

Das Titelblatt zu Schützens Erstausgabe von 1628 berichtet von 92 Sätzen über eigene Melodien und 11 Sätzen über ältere Choralmelodien. Abgedruckt sind aber nur 90 Sätze über eigene Melodien, dieser Irrtum ist schon länger bekannt. Der Zählfehler wurde in die zweite u. dritte Auflage übernommen.

Die Ausgabe von 1628 enthält für die 150 Psalmen 101 vierstimmige Sätze, ohne den mit Psalm 14 identischen Psalm 53 und ohne das am Schluß angefügte Responsorium. Bei den noch nicht vertonten Psalmen steht jeweils ein Hinweis, nach welchem musikalischen Satz der betreffende Psalm gesungen werden kann, z. B. Becker Psalm 54: „*In Melodey des 70.*“ (Psalms).

Die dritte Auflage von 1661 für vier Singstimmen und Bassus Continuus bietet „*die jetzt vollständige Vertonung der 150 Psalmdichtungen Beckers, . . . – ohne den mit Ps. 14 identischen Ps. 53 (SWV 150) und ohne Responsorium (SWV 256) – 158 musikalische Sätze. Die 101, schon 1628 konzipierten Sätze wurden überarbeitet, ausgenommen der Satz zu Ps. 15 (SWV 111a), der durch eine gänzlich neue Komposition (SWV 111) ersetzt wurde. Mithin sind im ganzen 58 Sätze 1661 neu konzipiert worden. Die 11 über ältere Choralmelodien gearbeiteten Sätze wurden in überarbeiteter Gestalt übernommen . . . ; die Zahl der über eigenen Melodien errichteten Sätze ist folglich auf 147 angewachsen.*“ (Bittinger, a. a. O., S. 30).

Von Schützens Revision wurden zwar die meisten Sätze der Erstausgabe betroffen, wesentliche Änderungen, die sich nicht nur auf einzelne Akzidentien oder Transpositionen usw. beziehen, betreffen etwa 37 Sätze.

Sich widersprechende Angaben über den Anteil der in der NSA VI veröffentlichten Sätze von 1628 und 1661 ergeben sich aus folgenden Bemerkungen: „*Um in der vorliegenden Neuauflage zugleich ein klares Bild vom verschiedenen Anteil des jungen und des alten Schütz an unserem Werk zu geben, wurde eine Reihe von Sätzen in der Fassung der 1. Auflage von 1628 wiedergegeben. Es sind dies die Psalmen: 6, 21, 29, 39, 46, 63, 70, 78, 84, 92, 103, 110, 121, 130, 147 und 150. Alle übrigen erscheinen in der Fassung der 2. Auflage, die wir als Ausgabe letzter Hand werten müssen. Zur besonderen Gegenüberstellung erscheinen folgende Psalmen nach beiden Auflagen: 15, 46, 92 und 130.*“ (Blankenburg, NSA VI, S. V f.)

Dagegen heißt es bei Bittinger (SWV, S. 44): „*NSA VI berücksichtigt in stärkerem Maße die Sätze von 1628. Ihren zugehörigen Zweitfassungen werden gegenübergestellt die Sätze SWV 111a, 143a, 190a, 235a; ohne Zweitfassungen werden mitgeteilt SWV 102a, 103a, 104a, 113a, 115a, 117a, 121a, 126a, 160a, 167a, 175a, 181a, 201a, 208a, 226a, 252a, 255a, 256a. Alle übrigen Sätze nach der Ausgabe von 1661.*“

Blankenburg gibt insgesamt 17 Sätze für 1628 an, während es bei Bittinger 22 sind. Diese Abweichung erklärt sich wie folgt: Blankenburg führt Psalm 19 (SWV 115a) und das Responsorium (SWV 256a) nicht an, außerdem muß es a. a. O. S. V (drittletzte Zeile) heißen „*Fassung der 3. Auflage*“, nicht 2. Auflage, diese war ein unveränderter Nachdruck, allerdings in größerem Quartformat. Bittinger führt Psalm 39 (SWV 136a) nicht an, außerdem sind die angegebenen Psalmen 7 (SWV 103a), 8 (SWV 104a), 17 (SWV 113a) und 24 (SWV 121a) nicht in allen Einzelheiten originale Sätze von 1628, sondern es wurden geringfügige Änderungen vorgenommen, die aus den Sätzen der Ausgabe von 1661 stammen.

In diesem Zusammenhang ergeben sich zwei Fragen:

a) Warum sind die insgesamt 19 Sätze von 1628 beim Abdruck der einzelnen Psalmen in der NSA VI nicht mit Jahreszahlen versehen, zum leichteren Gebrauch der Ausgabe? Unsystema-

tisch erscheint das Verfahren, weil vier der alten Psalmen, denen die zweite Fassung gegenübergestellt ist (Psalm 15, 46, 92 und 130), mit „1. Fassung“ bezeichnet sind. Die Gegenüberstellung von Psalm 15 leuchtet nicht ein, es handelt sich nicht um eine Umarbeitung, sondern um eine Neufassung, der Satz des Psalm 15 von 1628 kehrt 1661 gar nicht wieder (vgl. Blankenburg, NSA VI, S. IV).

b) Warum ist die Generalbaßbezeichnung unter den Sätzen von 1628 nicht in Klammern gesetzt, bzw. vom Herausgeber gekennzeichnet? Die Bassus-Continuus-Stimme mit ihrer Bezeichnung erscheint erst für die veränderten Sätze der dritten Auflage von 1661. Auf drucktechnische Gründe hierfür wird weiter unten eingegangen.

II. Transpositionen

Außer der Bezeichnung der B.c.-Stimme von 1661 gibt Schütz zusätzlich eigene Transpositionsanweisungen. Kirchner (a. a. O., S. 18) schreibt, die dritte Auflage des Beckerschen Psalters sei „gleichsam ein Lehrbuch des Transponierens.“ Dabei sind zwei verschiedene Transpositionsarten zu beachten, zum einen transponiert der Komponist die Modi, um leichter notieren zu können, und zum anderen ist den Ausführenden eine Transposition freigestellt, „*pro exercitatis*“ oder „*si placet*“, wie es in Schützens Generalbaßstimme heißt. Die Transposition der Modi erfolgt meist mittels eines *b* eine Quarte höher.

Zu den einzelnen Angaben Schützens über Transpositionen erhält man bei Spitta, Blankenburg, Bittinger und Kirchner völlig abweichende Aussagen. Bittinger gibt für 1628 elf Quarttranspositionen an (SWV, S. 44), unsere Nachprüfungen in der ersten Auflage ergaben 22 Transpositionen. Außerdem erscheinen vier weitere Sätze in drei verschiedenen Chiavetten, die bei Bittinger fehlen. Für 1661 gibt Schütz insgesamt 113 Transpositionsanweisungen. Bei Kirchner (S. 93) heißt es: „30 Psalmen sind sowohl in den originalen Singstimmen als auch in der originalen Generalbaßstimme mit kleinen Schlüsseln versehen, sollen also um eine Quarte tiefer transponiert werden.“ Diese Angaben stimmen mit unseren Untersuchungen überein. Bei Bittinger sind es nur zwei Sätze in kleinen Schlüsseln, Psalm 5 und 9. Blankenburg transponiert in der NSA VI dazuhin noch selbst Sätze „um ihrer größeren Eindruckskraft willen“ anders als Schütz und Spitta.

Die Transpositionsangabe in der NSA VI, S. XI, 4. (siebunterste Zeile ff.) von Psalm 84 ist unrichtig, in der NSA erscheint der Satz von 1628, bei Spitta aber von 1661. Bei den Sätzen nach der Fassung der Erstausgabe ist Psalm 84 nicht um einen Ton tiefer, sondern in der NSA um eine kleine Terz tiefer abgedruckt, Psalm 70 nicht um eine kleine Terz, sondern um eine Quarte tiefer abgedruckt, als bei Schütz 1628. In einer kritischen Neuauflage sollte die originale Tonlage eines jeden Satzes aus der Ausgabe ersichtlich sein.

Über die Anzahl von 25 Chiavetten für 1628, von 30 Chiavetten für 1661 und über die 113 einzelnen Transpositionsanweisungen aus Schützens Generalbaßstimme von 1661 gibt die NSA keine eindeutigen Aufschlüsse.

Hier ist nicht der Ort, alle originalen Transpositionsanweisungen wiederzugeben (Kirchner, S. 93 ff., bietet einen guten Überblick). Die beiden unten folgenden Tabellen sind als Ergänzung des SWV gedacht, sie geben Schlüsselung und Anzahl der musikalischen Sätze des Beckerschen Psalters in der ersten und dritten Auflage wieder. (s. Tabellen 1 und 2, S. 177/178.)

III. Zur Chorbuchnotation

Kirchner (S. 18) schreibt zur Notation der drei Auflagen von 1628, 1640 und 1661: „In diesen drei Ausgaben sind die vier Singstimmen als Chorbuch (*Cantus und Tenor, Altus und Bassus gegenüberstehend*) abgedruckt.“ Diese Aussage ist belegt mit der Anmerkung 63: „J. Müller, Die musikalischen Schätze der Königlichen- und Universitätsbibliothek zu Königsberg i. Pr., Bonn 1870, S. 325. Nr. 12.“ Abweichend von dieser Angabe über die Chorbuchnotation ist der Sachverhalt in den von uns untersuchten Quellen. Die beiden Auflagen von 1628 und 1640 sind

Tabelle 1

Schlüsselung	Anzahl der Sätze 1628	Anzahl der Sätze 1661
V, Ms, A, Br	21 u. Resp. 13 mit <i>b</i> 9 ohne	17 12 mit <i>b</i> 5 ohne
V, S, Ms, T	2 ohne	7 6 mit <i>b</i> 1 ohne
V, Ms, A, T	1 ohne	6 u. Resp. ohne
V, A, T, B	1 mit <i>b</i>	---
In Chiavette	25 Sätze u. Respons.	30 Sätze u. Respons.
S, A, T, B	76	128
Gesamtzahl	101 ohne Respons. und ohne den mit Ps. 14 identischen Psalm 53	158 ohne Respons. und ohne den mit Ps. 14 identischen Psalm 53

nach der Art vieler in Deutschland entstandener Chorbücher notiert: Verso Cantus und Bassus, recto Altus und Tenor. In der dritten Auflage von 1661 erscheint die (nach niederländischem Brauch) traditionelle Anordnung der Stimmen in Chorbuchnotierung: Verso Cantus und Tenor, recto Altus und Bassus. In der NSA findet sich darüber kein Hinweis, S. XI heißt es nur: „Die Psalmen wurden auf zwei Systeme notiert, um die Wiedergabe auf einem Tasteninstrument zu erleichtern.“

IV. Berichtigungen zum Evangelischen Kirchengesangbuch (1953)

- EKG Nr. 190 Melodie von 1661, Ps. 119,3; Text Ps. 119,1 Strophe 1
EKG Nr. 224 Melodie von 1661, Ps. 97. Schütz hat den Ps. 97 1628 noch nicht mit einem eigenen Satz versehen, sondern auf die Melodie des 147. Psalms verwiesen, dessen Melodie mit dem 97. Ps. von 1661 nichts gemeinsam hat. Die Angabe 1628 im EKG ist unrichtig, es muß 1661 heißen.
EKG Nr. 272 Melodie von 1661, Ps. 34. Der Schluß des 3. Abschnitts endet 1661 \downarrow , 1628 aber \downarrow . Deshalb ist die Angabe 1628 im EKG streng genommen nicht richtig, es muß 1661 heißen.
EKG Nr. 278 Melodie von 1661, Ps. 138. Schütz dehnt 1661 im Schluß der Melodie die Antepenultima und die Penultima. 1628 komponiert er ohne Dehnung. Deshalb ist die Angabe 1628 im EKG unrichtig, es muß 1661 heißen.

Im Anhang zum EKG, 3. Teil, S. 80, steht für den Beckerschen Psalter als zweite Auflage 1661, es muß dritte Auflage heißen.

V. Textvergleich

Vergleicht man den versifizierte Psalter von Cornelius Becker in den drei Quellen A, B und C mit der NSA VI, so ergeben sich erhebliche Abweichungen. In den Bemerkungen zur Neuausgabe schreibt Blankenburg (S. XI, 5.): „Notwendig erschien freilich eine leichte Überarbeitung und vielfach eine Kürzung der Dichtungen, welche die praktische Verwendbarkeit erhöhen wird.“ Über das Ausmaß der Abweichungen geben die folgenden Zusammenstellungen Auskunft, zumal

In kleinen Schlüsseln (transponiert) stehen 1628 und 1661 folgende Sätze:

V, Ms, A, Br		V, S, Ms, T		V, Ms, A, T		V, A, T, B	
1628	1661	1628	1661	1628	1661	1628	1661
Ps. 1 mit <i>b</i> 5 mit <i>b</i> 9 mit <i>b</i> 15 mit <i>b</i> 17 ohne 18 ohne 19 mit <i>b</i> 21 ohne 26 mit <i>b</i> 27 mit <i>b</i> 30 mit <i>b</i> 38 ohne 50 mit <i>b</i> 61 mit <i>b</i> 63 ohne 70 ohne 78 mit <i>b</i> --- 84 mit <i>b</i> 103 ohne --- 136 mit <i>b</i> 150 ohne Resp. ohne Inton. im Br	Ps. 1 mit <i>b</i> 5 mit <i>b</i> 9 mit <i>b</i> --- 17 ohne 19 mit <i>b</i> 26 mit <i>b</i> 27 mit <i>b</i> 30 mit <i>b</i> 38 ohne 46 mit <i>b</i> 50 mit <i>b</i> --- 70 ohne 78 mit <i>b</i> 82 ohne 84 mit <i>b</i> 103 ohne 119,7 mit <i>b</i> ---	 Ps. 28 ohne --- 94 ohne --- --- --- ---	 Ps. 28 ohne 85 mit <i>b</i> 94 ohne 114 ohne 119,3 ohne 119,4 ohne 128 ohne	 Ps. 20 ohne ---	 Ps. 18 ohne 20 ohne 21 ohne 63 ohne 91 ohne 150 ohne Resp. ohne Inton. im T	 Ps. 46 mit <i>b</i>	

Tabelle 2

Berichte und Kleine Beiträge

der Herausgeber einen Satz zuvor erläutert: „*Abgesehen davon sind die Schützchen Sätze oft so eng an ihren Text gebunden, daß viele von ihnen nur von daher verständlich sind.*“

Der NSA VI vorausgegangen sind die beiden oben genannten Ausgaben, von Walter Blankenburg im Bärenreiter-Verlag Kassel 1936 herausgegeben. Beide Ausgaben sind von S. 1-155 identisch mit der NSA VI, bis auf die Angaben der Strophenzählung. 1936 wurden die abgedruckten Strophen durchnummeriert, in der NSA VI sind durch Korrekturen in 105 Sätzen, bzw. Psalmen, die Strophen nach der Beckerschen, bzw. Schützchen Vorlage gezählt (z. B. 1936, Psalm 34, S. 35: Strophe 1-5; NSA VI 1957, Psalm 34, S. 35: Strophe 1, 2, 4, 10, 11). Die Ausgabe vom Juni 1936 enthält ebenfalls schon die Seiten III-XIV (Vorwort, Widmung, Vorreden, Bemerkungen zur Neuausgabe, Revisionsbericht, Die Psalmen im Kirchenjahr), die in die NSA VI als Seiten III-XIV mit einigen Änderungen und Ergänzungen übernommen sind.

In folgenden Punkten weicht der Text der NSA VI von der Schützchen Vorlage ab:

Tabelle 3

a) Textkontaminationen

Psalm	Abdruck in der NSA VI			stammt aus	Abdruck bei Schütz		
	6,	Strophe 2	Zeile 5-7		Strophe 3	Zeile 5-7	
	7	5	5-7		7	5-7	
	11	2	5-7		3	5-7	
	22,2	17	3+4		18	1+2	
	32	3	5-7		5	6-7	
	34	11	5-8		12	5-8	
	44	1	5+6		2	5+6	
	48	3	4+5		4	4+5	
	50	4	5-7		8	5-7	
	73	3	5-7		4	5-7	
	85	3	5-7		2	5-7	
	89,1	5	5-8		4	5-8	
	89,1	10	5-8		11	5-8	
	97	5	5-9		6	5-9	
	99	5	5-7		4	5-7	
	104	20	5-7		21	5-7	
	119,3	21	5-7		22	5-7	
	119,6	68	5-7		62	5-7	
	141	1	5-9		2	5-9	
	141	5	5-9		6	5-9	
	143	5	7+8		6	7+8	
	147	1	5-9		3	5-9	

b) Veränderte Angaben Beckerscher Strophen (vgl. auch SWV, S. 33 ff.)

Psalm	59,	Strophe 2	ist in der NSA VI als Strophe 1	bezeichnet
	65	2		1
	119,2	19		20
	122	4		2
	133	3		2

c) Andere Beginne der Psalmen (vgl. auch SWV, S. 32 ff.), verursacht durch die ursprüngliche Drucktypie.

Psalm	36	beginnt mit Strophe	3, Strophe	1 + 2	fehlen
	39		2	1	fehlt
	72		2	1	fehlt
	76		4	1 - 3	fehlen
	80		2	1	fehlt
	119,8		83	anstatt 81	

d) Textumdichtungen

Unsere Untersuchungen ergaben in 38 Fällen Umdichtungen des Herausgebers, die z. T. erheblich von der Vorlage abweichen (ganze Zeilen sind ersetzt). In der NSA VI wird an keiner Stelle die ursprüngliche Lesart als Anmerkung mitgeteilt.

Die Textauswahl erfolgte für die Ausgaben von 1936 unter verständlichen Aspekten, u. a. werden durch Kontaminationen, Strophenwahl und Umdichtungen etwa 60 alttestamentliche Eigennamen umgangen. Die Vielzahl von Abweichungen und Irrtümern in einer kritischen Gesamtausgabe erfordern dringend eine erneute Bearbeitung³. Unsere Ausführungen könnten ebenfalls bei der Bearbeitung der „Großen Ausgabe“ des Schütz-Werke-Verzeichnisses Berücksichtigung finden.

Zum Thema der C-dur-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I von Johann Sebastian Bach (BWV 846)

VON GUNTER MAIER, T ÜBINGEN

Stücke, die eine Sammlung oder einen Zyklus eröffnen, dürfen fast immer besonderer Beachtung gewiß sein. Durch ihre Stellung am Beginn einer Reihe oft recht verschiedenartiger Stücke ausgezeichnet, ziehen sie stärker als die nachfolgenden den Blick des Betrachters auf sich. Dies gilt auch für jenes Satzpaar aus Präludium und Fuge, das am Eingang zum ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach steht.

Es hat nicht an Versuchen gefehlt zu zeigen, wie Bach das Thema der Fuge aus dem Präludium entwickelt habe, und wie es durch seine vierzehn Töne symbolhaft mit seinem Namen verknüpft sei¹; auch auf gewisse Ähnlichkeiten mit Fugenthemen von Porpora wurde hingewiesen². Eine bemerkenswerte Parallele, die naheliegend und überdies so zwingend ist, daß man fragen muß, inwieweit das Bachsche Fugenthema „die persönliche Handschrift des Komponisten erkennen“ läßt³, scheint jedoch der Bachforschung bisher entgangen zu sein. Wir meinen jene offensichtliche Verwandtschaft des Bachschen Themas mit der Fortführung des Dux im fugierten Teil des Präludiums der g-moll-Partie aus Johann Kuhnau *Neuer Clavier-Übung / Andrer Theil*, Leipzig (1692)⁴:



3 Der Hänssler-Verlag kündigt für seine Stuttgarter Ausgabe sämtlicher Werke von Heinrich Schütz als Band 11 und 12 die Edition des Beckerschen Psalters in seinen Fassungen von 1628 und 1661 an.

1 Es sei hier nur an die verdienstvollen Arbeiten von Werker, Steglich und Smend erinnert.

2 M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899, S. 413 f.

3 H. Keller, *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe*, Kassel-Basel (1965), S. 41 f.

4 Siehe Johann Kuhnau Klavierwerke, DDT, 1. Folge, Bd. 4, hrsg. von Karl Päsler; Neuauflage hrsg. von H. J. Moser, Wiesbaden-Graz 1958, S. 51.

Es ist unwahrscheinlich, daß zwei so scharf geprägte Themen durch Zufall übereinstimmen. Da Bach die allgemein geschätzte und weit verbreitete *Clavier-Übung* Kuhnaus⁵ ohne Zweifel bekannt hat⁶, dürfen wir vielmehr annehmen, daß er Kuhnaus Melodie als Thema für eine Fuge besonders geeignet fand, nicht zuletzt aufgrund ihrer Engführungsmöglichkeit, die er in seiner Komposition in so einzigartiger Weise zur Darstellung bringen sollte.

Bach verändert für seine Zwecke Kuhnaus Melodie diastematisch und rhythmisch geringfügig. Sein Thema vermeidet am Schluß die Modulation zur Dominante, gleicht die beiden charakteristischen Quartschritte rhythmisch einander an und kürzt alle Notenwerte um die Hälfte. Die kleine melodische Variante in der 32-stel-Figur⁷ resultiert aus Überlegungen bei der Engführung des Themas (vgl. Takt 17).

Vorausgesetzt, das bisher Gesagte träfe zu, so erschiene die Frage der Verbindung von Präludium und Fuge in neuem Licht⁸. Ein innerer Zusammenhang ist offensichtlich; doch dürfte dann kaum Werkers Ansicht zutreffen, wonach das Fugenthema aus dem Präludium herauswachse⁹, eher könnte man mit Brandt Buys sagen, daß Bach selten ein Fugenthema so vorbereitet habe wie hier im Präludium¹⁰. Ob dieses Präludium, das in seiner Urform im Klavierbüchlein Wilhelm Friedemanns steht, auf eine Toccata Della Ciajas zurückgeht¹¹, bleibe dahingestellt. Die Fuge aber könnte zeigen, wie Bach – barocker Übung folgend – ein „charaktervolles Thema“ aufgreift, es in persönlicher Eigenart zu voller Entfaltung bringt, damit ein Meisterstück kontrapunktischer Kunst entstehe: „ein ununterbrochen bloß aus demselben hergeleiteter, eben so charaktervoller Gesang vom Anfange bis ans Ende“¹².

Haydn oder Kayser? – Eine Echtheitsfrage*

VON CARSTEN E. HATTING, KOPENHAGEN

Unter den von der Nationalbibliothek Széchényi, Budapest, verwahrten *Roskovszky-Codices* befinden sich zwei umfangreiche Klavierbücher. In einer von diesen Klaviersammelhandschriften, Ms. mus. 753, ist Mariano Romano Kayser als Autor eines *Divertimentos* angegeben, dessen erste zwei Sätze mit dem von Georg Feder entdeckten und als Haydn-Klaviersonate *Es 3* bezeichneten und veröffentlichten Werk¹ identisch sind. Das *Divertimento* ist in der vorliegenden Quelle dreisätzig und wird mit einem Finale, *Allegro assai*, abgeschlossen.

5 Vgl. F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel und Basel 1960, S. 173 ff.

6 Vgl. Ph. Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 1. Bd., 3. Auflage Leipzig 1921, S. 317 f.

7 Vgl. hierzu W. Landowska, *Über die C dur-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers*, Bach-Jahrbuch 1913, S. 53 ff.

8 Siehe hierzu W. Gerstenberg, *Zur Verbindung Präludium und Fuge bei J. S. Bach*, Kongreß-Bericht Lüneburg 1950, S. 126 ff.

9 W. Werker, *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1922, S. 4.

10 H. Brandt Buys, *Het Wohltemperirte Clavier van Johann Sebastian Bach*, Arnhem 1955, S. 162.

11 Siehe A. Sandberger, *Zur älteren italienischen Klaviermusik*, Jahrbuch Peters XXV, 1918, S. 17 f.

12 J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, hrsg. von W. Vetter, Kassel etc. (1968), S. 63 f.

* Für allgemeine Ratschläge und freundliche Hilfe bei der Formulierung dieses Beitrags danke ich herzlichst Frau Christa Landon, Musikbibliothekarin Frau Hanne Bruhns, Professor Dr. Jens Peter Larsen, cand. phil. Per Enevold und Dr. Christoph-Hellmut Mahling, wobei ich natürlich selbst die volle Verantwortung für die Endfassung behalte.

1 Die Sonate wurde erstmals veröffentlicht als Sonate Nr. 2 in: Joseph Haydn, Klaviersonaten.

Nach freundlicher Mitteilung von Dr. István Kecskeméti, Budapest, und Frau Christa Landon, Wien, läßt sich folgendes über die Handschriften ermitteln: von den insgesamt 9 Bänden enthalten 7 ausschließlich geistliche Vokalmusik. Diese wie auch die zwei Klavierbücher (Ms. mus. 749 „*Musaeum Pantaleonianum*“ und Ms. mus. 753 „*Cymbalum Jubilationis*“) sind sämtlich von dem Franziskaner P. Pantaleon Roskovszky geschrieben. Im Jahre 1922 gelangten die Bände in den Besitz des Ungarischen Nationalmuseums.

Die beiden Bände mit Klaviermusik wurden in der Literatur schon mehrfach erwähnt. Friedrich Wilhelm Riedel gibt im kritischen Bericht seiner Ausgabe der Klavierwerke von Fux² eine ausführliche Beschreibung von Ms. mus. 749, das – neben Ms. mus. 753 – als „*ausserordentlich wichtiges Dokument zur Geschichte der Wiener Klaviermusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*“ beurteilt wird. Da es nur in Ms. mus. 749 Kompositionen von Fux gibt, hat Riedel seine Kommentare auf den Inhalt dieses Bandes beschränkt. Doch hat er schon in der Festschrift Blume³ eine Mitteilung über sechs *Preambuli* von Johann Ludwig Krebs in Ms. mus. 753 gegeben. Helga Michelitsch hat die Wagenseil-Kompositionen der zwei Bände in ihrem thematischen Katalog⁴ verzeichnet und in ihrer Dissertation⁵ die Handschriften besprochen. Außerdem hat Dana Šetková die in den zwei Sammlungen vorkommenden Werke von Josef Antonín Štěpán in ihrem Buch⁶ über diesen Komponisten aufgeführt.

Die Handschriften werden in der genannten Literatur auf ca. 1750-60 datiert. Auch im Ungarischen Musiklexikon^{6a} wird irrtümlich diese Zeit als Tätigkeit Roskovszkys angegeben. Ausschlaggebend für diese Datierung war offensichtlich das Vorkommen der Jahreszahlen 1757 bzw. 1759 bei vier Werken in Ms. mus. 753. Neuere Untersuchungen von Mária Terrayová und Vševlad J. Cajdoš⁷ erbrachten inzwischen folgende Ergänzungen zur Biographie Roskovszkys, die eine wesentlich spätere Entstehungszeit der Handschriften wahrscheinlich machen: Pantaleon Roskovszky wurde am 10. März 1734 in Stará L'ubovňa (in Zips im nordöstlichen Teil der Slowakei – damals ein Grenzgebiet zwischen Polen und Ungarn) geboren. 1755 wurde er in das Franziskanerkloster der Hl. Katharina (bei Trnava) der Marianischen Provinz aufgenommen und vermutlich 1760 zum Priester geweiht. In den folgenden Jahren war er als magister chori und Organist in den Klöstern in Nové Zámky, in Bratislava und in Trnava tätig. Im Jahre 1776 wurde Roskovszky dem Konvent des Franziskanerklosters in Pest (nicht Buda) zugeteilt, und hier lebte er – abgesehen von den Jahren 1778-81, die er wieder in Trnava zubrachte – bis zu seinem Tode am 27. März 1789. Aus der Dedikation des Bandes *Cantica Dulcisona Mariano-Seraphica*

Nach den Eigenschriften, Originalausgaben oder ältesten Abschriften hrsg. von G. Feder, München-Duisburg 1963. In der Wiener Urtext Ausgabe: Haydn. Sämtliche Klaviersonaten. Nach Autographen, Abschriften und Erstdrucken revidiert von Chr. Landon, Wien 1966, wurde sie als Nr. 18 aufgenommen. Endlich ist sie als Nr. 9 der neun frühen Sonaten zu finden in: Joseph Haydn. Klaviersonaten. 1. Folge. Hrsg. von G. Feder. Joseph Haydn Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, . . . Reihe XVIII, Band 1, München-Duisburg 1970.

2 J. J. Fux, *Werke für Tasteninstrumente*, vorgelegt von Fr. W. Riedel. Sämtliche Werke, Hrsg. von der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, Graz, Serie VI, Band 1, Kassel-Basel-Paris-London-New York 1964, S. 67 f. Unten als Fux-GA zitiert.

3 Fr. W. Riedel, *Musikgeschichtliche Beziehungen zwischen Johann Joseph Fux und Johann Sebastian Bach*, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, Kassel-Basel-London-Paris-New York 1963, S. 293 mit Anm. 21.

4 H. Michelitsch, *Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog* (= *Tabulae Musicae Austriacae*, Band III), Wien 1966. Unten als TK zitiert.

5 H. Michelitsch, *Georg Christoph Wagenseil als Klavierkomponist. Eine Studie zu seinen zyklischen Soloklavierwerken*, Diss. Wien 1967 (mschr.), S. 81.

6 D. Šetková, *Klaviřní dílo Josefa Antonína Štěpána*, Praha 1965. Mit Titelkatalog und Quellenverzeichnis.

6a B. Szabolcsi – A. Tóth, *Zenei lexikon. Átdolg. új kiadás*. Főszerkesztő: Dr. Dénes Bartha. Szerkesztő: Margit Tóth, Budapest 1965. Der Artikel *Roskovszky* steht in Bd. 3, S. 253.

7 M. J. Terrayová, *Nové údaje o Pantaleónovi Rošovskom*, in: *Slovenská hudba*, 1966, S. 105-108; V. J. Cajdoš, *Doplňky k životopisu a dielu Pantaleóna Rošovského*, in: *Musicologica Slovaca* 2, 1970, S. 131-156. Christa Landon erhielt in Brno durch Dr. Jiří Sehnal Kenntnis dieser beiden Arbeiten über Roskovszky; Dr. Camillo Schoenbaum, Dragöhr, danke ich für die dänische Wiedergabe des Inhalts.

(Ms. mus. 750) geht hervor, daß Roskovszky diesen Band im Ordenshaus in Poszonyi (Bratislava) geschrieben hat, und zwar als P. Cajetan Hruskovics Oberster der Mariana Ordensprovinz war, d. h. zwischen 1771 und 1774⁸. Darum kann das Abschreiben dieses Bandes – und dasselbe mag für die übrigen gelten – nur in diesen Jahren stattgefunden haben.

Leider läßt sich über den Komponisten Mariano Romano Kayser nicht mehr sagen, als was aus der Handschrift selbst herausgelesen werden kann. Neben dem erwähnten Divertimento auf den Seiten 45-52 gibt es von ihm auf Seite 307 eine *Canzona Alla breve* und auf Seite 308-309 eine *Aria*. Die *Canzona* ist eine konservative, polyphone Komposition. Die *Aria* hat die Tempo-bezeichnung „*andante*“ und ist ein zweigeteilter, mehr virtuoser Suitensatz in *D*-dur. Ein Versuch, diese zwei Sätze stilistisch mit dem Divertimento zu vergleichen, würde zwecklos sein. Bisherige Bemühungen, weitere Werke unter dem Namen dieses Komponisten zu finden, haben bis jetzt zu keinem Erfolg geführt.

Der volle Titel des Divertimentos lautet *Seqve Divertimento pour le Clavecin Cembalo Solo. Del Sig.re Mariano Romano Kayser*. Der erste Satz trägt die Tempobezeichnung *Allegro pietoso*, der zweite Satz, das Menuett die Tempobezeichnung *Largo*. In äußeren Belangen weist die Abschrift gewisse Ähnlichkeiten mit der Rajhrader Quelle auf, wiederholte Takte sind z. B. in beiden Quellen mittels Wiederholungszeichen abgekürzt notiert (jedoch nicht stets an den gleichen Stellen). Divergenzen im Notentext scheinen jedoch eine unmittelbare Abhängigkeit der einen Quelle von der anderen auszuschließen. In der Budapester Quelle sind im ersten Satz Takt 35 bis Takt 40, 1. Note, eine Oktave höher als in der Rajhrader Quelle notiert, und die Akkordbrechungen in T. 13-14 und T. 15-16 haben als Spitzennoten *es*³ statt *c*³ bzw. *b*². Der von Georg Feder und von Christa Landon hineingefügte T. 128 ist in der neuen Quelle vorhanden. In Menuett und Trio gibt es nur wenig bedeutsame Abweichungen.

Das Finale, dessen Anfang hier wiedergegeben wird, schließt sich an diese zwei Sätze völlig unproblematisch an. In Details der melodischen Fortspinnung könnte man vielleicht „Haydn'sches“ finden, der Gesamtaufbau aber, besonders die Gestaltung und Gliederung der Perioden, wirkt wenig überzeugend, wie schon der hier wiedergegebene Beginn zeigt. Die vollständige Veröffentlichung dieses Satzes erfolgt im Anhang zu der in Vorbereitung befindlichen vierten Auflage von Christa Landons Ausgabe der Klaviersonaten Haydns (siehe Anm. 1).

Dieses Finale als eine Komposition Haydns anzusehen, ist kaum möglich. Aber wie steht es nach dem Auftauchen der Budapester Quelle mit der Beurteilung der beiden ersten Sätze? Ist es noch möglich, diese als echte Haydn-Werke zu betrachten?

Die Handschrift aus der Sammlung Rajhrad in Brno wurde erstmals von Georg Feder bei dem Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel 1962 unter dem Titel *Zwei Haydn zugeschriebene Klaviersonaten* vorgelegt⁹. Hinter der Sonate in *D*-dur, GA 14, deren Titel allein auf der Titelseite der Abschrift und im Zettelkatalog angeführt war, verbargen sich noch vier weitere Sonaten, nämlich die Sonaten in *E*-dur, GA 13, in *B*-dur, GA 2, und zwei in *Es*-dur, die Georg Feder in Fortsetzung der Anordnung des Hoboken-Kataloges *Es 2* und *Es 3* nannte. Nur die erste der Sonaten, GA 14, kommt in Haydns Entwurf-Katalog vor, und von den fünf Kompositionen ist nur diese als zweifellos echt zu bezeichnen. Die zwei folgenden sind in die Quellen schwächer belegt, wurden aber doch von Jens Peter Larsen¹⁰ und von Georg Feder¹¹ ohne große Bedenken als echt angenommen. Die zwei letzten Sonaten waren bis zu dem Fund Georg Feders vollkommen unbekannt, und für die Echtheit mußte allein von der Quelle und vom Stil des Werkes her argumentiert werden.

Eine Beurteilung nach äußeren Kriterien allein kann nicht zu einer endgültigen Entscheidung führen. Die von Georg Feder genannten Argumente, daß viele Haydn-Werke sich in den ehe-

8 FrI. Veronika Vavrincz, Budapest, danke ich herzlichst für freundliche Mitteilung der Daten von Hruskovics.

9 Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962, Kassel-Basel-Paris-London-New York 1963, S. 181.

10 Vgl. J. P. Larsen, *Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen 1939, S. 141 und 301 f.

11 Vgl. G. Feder, *Probleme einer Neuordnung der Klaviersonaten Haydns*, in: Festschrift Friedrich Blume, a. a. O., S. 98 f.

maligen Adels- und Klosterarchiven der Tschechoslowakei verborgen haben, daß der Schreiber, der die Sonaten abgeschrieben hat, auch das als verschollen geglaubte frühe Klavier- oder Orgelkonzert in C-dur Hob. XVIII/5 überliefert, und daß die zwei Sonaten mit drei bekannten, echten (eher: argente zweifellos echten und zwei als echt angenommenen) Sonaten zusammen stehen – diese Argumente könnten zwar für die Echtheit der beiden Sonaten sprechen, sie sind jedoch nicht zwingend.

In dieser Situation kann eine stilistische Untersuchung nicht viel besagen. Die von Georg Feder fleißig gesammelten und ganz deutlichen Parallelen aus anderen Werken Haydns zu Einzelheiten in den zwei Sonaten würden nur dann ganz überzeugen, wenn man zugleich zeigen könnte, daß ähnliche Stilzüge nicht in Werken von anderen Komponisten vorkämen. Aber unsere heutige Kenntnis der Werke von den Kleinmeistern des 18. Jahrhunderts kann wohl kaum noch eine solche Argumentation erlauben¹².

Ist die Sonate als echtes Haydn-Werk durch die Rajhrader Quelle nicht zweifellos gesichert, so kann man andererseits auch nicht mit Sicherheit die Autorschaft Kayzers behaupten, solange seine Identität sich in Dunkel hüllt. Aus dem übrigen Inhalt des Bandes Ms. mus. 753 geht hervor, daß der Kompilator dieser Sammlung enge Beziehungen zur Wiener Klaviermusik gehabt haben muß, aber es sind auch Autoren aus anderen Orten vertreten. Zahlreiche anonyme Kompositionen machen Theorien über die Herkunft des Repertoires überhaupt unsicher. Doch kann ein kurzer Hinweis auf die in der Handschrift vertretenen Komponisten für die geschichtliche Einordnung Kayzers nicht ganz unwichtig sein.

Am häufigsten vertreten sind die Wiener Hofklaviermeister Georg Christoph Wagenseil und Joseph Antonín Štěpán, deren Werke in der Sammlung in den erwähnten Katalogen von Helga Michelitsch und Dana Šetková mitgeteilt wurden¹³. Die sechs im Breitkopf-Katalog 1763 als *Raccolta I* angezeigten Divertimenti von Wagenseil treten hier in genau derselben Folge auf, das dritte und das vierte Divertimento jedoch im Vergleich mit anderen Quellen um einen bzw. zwei Sätze verkürzt. Dem Kaiserhof angehörig waren auch Gottlieb Muffat und Carlo Kohaut¹⁴, und die Reihe der Wiener wird mit Matthias Georg Mann (Monn)¹⁵ beschlossen. „*Giovan. Fran. Ant. Ehrenhardt*“ ist wohl derselbe Franz Ehrenhardt, der in Ms. mus. 749 vorkommt und von Friedrich Wilhelm Riedel als Stiftsorganist in Göttweig erwähnt wird¹⁶. Von dem in Würzburg angestellten Italiener, Giovanni Benedetto Platti, findet man Kopien der als op. 1, Nürnberg 1742, gedruckten Sonaten. Nr. 1, 2 und 3 sind vollständig, Nr. 3, 5 und 6 nur mit ausgewählten – zum Teil umgestellten – Sätzen repräsentiert. Aus dem Bayerischen Bereich ist auch Joseph Umstatt¹⁷, der mit einer *Parthia in F* vertreten ist. Die Sätze von Johann Ludwig Krebs wurden

12 Vgl. hierzu J. P. Larsen, *Echtheitsprobleme in der Musik der Klassik*, in: Die Musikforschung XXV, Kassel 1972, S. 15: „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.“

13 Anonym kommen noch einige Wagenseil-Sätze hinzu: S. 87 *Coquette* = TK 22^{III}; S. 90 *Caprice* = TK 22^I; S. 179 *Menuett. Trio* = TK 53^{III}, hier aber mit unbekanntem Trio und als zweiter Satz einer Sonate mit vier Sätzen; S. 229 *Nro. XVI* = TK 37^I und 37^{II}, doch mit anderem Trio. Es folgen noch zwei Sätze. In Ms. mus. 749 steht auf S. 400 TK 53 als *Parthia Del Sig. Wagenseil*, aber mit einem unbekanntem zweiten Satz, *Andante* ♯.

14 Vgl. W. Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing 1966, S. 64.

15 Die Sätze von M. G. Mann (Monn) befinden sich unter den anonymen Werken. Aus der Sonate, die in Wilhelm Fischers Verzeichnis in DTÖ XIX, S. XXIX als Nr. 46 aufgeführt ist, stehen der erste und der vierte Satz als erster bzw. dritter Satz der dreisätzigen Sonate *Nro. XVII* auf S. 233 in der Handschrift. Vielleicht darf man den zweiten Satz, ein Menuett mit Trio als mögliche Mann-Komposition annehmen. In Ms. mus. 749 steht – auch anonym – unter dem Titel *Capriccio* die ganze erste G-dur-Sonate, Fischer Nr. 45.

16 In der Fux-GA, a. a. O., S. 68.

17 Vgl. W. S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill 1963, S. 373, und Fr. W. Riedel in der Fux-GA, a. a. O., S. 68.

schon oben berührt. Eine *Parthie* von Rutini ist aus Sätzen der ersten und vierten Sonate von op. 1, das 1748 in Praha gedruckt wurde, zusammengestellt. Die Milanerin Teresa Agnesi wird als Autorin einer *Allemande Militaire Grazioso*, die in der Doksy-Sammlung in der Nationalbibliothek, Praha, als Sonate von Alberti überliefert ist¹⁸, angegeben. In Milano war auch Giuseppe Palladini tätig. Aus dem Titel seiner von Walsh in London¹⁹ und Venier in Paris²⁰ gedruckten Werke geht hervor, daß Filippo Ruge aus Rom stammte. Auch der in London lebende Mattia Vento kommt mit einem Divertimento vor. Das *Divertimento Affettuoso Patry Pantaleony* muß von Roskovsky selbst komponiert sein, während Martino Fillenbaum, von dem Gerber in seinem *Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler* ein Violin trio aus dem Traeg-Katalog, Wien 1799 erwähnt, sowie „P.E.K. Fraraj“ und Wager sonst nicht näher bekannt sind.

Wenn man zum Schluß die Wahrscheinlichkeit der Autorschaft Haydns auf Grund der vorliegenden zwei Quellen prüfen möchte, könnte man sagen, daß das Auftreten der Sonate in der Rajhrader Quelle neben anderen Haydn-Kompositionen sowohl gegen als für die Authentizität als Haydn-Werk sprechen. Denn man könnte sich vorstellen, daß Haydns Name irgendwann im Verlauf der Überlieferung mehr oder weniger absichtlich von einem echten Werk auf dieses übertragen wurde. Die Berühmtheit Haydns und die Unbekanntheit Kayzers sprechen ebenfalls eher gegen als für Haydn als den richtigen Komponisten. Endlich könnte die durchaus befriedigende Dreisätzigkeit des Divertimentos in der Budapester Quelle ein Argument dafür sein, diese Quelle der Rajhrader Abschrift vorzuziehen²¹.

Als vorläufiges Ergebnis muß jedenfalls gelten, daß die Echtheit des Werkes als Haydn-Komposition anzuzweifeln ist.

Bn Ms. mus. 753 Pantaleon Roskovsky: Cymbalum Jubilationis, S. 50-52.

Finale. Allegro assai

18 Siehe mein Referat *Klaviermusik im Bericht über den internationalen Kongreß „Musica bohemica et europaea“* in Brno 1970 (im Druck).

19 *A Bibliography of the Musical Works Published by the Firm of John Walsh during the years 1721-1766*, by William C. Smith and Charles Humphries, London 1968, S. 289.

20 C. Johansson, *French Music Publisher's Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, Stockholm 1955, S. 157 f.

21 Sowohl Georg Feder (im Kgr.-Ber. Kassel 1962, S. 183. Siehe Anm. 7) als auch Christa Landon (im Vorwort ihrer Ausgabe, S. XI. Siehe Anm. 1) zeigen die Möglichkeit an, daß ein Finale der Sonate *Es 3* verlorengegangen sein könnte.

Noch einmal: Der Federhofer-Wellek-Test

VON CARL DAHLHAUS, BERLIN

Um Mißverständnisse auszuschließen und Verwirrungen zu vermeiden: Gegenstand der Kontroverse¹, wie ich sie verstehe, ist nicht die Bedeutung von Werken wie Schönbergs *Moses und Aron*, an die kein psychologischer Versuch heranreicht, sondern lediglich die Triftigkeit oder Fragwürdigkeit des Federhofer-Wellek-Tests. Die Untersuchung von Hörer-Reaktionen stellt einen – geglückten oder mißlungenen – Beitrag zur Rezeptionsforschung dar: ein Stück Wissenschaft. Dagegen ist die Überzeugung, daß ein Werk durch mangelhafte Rezeption „widerlegt“ werde, ein Glaubensartikel, über den man nicht sinnvoll streiten kann. (Die Genugtuung, die Federhofer und Wellek angesichts des unsäglichen Briefes eines Ungenannten über *Moses und Aron* zu empfinden scheinen, ist Privatsache.)

1. Meine Behauptung, die Hierarchie der Toneigenschaften stehe nicht fest, sondern sei geschichtlichen Veränderungen unterworfen, ist nicht Ausdruck einer „Gesinnung“, sondern Feststellung einer geschichtlichen Tatsache. Daß es einigen Versuchspersonen mißlang, Ligetis *Atmosphères* angemessen zu hören, ändert nichts an dem Faktum, daß das Werk existiert und in die Musikgeschichte eingegangen ist. (Darüber, daß *Atmosphères* zu den geschichtlichen Tatsachen – und nicht zu den bedeutungslosen Verirrungen am Rande der Geschichte – gehört, entscheidet nicht die Rezeptionspsychologie.) Von einem „Gesinnungswandel“, wie ihn Federhofer und Wellek mir nachsagen, kann nicht die Rede sein. Ich habe Veränderungen in der Hierarchie der Toneigenschaften immer für prekär, aber keineswegs für widersinnig gehalten. Und es dürfte erlaubt sein, bei den Darmstädter Ferienkursen die Schwierigkeiten zu betonen, die aus Eingriffen in die Hierarchie erwachsen, andererseits aber gegenüber dem psychologischen Dogmatismus von Federhofer und Wellek das Recht der Komponisten zu verteidigen, die überlieferte Rangordnung zu modifizieren oder sogar umzukehren.

2. Daß Federhofer und Wellek meine Behauptung, die Dodekaphonie sei kein Tonalitätsersatz, als „Eingeständnis“ auffassen, besagt offenbar, daß auch sie es für falsch halten, Tonalität und Dodekaphonie analog zu setzen. Die Analogie, die sie leugnen, bildet jedoch die Voraussetzung des Tests, den sie zu rechtfertigen versuchen: eines Tests, der ohne Vergleichbarkeit von Tonalität und Dodekaphonie schief ist. – Die Kritik an dem von mir angeregten Gegentest

¹ H. Federhofer-E. Wellek, *Zur „Erwiderung“ von Carl Dahlhaus: „Ist die Zwölftontechnik ‚illusorisch‘?“*. Eine Duplik, in: *Mf* XXV, 1972, S. 68 ff.

ist untrifftig: Zwar ist eine Zwölftonreihe ohne Rhythmus kein Thema; zusammen mit einem Rhythmus, durch den sie überhaupt erst musikalische Realität erhält, kann sie jedoch ein Thema sein. (Von der Tonfolge ohne Rhythmus habe ich nicht gesagt, daß sie eine „Vorstellung“, sondern daß sie ein „*abstraktes Teilmoment*“ sei: nicht anders als die Materie ohne Form, die prima materia, von der man philosophisch reden kann, ohne daß sie wahrnehmbar wäre.)

3. Der Einwand Federhofers und Welleks, daß eine Störung der Atonalität durch auffällig hervorstechende Konsonanzen unmöglich sei, da seit der „*Emanzipation der Dissonanz*“ kein Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz mehr bestehe, ist schlecht abstrakt. Die „*Emanzipation der Dissonanz*“ besagt, daß eine Dissonanz für sich stehen kann, ohne in eine Konsonanz aufgelöst zu werden, aber nicht, daß man keine Regeln über den Gebrauch oder die Vermeidung bestimmter Zusammenklänge formulieren könne. Dur- und Molldreiklänge oder Septakkorde, die vereinzelt und konsequenzlos in einen atonalen Kontext eingesprengt werden, sind kompositionstechnisch ebenso falsch wie die Verzerrungen tonaler Zitate im Federhofer-Wellek-Test; und die Unstimmigkeit ist durchaus wahrnehmbar. (In Bergs Violinkonzert handelt es sich nicht um isolierte und folgenlose, sondern um auskomponierte tonale Relikte.)

4. Daß die Schönberg- und Webern-Zitate, die dem Federhofer-Wellek-Test zugrundeliegen, innerhalb der Dodekaphonie relativ einfach sind, ändert nichts an der Tatsache, daß sie zu kompliziert sind, um mit den Bach- und Dussek-Zitaten sinnvoll vergleichbar zu sein. Von „*einfach-dodekaphonen Zitaten*“ (die es nicht gibt), habe ich nicht gesprochen. Und wenn Federhofer und Wellek an der Existenz verwickelt-tonaler Zitate zweifeln (weil Tonalität, sobald sie kompliziert werde, in die Nähe von Atonalität gerate), so ist eben der Test, um den sie sich bemühen, nicht sinnvoll möglich, weil der Verdacht, daß statt der Differenz zwischen Tonalität und Atonalität der Unterschied zwischen Einfachheit und Kompliziertheit getestet werde, nicht zu zerstreuen ist.

5. Zwar „*ist*“ die Zwölftontechnik keine Satzlehre, aber sie läßt eine Satzlehre zu, die den Gebrauch von tonalen Dreiklängen und Septakkorden ausschließt.

6. Meine Kritik an Welleks Verfahren der arithmetischen Mittelung besagte primär, daß ein Faktor unterdrückt werde, der in den Testresultaten deutlich hervortritt. Ob Wellek meine Interpretation des Faktors gelten läßt oder nicht – und nur gegen sie richtet sich sein Gegeninwand –, ist durchaus sekundär.

7. Daß es unter Psychologen als gerechtfertigt und vernünftig gilt, „*eine der vier Wiedergaben*“ zu sagen, wenn man „*eine oder mehrere der vier Wiedergaben*“ meint, müßte Wellek mir aus der „*riesigen*“ methodologischen Literatur, auf die er sich beruft, beweisen. Einstweilen glaube ich, daß es sich um eine Frage der Grammatik oder Logik und nicht der psychologischen Fachkompetenz handelt, die Wellek mir – mit Recht, aber mit verdächtigem Aufwand an Rhetorik und Emphase – bestreitet.

8. Daß die „*Dialektik von Integration und Zufälligkeit*“, von der ich gesprochen habe, verschwindet, wenn man wie Federhofer und Wellek die Begriffe Integration und Zufälligkeit formal-logisch definiert, ist nicht in der Natur der Sache, sondern in der Differenz der philosophischen Positionen begründet, über die sich nur mit unangemessener Umständlichkeit streiten ließe. – Den Vorwurf, es sei ein „*hochmütiges Vorurteil*“, wenn ich behaupte, daß man dodekaphone Strukturen auffassen kann, sobald man hörend liest oder lesend hört, verstehe ich nicht. „*Hochmütig*“ erscheint mir eher das Verfahren, als „*Vorurteil*“ abzutun, was sich nicht unmittelbar psychologisch testen läßt.

*

Gerhard Albersheim² hält den Streit über Sinn oder Widersinn der Zwölftontechnik für obsolet. Dennoch erscheint ihm die Erneuerung der Kontroverse durch Federhofer und Wellek als „*Verdienst*“, während er meine Erwiderung als vergebliche Bemühung um eine Sache tadelt, die längst tot und abgetan sei. Wäre nicht eigentlich zu erwarten, daß Polemik im gleichen Maße veraltet wie Apologie?

2 G. Albersheim, *Lohnt es sich heute noch, eine Lanze für die Zwölftontechnik zu brechen?*, in: Mf XXV, 1972, S. 59 ff.

1. Niemand leugnet, daß es schwierig ist, dodekaphone Strukturen ohne Lektüre oder sogar Analyse der Partitur wahrzunehmen. Erstens fällt jedoch, wie Schönberg betonte, der Sinn dodekaphoner Kompositionen nicht mit deren Reihenstruktur zusammen. Und zweitens ist es unbegreiflich, warum Albersheim musikalischen Strukturen, die erst bei einem durch Lesen ergänzten Hören erkennbar werden, das Daseinsrecht bestreitet.

2. Albersheim verkennt, daß meine Erwiderung nicht als Rechtfertigung der Dodekaphonie gemeint war, sondern als Kritik an der Methode des Federhofer-Wellek-Tests. Was er als „*unerheblich*“ abtut, die Triftigkeit der Einwände „*gegen die Anordnung und Deutung der Federhofer-Wellekschen Tests*“, ist das entscheidende Moment der Kontroverse.

3. Da Albersheim musikalischen Sinn als tonalen Zusammenhang definiert, ist seine Behauptung, atonale Musik sei sinnlos, weniger eine Aussage über die Wirklichkeit als eine bloße Konsequenz der Definition. Albersheim postuliert „*definierbare musikalische Sinnkriterien*“ – sind die „*Sinnkriterien*“ der Dodekaphonie in geringerem Maße „*definierbar*“ als die des musikalischen Rhythmus im 16. Jahrhundert?

4. Albersheims These, „*überall in der Welt*“ sei „*einzig*“ der Tonhöhenbestand zu einem „*sinnsschaffenden System*“ organisiert worden, ist angesichts der Systeme des musikalischen Rhythmus ein Irrtum, den nur der Eifer der Polemik verzeihlich macht.

5. Albersheim meint, ohne seine These zu begründen, tonale Motivstruktur und atonale Reihenstruktur seien „*unvergleichbar*“. Erwidern läßt sich jedoch nur auf Argumente, nicht auf ungestützte Behauptungen.

Musikalischer Rhythmus und Metrum Überlegungen zum Aufsatz von Karol Hławiczka¹

VON FRIEDRICH NEUMANN, WIEN

Der sehr dankenswerte Aufsatz von Karol Hławiczka stellt ein echtes Grundlagenproblem der Musikwissenschaft zur Diskussion. Sehr einleuchtend erscheint hinsichtlich des Metrums der Rückgang auf die Wortbedeutung von „*μέτρον*“ als Abmessung². Problematisch scheint es aber, das Metrum erst da anzusetzen, wo in der Pulsreihe *gleiche* Zeiten addiert werden. Genau genommen fordern nämlich schon die zweitönigen rhythmischen Impulse vom Typus „kurz, lang“, die der Verfasser unter die „*elementarrhythmischen*“ Gebilde einordnet³, eine metrische Orientierung im *allgemeinsten* Sinne, also zwar nicht ein genaues Abmessen, aber doch ein Abschätzen der Länge. Rein logisch kann es ein „*kürzer*“ und „*länger*“ nur geben, wenn es dazwischen ein „*gleichlang*“ gibt.

Mit der Unterscheidung des Elementarrhythmischen als „*unregelmäßig*“⁴, also ungleich lang – wobei die Negation „*ungleich*“ schon die Position „*gleich*“ voraussetzt – und des Elementarmetrischen als gleichlang, also als Pulsreihe, hängt zusammen, daß für Hławiczka „*das grundlegende Element*“ des Rhythmus „*die Quantität*“ ist⁵. Die Grundlegung durch die Quantität gilt also konsequenterweise für das Elementarrhythmische ebenso wie für das Elementarmetrische. Damit sind aber das Elementarrhythmische und das Elementarmetrische nicht mehr wirklich wesensverschieden, sie verhalten sich nur etwa so zueinander, wie in der Mathematik gewisse Formeln, die nur mit den Relationen „*größer als*“ und „*kleiner als*“ arbeiten, zu anderen, die auch die Gleichheitsrelation gebrauchen.

1 Die Musikforschung XXIV/1971, S. 385 ff.

2 S. 390.

3 S. 388.

4 S. 386.

5 S. 393.

Ein echtes Gegenüber zur Quantität könnte, ganz allgemein methodisch gesehen, die Qualität sein. Nun fixiert aber Hřawiczka die Qualität recht unglücklich auf das Dynamische⁶, also auf die Betonung. Unterschiede der Betonung, also Unterschiede von laut und leise sind aber keine Qualitätsunterschiede, sondern solche der Quantität, sie gehören, im Gegensatz zu den extensiven, zu den intensiven Größen, sie lassen sich in eine Skala bringen, abschätzen und sogar in Phon messen. (Die Möglichkeit, musikalische Akzente durch andere als dynamische Mittel zu erzeugen, gehört nicht hierher, sie wird von Hřawiczka übrigens eingehend und überzeugend dargelegt.)

Letztlich unterliegt also die wertvolle Studie von Hřawiczka der Gefahr, die grundlegenden Kategorien des musikalischen Rhythmus einseitig zu quantifizieren. Dabei wäre der Ansatz zur Qualität für den aufmerksamen Leser unschwer zu finden. Hřawiczka spricht von Bewegung „mit der Zeit“, in der die Töne eines Impulses nach vorwärts bezogen werden, und Bewegung „gegen die Zeit“, in der sie nach rückwärts bezogen werden⁷. Das ist aber nichts anderes als das Begriffspaar von nach vorwärts gerichteter Erwartung und nach rückwärts gewandter Erinnerung⁸, von Spannung und Lösung⁹, von Anfang und Schluß. Billigt man aber einmal diesen methodischen Ansatz, so ist es nicht mehr möglich, von zwei „grundlegenden Kräften des musikalischen Rhythmus“ zu sprechen¹⁰. Die Quantität, das Abmessen, stütze es sich nun auf eine Pulsreihe oder begnüge es sich mit dem bloßen Abschätzen nach länger und kürzer, hat mit Kraft nichts zu tun, das energetische Moment stammt also nur von der qualitativen, zeitgestaltlichen Seite her¹¹. Das mögliche positivistische Mißverständnis, das in Begriffen wie „Faktor“ oder „Element“ liegt, ist dann erst überwunden.

Was nun z. B. die „Hauptmerkmale“ des Elementarrhythmischen betrifft¹², so wird klar, daß das erste Merkmal, „Deutlichkeit der Gliederung und Synthese der rhythmischen Bewegung“, keineswegs auf elementarrhythmische Gebilde im Sinne eines taktfreien Rhythmus beschränkt werden kann, es wird überall da anzutreffen sein, wo sich zufolge der Struktur der Musik ein deutliches „mit der Zeit“ und „gegen die Zeit“, Vorwärts und Rückwärts, Anfangen und Schließen einstellt. Sowohl ametrische als auch metrische Musik kann dieses Merkmal zeigen, es wird aber auch bei beiden fehlen können. Insbesondere sind ametrische Strukturen denkbar, die den Hörer ständig vor Überraschungen stellen, so daß die Gliederung und Synthese zuletzt mißlingt.

Schon hier zeichnen sich methodische Vorteile der hiermit zur Diskussion gestellten Unterscheidung von Quantität und Qualität ab. Weitere Vorteile zeigen sich dort, wo anstatt des Begriffes von Faktoren der Entsprechungsbegriff den Rhythmus mit Harmonie, Melodie und Dynamik verknüpft¹³. Diese Überlegungen sollen natürlich nicht den Wert der treffenden Beobachtungen und der wohlgeordneten Darstellung beispielsweise der rhythmischen Verschiebung durch Hřawiczka herabsetzen. Wenn sie da und dort zum Nachdenken über ein Grundlagenproblem der Musik anregen, so haben sie ihren Zweck erfüllt.

6 S. 393.

7 S. 387.

8 Vergleiche meine Arbeit *Die Zeitgestalt*, Wien 1959.

9 S. 390.

10 Das heißt natürlich nicht, daß sich Quantität und Qualität beliebig verbinden lassen; vgl. *Die Zeitgestalt*, S. 29.

11 A. a. O., S. 20.

12 S. 386.

13 *Die Zeitgestalt*, S. 134 ff.

Was ist Musiktheorie — was müßte sie sein?

Bericht über den Ersten Internationalen Kongreß für Musiktheorie

VON FRIEDRICH CHRISTOPH REININGHAUS, STUTTGART

Der kritischen Bestandsaufnahme des Wissenschafts- und Hochschulsektors, des „Faches“, der Disziplin oder Sparte „Musiktheorie“ in der gesellschaftlich faßbaren Wirklichkeit sollten die beiden konzipierten Themenkreise des Ersten Internationalen Kongresses für Musiktheorie (Stuttgart, 18.-20. November 1971) dienen: *Musiktheorie in der Ausbildung des Komponisten heute* und *Aufgabe und Stellung der Musiktheorie in den Ausbildungsstätten für Musik*. Das Konzept erwies sich einerseits als zu einseitig, andererseits als zu eng: es wurde gesprengt.

Konkretionen und Konfrontationen prallten aufeinander. Die Aporie theoretisch zutreffender und praktisch relevanter Kategorien für Musik und das Bedeutungsgefüge, in dem manche sie sehen, trat ebenso klar zu Tage wie die Forderung nach einer ausgreifenden Selbstverständnisdebatte einer „Theorie der Musik“. Die in großer Anzahl erschienenen Tonsatz-, Kompositions- und Musiktheorieprofessoren deutschsprachiger Hochschulen erwarteten sich vom Kongreß Anregung für die tägliche Praxis. In Diskussionen machten sie ihrem berechtigten Ärger Luft, die Vorträge der Praktiker seien untheoretisch und die der Theoretiker ohne sichtbare Folge für die Praxis. 22 Referenten aus 7 Ländern bemühten sich, ein Protokoll vom derzeitigen Zustand zu entwerfen. Das gelang Ulrich SIEGELE (Tübingen) auf beinahe charmante Weise wohl ebenso, wie dem Dialog zwischen Peter RUMMENHÖLLER und Martin GÜMBEL (Stuttgart), bei dem zwischen pragmatistischem Reformwillen und möglichen kritischen Perspektiven einer wirklich fortschrittlichen Musiktheorie Probleme sichtbar wurden. Der Dialog geriet in das Angriffsfeuer der Kreise, die unter der Unterrichtspraxis des Faches Musiktheorie unermüdlich die Kontrapunkt- und Generalbaßlehre des angehenden 18., und die Harmonielehre des ausgehenden 19. Jahrhunderts verstehen. Auf diese Position antwortete Hans-Michael BEUERLE (Frankfurt a. M.) eindeutig mit einer knappen Analyse des hier zu Tage tretenden „verkrusteten“ Bewußtseins, eine wissenschaftstheoretische Antwort, bei der Problematik des Historismus einsetzend, wurde von J. Habakuk TRABER und F. C. REININGHAUS (Stuttgart) versucht.

Der Komponist Helmut LACHENMANN verdarb wißbegierigen Protokollanten ein angenehmes Avantgarde-Denken, Norbert BÖKER-HEIL warb für den Computer als Mittel zur homogenen Datenauswertung in der musikalischen Analyse. A. DOBROWOLSKI (Warschau), Carl DAHLHAUS (Berlin) und R. ZILLHARDT (Tübingen) nahmen diesen wichtigen Sektor der Musiktheorie allgemeiner wie konkreter zum Anlaß ihrer Ausführungen.

Erhard KARKOSCHKA und Karl Michael KOMMA (Stuttgart) setzten sich mit der Musiktheorie als Hochschuldisziplin auseinander, Peter BRÖMSE (Gießen) und Tage NIELSEN (Aarhus) mit der spezielleren Problematik der Musiktheorie für Studierende im Nebenfach. Den Bogen zur Schule vollends spannte Lars Ulrich ABRAHAM (Freiburg i. Br.); Milko KELEMEN (Zagreb) eröffnete mit seinem Referat über den Unterricht von Kompositionsstudenten den Weg zu einer pädagogisch relevanten Diskussion über „autoritären“ Unterricht.

Der Kongreß wurde von zwei Konzerten eingerahmt, das erste mit dem Süddeutschen Madrigalchor und Wolfgang GÖNNENWEIN hatte Schönberg und Strawinsky im Mittelpunkt des Programms, im zweiten trat das Kölner Ensemble für Neue Musik auf. In Bezug auf seinen ansienierten Mittelpunkt, das Selbstverständnis von Musiktheorie, blieb der Erste Internationale Kongreß für Musiktheorie jedoch ebensoviel schuldig, wie im Bereich konkreter Lösungen für dringende Probleme. Appelle allein sind zum Verhalten verurteilt. Arbeit steht an, die Einzelperson und vereinzelt Lehrerkollegien an Hochschulen überfordert. Auch nur hier weiterzukommen, ließen die heterogenen Meinungen nicht zu. Der Bereich der Musiktheorie ist seinem Inhalt und Selbstverständnis nach wie durch seine organisatorische Konstitution vielfach gespalten, aufgesplittert. Vielleicht liegt gerade in der Erkenntnis dessen ein Funke kritischer Relevanz, ein aufschreckender Impuls für die Branche.

Der fünfte Internationale Webern-Kongress in Wien

(12. – 17. März 1972)

VON HORST WEBER, GÖTTINGEN

Daß der Prophet in seiner Vaterstadt nichts gelte, wurde in Wien endlich durch den fünften Internationalen Webern-Kongreß in Frage gestellt. Mit dieser Veranstaltung, zu der vorwiegend Fachleute aus Österreich, der Bundesrepublik und den USA eingeladen waren, galt es nach den Worten des Gastgebers Harald Goertz, einen gewissen Nachholbedarf in Wien zu befriedigen. Entsprechend groß war das öffentliche Interesse an den fünf wissenschaftlichen Sitzungen und den Konzerten, die im Rahmen des Kongresses als „Webern-Festival“ stattfanden.

Bei den Referenten aus Österreich – zumeist praktischen Musikern – dominierte das Interesse an Biographischem, die Musikwissenschaftler aus der Bundesrepublik analysierten hauptsächlich Weberns Musik, – ein Indiz für die unterschiedliche Orientierung der Musikwissenschaft in beiden Ländern? Die Gäste aus den Vereinigten Staaten waren dagegen nicht auf einen dieser Schwerpunkte festgelegt. Alle Beiträge sollen in einem Kongreßbericht veröffentlicht werden; hier kann aus Raumgründen nur über eine Auswahl berichtet werden.

Unter dem Titel *Webern, die Gestalt* zeichnete Hans SWAROWSKY aus seinen persönlichen Erinnerungen ein lebendiges Bild des Komponisten. Walter SZMOLYAN (*Webern in Maria Enzersdorf und Mödling*) nahm sich liebevoll der Wiener Lokalforschung an. Don L. ROBERTS teilte mit, daß die Northwestern University Evanston das Moldenhauer-Archiv erworben hat, und gab einen Überblick über diese Sammlung, die außer Weberns Nachlaß noch viele Quellen zur Musikgeschichte der letzten dreihundert Jahre enthält. Mit der Übernahme des Archivs durch eine öffentliche Institution sollen nun seine Bestände der Forschung allgemein zugänglich gemacht werden, sobald Moldenhauers Erstveröffentlichungsrechte mit der Publikation seiner umfassenden Webernbiographie erloschen sind; in der Fachwelt wird denn auch das Erscheinen dieses Buches mit Ungeduld erwartet. Hans MOLDENHAUER eröffnete in einem Gespräch außerhalb der wissenschaftlichen Sitzungen einige wesentliche Resultate seiner Arbeit. Bescheiden zog er sich auf die Rolle des Archivars und Biographen zurück, der es eben mit wirklichen Tatsachen zu tun habe und „keine ästhetischen oder musiktheoretischen Ambitionen“ verfolge; mit gleicher Bescheidenheit gedenke er auch ein Werkverzeichnis Weberns zu erstellen, doch wurden skeptische Stimmen laut, ob dies ohne analytische Bemühungen gelingen könne.

Die Reihe der Referate, die sich mit Weberns Musik befaßten, wurde von Reinhold BRINKMANN mit einer vergleichenden Studie über die beiden Druckfassungen des Liedes *Ihr tretet zu dem Herde* (op. 4 Nr. 5) von 1912 (Der blaue Reiter) und 1923 (UE) eröffnet. Die Problematik unterschiedlicher Fassungen griff Reinhard GERLACH auf und erstellte aus der Kompositionsniederschrift der posthumen Dehmellieder eine hypothetische Werkfassung, die die bislang vorgelegte Ausgabe von Leonard Stein im Carl Fischer-Verlag (1966) als Verstümmelung des Webernschen Notentextes desavouierte. Mit metrischen Problemen in Weberns Vokalwerk setzte sich Elmar BUDDE auseinander, Lászlo SOMFAI mit der Rhythmik in Instrumentalkompositionen. Carl DAHLHAUS wies in op. 6 nach, daß dem Fehlen eines tonalen Zentrums ein Ausparen der Taktsschwerpunkte durch Pausen korrespondiert; harmonische Atonalität und „atonale“ Rhythmik bedingen einander. Mit dem Hinweis, daß für den 4. Satz von op. 6 Mahlers Marschtypus Webern als Vorbild gedient habe, war bereits die Thematik Rudolf STEPHANS berührt, der den Einfluß Mahlers auf Webern untersuchte. Ausgehend von einem Brief Weberns an Berg, in dem Webern sich für den Text des *Lieds von der Erde* begeisterte, konstatierte Stephan nicht nur Einflüsse auf die Textwahl zu op. 12 Nr. 2 und op. 13 Nr. 2 (Hans Bethge), sondern auch auf die kompositorische Faktur (Satz „ohne Baß“). Erhard KARKOSCHKA (*Weberns op. 11 unter neuen analytischen Aspekten*) erläuterte Graphs, mit denen die Struktur verschiedener Parameter verdeutlicht werden sollte; hier war eine extreme Position erreicht, in der Werkanalyse zum Selbstzweck zu werden droht. Von Mißverständnissen Webernscher Musik handelten auch Walter KOLNEDER und Peter STADLEN; während Stadlen immerhin offen ließ, ob „das pointillistische Mißverständnis“ fruchtbar gewesen sei, dachte es Kolneder (*Hat Webern seriell komponiert?*) geradezu furchtbar.

Zentrales Thema des Round table-Gesprächs, mit dem der Kongreß abgeschlossen wurde, bildete eine künftige Gesamtausgabe der Werke Weberns. Hans Heinrich EGGBRECHT entwarf zunächst sein Ideal einer Gesamtausgabe, das vor allem von der pädagogischen Intention bestimmt war, der Student müsse in der Lage sein, anhand des vorgelegten Materials den Kompositionsprozeß bei Webern zu verfolgen. Die Debatte verlagerte sich vom Problem der Lesarten verschiedener Skizzen und Fassungen auf die Frage, welchen hinterlassenen Kompositionen überhaupt opus-Charakter zukomme und welche nur Entwürfe oder Vorstudien seien (Stephan). Schließlich verstrickte sich die Diskussion immer mehr in Details bis zu dem bemerkenswerten Problem, ob es denn nun Anton Webern- oder Anton von Webern-Gesamtausgabe heißen solle. Doch ein Entschluß, eine Aktionsgemeinschaft für eine Webern-Gesamtausgabe zu bilden, kam nicht zustande, obwohl das aktuelle Interesse an Webern sicher seinen Zenit erreicht hat und daher die Bereitschaft der öffentlichen Hand, das Projekt zu finanzieren, nicht mehr steigen wird. Der Appell Eggebrechts, trotz widerstreitender Interessen der Verlage, Eigentümer von Autographen und Wissenschaftler der gemeinsamen Sache zu dienen, möge offene Ohren finden.³

Mit welchen Problemen man sich bei einer Gesamtausgabe wird auseinandersetzen müssen, demonstrierten die Konzerte des „Webern-Festivals“. Denn neben opera, die Webern selbst herausgegeben hat, und Kompositionen seiner Schüler Leopold Spinner und Ludwig Zenk spielte man auch unveröffentlichte Fassungen publizierter Werke Weberns (Kammerfassung von op. 6, op. 2 mit Instrumentalbegleitung) und Kompositionen, die Webern überhaupt nicht ediert hat (z. B. Lieder nach Gedichten von Avenarius, einige der posthumen George-Lieder). Manche der unveröffentlichten Kompositionen tragen den Charakter von Studien zu erschienenen opera, etwa die Orchesterfragmente von 1911/13 zu op. 10. Da der opus-Charakter solcher Kompositionen und vieler Frühwerke zweifelhaft ist, sollten sie nur aus gegebenem Anlaß wie einem Webern-Kongreß aufgeführt werden. Kompositionen, die Webern selbst zurückgehalten hat, der Öffentlichkeit durch „Uraufführungen“ preiszugeben und populär zu machen, könnte den Verdacht erwecken, daß weniger der Ruhm Weberns als der des Finders gemeint sei. Avancierte etwa Webern mit seinen tonalen Frühwerken zum dankbaren Zugabenkomponisten, wäre dies das jüngste Mißverständnis seiner Kunst.

Zweite internationale jazzwissenschaftliche Tagung in Strobl / Österreich (17. bis 22. April 1972)

VON WOLFGANG SUPPAN, FREIBURG I. BR. / MAINZ

Die Erfahrung aus mehreren Spezialistentagungen des letzten Jahrzehnts bestätigte sich hier einmal mehr: das zweite Treffen ist eine beschwerliche, eine unbequeme Hürde. Neue Studiengruppen konstituieren sich mit viel Schwung. Bei der ersten Konferenz überdeckt Freude über das in der Regel lang ersehnte Zusammenfinden allfällige Leerläufe; die Zeit ist damit ausgefüllt, Bilanzen vorzutragen und diese wohlwollend-spontan zu diskutieren. Bei der darauf folgenden Tagung muß sich – und das ist ein positives Zeichen – die Gärung vollziehen; Fragen nach dem einzuschlagenden Weg und nach der möglichen Effektivität der Gruppenarbeit stehen hart im Raum, – und jedes Referat wird unter diesem Aspekt aufgenommen und geprüft.

Der interdisziplinäre Charakter der Jazzforschung, auf den Hermann Rauhe 1969 hingewiesen hat¹, verlangt das Zusammenwirken verschieden orientierter Spezialisten und bedingt Verständnis für die besonderen Interessen des Kollegen. Bei allem persönlichen Engagement, das

¹ H. Rauhe, *Der Jazz als Objekt interdisziplinärer Forschung. Aufgaben und Probleme einer systematischen Jazzwissenschaft*, in: *Jazzforschung / jazz research* 1, 1969, S. 23-61.

den Wissenschaftler zu seinem Gegenstand geführt hat und das ihm solange zuzugestehen ist, als es sich nicht zur Ideologie verdunkelt, darf doch zwischen jenen, die sich der Frühgeschichte der afro-amerikanischen Musik und damit den Wurzeln des Jazz nähern – und jenen, die primär Free Jazz im Blickwinkel haben, zwischen pädagogisch und anthropologisch, zwischen soziologisch oder musikethnologisch interessierten Fachleuten nicht Mißtrauen oder Geringschätzung im Spiel sein. Nach den Tagen in Strobl erscheint es angebracht, darauf hinzuweisen: Im Interesse der kontinuierlichen Weiterführung einer Arbeit, der die Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz Heimstätte und der der Direktor des Instituts für Jazzforschung an dieser Anstalt, Friedrich KÖRNER, ein vorbildliches Konzept gegeben hat.

Die in Strobl gehaltenen Referate werden im Doppelband 3/4, 1971/72, des Jahrbuches *Jazzforschung / jazz research* nachzulesen sein². Es mag daher genügen, an dieser Stelle Referenten und Titel zu nennen, und zwar in der im Programm festgelegten Reihenfolge:

Erster Tag: In zwei Teilen trug Ernest BORNEMAN (Scharten/Österreich) seine Gedanken zu *Black Power und weiße Musikforschung* vor, wobei naturgemäß gesellschaftspolitische Probleme die fachlichen, musikalischen zurückdrängten. Wolfgang SUPPAN suchte den *Beitrag der Europäischen Musikethnologie zur Jazzforschung* zu präzisieren. Gerhard KUBIK (Wien) hatte die Kachamba Brothers Band aus Südafrika mitgebracht, um über *Die Verarbeitung von Kwele, Jazz und Pop in der modernen Musik von Malawi* zu sprechen.

Zweiter Tag: Mit Ernest Ansermets *Jazzbericht aus dem Jahre 1919* setzte sich Jan SLAWE (Zürich) auseinander. *Anmerkungen zur Improvisationstechnik Albert Mangelsdorffs* trug Wolfgang SANDNER (Frankfurt a. M.) vor, während Ekkehard JOST (Berlin) *Free Jazz und die Musik der dritten Welt* einander gegenüberstellte. Eine interessante Arbeitshypothese stellte Karl Gerd ZUR HEIDE (Hannover) vor; anhand von Bildzeugnissen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutete er die *Entstehung der New Orleans-Ensembles* nicht von der Blasmusik her, sondern wies einen Violine-Gitarre-Kontrabaß-Nukleus nach. Otto KOLLERITSCH (Graz) rollte das Problem *Improvisation* von der Seite der Neuen Musik her auf.

Dritter Tag: Ebenso wie das Referat Kolleritsch' trug auch das von Dietrich SCHÜLLER (Wien) zur methodischen Besinnung bei: *Ethnohistorie, eine neue Arbeitsweise der historischen Völkerkunde*. Annah Attah MENSAH (Accra/Ghana) ergänzte Kubiks Vortrag, indem er allgemein über den Rückfluß von Jazzpraktiken nach Afrika sprach: *Jazz – the Round Trip*. Fragen der Musikpädagogik schnitt Ilse STORB (Essen) an; sie zitierte aus bundesdeutschen Lehrplänen und fragte dann: *Hat der Jazz den richtigen Stellenwert in der Musikerziehung?*. Dieter GLAWISCHNIG (Graz) erläuterte *Herb Pomeroy's „Line Writing“*, gewissermaßen ein Gradus ad Parnassum für Jazzmusiker. Mit der Vorgeschichte und der *Geschichte des Instituts für Jazz in Graz* bot Friedrich KÖRNER Anweisungen, wie eine heute in Europa vorbildlich tätige, der Wissenschaft und der Praxis in gleicher Weise verbundene Institution entstehen und wachsen kann. Ergebnisse der Grazer Initiativen stellten sich den rund achtzig Tagungsteilnehmern aus Afrika, Amerika und Europa nicht nur in Form der Big Band des Instituts und kleinerer Combos vor, die den wissenschaftlichen Gesprächen einen adäquaten Rahmen boten, sondern auch in dem abschließenden Referat von Franz KERSCHBAUMER (Graz), der als Student von Musikhochschule und Universität in Graz über seine im Entstehen begriffene Dissertation *Der Trompetenstil Miles Davis'* berichtete.

Die Tagung fand in Österreich nicht nur fachlich, sondern auch öffentlich beachtliche Resonanz; zur Eröffnung hatten zwei Ministerien, das für Wissenschaft und Forschung und das für Unterricht und Kunst, hohe Vertreter entsandt, der Rektor der Grazer Musikhochschule, Friedrich KORCAK, rechtfertigte mit ebenso klugen wie mutigen Worten die Aufnahme des Faches Jazz in den Lehrplan einer Hohen Schule.

² Bisher erschienen: Band 1, 1969; Band 2, 1970, hrsg. von F. Körner und D. Glawischnig, Universal Edition, Wien; das Jahrbuch ist zugleich Organ der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung.

DISSERTATIONEN

ROLF CASPARI: *Liedtradition im Stilwandel um 1600. Das Nachleben des deutschen Tenorliedes in den gedruckten Liedersammlungen von Le Maistre (1566) bis Schein (1626)*. Diss. phil. Kiel 1970.

Bei der Untersuchung des textlichen wie musikalischen Stilwandels in der deutschen Liedgeschichte um 1600 wird das stilistisch Ältere meist wenig beachtet und oft mit einem unangemessenen Etikett wie „konservative Haltung“ versehen. Demgegenüber wäre nach dem wahren Ausmaß und den Ursachen fortbestehender Tradition zu fragen, was hier am Nachleben des Tenorliedes über seine Blütezeit, die ersten beiden Drittel des 16. Jahrhunderts, hinaus versucht worden ist. Unter „Tenorlied“ wird der mehrstimmige Liedsatz mit cantus firmus oder Hauptstimme im Tenor verstanden.

Entsprechend der Hauptüberlieferung des Tenorliedes in seiner Blütezeit vorwiegend in Liederdrucken, wurden gedruckte Liedersammlungen nach 1565, dem letzten Erscheinungsjahr eines Bandes der Liedersammlung Georg Forsters, untersucht. Dabei sind die rein geistlichen Liedersammlungen wie die Kantionalien nur am Rande berücksichtigt, da für das geistliche Lied ein besonderes Traditionsverständnis vorzuliegen scheint; im weltlichen Lied dagegen bedingt die Auseinandersetzung mit der Mode der italienischen Liedformen nicht nur ein zahlenmäßig geringeres Vorkommen, sondern auch ein kontrastierendes Sichtbarwerden traditioneller Formen der Liedkomposition.

Der erste Teil der Untersuchung ermittelt das textliche und musikalische Ausmaß der Tradition des Tenorliedes, während der zweite Teil den Befund des ersten mit Kontexten sozialer, musik- und geistesgeschichtlicher Art in Beziehung setzt.

Die wichtigsten Ergebnisse dieses Vorgehens sind folgende:

1. Vollständige Textkonkordanzen mit Texten der dreißiger und vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts nehmen zahlenmäßig erst nach 1580 stark ab. Insgesamt gesehen, halten sich die Anzahlen von Hofweisen- und Volksliedtexten die Waage.
 2. Das gleiche Verhältnis zeigt die Melodietradition, wobei aber die Melodien weit weniger überliefert werden als die entsprechenden Texte. Bis 1580 überwiegen die Tenor-cantus-firmi, nach 1580 die Diskant-cantus-firmi unter Bevorzugung der Melodien vom Typ des Volksliedes.
 3. Der Tenor als Hauptstimme erfährt ab 1600 im Tenorsolo und in der Tenorintonation eine besondere Ausprägung, die ihn als Zwischenglied in der Entwicklung zum generalbaßbegleiteten Sololied des 17. Jahrhunderts erscheinen läßt. Die chronologisch kontinuierlichen Belege für das Vorkommen von Liedstrukturen in der Tradition des Tenorliedes reichen bis 1626 (Schein).
 4. Regnarts *Villanellen* übernehmen nach 1580 die durch den Rückgang des Tenorliedes frei gewordene Funktion einer neuen auctoritas für die mehrstimmige Liedkomposition.
 5. Die Zusammensetzung und Gestaltung der Liederdrucke, die Widmungen und Vorworte und einige Musiziergruppen belegen eine traditionsbewahrende Intention in der deutschen Liedgeschichte um 1600. Dabei kommt der Gattungsnorm des „schlichten“ Gesangs eine besondere Bedeutung zu, die sich in usueller Singpraxis (Parallelgesang, Übersingen, Sortisatio) niederschlägt.
 6. Quasi programmatisch stehen in geistlich-weltlich gemischten Liedersammlungen geistliche Tenor-cantus-firmus-Bearbeitungen am Anfang, unter diesen wiederum am prägnantesten die Bearbeitungen des Liedes *Vater unser im Himmelreich*, mit welchem die für das Verständnis der Traditionshaltung wichtige Vorstellung des „Hausvaters“ als Bewahrs des Überkommenen textlich und musikalisch symbolisiert wird.
 7. Im Rahmen enzyklopädischer Bemühungen des 17. Jahrhunderts sind die zu Generalbaßliedern umgeformten ehemaligen Liedtenores in Werlins Liedersammlung von 1646 als Sinnbilder zum Zwecke der Demonstration eines göttlichen ordo zu verstehen. Es ist zu vermuten, daß diese erst bei Werlin explizit gewordene Konzeption von ordo und varietas bereits die deutsche Tradition des Tenorliedes seit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts mitgesteuert hat.
- Die Dissertation ist als Band 13 der Reihe „Schriften zur Musik“ im Musikverlag Emil Katznbichler, Giebing über Prien 1971, erschienen.

CHRISTFRIED LENZ: *Studien zur Satztechnik Bachs. Untersuchung einiger vom Erscheinungsbild der Vokalpolyphonie geprägter Kompositionen. Diss. phil. Heidelberg 1970.*

Beim Versuch, Bachs Satztechnik zu begreifen, ging die Forschung bisher immer wieder von einer Art Globalinterpretation des Bach-Satzes aus, angesichts deren Einzelanalysen hauptsächlich zur Bestätigung dienten; Riemann wies die Gültigkeit des funktional-harmonischen Systems an der Musik Bachs nach, Kurth das Prinzip des melodischen Kontrapunkts, Dahlhaus ein zwischen Kontrapunktik und funktionaler Harmonik bestehendes dialektisches Wechselverhältnis – um nur einige markante Vertreter dieses im ganzen noch immer vernachlässigten Gebietes der Bachforschung zu nennen. Um der Gefahr des Schematismus bei derart pointierten Prämissen zu entgehen, wählt die vorliegende Arbeit eine Ausgangsbasis, die nicht aus einer Interpretation des Satzes gewonnen wurde, sondern historisch-wirkliche Voraussetzung der Musik Bachs ist: die klassische A-cappella-Polyphonie. Durch Jeppesen u. a. in ihrer Struktur weitgehend erschlossen, bietet sich die Vokalpolyphonie auch methodisch gesehen als geeignete Kulisse für eine Untersuchung der Bachschen Satztechnik an. Hierbei werden zunächst Verbindungslinien von Bach zur Vokalpolyphonie dargelegt, sodann aber – und dies ist das eigentliche Anliegen – die Gegebenheiten, die bei Bach deren Rahmen verlassen, herausgearbeitet. Es liegt nahe, dabei zunächst solche Kompositionen heranzuziehen, in denen jene Tradition besonders deutlich zutage tritt. Die Studien beschränken sich daher auf den Bereich des „alten Stils“, also auf Allabreve-Sätze, die instrumentale Spielfiguren weithin vermeiden und eine stufenweise verlaufende, „vokale“ Stimmführung bevorzugen. Hier nämlich finden sich Partien, die den klassischen kontrapunktischen Regeln dem Buchstaben nach genügen, so daß die Frage nach dem Unterschied zur Vokalpolyphonie eine unmittelbare Aktualität erhält. Denn zweifellos herrscht auch dort, wo über das altertümliche Partiturbild hinaus die Faktur sich derartig an den Palestrinastil anlehnt, ein gegenüber dem 16. Jahrhundert tiefgreifend veränderter, eben typisch Bachscher Geist. Worin aber manifestiert sich dieser, wenn die äußeren, augenfälligen Merkmale fehlen? Gelänge es – so ist der Ansatz der Arbeit – diese Frage aufgrund eines bestimmten, von der oberflächlichen Gestaltung unabhängigen satztechnischen Sachverhalts zu beantworten, so wären damit neue Einblicke in das Wesen der Bachschen Musik überhaupt möglich.

An neun Kompositionen aus dem Orgel-, Klavier- und Chorwerk (BWV 589, 232 Nr. 3, 572, 849 Fuge, Credo-Intonation zu einer Messe von Bassani, 669, 552 Fuge, 38 Nr. 1, 686) werden nach diesen Gesichtspunkten Analysen durchgeführt.

Alle Resultate stimmen darin überein, daß unter der an die Vokalpolyphonie erinnernden Oberfläche Bachs Tonsatz Konstruktionsprinzipien folgt, die in der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts ausgebildet wurden: Vier Stücke zeigen Ostinatobildung oder doch eine damit eng verwandte Technik, zwei Sätze sind auf Fauxbourdonteknik zurückzuführen, die wie manches andre „archaische“ Bauprinzip im 17. Jahrhundert neu Bedeutung gewinnt, ein Stück gehört dem Bereich des Bordun zu, und in zwei Fällen ist es vor allem die rhythmisch-metrische Gestaltung, die die entwickelte Instrumentalmusik voraussetzt.

Damit ist zwar die Differenz des Bachschen Tonsatzes zum Palestrinastil aufgewiesen, noch nicht aber das spezifisch „Bachische“, auf das es ja eigentlich ankommen soll, erklärt. Hiervon jedoch zeichnet sich etwas ab in der Art und Weise, wie die verschiedenen, in vokaler oder instrumentaler Tradition verwurzelten Formationstypen ineinandergreifen; besonders bezeichnend ist dabei ein eigentümliches Überlagerungsverfahren, für das Vorbilder nicht bekannt sind. Während der traditionelle kontrapunktische Satz als Ergebnis der Überlagerung einzelner Stimmen bezeichnet werden könnte, muß der Tonsatz Bachs vielfach als Kombination in sich bereits komplex aufgebauter Klangfolgen verstanden werden. So ist in den Ostinatoformen zu beobachten, daß das Tetrachord einschließlich seiner kontrapunktischen und klanglichen Implikationen simultan auf Grundton und Quinte der Tonart durchgeführt wird oder daß eine neue Durchführung einsetzt, bevor die vorhergehende beendet ist, die Perioden sich also verschränken. Das erstaunlichste Beispiel der Überlagerungstechnik bietet das Choralvorspiel *Aus tiefer Not*. Seiner Sechsstimmigkeit liegt die Vorstellung einer – fast permanent durchgehaltenen – Kombination zweier dreistimmiger Fauxbourdotsätze zugrunde. Es leuchtet ein, daß ein derartiges Verfahren nicht ohne innere Reibungen abgewickelt werden kann. Gerade die kühnen, weder nach den kontrapunktischen Regeln noch nach dem funktional-harmonischen System befriedigend erklär-

baren, für Bach aber charakteristischen Dissonanzen sind es jedoch, die in den unvermeidbaren Gewaltsamkeiten der besagten Überlagerungstechnik ihre Ursache haben; sie vor allem führen auch im Gang der Analyse zur Entdeckung der vieldimensionalen Strukturen hin. Auch im rhythmisch-metrischen Bereich trifft man auf in sich widersprüchliche Konstellationen. So liegen Synkopen-Dissonanzen häufig derart im Taktschema, daß der Akzent der Dissonanzfigur auf den unbetonten Taktteil fällt, wie auch Synkopen-Dissonanzen untereinander derart kombiniert werden, daß die Dissonanz der einen mit Vorbereitung oder Auflösung der anderen zusammenfällt.

In solchen Widersprüchlichkeiten, die nach einer Auflösung drängen, die ihnen doch letzten Endes versagt bleibt, liegt nach Ansicht des Verfassers eine der Ursachen für die bisher noch nicht erlahmte innere Spannkraft der Bachschen Musik.

HEINZ MEIER: *Typus und Funktion der Chorsätze in Georg Friedrich Händels Oratorien.* Diss. phil. Frankfurt a. M. 1971.

Abgesehen von einem Versuch Leichtenritts, aus den zahlreichen Chorsätzen in Händels Oratorien bestimmte Typen herauszustellen, hat sich die Händelforschung bisher nur wenig damit befaßt, über die Untersuchung einzelner Chorsätze oder deren Stellenwert innerhalb eines Oratoriums hinaus nach typischen Strukturen zu fragen, wie sie vergleichsweise bei der Opernariae der Zeit bekannt sind. Diesen Versuch unternimmt die vorliegende Arbeit.

Ausgangspunkt ist zunächst vom Text her die Feststellung, daß der Ablauf der Handlung in verschiedenen Oratorien zu ganz ähnlichen Situationen führt, deren musikalische Darstellung die Anwendung gleicher, typischer Kompositionsmittel zur Folge hat. Im einzelnen wird das an sechs bedeutenden Typen von Chorsätzen dargestellt, die sich aus der Analyse der Chorstücke aller Oratorien Händels ergaben: Klagechöre, Gebetschöre, Heidnische Anbetungschöre, Aufbruchesänge, Amen- und Hallelujachöre und Sentenzchöre. Dabei ergibt sich das Charakteristische jeweils aus dem Übergewicht einzelner musikalischer Parameter, die nach ihrer Affinität zu bestimmten Textinhalten besonders betont werden.

Typische Eigenarten der Klagechöre liegen in einer Melodik aus überwiegend fallenden Linien oder aus Tonwiederholungen und kleinen Intervallen. Für die Rhythmik sind Jamben und Spondeen im langsamen Tempo, für die Harmonik Molltonarten und teilweise überraschende Fortschreitungen konstitutiv. In den heidnischen Anbetungschören werden Eigenschaften wie Vitalität, Motorik und Primitivität nachgezeichnet durch verschiedene Formen der Wiederholung im Detail und stilisiert angewandte, bewußt einfache Satztechnik. Den Typus der Aufbruchesänge kennzeichnet besonders die prägnante Deklamation in homophonem Vokalsatz, schnelles Tempo mit jambischem Metrum, einfache Harmonik und der figurative Instrumentalsatz. Diese direkte, illustrative Relation von Text und Musik wird in den übrigen Typen von Chorsätzen verfeinert. Dem höheren Grad von Abstraktion der Textvorlagen zu Gebets- und Sentenzchören, oder der Reduktion des Textes bis zu nur einem Wort in den Amen- und Hallelujachören entspricht eine weniger auf die Nachahmung außermusikalischer Inhalte als auf die Entfaltung musikimmanenter Strukturen gerichtete Kompositionsweise Händels: Gebetschöre folgen meist dem Formmodell von Präludium und Fuge, Amen- und Hallelujachöre lehnen sich an polyphone Formen der Instrumentalmusik an (fugierte Sätze, Cantus-firmus-Bearbeitungen, konzertante Stücke). In den Sentenzchören, die stets an zentraler Stelle im Ablauf des Oratoriums stehen, findet Händel in der Regel eine selbständige Form, die von den Eigenarten des Textes und der dramatischen Funktion abhängt. Das Charakteristische besteht hierbei gerade im Außergewöhnlichen.

Gelegentliche Hinweise auf mehrfache Bearbeitung des gleichen musikalischen Materials durch Händel liefern z. T. neues Material zur Frage des Parodieverfahrens bei Händel. Notenbeispiele, Register und tabellarische Übersichten zu den einzelnen Typen von Chorsätzen ergänzen den Text.

Die Arbeit ist als Band 5 der Reihe „Neue Musikgeschichtliche Forschungen“ bei Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1971, erschienen.

EGMONT MICHELS: *Heinrich Anton Hoffmann, Leben und Werk. Diss. phil. Mainz 1970.*

Die vorliegende monographische Studie ist gegliedert in einen biographischen und einen werkanalytischen Teil, dem sich ein thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Werke Hoffmanns anschließt.

In der Biographie wird besonderer Wert darauf gelegt, außer einer detaillierten Darstellung der Lebensumstände auch die diesbezüglichen Quellen und Dokumente, sofern sie noch erreichbar sind, wörtlich wiederzugeben. Zahlreiche Zitate beleuchten hier ferner die zeitgenössische Beurteilung Hoffmanns als Geiger und Komponist.

Der analytische Teil beginnt mit einer Darstellung der Verbreitung der Werke und einer Klassifikation in Orchester- und Kammermusikwerke. Hier wie dort liegt der Schwerpunkt auf den Violinkompositionen, nämlich 3 Konzerten, 6 Streichquartetten und 15 Streichduos. Es schließt sich die Besprechung der Satzformen, der Thematik und Melodik, der Instrumentation, der Satzstruktur und Violintechnik und des Klaviersatzes der Lieder und Tänze an. Den Abschluß dieses Teils bildet die Erörterung von Hoffmanns Stellung in der Konzert- und Hausmusik um 1800. Dabei wird deutlich, daß Hoffmann sich in seinen Werken, die er während seiner Tätigkeit in der Mainzer Hofkapelle (vor 1799) schrieb, von der frühen Wiener Klassik beeinflusst zeigt. Seine späteren Werke entstanden in Frankfurt, wo er 1811 vom Orchestergeiger zum Konzertmeister, 1817 zum Vize-Musikdirektor und 1819-21 zum Musikdirektor avancierte. Diese Kompositionen wirken eigenständiger und nähern sich zuweilen den Werken der französischen Geigerschule (Viotti, Rode).

Das Werkverzeichnis enthält außer den üblichen Angaben zu den einzelnen Kompositionen wertvolle Hinweise zur Auflagenhöhe der Werke und zur Geschichte der Verlage, soweit sie den Verlagsbüchern entnommen werden konnten.

Im Anhang der Arbeit befinden sich die Familiengeschichte mit zwei Ahnentafeln, Mitgliedslisten der kurmainzischen Hofkapelle, Daten von Frankfurter Konzert- und Operaufführungen, bei denen Hoffmann mitwirkte, ferner Dokumente, die Hoffmanns Leben betreffen, die aber wegen ihrer Länge nicht in die Biographie aufgenommen wurden.

Die Arbeit erscheint als Band 13 der Reihe „Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte“, Mainz 1972.

VOLKER SCHERLIESS: *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Diss. phil. Hamburg 1971.*

Die Arbeit behandelt einen Teilaspekt der musikalischen Ikonographie: sie untersucht diejenigen italienischen Bildwerke des 15. und 16. Jahrhunderts, auf denen Musik in lesbarer Notation wiedergegeben ist. Die musikalischen Stücke werden abgebildet und übertragen; ihre Bedeutung für den Gegenstand des betreffenden Kunstwerkes und umgekehrt die Verbindungen vom Bildinhalt zum Musikstück werden erörtert.

Das Thema erfordert, musikwissenschaftlichen und kunsthistorischen Problemen gemeinsam nachzugehen. Einerseits wird gefragt, auf welchen Bildtypen gemalte Musik vorkommt und welchen Einfluß ein Musikstück auf die Interpretation des betreffenden Kunstwerkes hat. Neben christlichen und profanen Bildthemen – hier vor allem Porträts und die große Gruppe der „Musikszenen“ – gilt den Intarsiendekorationen der Hochrenaissance besonderes Interesse. Exkurse dienen einzelnen Werken, so Carpaccios *Vision des hl. Augustin*, Tizians *Bacchanal*, der *Grotta* und *Impresa* der Isabella d'Este in Mantua, dem *Studiolo* Federicos von Montefeltre in Urbino.

Andererseits werden musikalische Probleme behandelt, soweit sie sich auf Grund der betrachteten Werke stellen und lösen lassen. Im Vordergrund stehen dabei die Zusammenhänge zwischen der dargestellten Szene und dem Musikstück sowie aufführungspraktische Fragen.

Im Katalog werden die mehrstimmigen Kompositionen auf Bildwerken der italienischen Renaissance diplomatisch wiedergegeben, übertragen und erörtert. – Der Abbildungsteil enthält 69 Tafeln.

Die Arbeit erscheint 1972 als Nr. 8 der Reihe „Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft“ im Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg.

CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT: *Über die motivisch-thematische Vermittlung in der Musik von Johannes Brahms, dargestellt an der Klarinettensonate f-moll, op. 120,1. Diss. phil. Berlin 1970.*

Die Überzeugung, daß auch der Untersuchung eines Einzelaspekts die Analyse des Gesamtzusammenhanges zugrundeliegen muß, in dem dieser Einzelaspekt sich realisiert, hat mich dazu geführt, die motivisch-thematische Vermittlung wesentlich nur an einem Werk von Brahms in einer breit ausgeführten Analyse zu demonstrieren. Bevorzugt dargelegt werden können so über die Beschreibung des Verfahrens der motivisch-thematischen Arbeit selbst (1) hinaus ihre Beziehungen zu anderen Einzelaspekten, hier hauptsächlich zur Harmonik (2), und ihre Funktion in dem Gesamtzusammenhang, dem sie als Teilmoment zugehört (3).

1) Aus der Tendenz, die Einheit des Werkes durch weitgehende Einheitlichkeit des motivisch-thematischen Materials zu garantieren, hat sich in Brahms' späten Werken ein Verfahren entwickelt, das darin besteht, sämtliche motivisch-thematischen Gestalten auf Grundlage von drei Modellen zu bilden. Die Analyse der Klarinettensonate zielt hauptsächlich auf die Darstellung dieses Verfahrens. Dabei wird gezeigt, daß tatsächlich sämtliche Gestalten nach Maßgabe der drei Modelle gebildet sind. Den Nachweis, daß die drei Modelle in ihrer relativ allgemeinen Gestalt (Sekundfolge: Folge von 6 Sekunden in einer Richtung; Terzfolge: Folge von 3 Terzen; Quartfolge: Folge von 2 Quarten) als Modelle eine Besonderheit darstellen und sich keineswegs wie selbstverständlich in tonaler Musik ergeben, erbringt die Untersuchung des Beginns der 2. Symphonie von Brahms.

2) Das Verfahren der motivisch-thematischen Vermittlung in den späten Werken von Brahms stellt den Versuch dar, zwischen Harmonik und dem motivischen Geschehen zu vermitteln. Dies einerseits durch die intervallische Struktur: Terz- und Quartfolge repräsentieren als motivische Gestalten die Prinzipien des simultanen und sukzessiven Akkordzusammenhangs. Andererseits wird dadurch, daß die Schrittfolgen – ähnlich wie Akkorde auf den Grundton – auf ihren je höchsten Ton als Bezugston bezogen sind, zwischen ihnen ein Zusammenhang hergestellt, dem eine Funktion mitgeteilt wird, die analog zum tonalen Funktionszusammenhang der Akkorde zu beschreiben ist. Die Tonalität, die ein in erster Linie harmonisch begründetes System ist, soll gewissermaßen nochmals begründet werden durch die motivisch-thematische Ausgestaltung.

3) Ziel des Verfahrens ist es, Einheit zu schaffen, Einheit, die darauf beruht, daß alle Einzelheiten einem durch das motivische Material bezeichneten Zusammenhang angehören. Die angestrebte Geschlossenheit des Werkes soll nicht nur dadurch erreicht werden, daß die Einzelheiten, die heterogen sein können, zu einem sinnvollen Zusammenhang sich fügen, sondern auch dadurch, daß die Einzelheiten bei aller Verschiedenheit der Prägung durch manifeste positive Beziehung der Gestalt zusammengehören. In das Werk wird eine Formkategorie eingezogen, die auf der gleichbleibenden motivischen Substanz beruht, also in der Beziehung der Einzelheiten zueinander gründet. Diese Beziehung der Einzelheiten könnte auf die Gesamtdisposition umschlagen, sie könnte zur Maßgabe der Formbildung werden. Bei Brahms hingegen werden die voneinander abgeleiteten Gruppen weitgehend nach Prinzipien angeordnet, die in ihrem Verhältnis zueinander heteronom sind.

Doch die Kompositionsweise von Brahms, die zweifelsohne als bewußt konservative Reaktion auf die Auflösungserscheinungen sowohl der Form als auch der Tonalität gemeint war, schlägt um in das Gegenteil. In dem Verfahren, das die Tonalität, die als naturgegebenes Material angesehen wurde, als solches bestätigen wollte, ist bereits die Möglichkeit angelegt, Form unter Verzicht auf die wesentlich akkordharmonisch bestimmte Tonalität zu konstituieren. Dieser Aspekt ist darum so wichtig, weil in ihm deutlich wird, daß die motivische Arbeit in den Kompositionen von Arnold Schönberg nicht nur als technische Verfahrensweise unmittelbar von der bei Brahms abzuleiten ist, sondern im Zusammenhang damit auch, daß die Funktion der motivischen Beziehungen als primäres Element der Formbildung bei Brahms schon vorbereitet ist.

Die Arbeit ist als Band II der Berliner musikwissenschaftlichen Arbeiten im Verlag Katzschlicher, Giebing über Prien 1971 erschienen.

*Im Jahre 1971 angenommene musikwissenschaftliche
Dissertationen**

Nachtrag für das Jahr 1970

Berichtigung

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

*

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

Berlin, Freie Universität. Peter SCHWARZ: Studien zur Orgelmusik Franz Liszts. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelkomposition im 19. Jahrhundert. – Artur SIMON: Studien zur ägyptischen Volksmusik. – Irmgard TSCHAKERT: Wandlungen persischer Tanzmusikgattungen unter westlichem Einfluß.

Berlin, Technische Universität. Reinhard STROHM: Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730).

Bonn. Klaus KROPFINGER: Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners. – Anneliese LEICHER: Untersuchungen zu Originalausgaben Beethovenscher Klavierwerke. – Susanne POPP: Untersuchungen zu Robert Schumanns Chorkompositionen.

Erlangen. Helma HOFMANN-BRANDT: Die Tropen zu den Responsorien des Officiums.

Frankfurt a. M. Walther DEHNHARD: Die deutsche Psalmotette der Reformationszeit. – Heinz MEIER: Typus und Funktion der Chorsätze in Georg Friedrich Händels Oratorien. – Heinz NICKE: Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa. – Wolfgang SANDNER: Die Klarinette bei Carl Maria von Weber. – Hartmut SCHAEFER: Die Notendrucker und Musikverleger in Frankfurt am Main von 1630 bis um 1720. Eine bibliographisch-drucktechnische Untersuchung.

Freiburg i. Br. Lothar PRISOR: Einzelanalysen früher ars nova-Motetten. Einzelanalysen im Blick auf die Möglichkeiten der Motettenkomposition in der frühen ars nova unter Ausschluß derjenigen Machauts, exemplifiziert an den Vitry zugeschriebenen Motetten. – Susanne SCHMIDT: Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner. Probleme und Lösungen. – Wolfram STEINBECK: Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns.

Fribourg i. Ue. Etienne DARBELLAY: Girolamo Frescobaldi, „Primo“ et „Secondo Libro“ des „Toccate“: Edition critique. En marge des deux livres de „Toccate“ de Girolamo Frescobaldi: Etude de style. – 4 Bde., Ms. (Druck in Vorbereitung).

Göttingen. Anna-Christine BRADE: Die Kernspaltflöten von Haithabu und ihre musikalisch verwandten Formen in Mittel- und Nordeuropa.

Graz. Karin MARSONER: Studien zur Geschichte der geistlichen französischen Kantate. – Ilse Susanne STARAL-BAIERLE: Die Klavierwerke von Johann Christian Bach.

Hamburg. Klaus-Ernst BEHNE: Der Einfluß des Tempos auf die Beurteilung von Musik. – Volker FREYWALD: Violinsonaten der Generalbaßepoche in Bearbeitungen des späten 19. Jahrhunderts. – Peter PETERSEN: Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók. – Volker SCHERLISS: Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance. – Artur SIMON: Studien zur ägyptischen Volksmusik.

Heidelberg. Michael DICKREITER: Der Musikbegriff bei Johannes Kepler.

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

Innsbruck. Günter DRECHSLER: Lieder Louis Spohrs und textgleiche Kompositionen der Zeit. – Georg ESTERMANN: Die Klavierbegleitung im Sololied bei Schubert und Schumann. Ein Vergleich.

Kiel. Uwe HAENSEL: Musikgeschichte Kiels im Mittelalter. – Peter HARTMANN: Orgel-improvisation in Norddeutschland 1965. – Ingeborg KÖNIG: Studien zum Libretto des „Tod Jesu“ von K. W. Ramler und K. H. Graun. – Otto SCHUMANN: Beiträge zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig vor 1800.

Köln. Dieter GUTKNECHT: Untersuchungen zur Melodik des Hugenottenpsalters. – Theo HUNDT: Bartóks Satztechnik in den Klavierwerken. – Rudolf KLINKHAMMER: Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik. – Hans Peter KOMOROWSKI: Die „Invention“ im 20. Jahrhundert. – Ulrich MASKE: Charles Ives in seiner Kammermusik für drei bis sechs Instrumente. – Jürgen OBERSCHELP: Das öffentliche Musikleben der Stadt Bielefeld im 19. Jahrhundert. – Jan REICHOW: Die Entfaltung eines Melodiemodells im Genus Sikäh. – Reinhold WEYER: Der Musikunterricht in den Kölner Volksschulen im 19. Jahrhundert.

Mainz. Herbert SCHNEIDER: Französische Kompositionslehre in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Münster i. W. Karl LEICH: Girolamo Frigimelica Roberti, Studien zur vor-Zenoschen Opernreform. – Richard MÜLLER-DOMBOIS: Die Fürstlich lippische Hofkapelle. – Diethard RIEHM: Joseph Haydns Londoner Sinfonien. – Rudolf WEBER: Die Sinfonien Franz Schuberts im Versuch einer strukturwissenschaftlichen Darstellung und Untersuchung.

Salzburg. Ernst HINTERMAIER: Die Salzburger Hofmusikkapelle im 18. Jahrhundert. – Karl WAGNER: Abbé Maximilian Stadler. Materialien zur Geschichte der Musik unter den österreichischen Regenten.

Tübingen. Uta HERTIN: Die Tonarten in der französischen Chanson des 16. Jahrhunderts.

Wien. Isolde BARTELS: Die Instrumentalstücke in Oper und Oratorium der frühvenezianischen Zeit. Dargestellt an Werken von Cavalli, Bertalli, P. A. Ziani und Cesti anhand der Bestände der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. – Rainer KEUSCHNIG: Johann Jakob Löw von Eisenach als Instrumentalkomponist.

Würzburg. Hans DIEFENBACH: Zur Diagnose der musikalischen Begabung. Methoden zur Erfassung der musikalischen Begabung. Experimentelle Beiträge zur Validität von Musikalitätstests, Erstellung von Musikbegabungsdiagnosen. – Manfred THALHAMMER: Studien zur Mesenkomposition Antonio Caldaras (um 1670-1736).

Zürich. Pierre SARBACH: Theodor Fröhlich.

BESPRECHUNGEN

Speculum Musicae Artis. Festgabe für Heinrich HUSMANN zum 60. Geburtstag am 16. Dezember 1968, dargebracht von seinen Freunden und Schülern, herausgegeben von Heinz BECKER und Reinhard GERLACH. München: Wilhelm Fink Verlag 1970. 347 S.

Eine Unmöglichkeit, eine Festschrift mit Beiträgen von dreißig Gelehrten auf dem hier zur Verfügung stehenden Raum auch nur einigermaßen eingehend zu besprechen! Die Festgabe für Heinrich Husmann spiegelt die Weite des Arbeitsbereichs, die das wissenschaftliche Oeuvre des Gelehrten charakterisiert (siehe Reinhard GERLACHS Liste der Veröffentlichungen Husmanns 1931-1969; Seiten 325-335). Wie weit die Gebiete auseinanderliegen, veranschaulichen allein schon die Beiträge der inzwischen verstorbenen Kollegen Husmanns: Higinio ANGLÈS weist auf die Bedeutung hin, die dem Codex Paris B. N. lat. 1343, einer Sequenzensammlung mit Mensuralnotationen und volkstümlichen Melodien, im Zusammenhang mit der Frage des musikalischen Rhythmus der Sequenzen zukommt; Hans HICKMANN gibt einen Nachtrag zur Terminologie antiker Saiteninstrumente, indem er den Skindappos als eine Harfenart oder eine von außen importierte viersaitige Laute identifiziert; Hans Joachim MOSER handelt in seiner letzten Arbeit von Luther als Musiker, womit er zu einem Themenkreis zurückfand, den er als Privatdozent mit der Herausgabe des Liederbandes 35 der großen Weimarer Luther-Ausgabe erstmals in Angriff nahm.

Auf den Choral beziehen sich fünf Arbeiten; Jacques CHAILLEY offeriert *Une nouvelle méthode d'approche pour l'analyse modale du chant grégorien*, Paul EVANS weist auf *Northern French Elements in an Early Aquitaine Troper* hin (im berühmten St. Martial-Tropar Paris B. N. fonds latin 1240), Helmuth HUCKE untersucht *Die Texte der Offertorien*, Michel HUGLO schreibt über *Les Listes alléluïatiques dans les témoins du graduel grégorien* und Josef M. A. F. SMITS VAN WAESBERGHE erörtert die Möglichkeit neuer Kompositionen des Johannes von Metz (um 975), Hucbalds von St. Amand und Sigeberths von Gembloux.

Den gewichtigen byzantinischen Beitrag schrieb Oliver STRUNK: *Tropus and Troparion*. Zum Meistersang äußert sich Gesine FREISTADT, speziell *Zum Unerkannten Ton Nestlers von Speyer*.

Zentral sind die Beiträge zum 13. Jahrhundert: Luther A. DITTMER weist auf die Möglichkeit einer „zerlegten dreistimmigen Klausel“ hin, Karl Gustav FELLERER behandelt die Auswirkung der Constitutio „*Docta SS' Patrum*“, Rudolf FLOTZINGER stellt Überlegungen *Zur Herkunft der Wimpfener Fragmente* an (bekannt unter Ludwigs Sigel *Da*), Fred FLINDELL bietet *Another Look at the Pater Noster* und Heinrich HÜSCHEN erörtert das Thema *Albertus Magnus und seine Musikanschauung*.

Zum 14. Jahrhundert belegt Ursula GÜNTHER, daß der in Chantilly überlieferte Jo. Vaillant wirklich ein jüngerer Zeitgenosse Machauts war. Dem 15. Jahrhundert sind zwei Studien gewidmet: Nino PIROTTA weist auf *Two Anglo-Italian Pieces in the Manuscript Porto 714* hin, und Gilbert REANEY, dessen Name teilweise in „Reany“ verfälscht ist, handelt von *John Wylde and the Notre Dame Conductus*. Mit einem Thema zum 16. Jahrhundert ist Othmar WESSELY vertreten: *Hofkapellmitglieder und andere Musiker in den Preces-Registern Ferdinands I.*

Drei weitere Studien gelten der Musik des 18. Jahrhunderts: Joachim BIRKE untersucht *Die Poetik der deutschen Kantate zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Hellmut FEDERHOFER das Thema *Johann Joseph Fux* (der im Inhaltsverzeichnis zu „Fax“ geworden ist) und *Johann Mattheson im Urteil Lorenz Christoph Mizlers*, und Erich SCHENK behandelt *Ein „Singfundament“ von Heinrich Ignaz Franz Biber*.

Mit drei Aufsätzen zum 19. Jahrhundert schließt sich der musikgeschichtliche Kreis: Eva BADURA-SKODA veröffentlicht einen kurzen unbekanntenen Brief Viottis, Wolfgang BOETTICHER untersucht die Zitatpraxis in Schumanns frühen Klavierwerken, und Joseph MÜLLER-BLATTAU schildert den Weg Goethes zum Schaffen J. S. Bachs.

Von besonderer Bedeutung sind die drei Studien zur außereuropäischen Musik: Fritz BOSE legt *Vorstudien zu einer Musikge-*

schichte Afrikas vor, unter besonderer Berücksichtigung „primitiver“ Musik äußert Walter GRAF *Einige Gedanken zu einer allgemeinen Theorie der Tonsysteme*, und Hans-Peter REINECKE nimmt *Zum Problem der musikalischen Temperatur in außereuropäischen Tonsystemen* Stellung. Heinz BECKER schließlich behandelt ein Thema der Instrumentenkunde: *Das Chalumeau im 18. Jahrhundert*.

Wie problematisch Festschriften, denen nicht ein einheitliches Thema zugrundeliegt, in einer Wissenschaft mit vielen Publikationsorganen auch sein mögen, so darf man wohl doch anerkennen, daß das musikwissenschaftliche Florilegium zu Ehren Heinrich Husmanns einige dauerhafte Blüten enthält.

Hans Oesch, Basel

MUSICA DISCIPLINA. A Yearbook of the History of Music. Hrsg. von Armen CARAPETYAN und Gilbert REANEY. Vol. XXIV, 1970. Rome: American Institute of Musicology (1970). 216 S.

Im Jahrgang XII, 1958, dieses Jahrbuches hat R. H. Hoppin gezeigt, daß Machauts Lai Nr. 17 (in L. Schrades Zählung) ein Stück versteckter Mehrstimmigkeit ist. Margaret HASSELMANN und Thomas WALKER können nun nachweisen, daß auch Lai Nr. 18 (*En demandant*) ursprünglich als dreistimmiger Satz gedacht sein muß. Die Verfasser schneiden die nun dringende Frage, ob beide Werke wirklich von Machaut stammen, nur ganz am Rande an.

Ursula GÜNTHER setzt in ihrer Studie *Das Manuskript Modena, Biblioteca Estense α. M. 5, 24* (olim lat. 568 = *Mod*) die wertvollen Analysen dieses Jahrbuches einzelner wichtiger Handschriften in mustergültiger Weise fort. In ihre Einführung arbeitet sie eine wenig bekannte Studie N. Pirottas von 1944/45 ein und stellt die in Zusammenhang mit dieser Quelle zentrale Frage nach dem gegenseitigen Verhältnis von französischen und italienischen Einflüssen am Anfang des 15. Jahrhunderts. Den fast 90 Kompositionen französischen Stils stehen nur 10 Werke der Trecentomusik gegenüber, aber unter den Komponistennamen stehen die Italiener im Vordergrund. S. Clercx' 1955 aufgestellte Vermutung, die Handschrift könnte in den Faszikeln 2-4 Zeugnis für das Eindringen italienischer Musik in Frankreich sein, wird

von der Verfasserin nicht ausdrücklich verworfen, dagegen kann sie nachweisen, daß avignonisches Repertoire wohl auf dem Umweg über Genua in die Handschrift gekommen ist. Neben Avignon und Genua werden Mailand, Padua und Bologna als Herkunftsorte einzelner Werke und Werkgruppen genannt; die Niederschrift der älteren Faszikel wird in die Zeit von 1410/11 in Bologna angesetzt. Für den jüngeren Teil der Handschrift schlägt die Verfasserin mit großer Vorsicht eine Niederschrift in Mailand vor 1418 vor.

Albert SEAY ediert *Guglielmo Roffredi's Summa Musicae Artis*; Guglielmus war von 1170 bis 1194 Bischof von Lucca, sein kurzer Traktat ist praktischer Natur und kompiliert vor allem Guidos und Odos Schriften. Interesse wird ein kurzes Kapitel über die *Diaphonia* finden, das aber weitgehend Guidos 18. Kapitel aus dem *Micrologus* zitiert und paraphrasiert.

Sebald Heyden's De Arte canendi von 1540 wird von Clement A. MILLER im Rahmen der *Musicological Studies and Documents* mit Übersetzung erscheinen; hier berichtet der Herausgeber über *Background and Contents*. Hinter diesem bescheidenen Titel verbirgt sich eine der ausführlichsten und klarsten Darstellungen über den *Tactus*, eine Darstellung, die geeignet ist, viele noch immer bestehende Unklarheiten auszuräumen (cf. C. Dahlhaus in *AFMw* 17, 1960). Miller zeigt, wie Heyden selbständig in den Quellen der Josquinzeit die kompliziertesten Beispiele aufsucht, um an denselben ein geschlossenes *Tactus*-System darzulegen, mit dessen Hilfe alle Fragen geklärt werden sollen. Wie zu Recht hervorgehoben wird, zeigt sich in Heydens *ad fontes* eine bedeutungsvolle Akzentsetzung in Bezug auf das Verhältnis von spekulativer und praktischer Theorie.

James HAARS Artikel *The Libraria of Antonfrancesco Doni*, dem „ersten Bibliographen Italiens“, werden der Liste der Musikdrucke aus Donis *Libraria* (1550) Identifizierungen mit den bekannten Drucken gegenübergestellt; daraus kann auf frühere Auflagen geschlossen werden; einzelne Werke sind hier erstmals genannt.

Nachdem Arbeiten von D. Devoto und R. Stevenson die Frühgeschichte der Sarabande erhellt haben, legt nun Richard HUDSON in seiner Studie *The Zarabanda and Zarabanda*

francese in Italian Guitar Music of the early 17th century eine auf gründlicher Quellenkenntnis fußende Studie vor, die nach einer Charakterisierung der italienischen Gitarrenmusik am Anfang des Seicento zwei Grundtypen von Sarabanden unterscheidet: die spanische „*Zarabanda*“ einerseits, der harmonische Schemata wie im *Passamezzo moderno* zugrunde liegen, die in verschiedener Art wiederholt und aneinandergereiht werden, andererseits die „*Zarabanda francese*“, in der eine abschnittsweise Verwendung des Grundschemas den Verlauf bestimmt. Beide Arten stehen im Tripeltakt, die spanische *Zarabanda* immer wie der *Passamezzo moderno* in „Dur“, die *Zarabanda francese* sowohl in „Dur“ wie in „moll“, wobei sie dann jeweils dem *Passamezzo moderno* oder *antico* zu vergleichen ist.

Schließlich widmen Clare G. und Sheila Finch RAYNER ihre Aufmerksamkeit dem Sohn von Orlando Gibbons: *Christopher Gibbons: „That Famous Musician“*. Ihre durch eigene Archivstudien fundierte Biographie erlaubt es, Christopher als Vermittler zwischen den Generationen seines Vaters und seines Schülers Purcell einzustufen, dessen Kompositionen offenbar mehr eine Art Nebenbeschäftigung zu seinem Interpretenberuf darstellen. Als Anhang bieten die Verfasserinnen ein Quellenverzeichnis von Gibbons Musik für Instrumentalensemble.

Den Band beschließt eine *Bibliography 1968-1969*, die Keith E. MIXTER zusammengestellt hat. Es erscheint uns fraglich, ob sie von großem Nutzen ist, sind doch deren Titel weitgehend im RILM zu finden. Wäre es nicht sinnvoll, für die nachmittelalterliche Zeit eine kritische Bibliographie in der Art zu bieten, wie sie J. Smits van Waesberghe im *KmJb* seit 1962 veröffentlicht?

Jürg Stenzl, Freiburg/Schweiz

JAHRBUCH für musikalische Volks- und Völkerkunde, hrsg. von Fritz BOSE. Band 5. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1970. 132 S., 1 Schallplatte.

Der fünfte Band des von Fritz Bose für das Staatliche Institut für Musikforschung und die Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients herausgegebenen „Jahrbuchs für musikalische Volks- und Völkerkunde“ enthält drei Beiträge; gemeinsam ist ihnen, daß sie

wenig oder gar nicht bekannte Praktiken außereuropäischer Musik behandeln und deshalb wertvolle Beiträge zur Erforschung nordafrikanischer sowie nah- und fernöstlicher Musik darstellen. Das „Jahrbuch“ zeichnet sich stets dadurch aus, daß ihm eine kleine Schallplatte beigegeben ist und daß die Autoren großzügig mit Notenbeispielen arbeiten können; der vorliegende Band bringt in einem Anhang auf 42 Seiten Übertragungen ganzer Stücke.

Der erste Beitrag, *Stilelemente südtürkischer Davul-Zurna-Stücke* von Jens Peter REICHE (Berlin), ist die Zusammenfassung der Ergebnisse einer Berliner Dissertation (Freie Universität). Reiche untersucht die mediterrane Spielpraxis von Trommel und Oboe aufgrund von 70 Aufnahmen, die Kurt Reinhard von seinen Forschungsreisen (1955 und 1956) ins östliche Randgebiet des Mittelmeeres nachhause gebracht hat. Der Autor zieht zum Vergleich auch musikalische Aufzeichnungen von Béla Bartók heran, die im New Yorker Bartók-Archiv im Manuskript vorhanden sind. In sorgfältigen Einzeluntersuchungen wird aufgezeigt, daß die tonalen Strukturen aus der Erweiterung des primär stilbildenden Tonraums (vom Quart- zum Quint-Intervall), aus der Aneinanderreihung gleicher oder verschiedener Tonräume und aus der Verkürzung zusammengesetzter Tonräume hervorgehen, daß die Strukturen rhythmischer Muster und Modelle sich aus einer metrischen Grundform, aus deren Erweiterung, der Zusammensetzung gleicher oder verschiedener Metren zu rhythmischen Mustern oder Modellen und aus der Verkürzung zusammengesetzter Gebilde erklären. Tonalität und Metrik sind strukturell also vergleichbar. Quantitativen Vorzeichen unterliegen auch die Formen der in den Einzelanalysen beobachteten Variantenbildung. Reiches diesbezügliche Beobachtungen und das von ihm vorgelegte Material (sowie die auf der Schallplatte festgehaltenen Beispiele) hätten es nahegelegt, daß der Verfasser auf das Prinzip der „*Gestaltvariation*“ eingegangen wäre und sich mit den Forschungen von Josef Kuckertz (Kölner Beiträge zur Musikforschung XXIII, Regensburg 1963) auseinandergesetzt hätte, der die *Gestaltvariation* in den von Bartók gesammelten Colinden als Phänomen nachgewiesen und dann später anhand der karnatischen Melodien Südindiens aufgezeigt hat.

Der zweite Beitrag stammt von Franz FÖDERMAYR (Wien) und behandelt die Vokalmusik der Tuareg aufgrund von Walzenaufnahmen, die Ludwig Zöhler 1935 vom Hoggar nach Wien gebracht hat. Die 40 im Anhang übertragenen Gesänge und ihre Analyse sind deshalb von hohem Wert für die Ethnomusikologie, weil die Tuareg 1935 erst am Beginn eines großen Kulturwandels standen. Das nächste Anliegen der Wissenschaft wird sein, das von Fördermayr vorgelegte Material mit der umfassenden, im Pariser Musée de l'Homme liegenden Tuareg-Sammlung Henri Lhotes zu vergleichen und von da aus – im Blick auf die heutige Praxis – das im Falle der Tuareg besonders interessante Akkulturations-Problem zu studieren. Fördermayr äußert sich vornehmlich zur Typologie der Gesänge. Er gibt Hinweise zu Melodieformeln und Melodietypen, zum Verhältnis von Versmaß und Melodie sowie zu den sogenannten *touit*, die als Pendant zum arabischen *maqam* zu verstehen sind (Fördermayr nennt diese Melodie-Modelle einmal „*touit*“, ein andermal „*tiouit*“, welche letztere Schreibweise dem Druckfehler-Teufel zuzuschreiben ist, der – Seite 59 – auch in „*Maquam*“ statt „*Maqam*“ und im Titel Seite 102 sein Unwesen trieb). Leider hat der Verfasser auch zur Frage, wie sich die musikalische Ausdrucksweise der verschiedenen sozialen Schichten zueinander verhält, keine definitiven Resultate beibringen können. Zöhlers Material läßt bezüglich der Zugehörigkeit einzelner Sänger zum Stand der Adeligen, beziehungsweise der Vasallen und Sklaven, offenbar keine sicheren Schlüsse zu; der exakt arbeitende Henri Lhote ist auch in dieser Beziehung zu konsultieren. Bei den Transkriptionen bedauert man, daß die in der Originalsprache und in freier Übersetzung mitgeteilten Gesangstexte nicht den Melodien unterlegt sind (was die teils sehr schlechten akustischen Aufnahmen Zöhlers offenbar nicht erlaubten).

Im dritten Beitrag *Die Anrufung des Großen Bären im Djüehsiungung zu Taibej* behandelt Joachim FRITZEN (Hsinchuang, Taiwan) einen Ausschnitt aus einer Taoistischen Liturgie, die er im Djüehsiungung-Tempel in Taibej auf Formosa aufgenommen und im Anhang des vorliegenden Bandes merkwürdigerweise im Alt-Schlüssel (c auf der Mittellinie des Systems) transkribiert hat. Da sich in diesem Ritual noch altchinesische

Elemente aus der wenig erforschten vorbuddhistischen Zeit erhalten haben, stellt diese Studie eine echte Bereicherung der ethnomusikologischen Literatur dar, auch wenn ihr Verfasser sich gelegentlich etwas gar sehr an der Oberfläche des Themas bewegt. Vom Formenreichtum der Bejdou-Liturgie vermag Fritzens Beitrag nur eine vage Andeutung zu geben. Zu denselben Texten existieren verschiedene Weisen, die erst noch von Tempel zu Tempel verschieden sind; der taiwanischen Tradition steht zudem eine solche (oder mehrere) des Festlandes gegenüber. Grosso modo besteht eine solche Andacht zur Hälfte aus syllabischen Orationen, zur Hälfte aus melismatischen Gesängen, die sich strukturell in einfache Strophenlieder und kompliziert gebaute lange Hymnen unterteilen lassen. Unter besonderen Umständen, etwa bei Hausandachten, werden lied- und hymnenförmige Textstücke gelegentlich auch bloß im Orationston vorgetragen. Wieviel Fritzen auch an Neuem zu bieten imstande ist, hinterläßt sein Aufsatz dennoch ein bedrückendes Gefühl: daß wir über eine so bedeutsame Musikkultur wie die chinesische noch so herzlich wenig wissen.

Zwei Schallplattenbesprechungen runden den fünften Band des „Jahrbuchs für musikalische Volks- und Völkerkunde“ ab; man ist Fritz Bose dankbar für seinen Hinweis auf die Plattenreihe des Mittel-Afrika-Museums in Tervuren. Hans Oesch, Basel

LORENZO FEININGER: Membra disjecta reperta. Trento [im Selbstverlag] 1964. S. 61. (Acta Societatis Universalis Sanctae Ceciliae, No 3.) Ders: Membra disjecta conjuncta. Ebda. 1966. S. 100. (Acta Societatis Universalis Sanctae Ceciliae, No 4.)

Die Forschungen Feiningers, deren Ergebnisse nunmehr schon seit einigen Jahren vorliegen und sich vor allem in einer intensiven Editionstätigkeit niedergeschlagen haben (vgl. die Reihe „Monumenta Liturgiae Polychoralis Sanctae Ecclesiae Romanae“, Roma 1950 ff.; ferner „Horatii Benevoli Opera Omnia“, Salzburg, A. Pustet), nehmen ihren Ausgang von einem 1937 veröffentlichten Katalog Guido Mattei-Gentilis. In diesem unter dem Titel *Membra disjecta* erschienenen Verzeichnis werden kirchenmusikalische Bestände römischer Provenienz

nachgewiesen, darunter solche aus dem alten Musikarchiv der Spitalkirche S. Spirito in Sassia.

Wie Feininger nachweist, war S. Spirito ein wichtiges Zentrum der Kirchenmusik im Sei- und frühen Settecento. So bedeutende Komponisten wie Giovanni Francesco Anerio, Cesare Zoilo, Orazio Benevoli und Pompeo Cannicciari waren dort Kapellmeister. Im Jahre 1737 wurde die Kapelle aufgelöst, doch wurden deren musikalische Bestände das ganze 18. Jahrhundert hindurch getreulich aufbewahrt. Die Umstände, unter denen dieses Material dann veräußert und zerstreut wurde, lagen lange Zeit im Dunkeln, bis es Feininger gelang, ein interessantes Dokument aufzufinden, aus dem hervorgeht, daß die alten Bestände mit ganz wenigen Ausnahmen zwischen 1840 und 1850 einem Maestro Pietro Ravalli geschenkt wurden. Nach dessen Tod wanderten sie auf eine große Versteigerung, deren Nummern in vielen Fällen auf den Manuskripten nachzuweisen sind; von dieser, teils direkt, teils indirekt, in die Hände bekannter Sammler wie Ferdinand Haberls, des Barons Kanzler, Cesare Casimiris, Carlo Lozzis, Wilhelm Heyers und Evan Gorgas; schließlich in öffentliche und private Bibliotheken, darunter die Biblioteca del Conservatorio S. Cecilia und die Biblioteca Casanatense, beide in Rom, sowie die Privatsammlung Lorenzo Feiningers in Trient. Diesem kommt das Verdienst zu, die Sammlung Evan Gorgas, die nach dessen Tod veräußert und zerstreut wurde, aufgespürt und fast vollständig für seine eigene Sammlung erworben zu haben (82 Titel).

Als sicheres Erkennungszeichen für die Zuordnung zu S. Spirito nennt Feininger das Doppelkreuz, das viele Manuskripte, jedoch offenbar keineswegs alle, als Besitzvermerk tragen. Es scheint, als ob die Klassifizierung Feiningers nicht elastisch genug sei, um diesem Tatbestand gerecht zu werden. Schon Mattei-Gentili wies daraufhin, daß z. B. in der Biblioteca del Conservatorio S. Cecilia in Rom Manuskripte ohne das Doppelkreuz existieren, die dem Archiv von S. Spirito mit hoher Wahrscheinlichkeit zuzuweisen sind. Dieses und anderes Material, das nach Feiningers Darstellung nichts mit S. Spirito zu tun hat, verzeichnet dieser unter der Rubrik „*Mare Magnum*“. Es handelt sich dabei um Bestände, die, außer im Fondo „*S. Spirito*“ der Biblioteca S. Cecilia, in der Proskeschen

Bibliothek in Regensburg aufbewahrt werden. In den Regensburger Beständen finden sich Hinweise auf die Musikarchive von S. Apollinare und Il Gesù; der römische Fondo enthält auch Material aus der Chiesa Nuova. In welchem Umfang letzterer jedoch tatsächlich Bestände aus S. Spirito umfaßt, geht aus Feiningers Untersuchungen nicht hervor.

Die Überbewertung des Doppelkreuzes als Kriterium der Provenienz erschwert es Feininger offenbar, in dieser Richtung weiter vorzudringen. Z. B. wird eine Handschriften-Gruppe dem „*Mare Magnum*“ ausgesetzt, die zwar nicht das Doppelkreuz, dafür aber an den gesicherten Bestand anschließende Archivnummern und Merkmale einer gemeinsamen Überlieferung trägt. Als Ersatz für eine hier offenbar notwendige differenzierende Klassifizierung bietet Feininger die hypothetische Hilfskonstruktion eines „*Archivio Grande*“ (*Membra disjecta conjuncta* 54-65), dessen Bestände durch Archivnummern ohne Emblem gekennzeichnet seien. Dieses soll dem Archivio von S. Spirito bis ca. 1660 einen Teil seiner Bestände gestiftet haben. Der Autor vermutet, daß das „*Archivio Grande*“ hauptsächlich ältere Bestände, die nicht mehr in Mode gewesen seien, veräußert habe (*Membra disjecta conjuncta* 55.) Dem widerspricht die Tatsache, daß in einer Gruppe von *Beatus-vir*-Psalmen in der Biblioteca S. Cecilia stilistisch fortgeschrittene Kompositionen das Doppelkreuz tragen, während einige traditionelle, stilistisch ins 16. Jahrhundert zurückweisende Psalmen hohe Archivnummern ohne das Doppelkreuz aufweisen. Feininger glaubt das generöse „*Archivio Grande*“ im Musikarchiv der Kirche Il Gesù erblicken zu können. Unerklärt bleibt dabei vor allem, weshalb die Bestände der Kirche S. Spirito gemeinsam mit den – nach Meinung des Autors offenbar bis 1773 – beim „*Archivio Grande*“ verbliebenen überliefert sind, und beide Gruppen zusammen eine in allen Gliedern bruchlos ineinandergreifende Einheit bilden. *Membra conjuncta disjecta*? Natürlicher und ungezwungener erscheint daher die Alternative, daß die in der Liste *I numeri esistenti dell'Archivio Grande* vereinten beiden Gruppen den der Kirche Santo Spirito mit Sicherheit, bzw. hoher Wahrscheinlichkeit zuzuordnenden Bestand darstellen, wobei die in anderen Listen zu findenden Titel ohne Archivnummern, aber mit Doppelkreuz nachzutragen sind.

Erschwert wird die Benutzung der beiden Kataloge durch die Unübersichtlichkeit ihrer formalen Anlage: Geboten wird eine Reihe von Listen, die sich abwechselnd auf die derzeitigen Fundorte der Manuskripte und auf Rekonstruktionen alter Sammlungen beziehen. Anordnung und System der gewählten Abkürzungen sind auf den ersten Blick verwirrend. Man hätte sich die in vielen Fällen mögliche Auflösung der Sigel von Komponistennamen gewünscht, zumal damit dem Leser eine Vorstellung von der chronologischen Einordnung der Bestände vermittelt worden wäre. Unter den beschriebenen Umständen bedauert man das Fehlen eines Incipit- und Namenregisters.

Die erwähnten Mängel der beiden Kataloge sollen jedoch nicht den Blick dafür trüben, daß Feininger mit Spürsinn und Umsicht der Forschung wertvollste Bestände bewahrt hat, deren Schicksal ohne seine mit glücklicher Hand betriebene, erfolgreiche Sammeltätigkeit heute unbekannt wäre.

Wolfgang Witzmann, Rom

LINCOLN SPIESS und THOMAS STANFORD: An Introduction to certain Mexican Archives. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1969. 85 und (99) S., 14 Taf. (Detroit Studies in Music Bibliography. 15.)

Der vorliegende 15. Band der musikbibliographischen Reihe aus Detroit erhebt nicht den Anspruch, ein exakt ausgearbeitetes Nachschlagewerk zu einem bestimmten Gebiet der Musikbibliothekskunde zu sein. Der Stand der Materialaufbereitung in Mexiko verbot ein solches Unternehmen. So beschränkten sich die Verfasser darauf, eine Reihe von Informationen über einige von ihnen besichtigte, teilweise auch geordnete und gefilmte Sammlungen zu geben; sie wollten weder „a definitive work“, noch einen Katalog der besprochenen Archive, sondern einen „report“ vorlegen (S. 20 f.). In einem ersten Teil geben die Autoren eine Zusammenfassung der Musikalienbestände an den Metropolitankirchen zu Mexico, Puebla und Morelia, im Museo del Virreinato zu Tepotzotlán, im Museo Bello zu Puebla, im Colegio de las Vizcainas, im Schloß Chapultepec und in der Biblioteca Nacional zu México, in Huamelula sowie in der Privat-Sammlung Sánchez, die seit 1967 im Instituto Nacional de Bellas Artes in México aufbewahrt wird

(S. 25-29). Es schließen sich an eine nach Epochen und Nationenzugehörigkeit geordnete Übersicht der in diesen Sammlungen vertretenen Komponisten (S. 31-66), eine Übersicht der vorkommenden Formen (S. 67-70), eine Bibliographie (S. 71-75) sowie ein *Index of Composers* (S. 77-85). In einem letzten Teil, der mehr als die Hälfte des Bandes ausmacht, werden einige Werke mexikanischer Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts in Übertragungen sowie Faksimile-Proben einiger bedeutender Quellen (wie des Franco-Codex aus dem 16. Jahrhundert) geboten.

Von der kritischen Auswertung der Bestände wird man interessante Aufschlüsse zu Fragen der Phasenverschiebung der europäischen Musikstile in kulturellen Randgebieten oder der Durchdringung abendländisch ausgeformter Stile mit autochthonen indianischen Musizierstilen erwarten dürfen. Die Bestände der einzelnen Archive sollen zu gegebener Zeit in Katalogen beschrieben werden.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

Die Ausbreitung des HISTORISMUS über die Musik. Aufsätze und Diskussionen, hrsg. von Walter WIORA. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969. 343 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 14.)

Die Aktualisierung des neunzehnten Jahrhunderts in der musikwissenschaftlichen Forschung hat innerhalb weniger Jahre einige recht beachtliche Früchte gezeitigt. Der vorliegende Band, Ergebnis zweier Tagungen des Arbeitskreises Musikwissenschaft im Forschungsunternehmen Neunzehntes Jahrhundert (Kassel 1966 und Köln 1967), steckt voller Anregungen und Erkenntnisse, die dazu helfen werden, aussichtsreiche Wege in das Dickicht des Unerforschten zu bahnen. Die (leider oft sehr verkürzten) Diskussionsberichte erhellen manchmal die Problematik der Fragestellung blitzartig und gelegentlich eindringlicher als manche Partien der verschiedenartig konzentrierten Referatbeiträge und nachträglich hinzugefügten Aufsätze.

Walter WIORA, nie verlegen um Kernthemen, die aus philologischem Ödland herausführen und Richtung geben, geht in *Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik* über die thematische Begrenzung auf das neunzehnte Jahrhundert, das ihm als „Prälu-

dium eines neuen Weltalters“ erscheint, hinaus und verweist auf unser Säkulum, in dem der „Komplex von Richtungen“, den man Historismus in der Musik nennt, sich fortsetzt und unvergleichlich bestimmender geworden ist als zuvor. Wioras Grundgedanke vom „zweiten Dasein“ historischer Stile, vordem in der Volksliedforschung erprobt, hat in dieser Untersuchung erst recht eine Leitfunktion. Erscheinungsformen und Abarten des Historismus sind wohl bisher von musikwissenschaftlicher Seite nicht deutlicher definiert worden. Andererseits wird einem gerade in Wioras abschließendem Aufsatz bewußt, daß auch dieser -ismus-Begriff zu vieldeutig ist, um generell anwendbar sein zu können. Ob man nur „partiellen“ oder „vollen“ Historismus feststellt, ist bei der gegenwärtigen Anwendungsweise belanglos. Der Terminus enthält auf jeden Fall Negationskomponenten, vor allem die Voraussetzung eines Überbewertens von Historischem. Wo es sich um „Studienwerke“ mit historischem Vorzeichen, um produktive „Einbeziehung alter Formen“, Anlegung historischer „Zeitkolorits“ oder gar nur um archaische Stufen im zukunftsweisenden Kunstwerk handelt, ist der Begriff Historismus fehl am Platz.

Tibor KNEIF ist eine präzise Systematik der *Behandlungsarten des musikalischen Historismus* zu danken. Die Erforschung des Phänomens nach historischen, ideologiekritischen, ästhetischen und logischen Gesichtspunkten kann zum Erfolg führen, wenn es gelingt, den mißverständlichen Sammelbegriff einzugrenzen. Auch Walter KOLNEDER bemüht sich in origineller Weise, Klärung zu schaffen. Er stellt eine positive Seite des sogenannten Historismus, die „Wahrheitsfindung durch Zurückgehen auf die Ursprünge“ heraus. Wenn aber Rückbeziehungen nicht zu steriler Nachahmung, sondern im Gegenteil zu elementarer Kräftigung führen, die wieder voran drängt, dann sollte man sie anders nennen und nicht zur Aufwertung eines Terminus verwenden, der, wie Kolneder selbst anmerkt, „fast zu einem ästhetischen Schimpfwort unserer Zeit“ geworden ist.

Die beiden Hauptkapitel des Sammelbandes behandeln die Entstehung des Historismus im Musikleben und Musikschaffen sowie seine Ausbreitung im Musikschrifttum. Erich DOFLEIN setzt den Musik-Historismus in notwendige Beziehung zu dem anderer

Geistesgebiete, verweist darauf, daß er „selber Geschichte gewesen“ und „Geschichte gemacht“ hat, und sieht ihn unlöslich mit dem „Aufstieg der Interpretation“ verbunden. Robert Schumann, der im gesamten Bande eine Art Schlüsselfigur in der Entwicklung des Historismus neben und mit Mendelssohn darstellt, nimmt in Dofleins Untersuchungen einen hervorragenden Platz ein. Ist nicht die unbekümmerte Angleichung alter Musik „an den Ausdrucksstil der eigenen Zeit“ in der Ära Schumann ein Beweis für eine eben nicht-historistische Haltung? Im Gesamtschaffen Schumanns rangieren die Studienfugen, die immer wieder als Beweis seines Historismus angeführt werden, doch weit hinter allem übrigen. Die gerne zitierte kleine Gigue op. 32,2 sollte man einmal nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit den andern drei Stücken dieses Opus betrachten! Sehr wertvoll sind Dofleins Ansichten von der Bezogenheit eines partiellen Historismus (Komponieren „im alten Stil“) auf die Interpretation der alten Musik, sowie seine Gedanken zur Bearbeitungsfrage.

Monika LICHTENFELD zeichnet die *Entwicklungslinien der Geschichte des historischen Konzerts* und sieht im „didaktischen Ziel“, das ja auch heute noch weite Bereiche des Konzertstils bestimmt, einen wesentlichen Zug, dessen extremste Konsequenzen Stilgerechtigkeit und Rekonstruktion in der Aufführungspraxis wurden. Die kaum je ganz zu erforschende Domäne der halböffentlichen und privaten Veranstaltungen mit „Bildungsabsicht“ übersieht die Verfasserin ebensowenig wie Herfrid KIER in seinem Beitrag über das vormärzliche Wien, der eine Erweiterung nach Böhmen und Mähren hin verdient.

In einem knapp gehaltenen Referat über Mendelssohn und die Vergangenheit kommt Susanne GROßMANN-VENDREY zu beachtenswerten Schlüssen auf das Erbe der Aufklärung und die protestantische Berufsethik bei Mendelssohn. Goethe und Hegel werden als Väter seines geschichtlichen Verständnisses erkannt. Martin GECK geht in seinem Aufsatz über *Richard Wagner und die ältere Musik* vor allem auf dessen Umgang mit dem Erbe ein, ohne an dieser Stelle „die Dimension der Geschichte in Wagners Denken und musikalischem Schaffen“ umreißen zu können. Im Anschluß an das Referat *Brahms und die Musik vergangener Epochen*

von Imogen FELLINGER, das eine stattliche Reihe von Fakten und Beispielen ausbreitet, steht ein besonders aufschlußreicher Diskussionsbericht. Schade, daß offensichtlich niemand Schönbergs Meinung von „*progressiven Brahms*“ (*Style and Idea*, New York 1950) der Auffassung vom Brahms der „*historischen Standpunkte*“ entgegenhielt.

Der umfangreichste Beitrag des Bandes (Gounods „*Méditation*“ und ihre Folgen) von Georg FEDER zeigt die Schwierigkeit des Historismus-Verständnisses ganz offenkundig. Diese gründlichen Untersuchungen gehören viel weniger in eine solche Sammlung als in eine Geschichte der Bearbeitung oder auch der Unterhaltungsmusik. Die Diskussion offenbart die Uneinigkeit der Beteiligten an diesem Punkt. (Wer von „*romantischem Mißverständnis der Bachschen Musik*“ spricht, sollte die historistische Gefahr bedenken, die auch in diesem Denken liegt.) Dem Melodiker und Sentimentalen Gounod war der harmonische Grund des Bach-Präludiums nur ein willkommenen Nachen für seine genußreiche Fahrt. Wenn aber das Neue, in diesem Fall die Mendelssohn-Gounod-Melodik, derart über das Alte dominiert, daß dieses dahinter zurücktritt wie antikes Mauerwerk hinter modischer Stukkatur, kann man dann noch von Historismus reden? Noch bedenklicher ist es aber, Max Regers *Schule des Triospiels* in die Reihe der Bach-Meditationen einzugliedern. Der pädagogische Zweck der dreistimmigen Inventions-Bearbeitungen ist schon aus dem Titel, mehr noch aus dem Vorwort zu erkennen. Von diesem Unterschied zu Gounod abgesehen dominiert hier von Anfang bis Ende Bachs Musik. Regers *Schule* gehört also viel mehr in die große Reihe der Bach-Händel-Studien seit Mozart.

Einer der Höhepunkte des Sammelbandes ist die Studie *Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts* von Bernhard MEIER. Mit Akribie und klarem Blick wird hier ein Grund gewoben, auf dem in den ihnen entsprechenden Farben die Geschichtsschreiber Kiesewetter, Winterfeld, Marx, Brendel und Ambros erscheinen. Verspätete Aufklärung, Romantik und Antiromantik waren entscheidend für die jeweilige Einstellung der Historiographen zur Musikgeschichte. Rudolf HEINZ beschäftigt sich mit *Guido Adlers Musikhistorik*, deren beide Pole er mit „*Na-*

turalismus und ideierender Retrospektion“ zu treffen meint. Die vorweg an Adlers Methode der Musikgeschichte gewachsene Interpretation wird in der Diskussion (Kolneder) als einseitig bezeichnet. In seinem zweiten Beitrag *Zum Verhältnis Musikästhetik-Musikhistorie bei Friedrich Chrysander und Hermann Kretzschmar* findet Heinz in der „*Pseudoeinheit*“ positiverer Musikästhetik und Musikgeschichte „*als Erfahrungs-substrat*“ eine der Triebfedern der Historisierung. Leider ist der Stil dieses gescheiterten Vortrags zum Unterschied von den anderen Beiträgen gelegentlich geheimsprachlich fremdet. – Der *Streit zwischen Marx und Fink* über die Ausbildung der Komponisten (1841/42) gibt Kurt-Erich EICKE Anlaß für einen interessanten Vergleich. Die Hinweise auf den „*didaktischen Historismus*“ unserer Tage, der natürlich andere Gründe hat, sollten aufgegriffen werden. – Der Neuen Berliner Musikzeitung gelten die Untersuchungen Helmut KIRCHMEYERS, die hier nur in gekürzter Form erscheinen. Die Unterschiede zwischen Leipziger und Berliner Musikkritik (Brendel und Lange) hatten längst eine genauere Untersuchung verdient. Die historisierende Stilkunst als Basis für die Verurteilung neuer Kunst ist nach Kirchmeyer mit verantwortlich für eine „*Begründung der Musikwissenschaft aus dem Geiste der Musikkritik*“.

Carl DAHLHAUS, der mit zwei gewichtigen Beiträgen vertreten ist, steht dem Begriff des Historismus kritisch gegenüber. In *Geschichtliche und ästhetische Erfahrung* operiert er mit der zu wenig beachteten, oft jahrzehntelangen Divergenz zwischen der Zeit des Entstehens und der Zeit der Rezeption des Kunstwerks. Dabei rückt auch Philipp Spitta ins scharfe Licht der Betrachtung. Er sonderte das Begreifen „*aus dem Augenblick*“ der Entstehung vom Werturteil der Nachwelt. – „*Klassizität, Romantik, Modernität*“ sind die Termini, die die Philosophie der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zutiefst prägten. Dahlhaus widmet ihr einen umfassenden Aufsatz, der nicht zufällig vom Herausgeber an den Schluß des zweiten Hauptkapitels gesetzt wurde. Schumanns Gedanken zur Geschichtsphilosophie werden in ihrer Doppeldeutigkeit charakterisiert, Franz Brendels von Hegel angeregte Ansichten zur Theorie und Kritik der Musik als Vermittler zwischen alter und neuer Kunst,

seine „Aufspaltung des Klassikbegriffs“ als besonders auffällige Themen analysiert.

Karl Michael Komma, Reutlingen

WOLFGANG OSTHOFF: Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert). Tützing: Hans Schneider 1969. Textteil 367 S., Notenteil 249 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 14.)

Wenn auch die Habilitation im außerdeutschen Sprachgebiet – vielleicht Italien ausgenommen: die Arbeiten, die dort zu der „libera docenza“ führen, erkennt man aber durchwegs nicht als solche – ein unverständenes Stück deutsch-akademischer Folklore darstellt, so verdankt die Wissenschaft eben dieser Institution doch eine Reihe von Arbeiten, die gerade durch ihre weitgespannte Thematik und das Fehlen der oft dem Opus 1 anhaftenden Schwächen international imponieren. Erfreulich ist nun auch ihre Druckförderung seitens öffentlicher Gremien, welche die irreführenden, noch bei Schaal verzeichneten, bloßen Titalexistenzen zukünftig wohl ausschließen wird. Wolfgang Ostoffs jetzt vorliegende Habilitationsschrift ist geradezu paradigmatisch für den hohen Rang solcher Studien und ihre Drucklegung somit eine Wohltat.

Die Musik des italienischen Quattro- und Cinquecento-Theaters und zu sonstigen szenischen oder mimischen Darbietungen verteilt sich auf eine Reihe von nicht zuletzt durch ihren Überlieferungszusammenhang suggerierte Gattungen, (Lauda, Frottola, Madrigal usw.) welche Etiketten – gleichviel ob wir sie den Zeitgenossen oder der modernen Wissenschaft verdanken – uns das Verständnis für einen wesentlichen Aspekt, der für eine Reihe dieser Werke von Wichtigkeit ist, verschüttet, und zwar, daß sie mit einer anderen Absicht, für ein anderes Publikum geschrieben wurden als die übrigen Werke der jeweiligen Gattung. Gerade diese Musiken des „*genere rappresentativo*“ finden nicht Genüge in sich selbst, sondern wollen den Menschen mit seinem Empfinden und Handeln darstellend auf Menschen wirken. Der Aspekt eben dieser Ausstrahlungskraft, dieses Nachaußenwirkens, steht im Zentrum der Untersuchungen Ostoffs und erst an zweiter Stelle der ihrer strukturellen Beschaffenheit. Unter diesem Blickwinkel der Betrachtungen erhebt sich die Studie vom sicheren Boden

einer handfesten Gattungsgeschichte und greift in eine zentrale Problematik, und zwar die der musikalischen Periodisierung, in die Frage nach dem Ansatz der Neuzeit in der Musik. Mehr als die bloße Fixierung einer genauen Jahreszahl gilt dem Autor die Beobachtung des Phänomens der sich in unterschiedlicher Intensität zeigenden Wirkungsabsicht, welche als Charakteristikum der in den Musizierformen des Barocks manifesten Geistigkeit sich dem Mittelalter gegenüber stellt. Zweifellos liegt das Hauptverdienst der vorliegenden Arbeit in dieser konsequent verfolgten Forschungstendenz, deren Ergebnisse ständig durch eine Gegenüberstellung zeitgenössischer, nicht direkt der Gattung Theatermusik zugehöriger Werke oder durch einen Blick vorwärts – man siehe S. 104, wo Beethoven, Verdi, Mozart, Gluck und Händel als Zeugen geladen sind – je nachdem modifiziert, untermauert oder relativiert werden. Die erwähnte Tendenz versetzt uns in die Lage, einen jener Aspekte der Geburt der Oper zu deuten, ohne durch die Belastung, den gesamten Fragenkomplex ihrer Genesis im Sinne einer „Vorgeschichte“ klären zu wollen, getrübt zu werden.

Daß solche Einsichten sich nur durch die Bearbeitung eines umfangreichen Materials gewinnen lassen, ist evident. Eine Reihe von besprochenen Lauden, Aufzugs- und Karnevals gesängen, Frottolen, Einlägen zu verschiedenen Eklogen, allegorischen Spielen und Tragödien; Intermedien, Villoten und Madrigalen passiert Revue, Werke, die ebenso sehr auf ihre literarischen Qualitäten, ihren dramatischen Kontext, ihre gattungsbedingten Stilmerkmale wie auf ihre eigene musikalische Aussage untersucht werden. Doch auch Fragen der Überlieferung, Datierung, Echtheit und Edition werden im Zuge der Darstellung miteinbezogen. In der Auseinandersetzung mit der Literatur, nicht selten auch peripherer Art, kommt viel Neues zutage über das Wesen ganzer Gattungen schlechthin (Villota, Frottola, Madrigal), während Streiflichter manche kleinere Gattung, wie etwa Battaglia oder Jagdlied, neu beleuchten. Große Ausschnitte aus dem Oeuvre Isaacs, Verdelots und Arcadelts bieten vor allem die Haken, an denen Osthoff seine Beobachtungen aufhängt; den sich daraus ergebenden Kapiteln kommt grundlegende Bedeutung zu innerhalb der Literatur über diese Meister.

Verbunden mit einer beneidenswerten Beherrschung des benötigten Apparates für eine solche Studie – die italienische Dichtung und Kulturgeschichte, die Verslehre, die allgemeine Theatergeschichte, die bibliographischen Hilfsmittel sind dem Autor alle gleichermaßen geläufig – ist der Sinn für das musikalisch Eigentümliche der jeweils besprochenen Komposition: beide unverwechselbare Wahrzeichen der gens Osthoff. Angesichts des Umfangs des behandelten Stoffes und der Weise ihrer Erforschung können Berichtigungen kleiner Ungenauigkeiten und Versehen, Anmerkungen zu Detailfragen und Hinweise auf übersehene Sekundärliteratur – denn um mehr handelt es sich nicht – nur beckmesserisch wirken.

Ein zweiter Band enthält die textkritische Edition einer Reihe mehrstimmiger Werke der einschlägigen Periode, deren dramatische Identität nach dem heutigen Erkenntnisstand als gesichert gelten darf. Über die Editionsrichtlinien – etwa über das Warum der heute weniger üblichen Beibehaltung der alten Schlüssel – läßt uns der Editor im Stich. Wichtig ist aber, daß hier eine Sammlung vorliegt, die – im Gegensatz zu einem Großteil der heutigen Editionen – musikhistorisch gedeutete Werke enthält.

Unsere Kenntnisse um die Musik des Renaissance-Theaters, die vor wenigen Jahren in Howard Mayer Browns Arbeit über die französischen Theatereinlagen bereits eine eindrucksvolle Vermehrung erfahren konnten, sind durch Ostoffs Darstellung ungemein bereichert. Möge noch eine Reihe von Werken vor allem der Madrigal-Literatur ihrer Identifizierung als Theatermusiken harrten, so werden sie das Bild ihrer von Osthoff eindringlich verdeutlichten zukunfts-trächtigen Wirkungs- und Ausstrahlungskraft, ihrer dramatischen Grundhaltung, welche sich nach dem Segreto del Quattrocento ab etwa 1500 in der plötzlichen Fülle weltlicher Vokalmusik Italiens manifestiert, wohl kaum beeinträchtigen können.

Albert Dunning, Poitiers

V GERTRAUT HABERKAMP: *Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500. Der „Cancionero musical de Colombina“ von Sevilla und außerspanische Handschriften. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1968. 341 S. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 12.)*

Mit der Veröffentlichung von 132 überwiegend weltlichen spanischen Kompositionen bildet die Arbeit G. Haberkamps eine wichtige Ergänzung des von A. Barbieri und H. Anglés (*Cancionero musical de Palacio*), M. Joachim (*Cancionero musical de Elvas*), M. Querol Gavaldá (*Cancionero musical de la Casa de Medinaceli*) sowie von R. Mitjana, J. Bal y Gay und I. Pope (*Cancionero de Uppsala*) in den letzten Jahrzehnten publizierten Materials zur mehrstimmigen spanischen Liedkunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Die im ganzen sehr sorgfältig gearbeitete und bis auf einige etwas unklare Textunterlegungen auch graphisch gelungene Edition umfaßt sämtliche 95 Stücke des *Cancionero musical de Colombina* (Sevilla, Bibl. Col., Ms. 7-I-28), der wohl frühesten großen Sammlung ihrer Art (2. H. des 15. Jh.), sowie die bis etwa 1500 entstandenen spanischen Kompositionen aus neun spanischen Quellen (u. a. aus Florenz, Monte Cassino, Bologna, Paris). Neben der Musik sind die dazugehörigen Texte vollständig, gesondert abgedruckt.

Die in Partitur übertragenen Stücke erscheinen in originalen Notenwerten, Schlüsseln, unter originalen Mensurzeichen und mit sogenannten „Gliederungsstrichen“ (jeweils nach einer Breiseinheit; die Bezeichnungen tactus und Mensur sind offensichtlich bewußt vermieden), „die sich jedoch“ angeblich (!) „nicht auf das Mensurzeichen beziehen“ (S. 67). Nun, es sind schon wiederholt stärkere Bedenken gegen diese vornehmlich von der „Münchener Schule“ gepflegte, ein überaus antiquiert wirkendes Notenbild zeitigende Übertragungsmethode erhoben worden. Sie sollen hier im einzelnen nicht wiederholt werden, vor allem da sie nicht das Verdienst einer Autorin schmälern, die mit der im übrigen sehr brauchbaren Edition (u. a. mit genauem Quellen- und Lesartenverzeichnis) den Notenteil ihrer Dissertation vorlegt. Die Zuverlässigkeit der Noten- und Textwiedergabe kann sich allerdings erst nach längerem Gebrauch des Buches erweisen. Zu dem alphabetischen Register der Textanfänge (S. 89 f.) hätte man sich noch ein nach Gattungen angelegtes systematisches Verzeichnis der Kompositionen sowie ein Autorenverzeichnis gewünscht. Der Edition als Einleitung vorangestellt wurden nur „die wesentlichsten und in die hier veröffentlichte Musik einführenden Gesichtspunkte“ aus der Disser-

tation. Diese Beschränkung war offensichtlich editionstechnisch notwendig, ist aber doch zu bedauern, da der Textteil dadurch etwas fragmentarisch wirkt. So behandelt die Autorin neben quellenkundlichen Dingen auch nur einzelne, verschiedentlich sehr interessante, aber kein geschlossenes Bild ergebende Aspekte der verschiedenen Gattungen wie Romanze, Villancico, Canción, Ensalada und der im übrigen sehr interessanten Dialog-Kompositionen. Auf eine etwas eingehendere ästhetische Betrachtung und Differenzierung der Kompositionen (sowie deren Aufführungspraxis) und auf eine, wenn auch noch so bescheidene, etwa die verschiedenen Themen und Inhalte aufdeckende literarische Textkritik hätte man nicht verzichten sollen.

Daß trotzdem ein relativ wichtiges Buch daraus wurde, liegt nicht zuletzt an der diegenen wissenschaftlichen Aufbereitung eines Materials, das für das künftige Studium der weltlichen Vokalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts unentbehrlich ist. — Eine Ergänzung sei angeführt: Wie G. Haberkamp richtig vermutet (S. 53, 55), bilden die teilweise untextierten Stücke Nr. 83-85 zusammen eine Komposition, und zwar das auch im Trienter Codex 88, fol. 73^v-77 überlieferte anonyme Magnificat (vgl. W. Kirsch, *Die Quellen* . . . , Nr. 115); die am Kopf des zweiten (Fauxbourdon-)Satzes von Nr. 85 vorhandene Textmarke „*Et mise[ricordia]*“ wurde von der Autorin offensichtlich übersehen. Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

FRANZ GRASBERGER: *Kostbarkeiten der Musik. Erster Band: Das Lied. Tutzing: Hans Schneider 1968. 211 S.*

Nennen wir gleich die Werke: Mozart, *Das Veilchen*; Beethoven, *Zärtliche Liebe*; Schubert, *Gretchen am Spinnrad*; Schumann, *Mondnacht*; Brahms, *Wiegenlied*; Wolf, *Verborgeneheit*; Strauss, *Traum durch die Dämmerung* — wahrlich eine bedeutsame Auswahl! Für jedes ist zunächst die Handschrift gegeben als unmittelbares Zeugnis des Schaffensprozesses und der Eigenart des Komponisten. Dann wird die Entstehungsgeschichte geschildert. Das erfordert beim *Veilchen* eine ausführliche Beschreibung des Schaffens seit dem endgültigen Verbleiben Mozarts in Salzburg. In diesem Schaffen nimmt das kleine Lied eine

besondere, ausführlich erörterte Stellung ein. Mozarts Textfassung steht zu Anfang (hier müßte aber der Name Goethes unterbleiben; sein Originaldruck steht dann wenige Seiten später). Beethovens „*Ich liebe dich*“, auf des bescheidenen C. F. W. Herrosee Dichtung ist in zwei Fassungen überliefert; die Originalausgabe wird im Faksimile beigegeben. Daß sie ein Dokument des erschütternden Herzensdramas ist, das zwischen Beethoven und Giulietta Guicciardi spielte, wird ausführlich und zum ersten Male überzeugend nachgewiesen. Der „*Brief an die unsterbliche Geliebte*“ ist im Original mit Übertragung wiedergegeben. Auch die Konversationshefte sind (mit Faksimile) herangezogen, auch das abenteuerliche Schicksal der eigenhändigen Niederschrift am Schluß gestreift. Schuberts *Gretchen am Spinnrad* (mit Faksimile der schönen Original-Handschrift) gibt dem Verfasser Anlaß zu einer ausführlichen Erörterung des Goethe-Komponisten Schubert und der Bestimmung und des Schicksales seiner Goethe-Lieder. Schumanns *Mondnacht* (welch ein Unterschied gegenüber den Niederschriften Schuberts!) gibt Anlaß zu einer ausführlichen Betrachtung von Schumanns Liedschaffen (auch in seiner lebensgeschichtlichen Verankerung) und dem Wesen des romantischen Liedes. Inmitten dieser großen Studien nimmt sich die Besprechung des Wiegenliedes von Brahms wie eine Idylle aus. Aber gerade darum ist sie so aufschlußreich für vieles, was Brahms so ängstlich im Herzen verschlossen hielt. Dagegen wird seine Liebe zum Volkslied in die Komposition erhellend eingearbeitet. (Die Zeilenfolge des Volksliedes auf S. 145 ist nicht ganz korrekt.) Und das Lied ist in Brahms' Fassung selbst wieder zum Volkslied geworden. Noch einmal nach Wien führt uns die Entstehungsgeschichte von Hugo Wolfs *Verborgeneheit*, aber nun mitten hinein in das tragische Schicksal des Genies, das der Verfasser schildert und um neue Züge bereichert. Den Schluß bildet R. Strauss' Komposition des *Traum durch die Dämmerung* (O. J. Bierbaum) und die Geschichte des Liedes, in der ein behutsames und von allem Gerede befreites Bildnis der Gattin Straussens entworfen ist. Aus beiden Briefen lernen wir erst recht verstehen, wie tief die innere Verbundenheit war, von der dieses Lied und jene Charakteristik der Gattin (S. 201) im *Intermezzo* (S. 199 ff.) zeugen. Indem der Verfasser aber darauf die

wichtigsten Äußerungen von Strauss über sein Schaffen anfügt, mündet er schließlich wieder in das Lied *Traum durch die Dämmerung* ein, das Strauss als „aus dem Augenblick geboren“ bezeichnet, und endlich in das Eichendorff-Lied der *Vier letzte Lieder* mündet: „Wir sind durch Not und Freude gegangen Hand in Hand“.

Fassen wir zusammen: das Buch ist in seiner (dem Verlag sehr zu dankenden) äußeren Ausstattung eine „Kostbarkeit“; die Darstellung Grasbergers gibt dem Werk wissenschaftlichen Wert und Würde.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

HERBERT VOSSEBRECHER: *Die Gesänge des Speyerer Gesangbuchs (Köln 1599)*. Köln: Arno Volk-Verlag 1968. 255 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 72.)

Mit dieser Arbeit legt der Verfasser eine recht umfangreiche Studie über das erste der katholischen rheinischen Gesangbücher mit Melodien vor, die 1599 gedruckten *Alte(n) Catholische(n) Geistliche(n) Kirchengeseng*. Sie wurden auf Veranlassung des Bischofs von Speyer herausgegeben und eröffneten eine Gesangbuch-Reihe von insgesamt 12 Auflagen bis 1631, die alle im Kölner Verlags-haus Quentel erschienen sind. Das Gesangbuch entstand, wie schon G. Waters erkannte, in den Kreisen der Jesuiten; es entwuchs rasch seinem ursprünglichen Bestimmungsbereich und wurde auch von den Kölner Jesuiten viel gebraucht (G. Waters, J. Gotzen) und hier am Verlagsort vor allem um einen mehrfach wachsenden, wichtigen Anhang erweitert. Ein „Speyerer“ Gesangbuch war es also nur zur Zeit der 1. Auflage, die ganze Gesangbuch-Reihe verdient nach dem Vorschlag von Waters richtiger die Bezeichnung nach dem Verlagshaus, also „Quentel’sches Gesangbuch“.

Der Verfasser beschränkt sich auf eine Untersuchung der Auflage von 1599. Er bietet zunächst ein Verzeichnis der Textincipits der Gesänge und Lieder (mit Überschriften) in der Reihenfolge der Quelle und untersucht dann, im Hauptteil der Arbeit, nach dem Vorbild früherer hymnologischer Gesangbuch-Monographien die Herkunft von Text und Melodie einer jeden Nummer des Gesangbuches, das im wesentlichen aus überliefertem und schon gedrucktem Liedgut kompiliert ist. Zwei Gruppen werden dabei

gesondert behandelt: eine von älteren Liedern, deren Melodien als „eigenständige Speyerer Melodievarianten“ [Inhaltsübersicht] bezeichnet werden, ferner die nicht sehr große Zahl der hier zum erstenmal auftretenden Lieder. Mit einer kurzen Charakterisierung des Gesangbuches und einem Literaturverzeichnis schließt die Arbeit.

Der Verfasser stützt sich, was die Lieder anbelangt, hauptsächlich auf das Werk von Meister/Bäumker/Gotzen und verwertet darüber hinaus auch die Ergebnisse hymnologischer Publikationen der letzten drei Jahrzehnte (insbesondere das Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie). Bei der Erörterung des kirchengeschichtlichen Hintergrunds stützt er sich auf L. Stammers pfälzische Kirchengeschichte und auf mündliche Mitteilungen desselben Autors. Wichtige Sekundärliteratur aus den ersten Jahrzehnten dieses Jhdts. ist dem Verfasser offenbar entgangen, etwa die Arbeiten von A. Benziger (Diss. Fribourg 1910) und von G. Waters (Münster/W. 1917). Dafür zieht er in größerem Umfang Autoren des vorigen Jhdts. heran, womöglich durch die sich häufenden Reprints ihrer Schriften zu der Annahme verleitet, deren Ergebnisse seien auch heute noch durchweg gültig. So wird beispielsweise mit einem Zitat aus Hoffmann von Fallersleben der unselige, längst verblichene Vergleich der Rufe mit den Schnaderhüpfeln wieder aufgefrischt [100].

Ausführungen wie die genannte geben zu ersten Zweifeln Anlaß, die sich sodann angesichts verschiedener Mißgriffe und Fehlinterpretationen zu begründeten Bedenken gegen die Richtigkeit der vorgetragenen Ergebnisse verdichten. Auf drei Punkte sei insbesondere hingewiesen:

1. Es ist dem Verfasser entgangen, daß das Gesangbuch einen direkten Vorläufer im Gesangbuch Konstanz 1594 (Bäumker I 177) hatte, von dem es die Vorrede, erweitert um einige charakteristische Zusätze, wörtlich übernahm, wie auch den größten Teil der rund 60 Gesänge und Lieder (ohne Melodien), darunter auch viele lateinische, die der Verfasser für „Erstlinge“ [240] des Gesangbuchs von 1599 hält. (Titel, Vorrede und ein Verzeichnis der Lieder von Konstanz 1594 bei Benziger, a. a. O., S. 198-201. Titel, Vorrede und eine Auswahl von Liedern auch in der Edition der Canisius-Katechismen von F. Streicher, Teil 2, München 1936, S. 31*, 269-76). Damit wird nicht nur ein Teil der

Ausführungen über die textlichen Quellen der einzelnen Lieder in Frage gestellt, sondern auch die Folgerungen, die der Verfasser aus der Vorrede und der Liedauswahl glaubt hinsichtlich der „*unvergleichbaren Sonderstellung*“ [230] und der „*Eigengestalt*“ [226] des Gesangbuches ziehen zu können. Auch der These von der Manifestation einer liturgisch-pastoralen „*Speyerer Reformbewegung*“ [224] wurde damit der Boden entzogen. Es hätte ferner nicht mehr des „*Versuchs einer Klärung der Speyerer Gesangbuchredaktion*“ [241-44] bedurft, der den Verfasser zu den Jesuiten führte (Namen sind nicht bekannt), hätte er das Konstanzer Gesangbuch beachtet, das noch unter den Augen von P. Petrus Canisius SJ und mit dessen Katechismus und einer Gebetsauswahl erschienen ist.

2. Der Verfasser geht davon aus, daß das Gesangbuch als „*Gemeindegottesbuch*“ [2] auch im liturgischen Gottesdienst gebraucht wurde [z. B. 2, 230, 237]. Er spricht deshalb auch von einem „*verstärkt liturgischen Einschlag*“ [229] und von einer „*liturgischen Intention*“ [224] der Quelle. Die lateinischen Gesänge und deutschen Lieder dürften jedoch kaum jemals als Bestandteil etwa der Meßliturgie gesungen worden sein. Dagegen spricht alles, was über die nachtridentinische Entwicklung des katholischen Kirchenlieds – und über die Arbeit der Jesuiten speziell – bekannt ist. Aus der Vorrede und der ganzen Anlage des Gesangbuchs geht zudem klar hervor, daß es in erster Linie für den Katechismusunterricht der Jugend und für die religiösen Versammlungen der Kongregationen bestimmt war, daneben wie üblich auch zu benutzen war beim Predigtgottesdienst, bei Prozessionen und Wallfahrten, auch während der Stillmesse.

3. Das Gesangbuch kann nicht, wie es hier geschieht, losgelöst von den Jesuitengesangbüchern Mainz 1605 und Paderborn 1609 behandelt werden, die in einem engen Zusammenhang mit dem Quentel'schen Gesangbuch stehen und fast gleichzeitig mit ihm entstanden sein müssen. Das zeigt sich besonders auch an den in allen drei Quellen auftretenden katechetischen Prosagesängen. (Das Gesangbuch Konstanz 1600 hat übrigens nicht, wie angegeben wird [238], ebensolche Prosagesänge, sondern vielmehr den schon 1594 angegliederten Kleinsten Canisius.) Der Verfasser hebt als besondere Eigenart des

Gesangbuchs Quentel 1599 hervor, daß hier erstmalig derartige Gesänge auftauchen; er spricht sogar von einer „*neuen Speyerer Liedgattung*“ [238]. Offensichtlich ist jedoch der gesungene Katechismus von Paderborn 1609 der ältere, denn seine Gesänge finden sich schon in einer 1591 datierten handschriftlichen Quelle (vgl. *Musica sacra* 86 [1966], S. 111-14). Bereits 1591 erschien auch in Brüssel ein vierstimmiger Prosa-Katechismus in niederländischer Sprache (BR Brüssel; BCNI [1954] 4117). In die Zusammenhänge dieser Quellengruppe ist der Verfasser jedoch nicht eingedrungen.

Am äußeren Bild der Arbeit fallen die überaus zahlreichen Druckfehler, falsch zitierten Jahreszahlen und andere Flüchtigkeiten auf. Das mittelalterliche „*In dulci iubilo*“ wird durchgehend – selbst im Literaturverzeichnis – mit „*In dulce iubilo*“ zitiert [z. B. 9, 36-38, 214, 232, 250], statt „*Eberhard*“ heißt es stets „*Everhard*“ von Dienheim (der Speyerer Bischof) [z. B. Inhaltsübersicht, 1, 243], ein so bekannter Mann wie Moberg bekommt den Familiennamen „*Allan-Moberg*“ [z. B. 35, 248], u. v. a. m. Auf S. 118 brechen Text und Anmerkung am Ende der Seite mitten im Satz ab, ohne daß sich auf S. 119 oder anderenorts eine Fortsetzung fände. Zu S. 208 f. ist nachzutragen, daß die beiden unter Nr. 127 und 128 behandelten neuen Liedtexte von Kaspar Ulenberg verfaßt sind (Bäumker IV, S. 767). Unbedingt hätte zum schnellen Nachschlagen ein Liedregister angefügt werden müssen, da bei der erwähnten Anlage des Buches ein leichtes Auffinden eines bestimmten Lieds anders kaum möglich ist. Michael Härtling, Köln

NICOLAUS BEUTTNER: Catholisch Gesang-Buch. Faksimile-Ausgabe der 1. Auflage, Graz 1602. Hrsg. und mit einem wissenschaftlichen Nachwort versehen von Walther LIPP-HARDT. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1968. 211, (17), LXXV, (16) S.

Der schmucke Band, der dem Verlag alle Ehre macht, bildet die vollständige Faksimile-Ausgabe der ersten Ausgabe Graz 1602, welche der Herausgeber nach mühevoller Suche 1962 entdeckte; bisher war das Gesangbuch nur in einer späten (7.) Auflage von 1660 bekannt. Es stammt von dem Drucker der Gegenreformation in Graz, Georg Widmanstetter, „Autor“ war der

Schulmeister Nikolaus Beuttner von St. Lorenzen im Müürztal (Bild als Beilage). Das Gesangbuch, das der Rekatholisierung des Landes dienen sollte, ist kein Kampfbuch; auf der letzten Seite steht als Kernspruch „*Die Lieb ist geduldig*“. Es diente vielmehr dazu, das aus der Überlieferung des Landes stammende, noch nicht ganz verlorene katholische Liedgut der Landschaft wieder lebendig und fruchtbar zu machen. Da war der einfache Schulmeister der rechte Mann. Er konnte „notieren“ und entriß dadurch viele Lieder einer fast schon verklingenden Überlieferung, stellte sie mit behutsamer Hand für den Druck zusammen und führte sie wieder dem lebendigen Gesang zu. Als gedruckte Quelle benutzte er vor allem Leisentritts Gesangbuch (vermutlich in der Ausgabe von 1507, die im vollständigen Faksimile-Druck seit einem Jahr vorliegt, vgl. Anm. 15). Nikolaus Beuttner gibt zuerst Lieder für die Hochämter in Kirchen, wo kein Choral gesungen wird. Aber die Hauptbedeutung liegt auf dem Wort- und Melodiegut der eigen-steierischen Prozessionsgesänge, d. h., den Brauchtsliedern zu Wallfahrten, den Litaneien und Rufen (Leisen) aus mündlicher Tradition. Der Text ist in guter Akzentsetzung, die Melodien sind rhythmisch einwandfrei wiedergegeben und oft vereinfachend überarbeitet. Vielfach hat Beuttner auch eine eigene wohlgestaltete Melodie dazu gestellt. Schon Ph. Wackernagel hatte im Hinblick auf die große Zahl von „Rufen“ auf die Vorrede hingewiesen, in der Beuttner betont, daß er diese Weisen „*von frommen katholischen Christen, die solche von iren Voreltern gelernt und ich auch von ihnen erfahren, fleißig und aufs einfeltigst zusammengebracht habe*“. Hier erweist sich Beuttner auch als Volksliedsammler (eigene Volkslied-Niederschriften sind bei S. 8 und 9 beigegeben), der zugleich, wie der vorgedruckte *Nützliche Unterricht denen Vorsingern* erweist, auch über die unverderbte Ausführung wachte. Daß seine Sammlung nicht nur musik- sondern auch sprachgeschichtlich von Bedeutung ist, sei noch besonders hervorgehoben.

Die Ausgabe des bewährten Forschers Walther Lipphardt, der durch viele Beiträge vor allem im JfLH hervorgetreten ist, ist als mustergültig zu bezeichnen. Dem Originaltext des Gesangbuches von 1602 folgt eine ausführliche hymnologische Erörterung der Bedeutung und der Überlieferung der uner-

setzlichen Sammlung mit vergleichender Konkordanz der späteren Auflagen und den Melodie-Varianten der verschiedenen Ausgaben. Denn es ist wichtig zu wissen, „*welch endgültige reife Gestalt Beuttner seinen Melodien geben wollte*“. Auch die Vergleichung der Sprache der verschiedenen Auflagen gibt wichtige Aufschlüsse. Auf die Anmerkungen, die noch beachtenswerte Einzelheiten enthalten, folgt als Anhang I eine Übertragung des Liedes auf Mariazell von 1625 mit 15 Textstrophen, als Anhang II aus der späteren Auflage von 1718 eine Abfolge von 6 Rosenkranzgesängen. Damit hat das „*älteste katholische Gesangbuch der Steiermark*“ eine Neuauflage erhalten, die keinen Wunsch offenläßt. Dem verdienstvollen Herausgeber und dem Verlag, der 1950 bereits Gigers *Gesang Postill* Graz 1596/74 im Faksimile-Druck herausbrachte, gebührt unser Dank.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

SIEGFRIED KROSS: Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann. Tutzing: Hans Schneider 1969. 172 S.

Die Ankündigung einer Habilitationsschrift über Telemann weckt heute die unterschiedlichsten Erwartungen. Auf der einen Seite wird man hoffen, den „Vielschreiber“ endgültig entlarvt zu sehen; die andere Seite wird davon überzeugt sein, daß Telemanns Platz unter den großen Heroen der Musikgeschichte nach genaueren wissenschaftlichen Untersuchungen nicht mehr umstritten sein könne. Weder in dem einen noch in dem anderen Fall bestätigt die vorliegende Arbeit extreme Hoffnungen und Illusionen.

Dafür erfährt aber der Leser jetzt endlich, wieviele Konzerte Telemanns erhalten sind, wo sich die Quellen befinden, wie die Werke komponiert sind und welchen Beitrag Telemann zur Geschichte des Konzerts geleistet hat. Für den Bereich der Konzerte ist damit die Zeit vorbei, in der man ohne hinreichende Werkkenntnis oder unter falscher Einschätzung eines extremen Einzelfalls pauschale Verdammungsurteile aussprechen konnte.

Zu dem problematischen Begriff Concerto hat der Verfasser bereits in seinem Leipziger Kongreßreferat 1966 Stellung genommen und dabei auf die „*Ausdifferenzierung*“ der musikalischen Bedeutung dieses Terminus hingewiesen. Grundsätzlich der

Ableitung vom Wort *concertare* zustimmend (und damit den Akzent nicht auf das Miteinander, sondern auf das Gegeneinander legend), erfaßt er als Konzerte ausschließlich diejenigen Werke, in denen ein Instrument oder mehrere Instrumente einem Tutti gegenübergestellt sind. Großbesetzte Kammermusik bleibt also unberücksichtigt, auch wenn im Sinne der älteren Praxis des Konzertierens mehrchörig musiziert wird (wie z. B. in den „Konzerten“ *B*-dur für 3 Oboen, 3 Violinen und Generalbaß oder *F*-dur für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Violinen und Generalbaß). Nachdem sich die durch A. Schering verbreitete Zahl von über 170 Telemann-Konzerten schon durch den Nachweis von Konkordanzen und Dubletten erheblich vermindert hat, kommt der Verfasser nach Ausschaltung der großbesetzten Kammermusikwerke auf eine Zahl von 95 erhaltenen Konzerten und zwei Bearbeitungen. Während H. Graeser für seine Zusammenstellung der Kammermusikwerke Telemanns viele als *Concerti* bezeichnete Kompositionen übersehen hatte, hat der Verfasser nicht nur diejenigen Werke, die den Titel *Concerto* führen, daraufhin untersucht, ob es sich wirklich um Konzerte in seinem engeren Sinne handelt, sondern er hat auch Konzerte nachweisen können, die in Bibliotheken als *Sinfonia* oder als *Sonata* registriert sind. Soweit bisher zu übersehen ist, sind lediglich die Bestände der ehemaligen fürstlichen Bibliothek Rheda unberücksichtigt geblieben. Das als Anhang veröffentlichte thematische Verzeichnis aller Telemann-Konzerte mit Angabe der Besetzung, der Quellen und gegebenenfalls der Neudrucke sowie der auf einem System notierten Incipits stellt bereits ein außerordentlich wichtiges Ergebnis der Arbeit dar.

Im Kapitel „*Das Konzert als zyklische Form*“ kann der Verfasser nachweisen, daß sich in Telemanns Solokonzerten dieselbe Vielfalt in Bezug auf die Zahl, die Anordnung und die zyklische Verknüpfung der Sätze sowie auf die Tonartenordnung und die Themenverwandtschaft zeigt wie in den Gruppenkonzerten und daß daher die Untergattung Solokonzert nicht isoliert behandelt und betrachtet werden kann.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Untersuchung der Form des eigentlichen Konzertsatzes. Der Satztyp Vivaldis dient als Ausgangs- und Orientierungspunkt, aber auch – wegen seiner formalen Übersichtlich-

keit und wegen der sinnvollen Aufgabenverteilung zwischen Tutti- und Solopartien – als ideale Norm (von der sich freilich Vivaldi selbst und natürlich auch Bach häufig entfernt haben, ohne damit gegen Grundgesetze des künstlerischen Gestaltens zu verstoßen). Nur relativ wenige Sätze Telemanns sowohl in Solo- als auch in Gruppenkonzerten folgen diesem Typ oder lassen ihn wenigstens durchschimmern. In zahlreichen Sätzen ist das Ritornell als Fugato ausgebildet, in anderen findet sich die *Da-capo*-Form, in wieder anderen weist der Verfasser die Form von „*strophischen Variationen*“ nach, in denen ähnlich gebaute Abschnitte aneinandergereiht werden unter Austausch, Variation oder auch Fortfall einzelner Teiglieder. Während es Telemann offenbar aus Prinzip vermeidet, sich allzu starr an ein Formschema zu binden, wendet er das auf die Klassik vorausweisende Verfahren der lockeren Reihung kleingliedriger Motive und des Austausches einzelner Motivgruppen so häufig an, daß man ihm kaum vorwerfen kann, er habe bei der Wiederholung in der Eile die richtige Reihenfolge vergessen. Die Bestandteile des Ritornellthemas bleiben bei ihm häufig nicht an das Tutti gebunden, sondern wandern auch in die Soloabschnitte, die damit mehr werden als nur Episoden; sie bieten dafür aber dem Solisten weniger Möglichkeiten zur Entfaltung seiner Virtuosität.

Die verschiedenen Formtypen und ihre Varianten werden durch eine Fülle von Einzelanalysen belegt, wobei fast alle – auch die nur in Stimmen überlieferten – Konzerte Berücksichtigung finden und nicht etwa nur die 33 im Neudruck vorliegenden. Je nach der behandelten Materie werden neben den Themen und Motiven auch der harmonische Verlauf und die Länge der Abschnitte bezeichnet. Daß dies nicht bei allen Analysen geschieht, bedauert der Leser gelegentlich, besonders in den vom Verfasser selbst hervorgehobenen Fällen, in denen das Einzelmotiv wegen der ständigen Variierung und Umformung nicht mit eindeutigen Buchstabensymbolen zu erfassen ist. Die Orientierung wird jedoch dadurch erleichtert, daß zur Unterscheidung von selbständigen und verkürzten Formteilen sowie von Tutti- und Solopartien fett gedruckte, große, kleine und kursiv gedruckte Buchstaben verwendet werden.

Weniger ausführlich, aber mit gleicher

Gründlichkeit wird in den folgenden Kapiteln die Form der langsamen Sätze und des Finalsatzes untersucht. Auch hier kann der Verfasser eine Vielzahl von formalen Möglichkeiten mit ihren Varianten nachweisen. Das konzentrierte und gewichtige Schlußkapitel über Stilfragen behandelt Melodik, Harmonik, Instrumentation, Rhythmik und Satztechnik in Telemanns Konzerten. Wieder werden, gestützt durch zahlreiche Analysen und Notenbeispiele, die verschiedenen Melodiemodelle und Thementypen herausgearbeitet und die Besonderheiten der Telemannschen Rhythmik und Harmonik gezeigt. Damit erhält der Leser grundlegenden Einblick in Telemanns Schreibweise. Eine Interpretation wird immer nach zwei Seiten hin möglich sein: Ein weiträumig angelegtes Thema erinnert an Bach – oder es läßt noch nichts vom frühklassischen Melodietyp erkennen; ein Thema ist kurzatmig – oder es zeigt die moderne kleingliedrige Form von 1+1+2 Takten; die Analyse eines Satzes läßt nichts von strenger oder logischer Arbeit erkennen – oder Telemann folgt seinem Wahlspruch: „*Nun dient, was leicht gesetzt, durchgehends jedermann: Drum wird's am besten sein, daß man bei diesem bleibt*“. Gerade für das Problem der Melodik bietet das Verzeichnis der Incipits eine Fülle von Material. Neben barocken Themen findet man hier viele Melodiebildungen, die Einflüsse volkstümlicher Melodik und auch polnischer Rhythmik zeigen. Der Verfasser verschweigt nicht, daß es daneben aber auch Konzerte gibt, die weder nach der einen noch nach der anderen Seite hin ergiebig sind und in denen Telemann selbst die Vorbehalte bestätigt, die er in seiner Autobiographie 1718 gegenüber der Gattung geäußert hat.

Ausgeklammert und zurückgestellt wurde das Problem der Chronologie. Man muß dem Verfasser darin recht geben, daß Form- und Stilprobleme den Vorrang hatten und daß die Chronologie allein vom Stilistischen her nicht zu klären ist. Solange aber die Chronologie nicht feststeht, wird man Telemann nicht vorwerfen können, er verstoße gegen das Prinzip der Gattung, er mißachte die Funktion des Ritornells und lasse von Vivaldis Konzertsatz nichts übrig. Wir wissen bisher weder, wann er seine Konzerte komponiert hat, noch ist bekannt, ob er Vivaldis Konzerttyp schon vor seiner Reise nach Dresden (1719) kennengelernt hat.

Die Frage der sozialen Hintergründe der Gattung wird für das barocke Konzert im Schlußkapitel kurz berührt. Für weitere musiksoziologische Forschungen im Blick auf den Wandel zur Frühklassik hin bietet die Arbeit reiches Material. Das gleiche gilt für Echtheitsuntersuchungen. Bisher konnte man nur sagen, daß z. B. im Flötenkonzert G-dur (Hortus musicus 131) mit Sicherheit die Violastimme fehlt. Die Entscheidung, ob das ganze Werk von Telemann stammt oder nicht, wird erst jetzt auf der Grundlage der Untersuchungen über Telemanns Melodiestil getroffen werden können.

Die Arbeit wurde 1965 abgeschlossen. So konnten u. a. die Frankfurter Dissertation von G. Küntzel über J. G. Faschs Instrumentalkonzerte und die Vivaldi-Biographie von W. Kolneder nicht mehr berücksichtigt werden. Durch eine Druckbeihilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft wurde es ermöglicht, nicht nur den umfangreichen thematischen Katalog, dessen Anordnung man relativ schnell durchschaut, mit abzudrucken, sondern auch in den Text zahlreiche illustrierende Notenbeispiele aufzunehmen. Dies ist um so mehr zu begrüßen, als die beiden nicht gedruckten Habilitationsschriften von M. E. Brockhoff und R. Eller über die Konzertform Bachs bzw. Vivaldis im Literaturverzeichnis als „nicht zugänglich“ aufgeführt werden mußten. Nicht nur die Telemann-Forschung ist durch diese Arbeit ein gutes Stück weitergekommen. Auch für die Geschichte der Gattung Konzert wurden wichtige Erkenntnisse und neue Aspekte gewonnen.

Martin Ruhnke, Erlangen

GEORG KRIEGER: *Schönbergs Werke für Klavier*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1968). 126 S. (Kleine Vandenhoeck-Reihe, Nr. 288.)

„Der Verfasser des vorliegenden Versuchs . . . hat die Stücke immer wieder gespielt und sich in ihren Geist meditierend eingelebt. Dabei stieß er auf Probleme, die zum Nachdenken reizten, und es entstanden Notizen, die manchem Leser helfen könnten, auf dem gleichen Wege rascher zu einem Verständnis der Stücke vorzudringen“ (S. 6). Diese Bemerkungen umreißen Motivation und Methode des kleinen Buches, das Interpretationen aller Schönbergschen Soloklavierwerke ab Opus 11 und des Klavierkonzerts enthält.

Die Mitteilung musikalischer Erfahrungen und die Reflexion auf sie wird primär dann von Wert sein, wenn es sich um relevante Erfahrungen handelt und wenn ferner der Autor das Vermögen besitzt, sie adäquat in das sprachliche Idiom zu überführen. Beide Voraussetzungen treffen für die Publikation Kriegers zu. Der Autor hat keine wissenschaftlichen Ambitionen. Es geht ihm darum, „die oft beobachtete Ablehnung Schönberg'scher Musik bei ehrlich bemühten Hörern zu überwinden, natürlich nicht durch Zureden und nicht durch Zauberei, es sei denn durch den Zauber der Musik selbst, für dessen Wirkung möglichst gute Voraussetzungen geschaffen werden sollen“ (S. 5/6). Dabei läßt er ein erstaunliches Einfühlungsvermögen in diese Musik, ein Gespür für ihre Stärken, ihre Reize, aber auch ihre kritischen Punkte wirksam werden, künstlerische Fantasie und Assoziationsfreudigkeit ebenso wie die Fähigkeit, diese zu reflektieren und in allgemeine Problematik überzuleiten.

Zwei Gefahren birgt diese Interpretationsweise. Einmal die des Poetisierens, jenes Sich-Entfernens von der Sache, des Verselbständigens der Worte und Bilder, welche die künstlerischen Erfahrungen auf das Papier bannen sollen. Dieser Gefahr ist der Verfasser nirgends erlegen. Stets ist das behutsame, tastende Umkreisen eines Eindrucks (z. B. S. 94: „Das Trio ist ein geistreiches Stück, blitzend wie geschliffenes Glas . . . die Symmetrien machen aus dem Stück ein Paradigma für ein Komponieren, das die Töne in einem imaginären Raum bewegt, als wären sie bunte Kugeln, die ein Ballett aufführen . . .“) durch die folgende Reflexion aufgefangen, sachlich erläutert, wenn möglich begründet. Die andere Schwierigkeit ist entgegengesetzter Art: sie betrifft jene Kompositionen, bzw. Momente von Kompositionen, wo komplizierte Satz- und Formstrukturen von der Hörerfahrung zwar indirekt, nicht jedoch im einzelnen mehr eingeholt werden, und wo dann die Neigung besteht, daß der am konkreten Hören orientierte analytische Gedanke nicht weit genug vorgetrieben wird. Mir scheint das in vereinzelt Partien des Buches der Fall zu sein, z. B. beim Klavierstück op. 23,4.

Bekanntlich hat Schönberg selbst die drei reihenartigen, primär auf Terzen beruhenden Intervallkomplexe, die dem Stück zugrunde liegen, im Manuskript der Erstnie-

derschrift von T. 1-14 verschiedenfarbig eingetragen (vgl. das Faksimile Nr. 2 bei J. Ruffer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel u. a. 1959, vor S. 17). In der Tat ist eine Analyse des ganzen Stückes mittels dieser drei Komplexe möglich, die allerdings vor allem gegen Schluß unter Ausnutzung ihrer Intervallverwandtschaften so ineinander gewoben sind, daß Einzeltöne bzw. bestimmte Terzintervalle gleichzeitig mehreren Komplexen angehören. Hierin liegt eine wesentliche Voraussetzung jener treffenden Notiz Adornos von 1953 (Neue Rundschau, S. 101), das Stück komme der „Idee einer athematischen Zwölftonkomposition nahe wie kaum ein anderes“. Einen ganz ähnlichen Eindruck artikuliert zunächst Krieger (S. 61 f.); doch bringt er sich durch eine unnötige Gegensatzhypothese von gestalthaften „Motiven“ und bloßen „Tonreihen“ und ideologischer Akzentuierung der ersteren bei ausdrücklicher Aversion gegen strukturelle Analyse (S. 62 f.: „... die Kenntnis der Tonreihen ersetzt nicht die Kenntnis der Gestalten und erst recht nicht die Kenntnis des Stückes. Das klingt banal, aber die Versuchung ist anscheinend wirklich groß, vor lauter Strukturanalyse kaum richtig die Musik wahrzunehmen . . .“) um eine wirklich adäquate Darstellung dieser Komposition. Sein anschließender Satz: „Die Ambivalenz zwischen Reihendenken und motivischer Arbeit ist eines der wichtigsten Charakteristika mindestens für opus 23“ ist richtig; indem Krieger aber gerade bei jenem Stück des Opus, das innerhalb dieser Konstellation motivische Arbeit am weitesten in strukturelle Komposition überführt, die „Gestalthaftigkeit“ einzelner Passagen betont, verzerrt er seine Grundeinsicht.

Das Buch ist, wiewohl verständlich und ohne Schnörkel geschrieben, nicht einfach zu lesen, die Lektüre erfordert Behutsamkeit und Geduld. Der Autor hat recht: „Der vorliegende Text kann einem nur dann etwas nützen, wenn man die Noten vor sich hat und die angegebenen Beispiele aufsucht und nach Möglichkeit spielt“ (S. 7). Aber dann nützt der Text in der Tat.

Reinhold Brinkmann, Marburg

HANS-RUDOLF DÜRRENMATT: *Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717-1757). Beiträge zum Problem der Durchführung und analytischen Untersuchung von Ersten Sinfoniesätzen. Bern und Stuttgart:*

Verlag Paul Haupt (1969). 155 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 19.)

Nach den Arbeiten von W. S. Newman, L. Ratner, J. P. Larsen, F. Ritzel und anderen ist das Problem der sogenannten „Sonatenform“ von verschiedenen Seiten aus neu zu durchdenken. Daß hierbei eher Teiluntersuchungen neue Erkenntnisse zur Entwicklung der musikalischen Form im 18. und 19. Jahrhundert beizutragen vermögen als allzu globale Betrachtungen eines heute noch kaum vollständig übersehbaren Materials, hat auch Hans-Rudolf Dürrenmatt erfahren müssen. Sein ursprünglicher Plan, die Durchführungsgestaltung in den musikalischen Hauptzentren Berlin, Dresden, Mannheim, Wien, Italien und Paris um 1750 miteinander zu vergleichen, schrumpfte bei der Detailarbeit auf eine sehr genaue Analyse von 30 Durchführungen erster Sinfoniesätze von Johann Stamitz zusammen. Die Beschränkung auf einen profilierten Kleinmeister der Vorklassik kommt dieser Berner Dissertation sehr zugute, bilden doch ihre Ergebnisse klar formulierte Ausgangspunkte, auf denen es sich in Zukunft aufbauen läßt.

Die grundsolide, methodisch sauber angelegte Studie läßt einleitend die speziellen Arbeiten über die Durchführung in Sonatensätzen Revue passieren und interpretiert anschließend den Begriff der Durchführung, ihre Technik, Herkunft und ihren Zweck. Der Verfasser ist sich über die recht anfechtbare Anwendung des erst im 19. Jahrhundert entstandenen Begriffs auf die Musik um 1750 durchaus im Klaren, glaubt aber, in Ermangelung eines besseren Terminus nicht auf ihn verzichten zu können (S. 19). Hervorzuheben ist gerade in diesem Kapitel Dürrenmatts wohlthuend sachliche, wenn auch gelegentlich etwas weitschweifige und umständliche Auseinandersetzung mit der einschlägigen Sekundärliteratur, die bis zum Abschluß der Dissertation (1968) nahezu lückenlos ausgewertet ist. Dankenswerterweise verfällt der Verfasser auch nicht in den Fehler vieler Anfänger, die Bedeutung der von ihm behandelten Kunstwerke zu überschätzen. Der Hauptteil, in den auch ein thematisches Verzeichnis aller 30 behandelten Sinfonien eingearbeitet ist, ist der Analyse der Durchführungen gewidmet, die u. a. nach melodischen, harmonischen und formalen Aspekten be-

trachtet werden. Der Schlußteil zieht die Quintessenz aus der vorangegangenen Untersuchung und stellt übersichtlich tabellarisch und gelegentlich auch graphisch die Ergebnisse heraus.

Diese Ergebnisse sind, wie von vornherein zu erwarten, nicht eigentlich überraschend. Musikalischer Schwerpunkt des Sonatensatzes ist für Stamitz wie für die ganze Vorklassik die Exposition, in der sich H. C. Kochs Hauptforderung, daß die „*ausdrückende Empfindung*“ in „*mehreren Modifikationen*“ dargestellt werde, in erster Linie erfüllt. Dennoch sieht der Verfasser Anzeichen für einen Bedeutungszuwachs des Durchführungsteiles bei Stamitz vor allem in der Intensivierung der Gestaltung und der Verdichtung der musikalischen Substanz. In vielen Sinfonien ist die unverkennbare Tendenz zur ternären Gliederung des Sonatensatzes nicht zu übersehen. Auch in dieser Hinsicht erscheint Johann Stamitz als Wegbereiter eines neuen Kunstwillens, somit als Vermittler zwischen Barock und Klassik, gleichgültig, ob seine Werke die klassischen Komponisten direkt oder nur indirekt beeinflusst haben. Aus den Ergebnissen seiner Untersuchung, überwiegend jedoch aus formalen Kriterien, leitet schließlich Dürrenmatt den Versuch einer Einteilung der Sinfoniesätze in Früh- und Spätwerke ab, ist sich aber durchaus bewußt, daß die Durchführungsgestaltung nur begrenzt geeignet ist, die Entstehungszeit einer Komposition zu bestimmen.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

HORST GOERGES: Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts. Studien über ein klangsymbolisches Problem und seine musikalische Gestaltung durch Bach, Händel, Gluck und Mozart. (Nachdruck der Ausgabe 1937). München: Verlag Walter Ricke 1969. 228 S.

Ein unveränderter Nachdruck einer Schrift nach mehr als 30 Jahren ist der beste Prüfstein für ihren Wert. Hier muß sich zeigen, ob ihre Methode über die Zeit ihrer Entstehung hinaus ihre Bedeutung behalten hat, ob ihre Ergebnisse „wertbeständig“ geblieben sind. Die Musikforschung hat in der Zwischenzeit schwerwiegende Wandlungen durchgemacht, die Bach-, Händel-, Gluck- und Mozartforschung sind, vor allem im Zu-

sammenhang mit den neuen Gesamtausgaben, teilweise auf ganz andere Grundlagen gestellt worden. Auch die Bilder, die sich die Gegenwart von den großen Meistern macht, haben sich in mancher Hinsicht gewandelt. Es fragt sich nun, wie weit Problemstellung und Methodik dieser Schrift auch unter geänderten Voraussetzungen ihre Gültigkeit und Berechtigung behalten.

Da kann Friedrich Blumes Satz aus dem Vorwort zum Neudruck als Leitfaden dienen: „Mozarts Musik ist die alte geblieben, und was der Hörer der Gegenwart aus ihr heraus oder in sie hinein interpretieren kann, unterscheidet sich kaum von dem, was vor mehr als dreißig Jahren die vorliegende Schrift vorgezeichnet hat“. In der Tat hat Goerges an Hand der Stellung Mozarts zum Todesproblem eine musikalisch wohlfundierte, geistesgeschichtliche Gesamtschau von des Meisters Opernschaffen unmittelbar aus den Werken heraus gegeben, die den Jahren standgehalten hat.

Die geist- und liebevolle Interpretation der Werke führt, immer unter dem Aspekt des Todesgedankens, von den „elementaren Ausbrüchen“ im *Lucio Silla* des knapp Siebzehnjährigen zunächst zu deren Bändigung, Weitung und Vertiefung im *Idomeneo* (dessen Starrheit man heute unter dem Einfluß des neuen, entmonumentalisierten Gluckbildes vielleicht weniger stark betonen würde). Über die von Liebe und Tod höchst persönlich geprägten Gestalten der Konstanze (Duettt im letzten Akt der *Entführung*) und der Gräfin (Cavatine im 2. Akt des *Figaro*) geht es sodann zu dem im Mittelpunkt der Betrachtung stehenden *Don Giovanni*. Hier „führt die ins Übermaß gesteigerte Lebensbesessenheit zu einer Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit des Todes, die dem dämonischen Lebenstrieb entgegensteht, ihn begrenzt und besiegt. Die ganze metaphysische Gewalt des Todes als Gegenpol des Lebens, seine erhabene, düstere Macht wird hier offenbar“ (S. 219). Dieser Schluß ergibt sich aus sorgfältigen, feinsinnigen und überlegenen deutenden musikalischen Einzelanalysen und zeigt andererseits, über dieses eine Werk hinausweisend, die große Wende in Mozarts Schaffen und seinem Verhältnis zur Umwelt, zugleich die Einheit von Leben und Werk auf.

Im Spätwerk, in dem der Tod zur Aufgabe wird, „die um des höheren, reineren Lebens willen überwunden werden muß“,

ist der angebahnte Prozeß der Entrealisierung vollzogen. Die *Zauberflöte* ist das „dem *Jenseits zugekehrte Gesicht Mozarts*“. Aber auch die Betrachtung dieses Werkes, die die Krönung der Schrift bildet, schält die ungeheure Mannigfaltigkeit in der Einheit heraus. Auch hier ist die musikalische Wiedergabe des Todesgefühls ein integrierender Bestandteil der jeweiligen Personendarstellung – ein, vielleicht der stärkste, Beweis für die geistig-musikalische Gesamtschau von Mozarts Werk.

Ihre Einzigartigkeit und die Zeitgenossen vielfach erschreckende Neuheit wird durch den Gegensatz zu den vorangehenden Meistern Bach, Händel und Gluck hervorgehoben, deren ganz anders geartete Stellung zum Todeserlebnis plakathaft im ersten Drittel der Schrift umrissen wird. Bei aller Verschiedenheit untereinander trennt sie von Mozart die Typik der weitgehend von außermenschlichen Kräften bestimmten, überpersönlichen Ausdrucksweise. Hier würde man heutzutage auf Grund des von Gerber geschaffenen neuen Gluckbildes die starren Schranken des Rationalismus weniger betonen und vielleicht sogar im Zuge der Annäherung an die metastasianische opera seria die Grenze der Händelchen Oper etwas durchlässiger gestalten. Doch bildet diese Darstellung im Ganzen einen souverän geschauten, scharf gezeichneten Hintergrund, darauf abgestimmt, das dem Leben wie dem Tod gleichermaßen zugewandte Werk und die Persönlichkeit Mozarts in ihrer ganzen Größe und Unbegreiflichkeit hervortreten zu lassen.

Anna Amalie Abert, Kiel

STEFAN KUNZE: *Wolfgang Amadeus Mozart. Sinfonie g-moll, KV 550. München: Wilhelm Fink Verlag (1968). 52 S.*

CARL DAHLHAUS: *Arnold Schönberg. Variationen für Orchester, op. 31. München: Wilhelm Fink Verlag (1968). 32 S.*

ALFRED DÜRR: *Johann Sebastian Bach. Weihnachts-Oratorium BWV 248. München: Wilhelm Fink Verlag (1967). 48, 24 S. (Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte. 6-8.)*

Die Erwartungen, welche die ersten Hefte 1-5 von Ernst Ludwig Waeltners Reihe „Meisterwerke der Musik“ (Vgl. Mf XXII, 1961, Heft 1, S. 118) geweckt haben, finden sich in den anschließenden Heften 6-8, die dem Rezensenten nun vorliegen, durchaus bestätigt: für die drei, je in ihrer Epoche

gleich gewichtigen Werke – Mozarts g-moll Sinfonie, Schönbergs Variationen Op. 31, Bachs Weihnachtsoratorium – liegen Monographien aus gleichsam erster Hand vor, wofür sich die Verfasser verschiedentlich ausgewiesen haben. Die äußere Anlage mit Gliederung in einführenden Teil (Entstehungsgeschichte, grundsätzliche Themen), Werkbeschreibung (welche Bezeichnung wohl zutreffender ist als Analyse), systematischen und dokumentarischen Teil bleiben in Umrissen erhalten, bis auf Alfred Dürrs *Bach. Weihnachtsoratorium*, der unter dem hier wohl mehr zu Recht verwendeten Begriff „Analyse“ von dem sukzessive Satz für Satz beschreibenden Verfahren zugunsten einer Systematik (Die Vertonung des Bibelworts: Rezitative, Bibelwort-Chöre – Kirchenliedsätze – Die Vertonung der freien Dichtung: Rezitative, Arien, Chorsätze – Reiner Instrumentalsatz) abgeht – zweifellos gerade bei diesem Werk sehr im Interesse der Übersichtlichkeit und Gestrafftheit der Darstellung.

Im einzelnen bleibt zunächst Stefan Kunze *Mozart. Sinfonie g-moll* zu apostrophieren. Man wird dem Verfasser zuerkennen müssen, daß er bei der Darstellung dieses vielbeachteten, in seinem historischen Bezug wie in seiner Einmaligkeit gleich schwer zu erfassenden Werks mit abwägender Umsicht, Einfühlungsgabe und Gründlichkeit vorgegangen ist und sowohl in zahlreichen Details der Werkbeschreibung wie in systematischen Erörterungen zu neuen Ergebnissen gelangt: wohl am treffendsten in seiner eingehenden Erörterung des Problems der „Durchführung“ („*vom Sinn klassischer Durchführung*“), die er von dem Schablonendenken traditioneller Formenlehre isoliert, mit dem Blick auf terminologische Behandlung seit dem frühen 19. Jahrhundert als (auch außerhalb des eigentlichen Durchführungsteils existentes) kompositorisches Prinzip richtig erkennt, schließlich auf ihre spezifische Wirksamkeit in den späten Sinfonien Mozarts eingrenzt und von der Durchführungstechnik der Romantiker abhebt. Eingehend beschäftigt sich der Verfasser mit dem Hauptthema und seiner Fortführung im 1. Satz. Hier wäre vielleicht hinzuzufügen, daß Mozart bei diesem Thema dieselbe viergliedrige harmonische Struktur verwendet wie zu Anfang der Jupiter-Sinfonie, nämlich T - S (dort D) - D - T, freilich ohne Abhebung dualistischer Ele-

mente, welche Gegenüberstellung wieder den besonderen Themencharakter der g-moll-Sinfonie erklärt: Entfaltung der durch seine harmonische (und metrische) Abrundung gekennzeichneten Struktur aus einem Gedanken. Ebenso unverkennbar ist die Übereinstimmung der übergreifenden Strukturen bis zum jeweiligen Eintritt des zweiten Themas: beidemal folgt auf den harmonisch abgerundeten Eingangsabschnitt ein längerer rückbestätigender Gedanke mit Dominantabschluß und die Wiederholung des Eingangsabschnitts, nunmehr aber modulierend, die harmonische Einheit „durchbrechend“. Hier unterscheiden sich die beiden Werke: die Jupiter-Sinfonie rundet sich durch Wiederholung des rückbestätigenden Gedankens zur vierteiligen Struktur a (T. 1-8) – b (9-23) – a1 (24-49) – b1 (50-55), die g-moll-Sinfonie fällt jäh in den „*neuen, markanten Gedanken von fortreißender Wucht*“ ein, der die Tonart des Seitenthemas befestigt. Er hat die Funktion der Überleitung, die hier, im Unterschied zu früheren Sinfonien (wo sie ein selbständiges Formglied sein kann), aber wieder in gewisser Relation zur Jupiter-Sinfonie, mit dem Hauptthema zu einem Bewegungszug und zu einer Struktur vereinigt ist, weshalb Stefan Kunze den Begriff der „Überleitung“ mit einem gewissen Recht verschweigt.

Noch ein anderer Gesichtspunkt gehört in den Zusammenhang der Themenstruktur: die bei der Besprechung des 2. Satzes erwähnte, dort als Folge *es-f-as-g* fixierte Wendung, welche das melodische Korrelat zur Kadenzstruktur T-S(D)-D-T darstellt und deshalb wieder auf das Thema des 1. Satzes zurückweist. Insofern diese harmonische Wendung bei verschiedener substantieller Ausfüllung im Laufe der Sinfonie noch verschiedentlich wiederkehrt (Vgl. 2. Satz, T. 20 ff., Menuett/Trio, Finale, Hauptthema), bildet sie den Schlüssel zu einer verborgenen strukturellen Einheit – übrigens nochmals in Analogie zur Jupiter-Sinfonie. Aus dieser Sicht wird man auch den Anfang des 2. Satzes in jedem Fall als „Thema“ bezeichnen müssen, er folgt allen Strukturmerkmalen Mozartscher Themenbildung, wenn sich auch die Umriss durch die sukzessiven Stimmensätze vergleichsweise langsamer kristallisieren.

Carl Dahlhaus umreißt in der Besprechung der Schönbergschen Variationen für

Orchester op. 31 mit dem Blick auf Schönbergs eigene Einstellung zu diesem Thema Sinn, Wesen und Grenzen der 12-Ton-Methode, greift als systematischen Gesichtspunkt die Instrumentation heraus, deren besondere, dominierende Funktion im Reigen der Formfaktoren definiert wird – sie dient „*nie zu dekorativen Zwecken . . . , sondern zur Verdeutlichung des Komponierten, der musikalischen Gedanken . . . Der Klang (besser wohl: die Farbe) wird nicht koloristisch . . . , sondern funktional verwendet*“ – und versucht schließlich, Charakter, Variations- und Kompositionstechnik eines jeden Satzes beschreibend zu erfassen. Mit der einleitenden Feststellung: „*Eine Zwölftonanalyse ist noch keine Analyse einer Zwölftonkomposition*“ trifft der Verfasser zweifellos eine wichtige Feststellung, denn gerade bei diesem Werk (wie wohl bei zahlreichen anderen Zwölfton-Kompositionen Schönbergs ebenfalls) bleibt die Zwölftontechnik stark im Bereich der Materialbereitung, führt die Zwölftonanalyse demnach kaum in die eigentlichen Bezirke des Kompositionsverfahrens und der musikalischen Form, die beide in traditionellen, zum Teil auch historisierenden Kategorien verhaftet bleiben. Insofern wird man das der Reihentechnik immanente Variationsprinzip im Falle Schönbergs nachdrücklich von der eigentlichen Variationstechnik trennen müssen. Diese Problematik gilt meines Erachtens nicht nur für die Variationstechnik, sondern für das Resultat der musikalischen Form im ganzen, wie es sich im horizontalen Ablauf manifestiert: Man wird hier nur sehr vorsichtig Prozesse der Auflösung traditioneller Mittel (Motivik, Thematik, Periodik, Wiederholung usw.) konstatieren können. In diesem Zusammenhang scheint mir vor allem die eingehende Analyse des Themas, wie sie Dahlhaus durchführt, wichtige Ansätze zu bieten.

Eine äußerst zuverlässige, umfassende und übersichtliche Einführung in Bachs Weihnachts-Oratorium liegt endlich mit Alfred Dürrs Heft 8 der Reihe vor. Die eingehende Kenntnis der Quellen befähigt den Verfasser, ständig von der Entstehungsgeschichte und Bachs Schaffensweise her zu analysieren, was dem Leser viele wertvolle, sonst schwer zugängliche Details vermittelt. Ein Schwerpunkt liegt naheliegenderweise auf der Darstellung der Parodie: der Frage des Textdichters, der musikalischen Vorlagen nach

Bachs ursprünglichem und endgültigem Plan und des eigentlichen, in ständigen Verbesserungen begriffenen Parodieverfahrens selbst. Ein beigelegtes thematisches Verzeichnis des Gesamtatoriums gibt dem Leser einen zusätzlichen Überblick über den Anteil neuerschaffener und transkribierter Teile.

Hermann Beck, Regensburg

LEO KARL GERHARTZ: *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper.* Berlin: Verlag Merseburger 1968. 523 S. (*Berliner Studien zur Musikwissenschaft*. 15.)

Die Betrachtung operngeschichtlicher Phänomene vollzieht sich seit geraumer Zeit unter veränderten Auspizien. Mehr und mehr ist man zu der Erkenntnis gelangt, daß die Oper nicht nur Gegenstand der Musikgeschichte ist, sondern in gleichem Maße unter literarhistorischen, kunstgeschichtlichen, soziologischen und nicht zuletzt theaterwissenschaftlichen Gesichtspunkten betrachtet werden muß, wenn man der Vielgestaltigkeit ihrer Erscheinung gerecht werden will. Das gilt besonders für das prekäre Verhältnis von „Oper“ zu „Drama“, dessen Träger die viel verkannte Gattung des Libretto ist.

Über das italienische Libretto des 19. Jahrhunderts und speziell über die Librettistik des jungen Verdi ist bisher nur wenig gearbeitet worden. Man begnügte sich für diese Zeit weitgehend mit der Betrachtung der Opernmusik, man sah auch in Verdi viel zu sehr nur den Nur-Musiker ohne den Dramatiker zu beachten, der sich seit dem *Ernani* in steigendem Maße durch selbständige Textwahl und -skizzierung bemerkbar macht.

L. K. Gerhartz rückt diesen nun unter theaterwissenschaftlichen Aspekten erstmalig in den Mittelpunkt einer Abhandlung, die sich darüber hinausgehend die grundsätzliche Scheidung von „Drama“ und „Oper“ zum Ziel gesetzt hat. Verdi der Musiker erscheint dabei nur am Rande in seiner Entwicklung vom „*papà dei cori*“ zum Darsteller von Einzelindividuen – eine etwas grobe, im Rahmen der Betrachtung aber berechnete Simplifizierung.

Den Kern der Arbeit bildet die Untersuchung von drei verschiedenen Arten der Auseinandersetzung zwischen Oper und Dra-

ma, die durch die Diskrepanz zwischen den Forderungen des italienischen Musiktheaters und denen der jeweiligen Dichter bestimmt werden; dabei führt jede folgende den Komponisten auf eine höhere Entwicklungsstufe.

In einem glänzenden Exkurs wird zunächst Victor Hugo recht eigentlich als melodramatischer Dichter, seine „*Spiele*“ als Folge großer, der Wiedergabe durch die Sprache im Grunde widerstrebender „*Tableaux*“, also gleichsam als verkappte Libretti, charakterisiert. Die Umwandlung seines *Hernani* in einen Operntext entbehrte daher jeglicher Problematik. Viele Szenen gelangten erst dadurch zu ihrer vollen Wirkung. Oper und Drama gehen hier nahtlos ineinander über, eben weil nach Meinung des Verfassers die „*Spiele*“ Hugos keine „Dramen“ sind. Das gleiche Verhältnis herrscht zwischen *Le roi s'amuse* und *Rigoletto*, wobei der Abwechslungsreichtum der Vorlage Verdis damals geäußertem Wunsch nach „*sogetti variati*“ entgegenkam.

In schärfstem Gegensatz zu diesem glatten Einschmelzen literarischer Vorlagen in die ihnen grundsätzlich angemessene Sphäre der Oper stellt der Verfasser das Ringen des jungen Verdi um Shakespeare dar. An *Macbeth* zeigt er schlagend die wesensmäßige Verschiedenheit von Drama und Oper auf. Gerade weil Verdi bei der Umwandlung eine möglichst enge Bindung an Shakespeare erstrebte, wurde das Ergebnis ein unbefriedigendes Zwitterwerk – nicht mehr Shakespeare, denn alles, worauf dieser Wert legt, die psychologische Entwicklung des Helden und die feine Motivierung aller Ereignisse und Situationen, wird einer nackten Schilderung des Geschehens aufgeopfert, aber auch keine homogene Oper der Zeit, denn Verdi schwankt zwischen traditionellen „Nummern“ und darüber hinausgehenden dramatischen Szenen. Sein Scheitern am *Re Lear*, während er gleichzeitig mehrere Libretti der V. Hugoschen Richtung vertonte, beweist seine (unbewußte) Einsicht in die Unvereinbarkeit von Drama und Oper, wenn man, wie er und sein Dichter Somma es versuchten, sich eng an die Vorlage halten und nicht aus dem Geiste der Oper heraus etwas völlig Neues gestalten wollte. Dies wäre ihm freilich Shakespeare gegenüber wohl als Sakrileg erschienen.

Teilweise gegen seinen Willen beschränkt diesen – dritten – Weg Salvatore Camma-

rano, der im Gegensatz zu Somma und dem *Macbeth*-Dichter Piave ein gewiegener Librettist war, mit seiner Bearbeitung von Schillers *Kabale und Liebe*. Wenn es hier nach Verdi gegangen wäre, hätte das Schillersche Drama für seine *Luisa Miller* eine weit größere Bedeutung gewonnen, und wie bei *Macbeth* hätten sich stellenweise der Geist des Dichters und der des Komponisten bzw. der Geist des Dramas und der der Oper zu Höhepunkten zusammengefunden, um allerdings an anderen Stellen umso fühlbarer auseinanderzuklaffen. Der Verfasser betont jedoch mit Recht den Widerstand Cammaranos, der sich auf ein dem *Macbeth* entsprechendes Experiment nicht einließ. Mit handfesten Hinweisen auf die Praxis der Opernbühne zwang er Verdi, einem Libretto zuzustimmen, das mit Schillers Werk zwar nur noch die äußerlichsten Umrisse der Handlung gemein hat, aber die Grundlage für eine ausgewogene, abwechslungsreiche Oper bildet, wie sie dem Komponisten damals, unmittelbar vor *Rigoletto*, angemessen war. Schiller wurde dadurch allerdings zur bloßen Stoffquelle degradiert, und so geniale Stücke wie die *Gran Scena del Sonnambulismo* aus *Macbeth* kamen nicht zustande, doch ist dem Verfasser beizustimmen, wenn er *Luisa Miller* insgesamt als auf der Schwelle zur Meisterschaft stehend bezeichnet und wenn er den Anlaß dazu letzten Endes in Verdis Auseinandersetzung mit den Charakteren Schillers sieht.

Übersichtliche Szenentabellen der Dramen- und Libretto-Fassungen beschließen den Band, der für die Verdi-Forschung von unschätzbarem Wert ist und darüber hinaus das Verhältnis von Oper und Drama im allgemeinen klar umreißt und in neuer Beleuchtung zeigt.

Anna Amalie Abert, Kiel

MARTIN ERICH SCHMID: *Symbol und Funktion der Musik im Werke Hugo von Hofmannsthals*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1968. 179 S. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Dritte Folge. Band 4.)

Das Buch beginnt mit der Feststellung „*Wendet sich die Diskussion dem Problem der Musik in Hugo von Hofmannsthals Werk zu, so pflegt alsbald der Name Richard Strauß genannt zu werden. Damit ist die Streitfrage um Wert oder Unwert der hof-*

mannsthalschen Libretti aufgeworfen, die Frage auch, ob der Dichter darin nicht seinen eigenen Beruf verraten habe . . . Die vorliegende Darstellung ging nicht von der Absicht aus, in das Pro und Contra einzugreifen. Die Operntexte sollten nach Möglichkeit nicht in die Untersuchung einbezogen, das Verhältnis zu Richard Strauss nicht berücksichtigt werden.“ (S. 11) Will schon der Titel des Buches nicht einleuchten – wie sich zeigt, ist es eine der Funktionen der Musik, Symbol zu sein –, so stellt sich bei der Lektüre der zitierten Sätze Verärgerung ein. Das Einbeziehen der Operntexte und des Verhältnisses zu Strauss ist doch nicht identisch mit der Frage nach dem Wert der Libretti und der philiströsen Vorstellung, der Dichter habe seinen Beruf verraten, als er sie schrieb! Abgesehen davon, daß es unzulässig ist, in einer Abhandlung, die auf das gesamte Werk eines Autors sich zu beziehen vorgibt, wesentliche Teile desselben fortzulassen, ist es auch methodisch ungeschickt, auf Texte zu verzichten, deren Erörterung die Folie abgeben könnte für die zentralen Ergebnisse. Der Verfasser scheint sich jedoch vor einer Auseinandersetzung mit dem Phänomen Musik und spezifisch musikalischen Fragen gefürchtet zu haben. Und das mit Recht; denn er erweist sich in dieser Beziehung als laienhaft unbekümmert, wenn nicht dilettantisch. Häufig ist von Musik und noch häufiger vom „Musikalischen“ die Rede, nie aber wird deutlich, was darunter zu verstehen ist. Die Ausdrucksweise ist überwiegend vage. Die oft nur paraphrasierende Interpretation Hofmannsthalscher Texte verwendet häufig musikalische Termini, ohne sich freilich Rechenschaft zu geben über die Legitimität solchen Verfahrens und die Verbindlichkeit der Ergebnisse. Da heißt es z. B.: „*Wenn ein Vers mit den Worten beginnt, wie großer nächtiger Vogel . . .; so glauben wir einen dunklen Mollakkord zu hören*“ (S. 39) oder: „*Mit grünen, rieselnden, kühlen feuchten, / Wie rieselndes grünes Meeresleuchten. Solche Verse wirken allein durch ihre Klang-Farbe. Gleichsam entmaterialisierte Streicher- und Harfenarpeggien erklingen über liegenden Akkorden der Holzbläser und Hörner. Daß hier ein musikalischer Impressionismus im Stile Debussys vorliegt, braucht kaum noch hervorgehoben zu werden.*“ (S. 39) Einige Male wird aus Schriften Victor Zuckerkandls zitiert, als sei es die Heilige Schrift. Ebenso

kritiklos werden Ausführungen Oskar Bies über Walzer von Schubert u. a. angeführt. Im übrigen gibt es keine Auseinandersetzung mit musikwissenschaftlicher Literatur.

Was vor allem auffällt, ist, daß über weite Strecken der Abhandlung gar nicht von Musik die Rede ist. Dabei handelt es sich aber nicht etwa um Exkurse, die sich konsequent anschließen, oder um Darlegungen, die als Voraussetzungen für anderes dienen. Es sind Interpretationen abseits vom Thema, chronologische Abrisse des Hofmannsthalschen Schaffens usw. Ob die Interpretationen immer richtig sind, soll literaturwissenschaftlicher Kritik überlassen bleiben. Auffällig ist aber, daß der Verfasser poetisiert, wo immer er kann, und leider oft etwas hilflos. Der große Lehrer Emil Staiger ist unverkennbar, unverkennbarer aber die unzulängliche Nachahmung.

Der ungute Eindruck der Arbeit rührt auch daher, daß die Phänomene nicht deutlich getrennt werden. Ungeschieden nebeneinander erscheint Musik als auslösendes Moment im Schaffensprozeß, als „*Reden der Seele*“ (S. 17), als „*Brücke zwischen ewigem Raum und zeitlicher Zeit*“ (S. 21), als Bestandteil der dichterischen Sprache, in Gleichsetzung mit Lyrik oder dem „*Lyrischen*“, als klingendes Requisit im Drama (Ariadne) usw. Die mangelnde Trennung hat nicht nur Unübersichtlichkeit zur Folge. Die einzelnen Funktionen der Musik grenzen sich nicht deutlich gegeneinander ab. Am Schluß der Lektüre weiß man zwar, daß Musik viele Funktionen hat, kann aber keine genau bezeichnen.

Das Buch über die „Funktion der Musik im Werke Hugo von Hofmannsthals“ muß noch geschrieben werden.

Egon Voss, München

Richard Wagners Tannhäuser-Szenarium. Das Vorbild der Erstaufführungen mit der Kostümbeschreibung und den Dekorationsplänen. Hrg. und eingeleitet von Dietrich STEINBECK. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1968. 125 S. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 64.)

Wenn man im Literaturverzeichnis die einschlägigen Dissertationen über Richard Wagner und die deutsche Opernbühne durchmustert, dann sind es doch sehr wenige seit

Rühlmanns gleichnamiger Kieler Dissertation von 1924 bis zu Steinbecks Berliner Dissertation von 1963 über Inszenierungsformen des *Tannhäuser*. (Noch nicht genannt ist Christof Bitter, *Wandlungen in den Inszenierungsformen des „Don Giovanni“ von 1787 bis 1928*, Regensburg 1961). Was zu „Wagner als Regisseur“ noch alles zu finden, zeigt das hier zu nennende Büchlein, das die Inszenierungsanleitung Wagners über den gedruckten Aufsatz hinaus enthält, dazu wichtige Bemerkungen über die verschiedenen Schlüsse, Kostümbeschreibung und Dekorationspläne. Wir ersehen daraus, was in der Wagnerforschung gerade im Hinblick auf die Aufführungspraxis noch zu leisten ist. Dem Verfasser gebührt Dank, daß er gerade hier angesetzt hat.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

ERNST KURTH: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1923. Hildesheim: Verlag Georg Olms 1968. XIV und 573 S.

Denkt man an Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker, so scheint es, als gehöre eine hartnäckige und selbstbewußte Einseitigkeit dazu, um ein bedeutender Musiktheoretiker zu werden. Die Prägnanz der Thesen über die funktionale Harmonik, das Periodenschema, die melodische Energie und den Ursatz, eine Prägnanz, die sie zu Schlagworten tauglich machte, ist zum Teil der Unerbittlichkeit zu verdanken, mit der manche Phänomene, so auffällig sie für Nichteingeweihte sein mochten, ignoriert oder als Nebensache abgetan wurden. (Der fatale Zirkel, in den die Musiktheorie immer wieder gerät, ist auch aus anderen Wissenschaften bekannt: Eine Disziplin, deren akademisches Daseinsrecht ungewiß ist, tendiert dazu, sektiererische Züge anzunehmen und dadurch das Mißtrauen, dem sie begegnet, zu rechtfertigen.)

Andererseits sind es gerade die großen Einseitigen, die eine Spur im Denken der Zeitgenossen hinterlassen: Einseitige, die sich von ruhmlosen Monomanen durch die geringe Differenz unterscheiden, auf die es ankommt. Zu dämpfen, auszugleichen und auf ein vernünftiges Maß zu reduzieren, ist dann Sache der mittleren Talente, an denen es niemals mangelt. Für die Wirkung, die von

Ernst Kurth ausging, eine Wirkung, die aus dem musikalischen Bewußtsein der 20er und 30er Jahre nicht wegzudenken ist, war es jedenfalls ausschlaggebend, daß Kurth – wie Schopenhauer, den er verehrte – von einer einzigen, immer wiederkehrenden Idee oder Antithese besessen war, die er unermüdlich umkreiste und paraphrasierte.

Kurths Nachruhm ist allerdings nicht un gefährdet; und wer zum Mißtrauen neigt, könnte vermuten, daß es weniger die Bücher selbst als das Gerücht über die Bücher ist, auf denen er beruht. Bezeichnend ist, daß die *Romantische Harmonik*, deren Titel nicht verrät, daß das Buch ein ausgedehntes Kapitel über den musikalischen Impressionismus enthält, in den Literaturverzeichnissen der Impressionismus-Artikel in MGG und im Riemann-Lexikon fehlt (und auch in dem Debussy-Buch von Werner Danckert, auf das die Artikel verweisen).

Carl Dahlhaus, Berlin

LARS ULRICH ABRAHAM: Harmonielehre. Der homophone Satz. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1965. 192 S. (Theoretica. 5.) Harmonielehre II. Beispiele, Aufgaben, Erläuterungen. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1969. 181 S.

Erstaunlicherweise gelingt dem Autor, diese hunderttausendste Harmonielehre originell anzufassen. Nach kurzem historischem Überblick (aber J. J. Fux hat sein Lehrbuch durchaus als aktuell und überzeitlich verstanden, wie sein Vorwort belegt) und einer Begründung der Begrenzung des Stoffes (Bach) werden Grundlagen tonaler Musik in einem Gedankenexperiment entwickelt. „... daß ... überraschenderweise der Einzelton nicht ohne harmonische Vorstellung gehört werden können. Dies läßt sich leicht im Experiment nachprüfen, Voraussetzung ist ein ‚musikalisch keimfreier‘ Experimentierraum, die Versuchspersonen dürfen keine Tonvorstellungen mitbringen ...“ Wo gibt es solchen Raum, solche Personen? Daß hier keinerlei historischer Bezug genommen wird, könnte man tadeln. Schlimmstenfalls handelt es sich aber nur um eine Nachlässigkeit, denn der Verfasser betont oft genug, z. B. Seite 20, die geschichtliche Herkunft der Tonalität. Wichtiger ist, daß die ersten harmonischen Vorgänge sogleich auch als metrische verstanden werden. Leider ist diese bisher in

Harmonielehren vernachlässigte Tatsache im weiteren Verlauf kaum weitergeführt. Grundlagen und Aufbau der Harmonik und des vierstimmigen Satzes sind vorbildlich dargestellt, uneingeschränktes Lob gilt auch den Beispielen und Aufgaben in der *Harmonielehre II*.

Die Modulation allerdings versteht der Rezensent anders. Zunächst ließen sich die diatonischen Möglichkeiten anhand einer systematischen Tabelle visuell plastisch und komplett darstellen. Des Autors Behauptung von der Umdeutung der Dominante ist anfechtbar. Das Dominanzphänomen als zentrales Phänomen funktioneller Harmonik läßt den Schritt D-S nicht zu (S. 45), verhindert aber auch, eben wegen der Positionsspannung der Dominante, ihre Umdeutung. In der Regel ergibt genaueres Hinsehen, daß – was Abraham ebenfalls andeutet (S. 83) – die eigentliche Umdeutung schon vorher stattgefunden hat. Bei dem zitierten Liedbeispiel aber (S. 82) geschieht noch etwas anderes, was in klassischer Harmonik oft zu finden ist: die Schwierigkeit, Dominanten umzudeuten, wird ausgenützt, um eine formale Zäsur auch harmonisch auszudrücken. So findet nach den ersten 8 Takten gerade keine Modulation statt (im Gegensatz zur stattfindenden Rückmodulation), sondern eine tonale Ebene steht unvermittelt neben oder hinter der anderen. Weiter wirken hier Metrik und Periodik hinein, hätte Abraham seinen eigenen Ansatz der Verbindung Metrik-Harmonik konsequent durchgeführt, hier hätte dieser Früchte getragen. Ein grober Schnitzer unterläuft Abraham, wenn er die diatonische Modulation von *H* nach *Dis* „*enharmonische Modulation*“ nennt, weil aus notationstechnischen Gründen *Dis* als *Es* geschrieben werden kann. Selbstverständlich bleibt das immer diatonisch; enharmonische Modulation als Veränderung von Akkordstruktur und Tonalität durch Umdeutung ist etwas substantiell anderes, das bei Bach schon zu finden ist, bei Abraham leider nicht. Auch die chromatische Modulation verstehe ich anders.

Bleibt die Frage nach dem Nutzen des im großen und ganzen sehr guten Buches. Mit gleichem Aufwand kirchentonale, klassische und dann romantische Harmonik zu studieren, erforderte auch vom Begabten viele Semester. Es soll aber auch der kontrapunktische Satz und auch der nicht nur im

Stile Bachs studiert werden, von Techniken unseres Jahrhunderts hier noch ganz zu schweigen. So ist zu fürchten, daß Studierende nach dem Buch Abrahams alles andere nur oberflächlich berühren können und dadurch festgelegt werden auf die Ästhetik der einfacheren Musik vor 1750, also gerade nicht den Blick geöffnet bekommen für deren historische Bedingtheit, die Abraham eingangs so sauber entwickelt.

Erhard Karkoschka, Stuttgart

WALTER GIESELER: Musikerziehung in den USA im Vergleich mit deutschen Verhältnissen. Stuttgart: Ernst Klett Verlag (1969). 236 S., mit Abb.

Musikerziehung in Ungarn. Hrsg. von Frigyes SÁNDOR. Gemeinschaftsausgabe Stuttgart und Budapest: Ernst Klett Verlag und Corvina Verlag (1966). 301 S., 32 Taf.

Beide Bücher stellen sich die Aufgabe, ein umfassendes und geschlossenes Bild der Musikerziehung eines Landes zu geben. Damit sind Amerika und Ungarn wohl die ersten Länder, deren musikalisches Erziehungssystem in einer Gesamtdarstellung vorliegt. In beiden Ländern ist der Musikunterricht entweder Teil des allgemeinen Schulunterrichts oder er ist der Schule unmittelbar angegliedert, was zeigt, welche wichtige Funktion man ihm im Rahmen der Gesamterziehung beimißt. (Der musikalische Privatunterricht bleibt hier ganz ausgeklammert.) Auch das angestrebte Ziel wird in beiden Ländern letztlich gleich umrissen: einen möglichst hohen, zugleich aber breite Schichten erfassenden Standard zu erreichen. Überblickt man aber die in den beiden Veröffentlichungen dargestellten Wege zu diesem Ziel, so wird doch die Verschiedenartigkeit der Länder offenkundig: Der Boden, aus dem die Musikerziehung hervorwächst, ist verschieden; es ist ein anderer Kulturraum, eine andere Geschichte und Tradition, eine andere gegenwärtige Situation.

Das Buch über die *Musikerziehung in den USA* ist von einem Deutschen verfaßt, d. h. also von einem Außenstehenden, der aber die amerikanischen Verhältnisse sowohl aus eigener Anschauung als auch durch gründliche Beschäftigung mit der einschlägigen Literatur kennt. Die Distanz des Ausländers erlaubt ihm, ein ungeschminktes Bild der Situation zu entwerfen. Über die Information hinaus

ist seine eigentliche Absicht aber, Ideen und Anregungen für das eigene Land nutzbar zu machen.

Die amerikanische Schule gliedert sich in die Elementary School (6 Jahre), die Junior High School und die Senior High School (jeweils 3 Jahre). Der an der Elementary School obligatorische, an der Senior High School fast durchwegs wahlfreie Musikunterricht umfaßt Singen, Hören, rhythmische Erziehung, Instrumentalspiel, creative education (etwa Erfindungsübungen), sowie Theorie, appreciation (Musikhören) und Musikgeschichte. Der Verf. teilt auch Stundenpläne mit, die einen genaueren Einblick in die Verteilung des Stoffes auf die verschiedenen Stufen geben. Sobald als möglich betätigt sich jeder Schüler in einer entsprechenden Gruppe: in der Band oder im Orchester, in einem Ensemble, im Glee Club oder im Chor. Eine wichtige Rolle im amerikanischen Schulwesen spielen die Bands, d. h. Blasorchester, die auch dem Prestige einer Schule dienen und einen bemerkenswerten Faktor des geselligen Lebens darstellen. Aufführungen, Wettbewerbe und Sommercamps sind ein nicht wegzudenkender Bestandteil der musikalischen Jugenderziehung.

Etwa die Hälfte des Buches ist der Didaktik und Methodik des Musikunterrichts gewidmet, wobei auch ausführlich über wichtige Publikationen berichtet wird. Diese Partien dürften für uns von besonderem Interesse sein; denn den Impuls für diese Arbeiten gab eine generelle Unzufriedenheit mit dem Stand der Musikerziehung. Die Kritik mancher Seiten der amerikanischen Musikerziehung trifft oft auch auf deutsche Verhältnisse zu. Deswegen müßte das Suchen nach einer der heutigen Zeit angemessenen Form der Musikerziehung auch uns interessieren. Unter den diversen Angriffspunkten scheint ein Komplex besonders bemerkenswert. Eine neue Einstellung der Musik gegenüber zeichnet sich ab: die Musik nicht nur als Mittel im Rahmen der Allgemeinerziehung zu sehen, sondern sie vielmehr als etwas Eigenständiges zu begreifen. Damit soll das Interesse, das sich bisher einseitig der Ausführung von Musik zuwandte, auf eine viel umfassender angelegte Beschäftigung mit Musik gerichtet werden. Drei Projekte stellt der Verf. besonders heraus, die für die Zukunft als maßgebend angesehen werden können: die „*Basic Concepts in Music Edu-*

cation“, veröffentlicht im 57. Jahrbuch der Nationalen Gesellschaft für das Studium der Erziehung, 1958, das „*Tanglewood-Symposium*“ 1967, getragen von der Nationalkonferenz der Musikerzieher (MENC) und schließlich das von der Ford Foundation privat unterstützte Forschungsprojekt „*Contemporary Music Project for Creativity in Music Education*“. Besonders das letztgenannte Projekt könnte der Musikerziehung förderliche Ansatzpunkte geben. Ich denke dabei vorwiegend an die Arbeitsgruppe, die unter dem Stichwort „*comprehensive musicianship*“ das eigentlich unerläßliche Zusammenwirken der (im allgemeinen immer noch getrennt gelehrten) Fächer, in Verbindung mit historischen Studien, zur Grundlage macht. So positiv dieser Ansatz ist, entscheidend allerdings ist erst die reale Durchführung. Gerade deshalb sollten auch in Deutschland hier die Bemühungen einsetzen. Der Bericht über das Interesse, das den amerikanischen Versuchen von deutscher Seite entgegengebracht wird, wirkt allerdings nicht ermutigend.

Das Literaturverzeichnis ist übersichtlich nach amerikanischen und deutschen Veröffentlichungen getrennt.

Während die Darstellung der amerikanischen Musikerziehung die vielschichtige Problemstellung herausarbeitet, gibt die *Musikerziehung in Ungarn* mehr eine Beschreibung der methodischen Durchführung eines in sich einheitlichen Erziehungsplanes. Es ist das von Kodály entwickelte System, das auch in seiner originalen Gestalt, als Reihe von kleinen Arbeitsheften (Boosey & Hawkes), zugänglich ist. Eine Anzahl von Autoren (Katalin Forrai, Gábor Friss, Zoltán Gárdonyi, Vera Irsai, Pál Járdányi, László Lukin, Gyula Maróti, Magda Szávai, Erzsébet Szönyi, Emil Turcsányi, Lili Veszprémi) berichtet in einzelnen Aufsätzen von der Handhabung des Unterrichts auf den verschiedenen Stufen der Arbeit. Diese Darstellungsweise in Form von aneinandergereihten Aufsätzen hat aber den Nachteil ermüdender Wiederholungen, etwa in der Beschreibung des Solfège-Unterrichts, der grundlegend in Kodálys Erziehungssystem ist.

Wollte man die Grundhaltung beider Länder mit einem Schlagwort charakterisieren, so könnte man sagen: Was für Amerika das Instrumentale bedeutet, bedeutet für Ungarn das Singen. Dieses Faktum geht auf die

ethnologische Sammeltätigkeit von Bartók und Kodály am Anfang unseres Jahrhunderts zurück. Sie haben bei den Bauern Lieder gesammelt und dabei eine Schicht des ungarischen Volkslieds aufgedeckt, die heute die musikalische Erziehung trägt und sich sogar bis auf die Ebene der Komposition auswirkt. Das Volkslied gilt Kodály als musikalische Muttersprache, mit der jedes Kind selbstverständlich aufwachsen soll. Deswegen geht auch sein musikalischer Bildungsplan vom Singen aus. Es bildet die Grundlage für eine hochentwickelte musikalische Ausbildung. Hierbei stehen Notenlesen, Blattsingen und Tonduktat im Mittelpunkt der Arbeit und werden in systematisch aufgebauten Übungen, oft beinahe die Grenze des Akrobatischen streifend, entwickelt. Als weitere Fächer treten rhythmische Erziehung, Musiktheorie, Musikgeschichte und natürlich der Instrumentalunterricht dazu. Im Rahmen der Darstellung des Klavierunterrichts wird u. a. ein Beispiel ausgeführt, auf das hier genauer eingegangen werden soll, wirft es doch wieder das Problem von Idee und ihrer Realisierung auf, das schon im Zusammenhang mit amerikanischen Experimenten angeschnitten worden ist. Es wird nämlich die an sich sehr richtige Forderung gestellt, daß man sich mit einem Klavierstück auch als Komposition auseinandersetzen müsse, weil nur das Erfassen der kompositorischen Eigenheit eines Werkes seine adäquate Interpretation ermögliche. Zwei Beispiele zeigen nun den Vorgang: Die Beschreibung des Satzes von Bachs Sinfonia in *f* (nicht 3st. Invention!) und von Bartóks *Birkózás* (Wrestling, Ringen), Mikrokosmos IV, 108 ist vergleichend einander gegenübergestellt. Leider aber vermag sie, trotz guter einzelner Beobachtungen, als Ganzes nicht zu überzeugen; sie begnügt sich mit der Bezeichnung von gewissen äußeren Fakten, wird aber dem vielschichtigen Gehalt der Kompositionen nicht gerecht, wobei eingeräumt sei, daß die stichwortartige Formulierung das Schematische, Abstempelnde des Verfahrens noch besonders hervortreten läßt.

Während in Ungarn bisher das Chorsingen ganz besonders gepflegt wurde, gibt es jetzt auch Instrumentalgruppen und Orchester, die ebenfalls in Wettbewerb miteinander treten, so daß heute die verschiedenen Festivals eine gewichtige Funktion im Musikleben erfüllen. Das Problem, für Chor und Orche-

ster geeignete Literatur zu finden, das sich auch in Amerika stellt, wird in Ungarn durch Auftragsarbeiten bei ungarischen Komponisten gelöst. Das bedeutet in Ungarn aber viel weniger die Gefahr des Heterogenen, weil auch für die Komposition die von Bartók und Kodály aufgezeigten Wege als verbindlich angesehen werden.

Im übrigen informiert das Buch auch über Schultypen (es gibt in Ungarn auch spezielle Kindergärten, Grundschulen und Gymnasien mit erweitertem Gesangs- und Musikunterricht), Lehrpläne, Lehrmaterial etc.

Die sprachliche Darstellung der Aufsätze in der vorliegenden Übersetzung ist nicht gewandt, Fachausdrücke sind gelegentlich fehlerhaft übersetzt.

Roswitha Schlötterer-Trainer, München

JÁNOS MANGA: Ungarische Volkslieder und Volksinstrumente. [Budapest:] Corvina Verlag (1969). (Auslieferung: Erich Röth-Verlag, Kassel.) 81 S., 32 Taf.

Auf 71 Seiten behandelt Manga in seinem Büchlein bewußt hauptsächlich berichtend und kaum produktiv folgende acht Kapitel: 1. *Die Entdeckung des Volksliedes*, 2. *Das alte Erbe und das lebende Volkslied*, 3. *Das Leben des Volksliedes*, 4. *Die Musikinstrumente des Volkes*, 5. *Die Blockflöte*, 6. *Die Schilfrohrpfeife und die Sackpfeife*, 7. *Saiteninstrumente*, 8. *Die Zimbel und die Zigeunermusik*.

Um 1780 begeisterten sich in Ungarn einige Dichter für die Volkslieder. Es wurden zunächst überwiegend Texte gesammelt. 1833 liefen bei der Akademie der Wissenschaften schon etwa 1000 Melodien ein. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden, betrieben durch Gyula Pap, Text und Melodie der Volkslieder auch zusammen herausgegeben. Eingeleitet durch die photographischen Aufnahmen Béla Vikars im Jahre 1896 wurden Sammlung, Transkription und Veröffentlichung gekrönt durch die Tätigkeit Béla Bartóks und Zoltán Kodálys und seither nicht mehr unterbrochen.

In den alten pentatonischen Melodien der Ungarn, heute stark umgewandelt, deckten Bartók und Kodály Parallelen zur Volksmusik der Tscheremissen und der Türken auf. Auf finnisch-ugrische Elemente wies Szabolcsi hin. Melodien eines grundsätzlich anderen und neuen Stils waren zu Bartóks Leb-

zeiten schon weit in der Mehrzahl. Heute schließlich verlangt auch in Ungarn die Jugend mehr nach dem Schlager und der Musik der Tanzkapellen; denn zum einen sind alte Singgelegenheiten durch Umwandlung der Lebensformen beseitigt worden, zum anderen sind die Menschen durch Radio und Schallplatte starken fremdländischen Einflüssen ausgesetzt.

Von den Musikinstrumenten unterzieht Manga nur die wichtigsten Melodieinstrumente einer Betrachtung, soweit sie von den Spielern selbst, aber nicht von berufsmäßigen Meistern angefertigt wurden. Er legt hierbei Bauform, Stimmung, regionale Verbreitung, soziale Stellung des Spielers, Spielgelegenheit und Spielpraxis für die Instrumente dar: Blockflöten verschiedener Länge besonders aus Holunderrohr und auch Querflöten wurden in den letzten Jahrzehnten nur noch von Hirten geblasen. Vorläufer des Dudelsacks war die Rohrpfife, auch als Doppelrohrpfife gebaut. Der Dudelsack selbst bildete vielleicht das wichtigste Instrument der ungarischen Musik schlechthin. Diese legendenumwobene Sackpfife wurde im Laufe von sechs Jahrhunderten nach und nach in allen sozialen Schichten einmal benutzt, bis sie, zuletzt nur noch von Hirten verwendet, heute ausgestorben ist. Die Zither (Tambura) blieb als Volksinstrument bis zur Gegenwart sehr beliebt, vielleicht weil sie sich einfach spielen läßt. Die Drehleier (Tekerő) hatte in Ungarn eine kurze Geschichte. Hier verlangte vor allem der Bau einiges Können und Geduld. Die Cymbal oder das Hackbrett wurde bis zur Gegenwart durch mehrere Jahrhunderte in Kapellen von Bauern, Handwerkern und besonders Zigeunern geschlagen. Das jeweilige Repertoire aber war ungarische Volksmusik, bzw. ist jetzt volkstümliche Kunstmusik, das es eine charakteristische Zigeunermusik nicht gibt.

Mangas Ausführungen erhalten ihren Wert durch eine vorzügliche Illustration.

Wiegand Stief, Freiburg i. Br.

SONA BURLASOVA: L'udové balady na Horehroní (Volksballaden im Oberen Grantal). Bratislava: Slovenská Akadémia Vied 1969. 264 S., mehrere Abb.

In den Jahren 1956 bis 1966 haben Mitarbeiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Slowakischen Akademie der Wissen-

schaften in Preßburg im Oberen Grantal unter anderem 127 Balladen auf Tonband festhalten können. Burlasová hat sechzig davon ausgewählt, deren Melodien und Texte transkribiert und mit reichem Kommentar versehen in vorliegender Ausgabe publiziert. Im Oberen Grantal liegen die Dörfer Polomka, Závadka, Hel'pa, Pohorelá, Šumiac und Švermovo (früher Telgart); das Gebiet ist durch die Niedere Tatra und das slowakische Erzgebirge von natürlichen Begrenzungen eingeschlossen; Bauern, Hirten und Waldarbeiter kamen als Siedler aus mehreren slowakischen Gebieten, aus der Ukraine und aus Polen dorthin. Die Angehörigen verschiedener Ethnien und verschiedener Konfessionen lebten dort Jahrhunderte hindurch gemeinsam und verschmolzen zu einer volkskundlich gesehen selbständigen Einheit. Von modernen Massenmedien blieb die Bevölkerung des Oberen Grantales bis in jüngste Zeit herein so gut wie verschont.

In einem solchen Reliktgebiet tätig sein zu können, ist für den Musikethnologen besonders reizvoll, – aber auch schwierig. Burlasová geht den richtigen Weg, indem sie von der Besiedlungs- und Bevölkerungsgeschichte her, über Kult und Brauchtum Zugang zur Musik sucht, die in solcher Umgebung immer als Funktion bestimmter gesellschaftlicher Gegebenheiten auftritt. Gebunden an das Jahresbrauchtum, an Daten des menschlichen Lebens, werden musikalische Fakten deutbar und breitet sich das Feld der historischen Entwicklung vor dem Forscher aus. – Funktionsharmonisch ist der Großteil der Melodien aus dem Oberen Grantal nicht einzuordnen. Für die einheitliche Gruppe der Wald- und Graslieder ist eine quarttonale Struktur bezeichnend. In Hochzeits- und Taufliedern überschneiden sich quart- und quinttonaler Aufbau. Weiterer vergleichender Untersuchungen bedürfte die teils als homophon, teils als polyphon beschriebene improvisierte Mehrstimmigkeit des Männergesanges (Notenbeispiele dafür werden nicht gegeben). Die Balladen sind stilistisch nicht einheitlich und erfüllen unterschiedliche Aufgaben im Tauf- und Hochzeitsbrauchtum, werden aber vorzüglich bei geselligen Anlässen, in den Spinnstuben, beim Federnschleifen u. ä. von Frauen vorgetragen. Die Themen der erzählenden Lieder sind in der Regel dem gesamteuropäischen Überlieferungsschatz verbunden, wie das Lied

Bival v horach jeden mlinar („Es wohnte ein Müller im Walde“), das den deutschen *Mordeltern* entspricht; oder *Šla Añička do hajička* („Ännchen ging in den Hain“) = *Der Mädchenmörder*. Flugschriften sorgten für die Verbreitung solcher Textthemen.

Eine ausführliche Einleitung, gute Kommentare, Register sowie eine deutsche Zusammenfassung erhöhen den Wert dieser Balladensammlung, die als wichtiger Beitrag zur Erforschung des europäischen Erzähl- liedes zu werten ist.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

GYÖRGY GÁBRY: *Alte Musikinstrumente. Aus dem Ungarischen übersetzt von Irene KOLBE. Fotos von Gyula HOLICS. Budapest: Corvina Verlag (1969). 46 S., 48 Taf.*

Das Ungarische Nationalmuseum in Budapest besitzt einen etwa dreihundert Stücke umfassenden Bestand an Musikinstrumenten, darunter einige besonders kostbare und schön gearbeitete und nicht wenige, die zur Geschichte des Instrumentenbaues in Ungarn einen willkommenen Beitrag liefern. Der heutige Kustos der Sammlung legt hiermit ein populär-wissenschaftliches Bändchen vor, das die Entstehungsgeschichte der Sammlung, eine kurzgefaßte Instrumentenkunde, einen Katalog der abgebildeten Instrumente und schließlich 48 Tafeln enthält mit Fotos von Instrumenten der Sammlung oder von Teilen davon, darunter acht farbig.

„Es handelt sich“, wie der Umschlagstext mitteilt, „um Instrumente, die dem breiten Publikum, ja sogar den Fachleuten bisher kaum bekannt waren“, zumal die Literatur darüber, abgesehen von Gábrys Studien, *Das Klavier Beethovens und Liszts* (Studia Musicologica VIII, 1966) und *Ein Reiseklavier W. A. Mozarts* (ebda. X, 1968), bisher nur in ungarischer Sprache zugänglich war. Daß jetzt denjenigen Interessenten, die nicht das Glück hatten, vom Kustos persönlich durch die Instrumentenbestände geführt zu werden, ein erster Eindruck der Sammlung gewährt wird, ist erfreulich, umso mehr, da sich im Besitze des Museums Prachtstücke befinden, wie das 2'-Virginal der Katharina von Brandenburg, Fürstin von Siebenbürgen, aus dem Jahre 1617 – sicherlich eine Augsburger Arbeit, nicht, wie der Autor es auf S. 5 für möglich hält, eventuell eine italie-

nische (vgl. Christoph Weigel, *Abbildungen der gemeinnützigen Hauptstände*, Regensburg 1696, S. 227) –, das Cembalo des 17. Jahrhunderts aus dem Besitze Kaiser Josephs II., die Einzelpedalharfe von Cousineau oder das Baryton von Johann Joseph Stadlmann, Wien 1750, aus dem Besitze der Familie Esterházy, das mit dem ursprünglichen herrlichen Futteral erhalten geblieben ist.

Es ist schade, daß die deutsche Übersetzung dieses Bändchens manches zu wünschen übrig läßt. Besonders störend wirkt die völlig ungewöhnliche Dispositionsbeschreibung bei den beiden gerade bezüglich der Register hochinteressanten Cembali (S. 37). Mit „Forte, Piano, Kornett und Laute“ ist „8“, Nasal-8“, Laute“ gemeint. Ebenso hat der Broadwood-Hammerflügel aus Beethovens Besitz nicht eine „geteilte Dämpfung“ (S. 39), sondern eine geteilte Dämpferhebung oder ein geteiltes Forte. „Stirnseite“ (S. 11) soll „Vorsatzbrett“ heißen; eine Viola da Gamba hat nicht einen besonders „langen“ (S. 24), sondern einen breiten Hals; der Klang des Trumscheits kann doch wohl kaum als „gläsern“ (S. 27) beschrieben werden. Über den Terminus „Viola da braccio“ (S. 21) kann man streiten; es wird jedoch wohl an der Übersetzung liegen, wenn die „Gitarrenvioline“ als eine höhere Abart des Arpeggione bezeichnet wird (S. 28), sind doch sowohl Staufers Arpeggione (1823, AMZ XXV, Nr. 18, Sp. 280) als die auch „Sentiment“ genannte Bogengitarre von Teufelsdorfer in Pest (AMZ XXV, Nr. 38, Sp. 626) richtige Gitarren mit Bündlen im Griffbrett, die gitarrenförmigen Violinen Chanots (1818-23) und Staufers (das 1827 datierte Exemplar in der Budapester Sammlung) eben Violinen besonderer Form. Instrumente wie das mit „Vicenti“ signierte (S. 21) werden in deutscher Terminologie als Pandurina oder eventuell als Mandürchen, nicht als „Mandora“ und schon überhaupt nicht als „Mandola“ bezeichnet. Es wäre für den deutschen Leser auch deutlicher, wenn zwischen Hackbrett und Zymbal (S. 19) unterschieden worden wäre.

Der Verfasser wird es ebenso bedauern wie der Unterzeichnete, daß er nicht die Gelegenheit hatte, des öfteren ausländische Museen und Sammlungen zu Vergleichszwecken zu besuchen. Es ist dem Betreuer einer Instrumentensammlung erfahrungsgemäß nur durch das Studium an vergleichbaren Stücken

möglich, festzustellen, inwieweit Instrumente in der eigenen Sammlung authentisch sind, bzw. in ihrer Ganzheit ernst genommen werden können. Hätte der Autor solche Vergleichsmöglichkeiten gehabt, hätte er bezüglich mehrerer der erwähnten Objekte genauere Angaben machen können. Beim „Chitarrone“ mit Signatur Wendelio Venere (= Wendelin Tieffenbrucker), Padua 1609, ist nur das Korpus original; das Instrument war ursprünglich kein Chitarrone sondern wohl eine Laute. Bei der Theorbe von Matteo Sellas (Matthäus Seelos), Venedig 1641, ist der Wirbelkasten zu breit und einem anderen Instrument entnommen, während der Aufsatz für die Bassaiten sehr viel späteren Datums ist. Bei der Theorbe von Joachim Tielke, Hamburg um 1700, können die Wirbelkästen, obwohl mit Tielkeschen Ornamenten geschmückt, in dieser Form nicht aus der Werkstatt des Hamburger Meisters stammen, und auch Steg und Stegornamente sind späteren Datums. Die unsignierte Viola da Gamba des 18. Jahrhunderts mit vier Saiten bildet nicht „den Übergang zum Cello hin“ (S. 24), sondern ist eine Viola da Gamba, die durch Ersetzen des ursprünglichen Halses und Wirbelkastens zu einem Violoncello umgebaut worden ist. In der gleichen Art kann die „Viola da braccio“ – kaum eine Cremoneser Arbeit, wie es der Katalog verzeichnet – nicht als „Vorläufer unserer heutigen Bratsche“ (S. 25) angesehen werden; sie war höchstwahrscheinlich ursprünglich eine Viola d'amore, die zu einem späteren Zeitpunkt zu einer Bratsche umgebaut wurde. Die „Viola d'amore“ von Johann Blasius Weigert, Linz 1730, durch einen besonders lustigen Amorkopf mit Augenbinde nur über einem Auge gekrönt, wäre mit ihren sieben Spiel- und zehn Resonanzsaiten besser als Englisches Violett bezeichnet gewesen. Bei der Viola d'amore von Weigert mit unleserlicher Datierung „entspricht der geschnitzte Frauenkopf“ keinesfalls „den Proportionen des Instruments“ (S. 25), sondern ist dieser eben nicht ursprünglich.

Diese Mängel wären bei einer zweiten Auflage zu beheben. Dabei sollte auch folgendes beachtet werden. Die beschriebenen Saitenklaviere mit Hammermechanik (Ende 18. Jahrh. bis um 1820) besitzen oder besaßen ursprünglich nicht einen Hammerbelag aus Filz (S. 9), sondern aus Leder, da erst 1826 durch Jean-Henri Pape in Paris mit der

Befilzung der Hammerköpfe ein Anfang gemacht wurde. Die neben dem Griffbrett laufenden Saiten bei Theorbe und Chitarrone dienen nicht der Resonanz (S. 18), sondern werden als Bassaiten meistens leer gezupft. Durch Niedertreten eines Pedals werden bei der Pedalarharfe die entsprechenden Saiten höher, nie tiefer gestimmt (S. 22). Sodann mutet es als unlogisch an, daß Trompeten zu den Signalhörnern gerechnet werden (S. 33). Es möge wahr sein, daß vor allem bei europäischen Volksinstrumenten und bei außereuropäischen Instrumenten die Grenzen zwischen Hörnern und Trompeten sehr fließend sind, in der europäischen Kunstmusik sind sie es nicht in dem Ausmaß, wenn man die Kornette außer Betracht läßt. Die Röhre von Hörnern – und ganz besonders bei denjenigen Instrumenten, die als Signalhörner bezeichnet werden – ist sowohl beim Mundstück als auch bei der Stürze konisch, die von Trompeten nur bei der Stürze.

Trotz dieser dem Autor nur zum geringsten Teil anzulastenden Mängel ist Gábrys Bändchen eine willkommene Ergänzung der vorhandenen Dokumentation zu den Instrumentenbeständen in öffentlicher Hand.

John Henry van der Meer, Nürnberg

HANS JOACHIM ZINGEL: König Davids Harfe in der abendländischen Kunst. (King David's Harp . . . , englische Fassung von Julian Yeo). Köln: Musikverlag Hans Gerig (1968). 93 S. (davon 9 S. englische Fassung), 21 Taf.

Neben Hugo Stegers grundlegendem Buch *David rex et propheta*, Nürnberg 1961, und neben Günter Bandmanns „ikonographischer Studie“ *Melancholie und Musik*, Köln und Opladen 1961, hat eine Broschüre mit nur 58 Seiten Text über den königlichen Musikanten keinen ganz leichten Stand. Wer sich einen ersten geschichtlichen Überblick über das Harfenspiel verschaffen will, wird sie dennoch mit Gewinn lesen. Wo Zingel als der mit wissenschaftlichen Methoden gründlich vertraute Harfenist spricht, etwa über frühe Belege für die chromatische Harfe (53-55), vermag er sogar zu fesseln. Von den mehr geistesgeschichtlich ausgerichteten Partien verdienen die der alten „Winkelharfe“ (23-25) und der „Goldenen Harfe“ des 19. Jahrhunderts (55) gewidmeten Abschnitte

Beachtung. In jenem Instrument glaubt der Verfasser das vielbeschworene „psalterion“ zu erkennen, dessen Korpus sich über den Saiten befand und das so eine äußerst langlebige theologische Allegorie nahelegte. Später rückten freilich auch andere „Bedeutungen“ in den Vordergrund. In der barocken Literatur, bei Georg Philipp Harsdörffer z. B., symbolisierte die Harfe mehr die Einheit verschiedener Individuen und Stände unter einem tüchtigen Regenten. Mit Recht betont Zingel die realen Anregungen und Einflüsse, die von den biblischen Musikberichten ausgingen. Das Material zu den besonders wichtigen Rekonstruktionsversuchen im 17. Jahrhundert ist noch längst nicht ausgeschöpft. Es war ein guter Gedanke, die Spuren von „König Davids Harfe“ bis an die Gegenwart heran zu verfolgen. Warum sich die Frau dieses Instruments bemächtigte, bleibt jedoch unerörtert. Auch krankt das Büchlein ein wenig an katalogartigen Aufzählungen. Aus den nicht genannten Arbeiten von Bandmann und Werner Bachmann (*Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Leipzig 1964) hätte der Verfasser zumindest methodisch manches lernen können.

Werner Braun, Saarbrücken

JOAN RIMMER: *The Irish Harp*. Dublin: The Mercier Press for the Cultural Relations Committee 1969. (8), 80 S. (*Irish Life and Culture*. XVI.)

Die Bedeutung, die das Harfenspiel in Irland, Harfe und Harfner in der kulturellen, politischen und sozialen Geschichte dieses Landes haben, dokumentiert sich noch heute in der Tatsache, daß sich die Harfe als Wahrzeichen Irlands im britischen Königswappen erhalten hat. Kein Wunder, daß über keinen Harfentyp so viel geschrieben worden ist wie über den „irischen“; die Reihe der Dokumentationen beginnt am Ende des 18. Jahrhunderts, als man sich anschickte, der schwindenden Harfnertradition durch systematisches Sammeln und Veröffentlichen des reichen Materials zu steuern, und reicht bis in unsere Tage. Man beachte die entsprechenden Bibliographien in Grove's Dictionary und MGG, zumal im vorliegenden Buch eine Bibliographie vermißt wird.

Joan Rimmer, die sich nicht nur durch ihre Zusammenarbeit mit Frank Harrison bei der Herausgabe des reich bebilderten Bandes

European Musical Instruments bekannt gemacht hat, sondern darüberhinaus mit Spezialarbeiten zu einzelnen Gebieten aus der Geschichte der irischen und walisischen Harfe hervorgetreten ist, z. B. in *The Galpin Society Journal* 1963, 1964. und 1965 und in *Proceedings* 1963/64, legt nun eine Zusammenfassung ihrer Einzelstudien vor. Damit besitzen wir ein zuverlässiges Compendium für dieses Teilgebiet der Instrumentenkunde, in dem alles Wissens- und Bemerkenswerte von einer Expertin dargestellt wird, die gleichsam „am Ort“ arbeiten konnte und so in der Lage war, eine umfassende Bestandsaufnahme der erhaltenen Relikte aus der Vergangenheit Irlands aufzunehmen. Zu den bereits bekannten Dokumenten sind weitere hinzugefügt, alles wurde noch einmal gründlich durchdacht und erklärt, wengleich auch Rimmer nicht um Hypothesen herkommt. Daß man an einigen Punkten überdies anderer Meinung sein kann, sei nicht verschwiegen.

Mit vollem Recht setzt die Autorin eine strenge Scheidung der beiden – leider heute noch oft verwechselten – Zupfinstrumente Leier und Harfe an den Anfang (im einleitenden Kapitel *The Harps and Lyres of Antiquity*). Von besonderem Wert scheint mir dann der am Schluß stehende *Index of Extant Irish Harps*, aus dem man mühelos Daten und Einzelheiten der Bauweise, Besaitung und Handhabung der 14 historischen Modelle entnehmen kann. Auch helfen die guten Abbildungen dazu, den Unterschied zwischen den originalen und den seit geraumer Zeit nachgebauten oder neu-konstruierten „Irischen Harfen“ (Kapitel 6: *The Neo-Irish Harp*) zu erkennen; diese zunächst für die Harp-Societies, später für Liebhaberkreise in aller Welt geschaffenen Typen haben, wie die Verfasserin deutlich macht, Elemente der „Pedal-“ und „Manual-Harfen“ angenommen und so zuletzt nicht mehr viel mit ihren historischen Vorbildern zu tun. Mit der Entwicklung der eigentlichen „Irish Harp“ befaßt sich Joan Rimmer in den Kapiteln 3-6, nachdem sie im schon erwähnten 2. Kapitel die Vorgeschichte erläutert hat. Trotz gewisser Wandlungen hat sich die charakteristische Form des Instruments über 6 Jahrhunderte hin gehalten, und für diese stolze Tradition eines Harfentyps werden Belege zur Handhabung, Besaitung und Verwendung in Fülle vorgelegt. Die Frage allerdings, ob und auf

welchem Wege die europäische „Rahmenharfe“ aus dem Orient eingeführt worden ist, kann auch hier nicht zwingend beantwortet werden. Ob der Gebrauch des „Plektrums“ an horizontalen Harfen Vorderasiens richtig gedeutet ist, wage ich zu bezweifeln, auch muß offen bleiben, ob wirklich auch klimatische Einflüsse für die Umformung der „offenen“ Instrumente des Ostens zur „geschlossenen“ Dreiecksharfe des Nordens mitverantwortlich zu machen sind. Mit besonderem Nachdruck sei unterstrichen, daß auch Rimmer von der Vorstellung ausgeht, das viel zitierte Zupfinstrument der Kelten und Germanen in vorchristlicher Zeit sei keine Harfe, sondern eine Leier gewesen. Eine bisher unbeachtete Handschrift, das sogenannte „Talbot-MS“ aus dem 17. Jahrhundert, dem die Verfasserin bereits eine Spezialstudie gewidmet hat (*Galpin Society Journal* XVI, 1963), erhält seinen bedeutungsvollen Platz für die Klassifizierung und Benennung verschiedener Harfenformen in der Barockzeit neben Praetorius' *Syntagma musicum*; daß Rimmers Kritik am Harfenkapitel im Werk unseres deutschen Gewährsmannes in dieser Form voll berechtigt ist, glaube ich nicht. Dagegen sind ihre Angaben zur Rekonstruktion der „Trinity College Harp“ aus dem 14. Jahrhundert (ausgeführt 1961) bemerkenswert.

Hans J. Zingel, Köln

JOHANNES FISCHER: Das Orgelbauer-geschlecht Walcker in Ludwigsburg – die Zeiten, das Werk. Mit einem Nachwort von Theodor HEUSS und einer Überleitung „Die Brücke zu Heute“ von Hellmuth JAEGER. Kassel-Basel-Paris-London-New York: Bärenreiter 1966. 111 S. sowie ein Bildteil mit 24 Abb.

Der Verfasser führte die Geschichte des Hauses Walcker in seinem vorliegenden Buch bis zum Jahr 1942, seinem Todesjahr; die Zeit von da an bis zum Jahr 1966 ist in zusammenfassender Form von Hellmuth Jaeger behandelt, Neffe von Oscar Walcker und Onkel des jetzigen Inhabers Werner Walcker-Mayer. Ein Nachwort von Theodor Heuss ist der Persönlichkeit von Johannes Fischer gewidmet. Von Fischer erfahren wir nun folgendes: Die Familie Walcker kann bis 1329 zurückverfolgt werden; der erste Orgelbaumeister ist Johann Eberhard Walcker, dessen erste Orgel, 1781 für die Garnisonkirche in

Cannstadt erbaut, in der Kirche von Schwieberdingen erhalten ist. Sein Sohn Eberhard Friedrich, durch die Gedanken Abbé Voglers angeregt, kam zu eigenen orgelbaulichen Konzeptionen; diese wußte er so überzeugend zu vertreten, daß ihm als verhältnismäßig jungem, noch wenig bekanntem Meister die Erstellung der großen Orgel für die Paulskirche in Frankfurt a. M. anvertraut wurde, was weitere größere Aufträge im Inland (Stuttgart, Ulm, Frankfurt a. M.) sowie Ausland (Leningrad, Reval, Agram) zur Folge hatte – ein Vorgang, der an des jungen Aristide Cavaillé-Coll Berufung an die Basilika von St. Denis mit anschließenden bedeutenden Aufträgen in Paris erinnert (mit Cavaillé-Coll sollte Eberhard Friedrich Walcker später in Gedankenaustausch treten). Nach Eberhard Friedrichs Tode wurde das Unternehmen von seinen Söhnen – in erster Linie von Karl, einem Kaufmann von Format, – weitergeführt (Instrumente: Frankfurt a. M./Säalbau, Leipzig/Gewandhaus, Wien/Stephansdom), während die vierte Generation durch den weltmännisch geformten Oscar repräsentiert wurde (u. a. Orgeln von über 100 Registern – Dortmund, Hamburg, Stockholm, Barcelona, Oslo – bzw. über 200 Registern – Nürnberg). Seit dem Tode Oscars wird das Haus von dessen Enkel Werner Walcker-Mayer geleitet (Stuttgart/Rundfunk, Frankfurt a. M./St. Katharinen und St. Leonhard, Dortmund/St. Reinoldi, Stuttgart/Stiftskirche, Ulm/Münster). Schon Johann Eberhard wußte sich als Mitarbeiter u. a. eine Kraft wie Andreas Laukhuff zu sichern, den späteren Begründer der Firma Aug. Laukhuff/Weikersheim, und zu den Schülern bzw. Mitarbeitern Eberhard Friedrichs zählen Träger von noch heute bekannten Namen wie Kuhn, Link, Marcussen, Sauer, Steinmeyer und Weigle. Eberhard Friedrich selbst sah die „Hauptaufgabe“ der Orgelbaukunst darin, „würdigen Anteil am Gottesdienst zu nehmen“, und es war ihm „ein lieber Gedanke“, durch seinen Beruf „der christlichen Kirche . . . zu dienen“; seine *Werkstätten-Ordnung* von 1847 enthielt substantiell wesentliches der späteren Sozialgesetzgebung. In technischer Hinsicht war er es, der von der Schleiflade zur Kegellade überging (die erste Orgel dieser Art erstellte er für die Dorfkirche zu – nomen est omen – Kegel/Estland), während der Schritt von der mechanischen Traktur zur pneumatischen

und der weitere zur elektropneumatischen unter der Ägide seines Sohnes Karl getan wurde. Sein kunstverständiger Enkel Oscar zeigte sich im besonderen der elsässischen Orgelreform (Albert Schweitzer) aufgeschlossen, was vor allem in seinen großen Werken zu Dortmund und Hamburg zum Ausdruck kam, und leistete später auf Anregung von Wilibald Gurlitt einen spezifischen Beitrag zur deutschen Orgelbewegung in Form der Erbauung der „Praetorius-Orgel“ – interessant, daß es gerade nicht Orgeln waren, die für diese Vorbild wurden, sondern erhaltene Blasinstrumente, zu ihrer Zeit Vorbild für den Klang von Orgelregistern. In Fortführung der Linie seines Großvaters Oscar strebt Werner Walcker-Mayer eine organische Synthese an von deutschem und französischem Orgelbau. Fischers liebevoll-eingehende und fesselnde Darstellung – unterstützt von Auszügen aus Briefen, Denkschriften und anderen Dokumenten – vermittelt einen lebendigen Eindruck der Persönlichkeiten, des Milieus in der Werkstatt, beim Transport und in der Fremde sowie der Familien-, Leistungs- und Besitzverhältnisse. Mit der Geschichte des Hauses Walcker liefert Fischer zugleich Quellenmaterial u. a. zum Studium der Wandlungen des Orgelideals im Lauf eines Jahrhunderts, das schon manche bedeutsame vorsichtige Schlußfolgerung gestattet.

Hans Klotz, Köln

PAUL DOE: *Tallis*. London: Oxford University Press 1968. 71 S. (Oxford Studies of Composers. 4.)

Der Klappentext bezeichnet als das Ziel dieser neuen Serie, „to provide short, scholarly, critical surveys of composers about whom no major work is already available, or whose music stands in particular need of re-assessment“. Ferner wurde in erster Linie auf die Musik und reichliche Beispiele Wert gelegt. Abgesehen davon, daß das biographische Element, obwohl grundsätzlich „being kept to a minimum“, etwas zu spärlich geraten ist, hat der Birminghamer Musikdozent seine Aufgabe in diesem ersten selbständigen Buch über Tallis, über den eine neue Ausgabe zu erwarten ist, bei aller Knappheit muster-gültig erfüllt. Die fünf Kapitel, die im wesentlichen den Stadien des Lebens und Schaffens entsprechen, greifen aus den einzelnen Gruppen, über die eine sorgfältige Werkschau von

130 Nummern orientiert, die wichtigsten und typischsten Werke heraus, deren stilistische Eigenart, historische Einordnung und ästhetische Bedeutsamkeit an 40 Beispielen nachgewiesen wird. Auf Grund selbständiger Forschungen, die die Darstellung der MGG z. T. neu beleuchten und ergänzen (z. B. über das 4stimmige „Spem in alium“ oder das 7stimmige „Miserere“) erstet die Gestalt eines Meisters, „who, by temperament and training, belonged to a late-medieval generation of monastic musicians to whom novelty as such was no more a virtue than in any other sphere of religious life“. Bei dem Mangel an exakten Datierungsmöglichkeiten ist die Frage, inwieweit Tallis „pioneered new ideas in England“ schwer zu beantworten. Der Verfasser schließt mit einem feinsinnigen Vergleich zwischen Tallis und seinem Freund und Schüler Byrd, mit dem er noch als 70jähriger die (34) *Cantiones sacrae* herausgab, und sieht in ihrem Verhältnis eine Voraussetzung der Beziehung Haydn-Beethoven.

Reinhold Sietz, Köln

MAURICE J. E. BROWN: *Schubert. Eine kritische Biographie*. Ins Deutsche übertragen von Gerd SIEVERS. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1969. XII, 417 S., 7 Taf.

Einer der wenigen profunden Kenner Schuberts schreibt eine Schubert-Biographie: ein Glücksfall für die Biographik! Einer der wenigen Forscher, die Otto Erich Deutschs Sammlung der Dokumente und das Thematische Verzeichnis heute noch ergänzen und korrigieren und das schwierige Problem der Chronologie weitertreiben können, gibt eine „Darstellung von der Persönlichkeit Schuberts“: ein Mißverständnis moderner biographischer Forschung?

Nachdem 1908 die große Biographie Beethovens von Thayer und Deiters durch Riemann, 1927 die Haydns von Pohl durch Botstiber abgeschlossen worden waren, nachdem 1919/21 Hermann Aberts „Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart“ erschienen war, glaubte man das Zeitalter der großen Biographien zu Ende – und gleichzeitig das einer neuen Art angebrochen, das der Dokumentar-Biographie: 1913/14 erschienen, „herausgegeben“ von Otto Erich Deutsch, die beiden ersten Bände einer „synthetischen Biographie“ unter dem Titel *Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und*

Schaffens. „Der Satz“ – den noch Abert zitiert –, „daß die Biographien großer Männer mindestens alle 50 Jahre neu geschrieben werden müssen“, schien mit einem Mal überholt. Will man anstelle einer Darstellung gleichsam die Quellen selbst sprechen lassen, dann hat die biographische Wissenschaft sich auf die Aufgabe des Sammelns und Kommentierens (ohne jegliche Absicht der Interpretation) zu beschränken. Indessen, in der „endgiltigen Fassung“ seiner Schubert-Dokumente, im Vorwort dieses „*Buches der Tatsachen, dem Selbstabdruck eines Lebens*“, das doch keine Biographie sein konnte, bemerkte Deutsch 1964: „*deren dürften noch manche geschrieben werden, denn seit 1914 ist es schwer geworden, keine Schubert-Biographie zu schreiben.*“ Der Widerspruch, den das barg: „*Dokumentar-Biographie*“, war aufzuheben. Die Dokumente sind gesammelt, die Biographie bleibt zu schreiben – doch noch, wieder.

Maurice J. E. Brown hat 1958 die Konsequenz gezogen; sein *Schubert. A Critical Biography* ist O. E. Deutsch gewidmet; Breitkopf & Härtel hat das Buch dankenswerterweise in Deutschland herausgebracht, gut ausgestattet und preiswert. Damit sind die vielen Schubert-Bücher, die verbreitet sind, gleichsam hinfällig geworden.

Daß die Ansprüche um so höher steigen, je besser ein Buch ist, und also Kritik sich regt, wo sonst kein Wort verloren würde, ist selbstverständlich, erst recht, wenn der Verfasser selbst sein Werk „*kritisch*“ nennt. Warum eigentlich? Weil er allen, die etwas geschrieben haben, nicht nur Schubert und Goethe und Schiller, Zensuren erteilt, die zudem meist der stichhaltigen Begründung entbehren? (44: „*Der Jüngling an der Quelle' ein gänzlich Schubertisches und unwiderstehlich schönes Lied*“; 115: „*Schubert selbst hatte vermutlich keine vollständige Vorstellung von der Größe und Originalität der zwei symphonischen Sätze, die er gerade komponiert hatte*“, usw.) Weil der Verfasser mit nahezu allen, die sich je zu Schubert geäußert haben, streng ins Gericht geht? Der Leser erwartet eine andere Kritik und an anderer Stelle, nämlich da, wo die Quellen kritisch interpretiert, zur neuen Biographie versammelt werden sollten – und hier bleibt er oft unbefriedigt. Um Beispiele zu nennen: Man weiß, daß Schubert im Frühjahr 1820 mit der Polizei zu tun hatte (Nur nebenbei:

Kotzebue wurde nicht in Berlin, sondern in Mannheim ermordet), oder daß sein Verhältnis zur katholischen Kirche nicht ungebrochen war; ob Schubert das Oktett wirklich für den Grafen Troyer und das „Forellenquintett“ wirklich im Auftrag von Sylvester Baumgartner nach dem Vorbild von Hummels Quintett in *es-moll* op. 87 geschrieben hat, weiß man hingegen nicht: hier will man Genaueres, dort mehr wissen, und wenn viele Fragen nicht einfach aus den Quellen zu beantworten sind, so erwartet man kritische Erörterung, gerade heute und in diesem Buch.

Die Zusammenstellung der Dokumente über die angeblich verlorene Gmunden-Gasteiner Sinfonie Schuberts ist nützlich und wird hoffentlich dazu beitragen, daß dieses Werk aufführt, in vielen Köpfen herumzuspuken. Sehr nützlich sind ferner die vorzüglichen und hilfreichen Register und nicht zuletzt auch die Zusammenstellung der in der alten Gesamtausgabe fehlenden Werke. Daß Schuberts Werke nicht nach ihren Nummern im Deutsch-Verzeichnis zitiert werden, ist ein unverzeihlicher Mangel; daß die Neue Schubert-Ausgabe (als deren erster Band Deutschs Dokumentensammlung in der genannten „*endgiltigen Fassung*“ erschienen ist) nicht einmal im letzten Kapitel Erwähnung findet, ist ein Schönheitsfehler.

Arnold Feil, Tübingen

PERCY M. YOUNG: *Robert Schumann. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1968. 304 S., 8 Taf.*

Wie E. H. Meyer im Nachwort sagt, ist es des Verfassers „*Anliegen, die eigentümliche Einheit zwischen Schumanns Leben und seinem kompositorischen wie literarischen Werk zu ergründen.*“ Young war sich bewußt, daß das große Werk des Meisters, dessen, wie es in der englischen Ausgabe von 1961 heißt, „*distinction inadequately acknowledged*“ ist, nur in den wichtigen Stadien aufgezeigt werden konnte, und daß, wie z. B. die Arbeiten von G. Abraham und E. Sams zeigen, noch viel zu entdecken ist. Diese deutsche Ausgabe hat manches, oft begrifflicherweise (z. B. das Kapitel über Schumann und England) gestrichen oder zusammengezogen, ohne daß Lücken fühlbar werden. In 16 Kapiteln werden der quellengetreu erzählten, durch zahlreiche literarische und Selbstzeugnisse sowie soziologische Einblicke bereicher-

ten Lebensschilderung die bezeichnenden WerkGattungen zugeordnet: „Clara“ und „Wieck“, die beide unvoreingenommen vorgestellt werden, die Klavier- und Sologesangsmusik der Leipziger Zeit, die Kammermusik usw. Natürlich ist diese Einteilung nicht mit der chronologisch-statistischen Elle zu messen, aber keiner bedeutenden Komposition fehlt die angemessene Würdigung. Besonders verdienstlich ist die unparteiische Behandlung der Spätwerke (Hinweis auf das grandiose Rezitativ in *Des Sängers Fluch*, S. 200); vielleicht hätte eine Bemerkung über den Zusammenstoß mit Liszt am 9. Juni 1848 zu einer erhellenden Diskussion über den „klassizistischen Einschlag“ bei Schumann verholfen. In diesem Zusammenhang wäre die bedauerliche Äußerung über Mendelssohns „ansehnliche Honorare“ (153) besser weggeblieben. Das Nachwort betont, Young habe seine Wertungen und Charakterisierungen „oft in dichterischer Sprache . . . nachgezeichnet.“ Das war z. B. gefordert im Kapitel über die Sologesangswerke, und ist mustergültig und nahezu allseitig gelungen. Übrigens findet man einen sprechenden Beleg für des Meisters persönliche Baßführung auf S. 141, die wahrscheinlich auch Brahms beeinflusst hat; zudem erinnert die Melodie der rechten Hand an „Oh wüßt ich doch den Weg zurück“.

Reich an fruchtbaren und neuartigen Deutungen, Vorschlägen und Verknüpfungen ist das (längste) Kapitel über die Klaviermusik. Aber – ist *Der Dichter spricht* mit seiner vorherrschenden, in der Mitte gelösten Vierstimmigkeit eine „Schlanke Arabeske“? (108) Könnte die rondoartige *Fabel* (108) nicht, wie Schumann einmal Ad. Henselt klar machte, in den „langsam“-Teilen (deren Baß Cl. Schumanns Thema aus op. 5 C-F-G-C, hier etwas schwierig *do-fa-so(!)-do* genannt, ist) die „Moral“, in den „schnellen“, die zudem motivisch mit „langsam“ verbunden sind, die „Geschichte“ symbolisieren? Ist das *Warum* (119) in seiner dem Orgeltrio angenäherten Weise ein Lied ohne Worte? Beachtenswert ist der Hinweis auf die „Technik der falschen Töne“ (120). Zur sehr überzeugenden Charakterisierung der großen Phantasie (132) ließe sich noch sagen, daß der Huldigung für Clara durch das Beethovenzitat (Takt 15), das auch Brahms mehrfach anführte, – Isoldens Liebestod, die das Werk eröffnet, vorangeht. Nicht recht

verständlich ist, warum der Schlußsatz „eine Deutung des Lyrikers Beethoven“ darstellt, ebenso, wenn es weiter im Original heißt „as sincere and radiant in one way as Nimrod is in another“. Über den musikalischen Werten kommen die literarischen Verdienste nicht zu kurz, der „Redakteur“ Schumann bringt manches kaum Beachtete. Das sehr verständnisvolle, mitfühlende Kapitel „Mensch und Musiker“ kann, auch bei Einschluß des verstreut Vorgebrachten, gewiß die Totalität dieser höchst komplizierten Künstlergestalt nicht erschöpfen, doch zeugen die beiden letzten Seiten von tiefer Ergriffenheit.

Einige Verbesserungsvorschläge: Es muß heißen: S. 22 Eybler, 23 Dr. Reuter, 58 Schunke, 125 Mitte: Gesicht, 159 Knaur statt Bendemann, 185 Preyer, S. 114 müssen im zweiten Beispiel die Reihen umgestellt werden. Die Ausstattung des wertvollen und persönlichen Buches ist vorzüglich, die, vom Original z. T. abweichende Bilderauswahl bezeichnend, vor allem zeugt die Übersetzung von psychologischem Feingefühl.

Reinhold Sietz, Köln

CARL CZERNY: *Erinnerungen aus meinem Leben. Hrg. und mit Anmerkungen versehen von Walter KOLNEDER. Mit Werkverzeichnis (ca. 1860). Strasbourg-Baden-Baden: Editions P. H. Heitz-Verlag Heitz GMBH 1968. 78 S. (Collection d'Etudes Musicologiques – Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 46.)*

Der Herausgeber hebt hervor, daß die Erinnerungen hier zum ersten Male in der deutschen Sprache des Originals vorgelegt werden. Vergleicht man sie mit G. Schünemanns Aufsatz *Czernys Erinnerungen an Beethoven* im Neuen Beethoven-Jahrbuch, Jg. 9, 1939, so fällt auf, daß dort manche, auch bedeutsame Stellen nur erzählt oder übergangen werden. Dafür gibt Schünemann eine Fülle von entlegenen Einzelheiten, die in Kolneders Ausgabe aus z. T. noch schwerer erreichbaren Quellen ergänzt werden. Die sachliche, wohlwollende Darstellung in einem anschaulichen, tadellosen Deutsch – das er auch als Übersetzer des Reichaschen *Traité* (der auf S. 143 einige kaum bekannte Bemerkungen über die Aufführung von Beethovens Chorphantasie op. 80 beibringt) und als Textunterleger, ebda. S. 211, bewährte – des „in böhmischer Spra-

che erzogenen“, frühreifen, urmusikalischen Czerny berührt ebenso sympathisch wie die Genauigkeit und Bescheidenheit seines Berichts, der, auch wo er Beethoven erwähnt, nie ins Schwärmerische verfällt. Lesenswert ist auch, was er über des Meisters Taubheit mitteilt, das mit Schönemanns Dokumenten S. 62/66, 68 und 73 zu vergleichen wäre. — Über Czernys Klavierspiel ist wenig überliefert; der junge Hiller, der im übrigen über Hummel genauso urteilt wie Czerny, fand 1827 dessen Mitwirkung beim Beethovenschen B-dur-Trio „*exagerirt und carikirt*“ (*Künstlerleben*, 1880, S. 46). Interessant sind Czernys Mitteilungen über Liszt, der ihm seine *Etudes de concert* 1848 widmete, nicht nur über die Unterweisung, die Czerny „*fast täglich jeden Abend*“ dem „*eifrigen, genievollen und fleißigen Schüler*“ (S. 28) erteilte, sondern auch sein Urteil über dessen Kompositionen, die „*für die Pianisten der künftigen Generationen eine neue Schule und Epoche gründen*“ (1852). Wenn Czerny auch 1836 das Unterrichten aufgab, so ist seine gesamte Produktion, einschließlich des zahllosen Ungedruckten, so ungeheuer groß, daß in J. Fields Vermutung über seine Arbeitsweise (er spricht von Czernys „*Bureau von sachkundigen Musikern*“, MGG II, 1837 ff.) doch vielleicht ein Körnchen Wahrheit stecken könnte. Dabei hebt Kolneder die Qualität der ersten etwa hundert Werke hervor, unter denen die Sonaten und die auf Schumann einwirkende Toccata einen höheren Rang einnehmen, mochte auch fast alles Spätere „*ausschließlich Routinearbeit*“ sein. Neben den gründlichen Anmerkungen ist die *Complete List of Carl Czerny's Works* von 1860, die bis op. 798 reicht (nach MGG waren es 861) zu begrüßen, zumal H. Stegers Dissertation Ms. geblieben ist. Brauchbarer wird diese Liste noch durch die systematische Aufgliederung in Prosniz' *Handbuch* I, 120. Für Czernys Bildung und kritischen Blick ist auch der „*Umriss der ganzen Musik-Geschichte*“ von 1854 bezeichnend. Er ist als eine Art „*Kulturfahrplan*“ „*nach den Nationen und Epochen abgetheilt*“, die Musiker „*werden den gleichzeitigen Ereignissen zur Seite gestellt*“. Man kann in Czernys Ablehnung der üblichen schulmäßigen Darstellungsart hier einen der ersten Versuche eines verstehenden Überblicks sehen. Man darf dem als Motto vorangestellten Wort von Brahms durchaus zustimmen: „*Der Fingersatz bei Czerny ist*

höchst sehr zu beachten, überhaupt meine ich, man dürfte heute mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann haben“.

Reinhold Sietz, Köln

FRIEDRICH WIECK: *Briefe aus den Jahren 1830-1838. Eingeleitet und hrsg. von Käthe WALCH-SCHUMANN. Köln: Arno Volk Verlag 1968. 103 S., 7 Taf. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 74.)*

Diese 32 Briefe aus dem Besitz der Urkelin des Ehepaars Schumann sind ein ebenso wichtiger Beitrag zur Clara Schumannforschung wie zur Erkenntnis ihres Vaters, für die von den vier im Vorwort genannten Quellen die dreibändige Biographie B. Litzmanns (hier Bd. I, 2/1903) immer noch die ergiebigste ist. Daß „*Friedrich Wieck hier in das Licht gerückt wird, in welchem er zu stehen verdient*“, ist das Hauptanliegen dieses Buchs. Die Briefe, sicher nicht vollständig erhalten, verteilen sich ungleich über neun für Claras Entwicklung wichtige Jahre: Je sieben stammen aus den Jahren 1830 und 1837, je vier von 1834 und 1838, drei von 1832, je einer von 1833 und 1835; 1836 geht leer aus. Ein statistischer Vergleich mit der Gewichtsverteilung bei Litzmann ist nicht angängig, da dieser das Hauptgewicht auf die Beziehung zu Schumann legt. Eine wertvolle Ergänzung zu diesen Briefen Wiecks bilden seine bei Litzmann reichlich gebrachten Tagebuchnotizen wie diejenigen Claras. Schumann, der in diesen Schreiben verhältnismäßig selten hervortritt, wird wohl manchmal etwas ironisch, aber nie polemisch oder grob behandelt; an seiner Zeitschrift nahm Wieck wohlwollenden Anteil, für seine Kompositionen setzte er sich ein, so hofft er in Wien, von den erklärenden „*Andeutungen*“ zum „*Carnaval*“, den Clara damals spielte, 1000 Exemplare „*los zu werden*“. Man muß das ganze Buch mit seinen, vorwiegend die Namen betreffenden korrekten Anmerkungen (die in der berechtigten Form aber nicht immer ins Register übernommen wurden, z. B. Meiseder, Mayerbeer, Sonntag) aufmerksam gelesen haben, um zu erkennen, wieviel Neuartiges hier geboten wird. So über Claras frühreife Beherrschtheit und gesellschaftliche Gewandtheit, ihren redlichen Ehrgeiz und selbständiges Streben nach Vervollkommnung und ihren musikalischen Geschmack, auch über Einzelheiten wie Beifall,

Ehrungen, Toilettefragen, hie und da auch über kleine launenhafte Trübungen. Was Wieck in diesen, fast nur an seine zweite Frau gerichteten Briefen über das Konzertleben und das Publikum höchst lebendig, aber auch derb und humorvoll zu sagen hat, zeigt eine erstaunliche Überlegenheit und Überlegtheit, so im Kalkulieren der Reiseroute und der Unterkünfte und dem Wissen um jede förderliche geschäftliche oder gesellschaftliche Verbindung. Aber nie läßt er die Rücksicht auf die Leistungsfähigkeit seiner Tochter aus der Acht: „*Wir nehmen aber wenig an. Ist Clara denn ein Pferd?*“ (Wien, 27. Jan. 1837). Mancherlei Neues liest man über seine Leipziger Pianofortehandlung, an der auch Tomaschek beteiligt war. Mag auch manches, was der Vater über Claras universale Überlegenheit über berühmte Kollegen ausspricht, übertrieben sein (die Zwölfjährige als Vorbild für den 53jährigen Hummel! S. 36): Die Begegnungen mit Henselt, Thalberg und besonders Liszt werfen auch ein bezeichnendes Licht auf diese. Es ist daher zu bedauern, daß, so hübsch die Zusammenstellung über *Clara Schumann, geb. Wieck, und das Rheinland* (das in den Briefen nicht vorkommt) auch ist, Wieck nur dreiviertel Seiten in der Einleitung gegönnt werden. Die vier genannten Bücher über ihn, denen noch die Arbeiten von V. Joos (1900 und 1902) hinzuzufügen wären, vor allem Litzmann (z. B. S. 57 ff.) hätten bestes Diskussionsmaterial über diese „*zwiespältige Persönlichkeit*“ (MGG XIV, 587) ermöglicht. Auch ein hindurchführender, kurzgefaßter Zwischentext wäre nützlich gewesen. Da die Schrift Wiecks, wie das Facsimile erkennen läßt, nicht immer leicht lesbar ist und einige Namen orthographisch entstellt auftreten, waren gelegentliche Irrtümer nicht vermeidbar. S. 73 ist Adelaide Kemble gemeint, S. 83 der Graf Sedlnitzky; es ist nicht bekannt, daß Heinroth und Guhr verlegerisch tätig waren. Das Buch legt viel Aufschlußreiches über die finanzielle Seite der Tourneen vor. Drei Familienbilder und ein Druckfacsimile von Claras op. 1 erhöhen den Wert der Veröffentlichung. Reinhold Sietz, Köln

ALEXANDER N. SKRJABIN: *Promethische Phantasien. Übersetzt und eingeleitet von Oskar von RIESEMANN. Mit vollständigem Werkverzeichnis und Schallplattenverzeichnis. München-Gräfelfing: Verlag*

Walter Wollenweber 1968. 111, VIII S. (Reprografischer Nachdruck der 1. Auflage Stuttgart 1924.)

Skrjabin wird wahrscheinlich und ganz entgegen seinen Intentionen immer ein unpopulärer Musiker bleiben, der wenige heftig ergreift, aber das allgemeine Bewußtsein kaum affiziert. Aber auch in den Kreisen der wenigen Fans und der Fachleute ist seine geschichtliche Bedeutung noch nicht exakt definiert. Daß auch heute der Versuch, Skrjabins Werk darzustellen, einen freilich ideologisch nicht ganz unbelasteten Verfasser in erhebliche ästhetische Verlegenheit bringen kann, erweist eines der wenigen in jüngerer Zeit in deutscher Sprache erschienenen Bücher über Skrijabin (Danilewitsch, Moskau 1953, Leipzig 1954). Skrijabins historisches und aktuelles Gewicht läßt sich aus seinen Partituren und im Vergleich mit denen der Zeitgenossen der Tonnalitätskrise um 1910 analytisch belegen und interpretieren. Wieweit die Kenntnis der Schriften Skrijabins dabei hilfreich sein kann, ist fraglich. Die Reproduktion der Auswahl aus Texten des Komponisten, Tage- und Projektbüchern der Jahre 1888-1906, die der 1934 verstorbene Rußlandspezialist Oskar von Riesemann 1924 vorgelegt hatte, ist zunächst ein Akt der Erhaltung vergriffener Literatur. Wie bei dieser Art von Unternehmungen heute üblich, kommt der Nachdruck ohne erneute Textrevision aus. Das Material entnahm schon Riesemann den Russischen „Propyläen“ (Bd. VI, 1919), und er ließ dabei das bereits 1906 in Genf veröffentlichte *Poème de l'Extase* aus. Nicht etwa von einem (übrigens nicht evidenten) poetischen Wert, aber vom Zusammenhang her hätte es wenigstens in den Anhang aufgenommen werden sollen. Mancher Leser wäre dafür dankbar gewesen, obwohl das *Poème* kürzlich russisch und erstmals deutsch erschienen ist (C. C. J. v. Gleich, *Die sinfonischen Werke von Alexander Skrijabin*, Bilt-hoven 1963, S. 112 ff.).

Brauchbar und lesenswert ist immer noch Riesemanns wieder abgedruckte Einleitung, die in Kürze Skrijabins Mysterium-Gedanken interpretiert, die den Komponisten in den letzten Jahren seines kurzen Lebens fast wahnhaft beschäftigt hatten. Das Schlüsselwort scheint mir jedoch nicht sosehr „*Mysterium*“ zu sein, sondern eher „*Ekstase*“:

es kommt in diesen Texten etwa zwanzigmal vor, im *Poème de l'Extase* nochmals dreimal, jedoch dort in einem weniger prägnanten Kontext, Ekstase ist bei Skrjabin u. a. höchste Wonne, die an Bewußtlosigkeit grenzt (S. 34, 52, 57), die subjektiv und objektiv die Zeit aufhebt (S. 73), dadurch menscheitsgeschichtlicher Höhe- und Endpunkt (S. 107). „*In der Form des Denkens ist Ekstase – höchste Synthese. In der Form des Fühlens ist Ekstase – höchste Wonne. In der Form des Raumes ist Ekstase – höchste Entfaltung und Vernichtung.*“ (S. 72). Losgelöst von der Manifestation dieser Gedanken in den Kompositionen Skrjamins und von der Schulphilosophie her gesehen bleibt selbstverständlich nicht mehr als dilettantische Schwärmerei. Da aber vom Ekstase-Begriff Skrjamins über rituelle Vereinigungstendenzen der Gedanke vom Gesamtkunstwerk faßbar wird, gewinnt der Text an Gewicht (zur Beziehung zu Wagner u. a. L. Spitzer, *Drei Gedichte der Ekstase*, in: Eine Methode Literatur zu interpretieren, = Literatur als Kunst, München 1966).

Brauchbare Zugabe des Reprints sind das Gesamtverzeichnis der Werke Alexander Skrjamins, das Schallplattenverzeichnis und die Bibliographie; verdienstvoll die ersten beiden dieser sämtlich von einem anonymen Verfasser erstellten Zusammenstellungen mehr als die letztere. In der Diskographie (ergänzend *fonoforum*, September 1969 und Mai 1972) werden wertvolle Hinweise auf russische Editionen gegeben; es ist für den Zeitpunkt des Redaktionsschlusses offenbar vollständig, aber leider nicht frei von Druckfehlern bei den Fabrikations-Nummern und nicht ganz leicht von den Bezeichnungen und Abkürzungen der Labels her zu entschlüsseln.

Bernhard Hansen, Hamburg

HEINRICH KRALIK: Gustav Mahler. Eine Studie. Hrsg. und eingeleitet von Friedrich HELLER. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1968). 72 S., 4 Taf. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 14.)

Die kleine Monographie enthält neben Kraliks hübschen Radioeinführungen in die Symphonien im Stile der gepflegten, den Hörer mit der Erörterung technischer Einzelheiten nicht befassenden Feuilletonistik, wesentlich modernere, aber sich doch gut

einpassende kurze Betrachtungen von Heller über die verschiedenen Liedgruppen sowie über das Fragment der X. Symphonie. Der Einleitungssessay *Gustav Mahler und seine Zeit* ist vielleicht der anspruchsvollste Text des Bandes. In ihm entwirft Heller ein anschauliches Bild des kulturellen Lebens im Wien der Jahrhundertwende. Über manche Einzelheiten ließe sich rechten, so etwa über die häufig vorgetragene These von Mahlers richtungweisendem Einfluß auf die Wiener Schule. Aber im großen und ganzen wird das Buch seine Funktion, für das Werk Mahlers Sympathien zu werben, erfüllen können. Erwähnt sei schließlich noch die kurze biographische Notiz über Kralik und die selbständige *Auswahl des wichtigsten Schrifttums über Gustav Mahler.*

Rudolf Stephan, Berlin

HERMANN ULLRICH: Julius Bittner. Eine Studie. Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag (1968). 80 S., 4 Taf. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 13.)

Julius Bittner war der letzte Repräsentant der deutsch-österreichischen Volksoper. Es wäre einmal der Mühe wert, Voraussetzungen, Funktion und musikalischen Gehalt der Volksoper zu untersuchen. Vielleicht waren sie, wie die „Landmessen“, nur in einem ökonomisch zurückgebliebenen Land möglich. Da Bittner, wie zahlreiche Dokumente, darunter ein Brief Alban Bergs (S. 19), erweisen, eine geachtete Persönlichkeit war, ist es gut, jetzt eine kleine lesbare Studie zu besitzen, die, obgleich mit großer Wärme geschrieben, doch nie in falsche Vergötzung verfällt. Die Monographie wird beschlossen durch ein Werkverzeichnis, ein Verzeichnis der Aufsätze – darin fehlen die Bemerkungen des Komponisten über seine *Sinfonie-Messe* (Musica Divina XIV, 1926, 17 f.; Pult und Taktstock III, 1926, 62 f.; beide sind nicht identisch!) – und ein Verzeichnis der wichtigsten Literatur, in welchem ich den Aufsatz von Ernst Kurth über *Bittners Große Messe und Te Deum in D* (Die Musik XVIII, 1925/26, 878-83) vermisste. Diese Messe gehört durchaus zu Bittners Hauptwerken.

Rudolf Stephan, Berlin

SIEGFRIED GOSLICH: Willy Spilling. Leben und Werk eines fränkischen Komponisten (1909-1965). Mit drei Vorträgen Willy

Spillings als Anhang. Tutzing: Hans Schneider 1968. 74 S., 2 Taf.

In einem kurzen Lebensabriß und der Würdigung einiger ausgewählter Werke stellt Goslich den Komponisten Willy Spilling vor. Aber ebenso wichtig wie der Komponist, Schüler von Fidelio Finke, ist der Interpret Spilling. Als Schüler Gustav Beckings wissenschaftlich ausgebildet, widmet er sich mit dem von ihm gegründeten Nürnberger Collegium musicum und seinem Nürnberger Kammertrio der Pflege älterer Musik. Der Akzent liegt treffend auf Spillings Wirken im Nürnberger Musikleben, das er in allen Bereichen beeinflusst und gefördert hat, nicht zuletzt in seiner Tätigkeit im Nürnberger Studio des Bayerischen Rundfunks. Dort wird die pädagogisch-praktische Arbeit unter Einbeziehung der Musik des 20. Jahrhunderts fortgesetzt. Aus dieser Tätigkeit stammen die beiden Aufsätze des Anhangs *Die Hilfen des Rundfunks für den musizierenden Menschen und Wege zum Verständnis neuer Musik*. Der dritte berichtet über *Alte fränkische Orgeln*. Wenn auch zu bedauern ist, daß die wissenschaftlichen und publizistischen Arbeiten Spillings im Werkverzeichnis nicht aufgeführt sind, so wird die Forschung von dem sorgfältig erstellten Werkverzeichnis profitieren. Die erste Seite von Spillings Hauptwerk, der *Musik über B-A-C-H*, ist als eindrucksvolles Handschriftenfaksimile wiedergegeben.

Gerhard Schuhmacher, Kassel

IOAN ALBERT BAN: Zangh-Bloemzel (theoretical part) & Kort Sangh-Bericht. With an introduction by Frits NOSKE. Amsterdam: Frits Knuf 1969. Reprint of the original editions Amsterdam 1642/1643. (XVIII), (20), 53 S. (Early Music Theory in the Low Countries. I.)

Der erste Band dieser vom Verleger angezeigten Faksimile-Reihe enthält zwei Teile von Bans nicht vollendetem *Zangh-Bericht*. Frits Noske hat die Entstehungsgeschichte dieser großen von Ban geplanten Arbeit in seiner Einleitung klar auseinandergesetzt. Mit Recht weist er darauf hin, daß den theoretischen und mathematischen Teilen von Bans Abhandlung heute kaum noch einige Bedeutung zumessen ist. Von größerem Belang hingegen ist das Urteil, das Ban über die Musik seiner Zeitgenossen, namentlich Marenzio

und Monteverdi, abgibt. Da nun Ban im 17. Jahrhundert vielmehr als Theoretiker denn als Musiker bekannt war, dürfen wir die Tatsache, daß nur ein Stimmbuch (Altus) seines *Zangh-Bloemzel* vollständig erhalten ist, kaum bedauern.

Noske gibt das Inhaltsverzeichnis der Musik auf S. [VIII-IX]. Leider verschweigt er, daß die *Correspondance et Oeuvre musicales de Constantin Huygens*, hrsg. von W. J. A. Jonckbloet und J. P. N. Land (1882) auch ein Verzeichnis enthält, das uns ausführlicher über die vertonten Texte informiert. Ebenso wie Jonckbloet und Land hat Noske die beiden Kompositionen über den Text „*Me veux tu voir mourir*“, welche Ban und Boësset in einem Wettbewerb geschrieben haben, seiner Einleitung beigegeben. Da nun die beiden Kompositionen schon in den *Correspondance* von Huygens veröffentlicht wurden (unter Hinzufügung der Taktstriche in Boëssets Chanson!), fragt man sich, warum Noske die nicht aus dem *Zangh-Bericht* stammenden Kompositionen zum zweiten Mal herausgibt.

Die wichtige Publikation von Jonckbloet und Land enthält mehreres des *Zangh-Bloemzel*, das Noske nicht erwähnt, und zwar das Inhaltsverzeichnis (ausführlicher als bei Noske) auf S. XLIX-LX, die Widmung an Huygens und das Vorwort auf S. CXXXVII-CXXXV, den Epilog *Nae-Reden ofte Kort Sangh-Bericht* (von Noske ersetzt durch den vom Autor ein Jahr später separat und erweitert herausgegebenen *Sangh-Bericht*) auf S. CXXXV-CXLIV, und schließlich den Titel und eine kurze Zusammenfassung dieses 1643 erschienenen *Sangh-Bericht* auf S. [CCXCIII-CCXCVI].

Da in der vorliegenden Ausgabe von Bans *Zangh-Bloemzel* einige Studien, die J. P. N. Land schon Ende des 19. Jahrhunderts über Ban gemacht hat, nicht erwähnt werden, sei hier noch auf drei Artikel hingewiesen, und zwar auf Bans *Cort beduytsel vant zingen*, nach einem handschriftlichen Fragment in der U. B. Leiden (in TVer. 1 [1885], S. 95-111), auf eine Zusammenfassung der Erklärung der nichttemperierten Stimmung mit der Abbildung des „*Volmaekte Clauwier*“ (das vollkommene Klavier) mit achtzehn Tasten in der Oktave aus *Kort Sangh-Bericht* (in TVer. 2 [1887], S. 57-60), und auf einen Bericht über den Streit zwischen Ban und Boësset (in TVer. 3 [1891], S. 204 bis 218). Diesen drei Artikeln war eine von

J. P. Heye zusammengestellte Übersicht über Bans Leben und Werke in *Bouwsteenen* 2 (1872-1874), S. 77-88, vorangegangen. Laut Auktionskatalog der Bibliothek von Huygens (1688, kurz nach seinem Tode) besaß dieser alle vier Stimmbücher des *Zangh-Bloemzel* (siehe TVer. 6 [1900], S. 257). Unter dem ersten nach der Vorrede im *Zangh-Bloemzel* aufgenommenen Gedicht steht der Name „*Teszela*“ und das Gedicht ist demnach von Maria Tesselschade Visscher, der von Noske auf S. [VII] genannten Dichterin verfaßt. Dieselbe hat noch ein zweites Lobgedicht auf Bans Kompositionen geschrieben (siehe *Een onwaerdeerlycke vrouw, Brieven en Verzen van en aan Maria Tesselschade*, hrsg. von J. A. Worp [s-Gravenhage 1918], S. 245-247).

Da durch die Studien von Heye und Land das verhältnismäßig wichtige *Zangh-Bloemzel* Bans schon genügend bekannt war, scheint mir der erste Band dieser Reihe ein wenig glücklicher Anfang zu sein. Die Vorankündigung verspricht schon jetzt sieben weitere Faksimiles von in den Niederlanden erschienenen theoretischen Abhandlungen, die wir mit größtem Interesse erwarten. Wie schon mehrere von Frits Knuf vorgelegte Faksimile-Ausgaben ist auch die hier besprochene vorzüglich ausgestattet.

Alfons Annegarn, Utrecht

THOMAS STOLTZER: *Ausgewählte Werke. Zweiter Teil. Sämtliche Psalmotetten.* Hrsg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT. Frankfurt a. M.: C. F. Peters 1969. X, 182 S. (*Das Erbe Deutscher Musik*. 66.)

Der Herausgeber, dem wir die erste, grundlegende Monographie über Thomas Stoltzer verdanken (vgl. Mf XIX, 1966, S. 345 ff.), legt hier mit dem geschlossenen Bestand aller der Gattung Psalmotette zugehörigen Kompositionen des größten schlesischen Meisters der Dürerzeit – sie machen zusammen etwa ein Siebtel des erhaltenen Oeuvres aus – einen besonders repräsentativen Ausschnitt aus dessen Gesamtwerk vor: sicher in qualitativer wie in quantitativer Hinsicht das „*Kernstück von Stoltzers Schaffen*“ (Vorwort, S. V). (Als Ersten Teil der ausgewählten Werke Stoltzers hatte H. Albrecht in EdM 22 drei Meßordinarien, zehn Offiziumsmotetten und die Octo Tonorum Melodiae veröffentlicht.) Die fünfzehn latei-

nisch textierten Kompositionen, von denen eine 3stimmig, sechs 4stimmig und acht 5stimmig gehalten sind, hatten H. Albrecht und O. Gombosi bereits 1931 als DDT 65 in einer heute veralteten und quellenmäßig überholten Edition dargeboten, während die vier deutschen Psalmvertonungen, die Hoffmann-Erbrecht nicht zu Unrecht als „*die ersten umfangreichen geistlichen Kompositionen in einer Nationalsprache*“ charakterisiert (Vorwort, S. VI), bisher nur jeweils gesondert in Sammelpublikationen von O. Kade, J. Wolf und H. Engel bzw. in Einzelausgaben von O. Gombosi zugänglich waren.

Die hier vorliegende Gesamtausgabe der Psalmen Stoltzers basiert auf den Forschungsergebnissen des Herausgebers, gibt somit den neuesten Stand der Wissenschaft wieder, und zeichnet sich durch editorische Gründlichkeit, Zuverlässigkeit und Modernität aus. In bezug auf die Setzung von Zusatzakzidenzien ist stets mit der gebotenen Sorgfalt und Behutsamkeit verfahren worden. Daß man über die hierbei getroffenen Entscheidungen in dem einen oder andern Fall wird streiten können, liegt im Wesen der Sache begründet, die sich normativ postulierten Verfahrensweisen weitgehend entzieht. Die allzu puritanische Vorschrift der Editionsrichtlinien des Erbe deutscher Musik, Subsemitonia „*nur bei Vollkadenzen, nicht bei Trugschlüssen und ähnlichen Bildungen*“ einzuführen, hat Hoffmann-Erbrecht unter Berücksichtigung der Linienführung der einzelnen Stimmen und zur Vermeidung des „*Mi contra Fa*“ an zahlreichen Stellen unberücksichtigt gelassen, was nur gutgeheißen werden kann (S. 14/15, M. [= Mensur] 31 und 47; S. 21, M. 212; S. 55, M. 131 und 139; S. 91, M. 25; S. 130, M. 51; wie hätte denn auch einst der Sänger oder Instrumentist, der nur sein Stimmbuch vor sich hatte, die jeweilige „*Art*“ der Kadenz erahnen sollen?). Umso eher könnte man sich Subsemitonien verleicht auch in „*angenehmerten Vollkadenzen*“ (S. 45, M. 122; S. 47, M. 173) vorstellen. (Auch S. 39 wäre in M. 321 und 323 analog zu M. 325 jeweils *fis* angebracht.) Ein in diesem Zusammenhang besonders heikles Problem, das einmal einer Spezialuntersuchung wert wäre, ist im mehr-als-fünfstimmigen Satz jene Sonderform der Vollkadenz, bei welcher der Ton des Subsemitoniums (die Terz des „*dominantischen*“ Dreiklangs) gleichzeitig noch in einer weiteren Stimme auftritt und

sich dort im Terzsprung abwärts in die Quint des Folgeakkords „löst“. (Sie kommt, mit gewissen Modifikationen, auch bei bedeutenden Meistern der Generation vor und nach Stoltzer vor, z. B. in Messen Isaacs und in Motetten Willaerts, und ist deshalb keineswegs als Verlegenheits- oder gar Stümperform anzusehen.) Der Herausgeber hat sich hier zweimal für die Hochalteration beider Töne entschieden (S. 43, M. 73; S. 120, M. 221), zweimal von Akzidentien in beiden Stimmen abgesehen (S. 111, M. 29; S. 120, M. 219) und einmal in der Diskantklausel das Subsemitonium gesetzt, in der anderen Stimme (Tenor) jedoch keine Erhöhung vorgenommen (S. 31, M. 115, wo *g* gegen gleichzeitiges *gis* steht). Hier also könnte man sich allenfalls eine einheitlichere Regelung vorstellen. (Vgl. zu diesen Fragen neuerdings M. Staehelin im Kritischen Bericht seiner Ausgabe der Messen H. Isaacs [Musikalische Denkmäler VII, Mainz 1970, S. 94], wo auf N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, verwiesen wird.) Einige wenige Druckfehler, die offensichtlich und erfahrungsgemäß auch in einer so mustergetreuen Edition wie der vorliegenden kaum zu vermeiden sind, fallen, zumal bei einer so umfangreichen Publikation, nicht weiter ins Gewicht; es muß heißen: S. 9, M. 119/120, Discantus *h'* (statt *c''*); S. 42, M. 51, Tenor *a* (statt *g*); S. 75, M. 160, Altus *e'* (statt *f'*); S. 130, M. 56, Altus *d'* (statt *c'*).

In Parenthese sei dem Referenten die Anmerkung gestattet, daß er die an erster Stelle stehende Vertonung des 1. Psalms nicht für ein Werk Stoltzers hält. Trotz gelegentlicher kanonischer Verklammerung der Stimmen (Vorwort, S. VI) ist der Stimmenverband verhältnismäßig stereotyp und einfalllos gestaltet, die einzelnen Stimmen sind auffallend unplastisch konzipiert. Selbst bei der Annahme, es handle sich um ein sehr frühes Jugendwerk, wären so zahlreiche satztechnische Ungereimtheiten bei einem Meister vom Range Stoltzers wohl kaum denkbar: neben Quintenparallelen in M. 40/41, 98/99, 116, 144 vor allem die gänzlich unbeholfenen Oktavparallelen M. 26, 33/34, 77/78, 95/96. Die Quellenlage scheint diesen stilistischen Befund zu bestätigen: Das Werk ist nur in einer einzigen (sonst allerdings relativ zuverlässigen) Quelle (Ott 1537) überliefert und überdies dort nur im Index mit „*Thomas Stoltz.*“ signiert.

Was dem Band das besondere Gepräge gibt, ist der Umstand, daß hier erstmals im kritischen Bericht einer Ausgabe mit Musik der Renaissance eine Filiation der Quellen versucht wurde, wie sie wissenschaftlichen Ansprüchen der heutigen Zeit längst als unabdingbare Forderung erscheint (Vgl. Fr. Krautwurst, *Grundsätzliches zu einer Filiation geistlicher Musikhandschriften der Reformationszeit*, Kongreßbericht Köln 1958, Kassel usw. 1959, S. 166 ff.). Hoffmann-Erbrecht orientiert sich dabei verständlicherweise an den bewährten textkritischen Prinzipien und Methoden der Klassischen Philologie (P. Maas, *Textkritik*, Leipzig 4/1960; erstmals 1927 in Gercke-Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft* I,7), da die Musikwissenschaft eine auf ihren Gegenstand zugeschnittene Stemmatisik noch nicht entwickelt hat. (Daß eine solche – von Grundsätzen allgemeiner Art natürlich abgesehen – keineswegs gänzlich überflüssig ist, liegt u. a. sowohl in der Verschiedenheit von sprachlichem und musikalischem „Text-Sinn“, als auch in den unterschiedlichen Voraussetzungen und Bedingungen, unter denen sprachlicher Text und Musik überliefert werden; bei der elektronischen Datenverarbeitung treten ähnliche Probleme auf.) Als bereits sehr bemerkenswertes Ergebnis dieser Bemühungen darf etwa der Nachweis gewertet werden, daß die wichtige, aber unvollständige und in der Autorennzuweisung nicht verlässliche Psalmen-Handschrift 4^o Mus. 24 der LB Kassel (bei Nr. 14) derselben Überlieferung folgt wie das nicht minder wichtige Ms. 211-215 der Proske-Bibliothek Regensburg, aber (bei Nr. 8) einem anderen Überlieferungszweig angehört als die hochbedeutende sogen. Schalreuter-Handschrift (vgl. Fr. Krautwurst, Artikel *Schalreuter*, in MGG 11), was in anderem Zusammenhang eine Bestätigung findet. Es bleibt zu hoffen, daß diese neuartige Anlage des Kritischen Berichts Schule macht. Dem Herausgeber gebührt jedenfalls der Dank unserer Disziplin für seine Pionierarbeit.

Der Qualität der Edition steht im übrigen die musterhafte Ausstattung des Bandes durch Druckerei und Verlag in nichts nach.

Franz Krautwurst, Erlangen

GIUSEPPE GUAMI (1540-1612 ca):
Canzoni da sonare a quattro, cinque e otto voci con basso continuo. Edite a cura di

Ireneo FUSER e Oscar MISCHIATI. *Firenze: Felice Le Monnier 1968. XXXIII, 137 S., 4 Taf. (Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti, Studi e Testi. II.)*

Die vorliegende Publikation muß – um es gleich vorwegzunehmen – als eine der wichtigsten Neuauflagen aus dem Bereich der Instrumentalmusik des Frühbarock angesehen werden. Ihre Bedeutung für die Geschichte der Kanzone des 16. Jahrhunderts kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Es darf daher ein besonderer Glücksfall genannt werden, daß die Spartierungen, die dieser Ausgabe zugrundeliegen, in letzter Minute aus den Hochwasserfluten des Arno vom 4. November 1966 gerettet werden konnten. – Einleitend skizziert Oscar Mischiati die Biographie des Komponisten, den Vincenzo Galilei als einen der drei größten Organisten seiner Zeit (neben Merulo und Luzzaschi) bezeichnet hat. Es folgt eine umfassende Übersicht über die Quellen der Kanzone Guamis. Dankenswert ist in diesem Zusammenhang der Hinweis auf die wichtige Handschrift Verona, Bibl. Capitolare MCXXVIII, die sich bisher allen genaueren Datierungsversuchen entzogen hat. (Der Schlüssel zur Datierung dieser Handschrift liegt m. E. in den Kanzone der beiden Gabrieli.)

Der von I. Fuser bearbeitete Hauptteil der Ausgabe (Kanzone Nr. 1-19) basiert auf den beiden Individualdrucken der Kanzone Guamis (Venedig 1601 und Antwerpen 1612). Die enge Zusammengehörigkeit dieser beiden Quellen steht außer Zweifel; daß sie von der Forschung so lange Zeit übersehen werden konnte, ist in der Tat verwunderlich. Dennoch scheint es bedenklich, die Ausgabe von 1612 als eine bloße „*ristampa*“ anzusehen (Prefazione, S. VII). Folgte man dieser These, so bliebe die Frage nach dem Anteil des Herausgebers Mario Diodati gänzlich unbeantwortet – eine Frage, die sich schon aufgrund der an Guami gerichteten Widmung Diodatis mit aller Dringlichkeit stellt. Auch ist es wenig wahrscheinlich, daß sich der Passus der Widmung „*spero che . . . approverà il modo con il quale faccio questa restituzione*“ ausschließlich auf die Tatsache der Neuauflage als solche bezieht; vielmehr

deutet eine solche Bemerkung wie auch der Hinweis auf die „*virtuosi*“ („*mi obbligo nell'istesso tempo molti virtuosi*“) auf eine tiefgreifende Neubearbeitung der Kanzone durch Diodati hin. Diese dürfte vor allem im Bereich der „*passaggi*“ und „*andari di diminuzione*“ zu suchen sein (unbeschadet der Tatsache, daß schon die Ausgabe von 1601 reichlichen Gebrauch von der Diminutionstechnik macht).

Der von O. Mischiati vorgelegte zweite Teil der Ausgabe (Nr. 20-28) umfaßt alle in Sammeldrucken bzw. -handschriften der Zeit verstreuten Kanzone Guamis. Als hervorragender Kenner der Orgelmusik um 1600 unternimmt es der Herausgeber, auch weniger bekannte Quellen der Musik für Tasteninstrumente heranzuziehen, um durch Kollationieren (zumindest in einigen Fällen) eine Klärung von Akzidentienproblemen zu erreichen. Diesem Zweck dient auch die Gegenüberstellung zweier Fassungen einer vierstimmigen Guami-Kanzone: Nr. 22 (Quelle: Venedig 1588, G. Vincenti) und Nr. 28 (Quelle: Ms. Turin, Bibl. Nazionale, Dono Foà, 3). Allerdings folgt Mischiati in der Akzidentiensetzung dieser Komposition unverständlicherweise keineswegs der intavolierten Fassung (z. B. Takt 4).

Die zahlreichen Druck- bzw. Schreibfehler in den Quellen, insbesondere in den beiden Individualdrucken von 1601 und 1612, zwangen die Herausgeber zu einer Reihe kleinerer Eingriffe in den Originaltext. Hierüber wie auch über wesentliche Varianten innerhalb der Quellen gibt ein der Ausgabe vorgestellter kritischer Bericht ausführlich Rechenschaft. Willkommenen Zugaben sind das Gesamtwerkverzeichnis Guamis sowie die Faksimile-Tafeln der Titelblätter, Widmungen usw. der beiden Ausgaben von 1601 und 1612. Zur Frage der Besetzungsmöglichkeiten bietet der am Schluß angefügte „*Prospetto degli ambiti sonori*“ wertvolle Anhaltspunkte; doch ist in dieser Frage angesichts der Vielfalt des zeitgenössischen Instrumentariums äußerste Vorsicht geboten. Zusammenfassend kann die Ausgabe der Guami-Kanzone sowohl editions- wie auch drucktechnisch als vorbildlich bezeichnet werden.

Dietrich Kämper, Köln

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

PIETRO AARON: *Toscanello in Music*. Translated by Peter BERGQUIST. Colorado Springs: The Colorado College Music Press 1970. III, 59, 55, 40 S. (Colorado College Music Press Translations. 4.)

INGEBORG ALLIHN: Georg Philipp Telemann und Johann Joachim Quantz. Der Einfluß einiger Kammermusikwerke Georg Philipp Telemanns auf das Lehrwerk des Johann Joachim Quantz „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“. Magdeburg: Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ 1971. 48 S. (Magdeburger Telemann-Studien. III.)

WULF ARLT: Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung. Köln: Arno Volk Verlag (1970). Darstellungsband: 328 S. Editionsband: XXII, 315 S.

ARTI MUSICES. Muzikološki Zbornik – Musicological Yearbook. 2. Zagreb: Institute of Musicology – Music Academy in Zagreb 1971. 193 S.

The BEETHOVEN Companion. Edited by Denis ARNOLD and Nigel FORTUNE. London: Faber and Faber (1971). 542 S., 8 Taf.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Sämtliche Kanons. Kritisch-praktische Ausgabe. Hrsg. von Rudolf KLEIN. Wien-München: Verlag Doblinger (1970). A: Notentext mit Kommentar 51 S. B: Notentext allein (Singheft) (IV), 24 S.

JÖRN-L. BEIMFOHR: Das C-Dur-Klavierenkonzert Opus 7 und die Klaviersonaten von Friedrich Kuhlau. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1971. Textband: (X), 373 S. Notenband: (IV), 115 S.

CHRISTOPH BERNHARD: Eine Kurzmesse und eine Motette zu 5 Stimmen. Hrsg. von Otto DRECHSLER. Wolfenbüttel: Möselers Verlag [1969]. IV, 20 S. (Das Chorwerk. 107.)

BERNHARD BILLETER: Die Harmonik bei Frank Martin. Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1971). 103 und 35 S. (Publi-

kationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 23.)

ERDMANN WERNER BÖHME: Friedrich Chopin als Motiv in der deutschsprachigen schöngeistigen Literatur (Bühnenwerke, Romane, Novellen und Lyrik). Eine Untersuchung und erste Zusammenstellung. Sonderdruck aus: Chopin-Jahrbuch 1970. S. 209-220. (Als Sonderdruck Wien: Notring-Verlag 1970.)

PIERRE BOULEZ: Boulez on Music today. Translated by Susan BRADSHAW and Richard Rodney BENNETT. London: Faber and Faber 1971. 144 S.

Aus Ferdinand Hillers BRIEFWECHSEL. Band VII. Briefwechsel mit Fr. Gernsheim und mit den Verlegern. Hiller als Musiker, Schriftsteller und Persönlichkeit. Korrespondenten. Register zu Band 1-7. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers von Reinhold SIETZ. Köln: Arno Volk-Verlag 1970. 167 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 92.)

LAMBERT CHAUMONT: Pièces d'orgue sur les huit tons. Edition par Jean Ferrard. Paris: Heugel & Cie (1970). XII, 148 S. (Le pupitre. 25.)

Conservatorio di Musica „G. B. Martini“ Bologna. ANNUARIO 1965-1970. Hrsg. von Oscar MISCHIATI. Bologna: Casa Editrice Patron (1971). 314 S., 26 Taf.

FRANÇOIS COUPERIN: Pièces de Clavecin. Quatrième Livre. Edition par Kenneth GILBERT. Paris: Heugel & Cie (1971). XIII, 125 S. (Le pupitre. 24.)

CLAUDE DEBUSSY: Monsieur Croche et autres écrits. Édition complète de son oeuvre critique avec une introduction et des notes par François Lesure. Paris: Éditions Gallimard 1971. 332 S.

GERHARD EIMER: La Fabbrica di S. Agnese in Navona. Römische Architekten, Bauherren und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus. Band I. Mit einem Beitrag von Hans Joachim MARX: Carlo Rainaldi als Komponist. Stockholm: Almqvist & Wiksell [1970]. 391 S., CXIII Taf., 1 Schallpl. (Acta Universitatis Stockholmiensis. 17.)

RHABANUS ERBACHER: Tonus Peregrinus. Aus der Geschichte eines Psalmtons. Münsterschwarzach: Vier-Türme Verlag 1971. XXIII, 148 S. und 48 S. Notenbeispiele (Münsterschwarzacher Studien. 12.)

HENRY GEORGE FARMER: *The Sources of Arabian Music. An annotated Bibliography of Arabic Manuscripts which deal with the Theory, Practice, and History of Arabian Music from the eighth to the seventeenth century.* Leiden: E. J. Brill 1965. XXVI, 71 S., 6 Taf.

CONSTANTIN FLOROS: *Universale Neumenkunde.*

I: Entzifferung der ältesten Byzantinischen Neumenschriften und der Altslavischen Sematischen Notation. Das Modale System der Byzantinischen Kirchenmusik. Beiträge zur Geschichte der Byzantinischen Kirchengedichtung. 391 S.

II: Ursprung und Deutung der Lateinischen Neumen. Beiträge zur Figurenlehre und Rhythmik des Gregorianischen Chorals. Die Byzantinische Herkunft des Lateinischen Dodekaechos. 287 S.

III: Die Byzantinischen, Slawischen und Gregorianischen Tonfiguren und Formeln. Dokumentation. 376 S., 127 Faksimilia. Hamburg-Kassel: Constantin Floros 1970. Auslieferung Bärenreiter-Antiquariat Kassel-Wilhelmshöhe.

JOHANN JOSEPH FUX: *Sämtliche Werke. Serie I. Messen und Requiem. Band 2: Missa Lachrymantis Virginis. E 12.* Vorgelegt von Hellmut FEDERHOFER. Continuo-bearbeitung von Franz EIBNER. Kassel-Basel-Paris-London-New York: Bärenreiter und Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1971. IX, 57 S., 3 Taf.

ANDREA GABRIELI: *Ten Madrigals for Mixed Voices.* Edited by Denis ARNOLD. London: Oxford University Press (1970). (IV), 79 S.

ALFREDO GIOVINE: *Il musico Gaetano Majorano detto Caffarelli non era Barese ma Bitontino.* Bari 1969. (Auslieferung: Bärenreiter Antiquariat Kassel.) 44 S., 4 Taf.

SIEGFRIED GOSLICH: *Musik im Rundfunk.* Tutzing: Hans Schneider 1971. 272 S., 4 Taf.

CLAUDE GOUDIMEL: *Vier Festmotetten zu 4 und 6 Stimmen.* Hrsg. von Rudolf HÄUSLER. Wolfenbüttel: Mösel Verlag [1965]. IV, 24 S. (Das Chorwerk. 103.)

HUBERT-GABRIEL HAMMER: *Orgelbau im Westerwald.* Studien zum Orgelbau

im Rheinland. Köln: Arno Volk-Verlag 1971. 146 S., 1 Karte (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 93.)

JOSEPH HAYDN: *Werke.* Hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg Feder. Reihe III. Band 1: *Konzerte für Violine und Orchester.* Hrsg. von Heinz LOHMANN und Günter THOMAS. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1969. VIII, 99 S., 1 Taf. – Kritischer Bericht. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1969. 24 S.

Chopin JAHRBUCH 1970. Herausgeber Franz ZAGIBA. Wien: Verlag Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs (1970). (VIII), 220 S.

FRIEDRICH JAKOB: *Die Orgel als Kriegsbeute.* Männedorf: Orgelbau Th. Kuhn AG 1971. 35 S. (Neujahrsblatt der Orgelbau Th. Kuhn AG in 8708 Männedorf (Schweiz) auf das Jahr 1971.)

DOMINIQUE JAMEUX: *Richard Strauss.* Paris: Éditions du Seuil (1971). 178 S.

GEORG KARSTÄDT: *Der Lübecker Kantatenband Dietrich Buxtehudes. Eine Studie über die Tabulatur Mus A 373.* Lübeck: Verlag Max Schmidt-Römheld 1971. 88 S., (24) S. Abb. und Noten. (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck. Neue Reihe. 7.)

KATALOG der Tonbandaufnahmen M1 – M 2000 der Musikethnologischen Abteilung des Museums für Völkerkunde Berlin. Hrsg. von Dieter CHRISTENSEN unter Mitarbeit von Hans-Jürgen JORDAN. Berlin: Museum für Völkerkunde (1970). 355 S.

WALTER KOLNEDER: *Antonio Vivaldi. His Life and Work.* Translated by Bill HOPKINS. London: Faber and Faber (1970). X, 288 S., 12 Taf.

Das Lautenbüchlein von Jakob Thurner. Hrsg. von Rudolf FLOTZINGER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1971. XIII, 20 S. (Musik alter Meister. 27.)

ADOLF LAYER: *Die Augsburgers Künstlerfamilie Mozart.* Hrsg. von der Deutschen Mozartgesellschaft. Augsburg: Verlag Die Brigg [1971]. 96 S.

SIR WILLIAM LEIGHTON: *The Tears or Lamentations of a sorrowful soul.* Transcribed and edited by Cécil HILL. London:

Stainer and Bell (1970). XXI, 218 S. (Early English Church Music. 11.)

THOMAS LINLEY: Shakespeare Ode. Transcribed and edited by Gwilym Beechey. London: Stainer and Bell LTD. 1970. XXIV, 182 S. (Musica Britannica. XXX.)

JOSÉ M. LLORENS: Le opere musicali della Cappella Giulia. I. Manoscritti e Edizioni Fino al '700. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana 1971. XXIV, 412 S., 8 Taf. (Studi e Testi. 265.)

IVAN LUKAČIĆ: Šesnaest Moteta iz zbirke „Sacrae Cantiones“ (1620). Obradio i uvodnu studiju napisao Josip ANDREIS. Zagreb: Izdanja Muzikološkog Zavoda Muzičke Akademije 1970. XLIX, 64 S., 8 Taf.

Fünf MADRIGALE venezianischer Komponisten um Adrian Willaert zu 4-7 Stimmen. Hrsg. von Helga MEIER. Wolfenbüttel: Mösel Verlag [1968]. VI, 43 S. (Das Chorwerk. 105.)

Trois MASQUES a la cour de Charles I^{er} d'Angleterre: The Triumph of Peace. The Triumphs of the Prince d'Amour. Britannia Triumphans. Livrets de John Shirley et William Davenant. Dessins d'Inigo Jones. Musique de William Lawes. Introductions, commentaires et transcriptions par Murray LEFKOWITZ. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1970. 355 S., 16 Taf. (Collection „Le chœur des Muses“, ohne Bandzählung.)

GÜNTHER MASSENKEIL: Das Oratorium. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1970). 183 S. (Das Musikwerk. 37.)

BENEDETTO MARCELLO: Sonates pour Clavecin. Edition par Luciano SGRIZZI et Lorenzo BIANCONI. Paris: Heugel & Cie (1971). VIII, 150 S. (Le pupitre. 28.)

DIETZ-RÜDIGER MOSER: Passionsspiele des Mittelalters in mündlich überlieferten Liedern. (Die Auferweckung des Lazarus.) Sonderdruck aus: Jahrbuch für Ostdeutsche Volkskunde. Band 13, 1970. Marburg: N. G. Elwert Verlag 1970. S. 7-103.

ALBRECHT MÜSEL: Der mitteldeutsche Kantor und Hofkapellmeister Johann Stolle (um 1566 bis 1614). Leben und Schaffen. Köln-Wien: Böhlau Verlag 1970. VIII, 175 S., VII Taf., 12 S. Notenanhang. (Mitteldeutsche Forschungen. 61.)

Music and Technology. Stockholm Meeting June 8-12, 1970. Organized by UNESCO. Paris: La Revue Musicale – Unesco (1971). 208 S.

Musica Disciplina. A Yearbook of the History of Music. Armen CARAPETYAN Editor, Gilbert REANEY Assistant Editor. Vol. XXIV, 1970. Rom: American Institute of Musicology (1970). 216 S., 1 Taf.

CHARLES NALDEN: Fugal Answer. London: Auckland University Press und Oxford University Press 1970. XIII, 192 S.

RAMÓN ADOLFO PELINSKI: Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero Claudio de la Sablonara. Tutzing: Hans Schneider 1971. 339 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 20.)

GIOVANNI PRIULI: Vier Generalbaßmotetten aus dem Parnassus Musicus Ferdinandaus (1615). Hrsg. von Hermann J. BUSCH. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1970. VIII, 33 S., 2 Taf. (Musik alter Meister. Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte Innerösterreichs. Heft 23.)

HELMUT RÖSING: Probleme und neue Wege der Analyse von Instrumenten- und Orchesterklängen. Wien: Verlag Notring 1970. 338 S., 96 Abb. (Dissertationen der Universität Wien. 42.)

KLAUS-JÜRGEN SACHS: Mensura fistularum. Die Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter. Teil I: Edition der Texte mit deutschen Übersetzungen und mit Abbildungen aus den Quellen im beigegeführten Ergänzungsheft. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft MBH 1970. 228 S., 27 Abb. (Schriftenreihe der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung. Band I.)

HANS SCHOOP: Entstehung und Verwendung der Handschrift Oxford Bodleian Library, Canonici misc. 213. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt 1971. 128 S., 3 Taf. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 24.)

ROBIN DE SMET: Published Music for the Viola Da Gamba and other Viols. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1971. 105 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 18.)

ANTONIUS SOMMER: Die Komplikationen des Musikalischen Rhythmus in den Bühnenwerken Richard Wagners. Giebing über Prien am Chiemsee: Musikverlag Emil Katzbichler (1971). 150 S. (Schriften zur Musik. 10.)

English SONGS. 1625-1660. Transcribed and edited by Ian Spink. London: Stainer and Bell LTD 1971. XXIII, 210 S. (Musica Britannica. XXXIII.)

Oeuvres de René Mesangeau. Édition et Transcription par André SOURIS. Etude biographique et appareil critique par Monique ROLLIN. Paris: Editions du Centre de la Recherche Scientifique 1971. XXXVI, 58 S., 2 Taf. (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

Über Musik und Politik. Neun Beiträge hrsg. von Rudolf STEPHAN. Mainz: B. Schott's Söhne 1971. 99 S. (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. 10.)

RAIMUND W. STERL: Musiker und Musikpflege in Regensburg bis um 1600. Regensburg: Im Selbstverlag des Verfassers (1971). 138 S.

WOLFGANG STOCKMEIER: Die Programmusik. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1970). 124 S. (Das Musikwerk. 36.)

STUDIES in Eastern Chant. Volume II. Edited by Miloš VELIMIROVIĆ. London-New York-Toronto: Oxford University Press 1971. X, 198 S., 8 Taf.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Vier Motetten zu 3-8 Stimmen mit und ohne Generalbaß. Hrsg. von Wesley K. MORGAN. Wolfenbüttel: Möseler Verlag [1967]. V, 34 S. (Das Chorwerk. 104.)

ALBERT WELLEK: Das absolute Gehör und seine Typen. Zweite, um ein Nachwort und ein neues Literaturverzeichnis vermehrte Auflage. Bern und München: Francke Verlag (1970). XII, 392 S.

E. WIERSMA-TE NIJENHUIS: Dattilam. A Compendium of Ancient Indian Music. Leiden: E. J. Brill 1970. VIII, 477 S. (Orientalia Rheno-Traiectina. 11.)

Mitteilungen

Ernest T. FERAND starb am 29. Mai 1972 in Basel im 86. Lebensjahr.

Am 5. Mai 1972 feierte Professor Dr. Erich SCHENK, Wien, seinen 70. Geburtstag.

Am 14. Mai 1972 feierte Professor Dr. Arnold GEERING, Bern, seinen 70. Geburtstag.

Am 14. Juni 1972 feierte Professor Dr. Fritz WINCKEL, Berlin, seinen 65. Geburtstag.

Dr. Martin JUST, Würzburg, hat sich an der Universität Würzburg am 8. Februar 1972 für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Die Habilitationsschrift trägt den Titel: *Der Kodex Mus. Ms. 40021 der Staatsbibliothek Berlin (Preußischer Kulturbesitz). Untersuchungen am Repertoire einer deutschen Quelle des 15. Jahrhunderts.*

Professor Dr. Constantin FLOROS, Hamburg, hat zum 1. März 1972 einen Ruf auf die ordentliche Professur für Musikwissenschaft an der Universität Hamburg angenommen.

Professor Dr. Reinhold BRINKMANN, Berlin, hat den Ruf auf die Professur (H 4 Hess. Bes. Ges.) für Musikwissenschaft an der Universität Marburg/Lahn zum Sommersemester 1972 angenommen.

Professor Dr. Werner BRAUN, Saarbrücken, hat einen Ruf auf die Professur für Musikwissenschaft (H 4) am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes erhalten und zum 1. Juli 1972 angenommen.

Frau Privatdozentin Dr. Helga DE LA MOTTE-HABER, Berlin, wurde zur Wissenschaftlichen Rätin und Professorin an der Pädagogischen Hochschule Rheinland, Abteilung Köln, ernannt.

Titl. a. o. Professor Dr. Franz ZAGIBA, Wien, erhielt den Ruf an die neuerrichtete Lehrkanzel für Musikwissenschaft II mit besonderer Berücksichtigung der älteren historischen Musikwissenschaft an der Universität Wien und hat diesen angenommen.

Dr. Wilfried FISCHER, Tübingen, hat den an ihn ergangenen Ruf auf eine Professur für Musik, Didaktik und Methodik des Musikunterrichts an der Pädagogischen Hochschule Flensburg angenommen.

Dr. Wilhelm PFANNKUCH, Wissenschaftlicher Oberrat am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel und Leiter des Collegium musicum der Universität Kiel, wurde vom Kultusminister des Landes Schleswig-Holstein zum Wissenschaftlichen Direktor ernannt.

Dr. Artur SIMON, Berlin, hat als Nachfolger von Herrn Professor Dr. Dieter Christensen die Leitung der musikethnologischen Abteilung (ehemals Phonogrammarchiv) im Museum für Völkerkunde Berlin übernommen.

Mit dem 31. März 1972 beendete Professor Dr. Gerd TELLENBACH seine Amtszeit als Direktor des Deutschen Historischen Instituts in Rom, in welcher er dessen musikgeschichtliche Abteilung aufs stärkste gefördert hat. Hierfür dankte ihm im Rahmen einer Feier, die sich an Professor Tellenbachs Abschiedsvortrag am 20. März schloß, Professor Dr. K. G. Fellerer im Namen der Gesellschaft für Musikforschung. Zum Nachfolger Professor Tellenbachs wurde Professor Reinhard Elze (bisher FU Berlin) ernannt.

Professor Dr. Ernst LAAFF, Mainz, wurde bei seinem Ausscheiden als Direktor des Staatlichen Hochschulinstituts für Musik in Mainz mit dem Bundesverdienstkreuz erster Klasse ausgezeichnet. Vom Oberbürgermeister der Stadt Mainz erhielt er eine Nachbildung des ältesten Mainzer Stadtsiegels in Silber.

Die seit 1969 bestehende Internationale Gesellschaft für Jazzforschung (IGJ) mit Sitz in Graz hielt am 10. März 1972 ihre dritte ordentliche Generalversammlung ab. Die Gesellschaft hat zur Zeit 208 Mitglieder aus vierzehn Staaten Europas und Amerikas. Sie gibt das Jahrbuch „Jazz-Forschung/Jazz-Research“ sowie eine Publikationsreihe „Beiträge zur Jazz-Forschung“ heraus.

Das Internationale Institut für Musik, Tanz und Theater in den audio-visuellen Medien (IMDT), Wien, veranstaltet im Sep-

tember 1972 ein internationales Symposium in Wien. Auf dieser Tagung sollen sich Soziologen und Pädagogen mit dem Thema *Das musikalische Verhalten der Jugend* befassen.

Index neuer Notenschriften

Die Music Division der New York Public Library (Research Library of the Performing Arts) bereitet einen Index neuer Notenschriften vor. Das Projekt ist auf drei Jahre geplant und wird von der Rockefeller Foundation unterstützt. Es wird geleitet von Kurt Stone; Assistent ist Gerald Warfield.

Ziel des Unternehmens ist es, die Probleme neuer Notenschriften anhand der Notenbestände der New York Public Library zu untersuchen, zusätzliches Material (veröffentlichte und unveröffentlichte Werke) mit Hilfe von Musikverlagen und Komponisten zu sammeln, die Notationssymbole und -Systeme kategorial zu ordnen und in einem Index zu erfassen und die Ergebnisse zu analysieren. In Zusammenarbeit mit Fachleuten aus allen Bereichen des Musiklebens soll anschließend geprüft werden, ob Empfehlungen zur Standardisierung neuer Notenschriften ausgearbeitet werden können und sollten; die gegebenenfalls erarbeiteten Empfehlungen werden veröffentlicht.

Komponisten, Verleger, Musikerzieher, Musikwissenschaftler und alle anderen interessierten Personen werden hiermit zur Mitarbeit eingeladen. Besonders erwünscht sind

1. Angaben über unveröffentlichte Werke, die notationstechnisch interessant sind;
2. Nachweise wenig bekannter und an versteckter Stelle veröffentlichter Untersuchungen über neue Notationen;
3. Bemerkungen und Anregungen zum Arbeitsprojekt insgesamt oder zu seinen Einzelheiten.

Briefe sind zu richten an:

Kurt Stone, Index of New Musical Notation – Music Division, The New York Public Library at Lincoln Center, 111 Amsterdam Avenue, New York, N. Y. 10023.