

*„In ganz neuer und freier Form geschrieben.“
Zu Liszts Phantasie und Fuge über den Choral
„Ad nos ad salutarem undam“*

VON ARNFRIED EDLER, KIEL

Das erste Orgelwerk Liszts – an Ausdehnung sein größtes und wohl länger als alle Orgelwerke, die bis dahin komponiert wurden –, ist von Anfang an Mißverständnissen, Anfeindungen und abwertenden Beurteilungen ausgesetzt gewesen. Heute wird es im Zuge der neuerwachten Beliebtheit der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts zwar wieder häufiger aufgeführt, ohne daß man jedoch von einem Verständnis mehr registrieren könnte als dann und wann eine Interpretation, die deutlich macht, daß das Stück mehr darstellt als einen ziemlich endlosen Wurm von variativen Episoden.

Die in der Literatur vertretenen Meinungen über das Stück entsprechen im wesentlichen der Auffassung weiter Kreise der Kenner und Liebhaber, wobei sich ein eigenartiger Mangel, ja eine Abwehrhaltung bemerkbar macht. Man siedelt das Werk unter den Opernparaphrasen an, für die das Nebeneinander des Vielfältigen charakteristisch sei¹; es handle sich um ein freies Variationenwerk, in dem sich etwa 24 ineinanderübergehende Variationen unterscheiden lassen, in deren Mitte eine ein Fugato darstelle; der Anspruch Liszts, alles dieser Variation Folgende als Fuge zu bezeichnen, der sich in der Überschrift „Fuge“ ausspreche, verrate den Scheincharakter des Ganzen; es gehe nur um die Anrufung, die Fassade, nicht um die „Form an sich“²; die Schaustellung der Virtuosität stehe im Vordergrund³. – Die hier zutagetretende Ratlosigkeit dem Werk gegenüber kennzeichnet sogar die Rezeption eines so begeisterten Liszt-Apologeten wie Franz Brendel. Als er das Stück am 26. September 1856 im ersten Konzert auf der neugebauten Domorgel in Merseburg in einer Aufführung durch Alexander Winterberger hörte, erinnerte er sich nicht daran, daß er es vier Jahre zuvor von dem gleichen Organisten bereits in der Weimarer Stadtkirche vernommen hatte⁴; allerdings hatte das Werk inzwischen einige Umgestaltungen erfahren. Seine Zustimmung beruht nur auf der Sympathie für die Richtung, in welche diese Orgelmusik zu weisen scheint, nicht auf der Überzeugung durch das vernommene Werk:

„Ich wage nach einmaligem Anhören kein erschöpfendes Urtheil über das umfangreiche, wie mir schien allerdings etwas zu ausgedehnte Werk. Folgendes aber hat sich mir nach dieser ersten Bekanntschaft mit Bestimmtheit ergeben. Liszt nimmt jetzt durch dies Werk zur Orgel eine ähnliche Stellung ein wie früher zum Pianoforte. Wie er früher das Pianoforte zu behandeln vermochte, einzig in seiner Art, so weiß er jetzt auf der Orgel den ganzen Glanz und die ganze Pracht des Instruments zur Darstellung zu bringen. Seine Composition bezeichnet daher schon nach dieser Seite einen Fortschritt. Eine zweite Seite ist die des Inhaltes und Charakters des Werkes. Dieser ist allerdings überwiegend weltlicher Natur, obschon Liszt auch Gelegenheit

1 G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, II. 3, Berlin 1966, S. 1213.

2 K. Trapp, *Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger*, Phil. Diss. Frankfurt/M. 1958, S. 105 f.

3 M. Weyer, *Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger*, Regensburg 1969, S. 90.

4 F. Brendel, *Ein dritter Ausflug nach Weimar*, in: NZfM 37 (1852), S. 253.

*genommen hat, der alten Kunst darin Rechnung zu tragen. Dieser weltliche Charakter wird zur Zeit Manchen ein Stein des Anstoßes sein. Ich aber erkenne darin nur die Konsequenz der neuen Richtung der Kirchenmusik seit Beethovens großer Messe . . . Ich muß gestehen, daß ich überrascht war durch Liszts Composition, in der sich mir der Fortschritt nach einer bis jetzt noch nicht zur Behandlung gekommenen Seite hin offenbarte und Blicke in eine zukünftige Entwicklung der Orgelmusik sich darbieten.*⁵

Daß Brendel hinsichtlich der historischen Bedeutung dieses und der folgenden Lisztschen Orgelwerke Recht behalten hat, daran kann bei einem Blick auf die Entwicklung der Orgelmusik der letzten 120 Jahre kein Zweifel bestehen. Etwas anders verhält es sich indessen mit der „Weltlichkeit“ dieser Musik. Ist es schon seltsam genug, daß für Brendel die Verweltlichung der Kirchenmusik erst mit der „Missa“ beginnt, so fällt es umso mehr auf, daß Reste des Nicht-Weltlichen für ihn nur in Gestalt von Reverenzen an die „alte“ Kunst zurückgeblieben sind, daß er also kritiklos der pauschalen Identifizierung von alt = sakral, neu = weltlich huldigt, einer Identifizierung, die zwar dem Fortschrittsdenken des 19. Jahrhunderts recht naheliegen mochte, deren Wurzeln auch in musicis bekanntlich weit bis in das 17. Jahrhundert zurückreichen, die aber der Ästhetik des späteren Liszt gerade zuwiderläuft, für den Religion und Kunst untrennbar miteinander verbunden sind und der, umgekehrt zu der von Brendel angedeuteten Tendenz, seine Musik zunehmend in den Bereich des Kirchlichen hineintrückte, in seinen Vokal- und späten Orgelwerken sogar bis in die Nähe des Cäcilianismus.

Immerhin handelt es sich bei *Ad nos* um dasjenige der Orgelwerke Liszts, welches zumindest äußerlich der religiösen Sphäre am fernsten zu stehen scheint, obwohl bereits der Ausdruck „Choral“ im Titel zu denken gibt. Wie allgemein bekannt, entnahm Liszt dieses „Choral“-Thema dem *Propheten* Meyerbeers, einer Oper, die um 1850 die bedeutenderen europäischen Bühnen eroberte und ein leidenschaftliches Pro und Contra auslöste. Die Oper, deren Partitur bereits 1840 fertiggestellt war, war von Meyerbeer wegen des Fehlens geeigneter Darsteller erst 1849 zur Aufführung freigegeben worden⁶. Nach der Pariser Uraufführung, zu der die Eintrittspreise von Spekulanten bis zu 200 Franken hochgetrieben wurden⁷, fanden Aufführungen in Deutschland 1850 u. a. in Dresden, Frankfurt/M. und Hamburg statt. Der ungeheure Wirbel, den Meyerbeers Werk verursachte, war nicht zuletzt auf die Verbindung zurückzuführen, die zwischen ihrer Handlung (Libretto von Eugène Scribe) und den revolutionären Vorgängen von 1848 hergestellt wurde.

„Das Tun und Treiben dieser Socialisten des 16. Jahrhunderts, ihr Sengen und Brennen, Mord- und Raublust, Vielweiberei und Sittenschänderei . . . giebt ein erwünschtes Bild von dem, was wir von einem Siege der heutigen Socialisten zu erwarten haben dürften . . . Ein herrlicher Text in der Tat, zu warnenden Commentaren, zu Strafpredigten gegen die ruchlosen Neuerer und ihre verabscheuungswürdigen Tendenzen . . .“

so spottet August Gathy in einem Bericht aus Paris⁸. Es handelt sich nach der Auffassung der antireaktionär eingestellten Kräfte der Zeit um die „*Pfiffigkeitsoper*“ zweier in hohem Grade Besitzender (Meyerbeer und Scribe), denen es „*ihr*

5 Rezension des Merseburger Orgelkonzertes am 26. 9. 1855, in: NZfM 43 (1855), S. 157.

6 H. Becker in MGG 9 (1961), Sp. 251.

7 NZfM 30 (1849), S. 204.

8 Ebda.

*politisch-sociales Gewissen verboten hat, die Wiedertäufer, jene mittelalterlichen Anhänger der Güterteilungstheorien, als etwas anderes, denn als grobe Betrüger, hinzustellen*⁹.

Liszts Einstellung zu Meyerbeer und zu seinem *Propheten* stand zu solchen Auffassungen in merklichem Widerspruch, wobei eine Wandlung von höchst positiver Bewertung Meyerbeers bis in den Anfang der 50er Jahre hinein zu einer reservierteren, das Für und Wider abwägenden Beurteilung – vor allem im Hinblick auf Wagners Frontstellung zu Meyerbeer – festzustellen ist¹⁰. Besonders in seinem Aufsatz über *Robert der Teufel*¹¹ – geschrieben anlässlich einer eigenen Weimarer Aufführung 1854 – versucht Liszt, die historische Bedeutung Meyerbeers für die dramatische Musik zu begreifen und Meyerbeer auch gegenüber Wagner – der ihn freilich überholt habe, indem er an Stelle des Situationendramas das Charakterdrama auf der Opernbühne eingeführt habe – Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Indem dieser Aufsatz sich auf das dramatisch und musikalisch Technische und Ästhetische beschränkt, die politisch-soziale Problematik ganz ausklammert, bedeutet er natürlich seinerseits ein Politikum¹².

Die Oper *Der Prophet* scheint Liszt sogleich bei ihrem Kennenlernen stark beeindruckt zu haben. Der offenbar rasch gefaßte Entschluß, das Werk in Weimar zur Aufführung zu bringen¹³, scheint nicht zur Ausführung gelangt zu sein¹⁴. Immerhin entstand sehr bald eine Klavierphantasie *Illustrations du Prophète*, die ursprünglich auf sechs Szenen konzipiert war¹⁵, von denen aber schließlich nur drei erschienen: 1) *Prière, Hymne triomphale, Marche du Sacre*. 2) *Les Patineurs, Scherzo*. 3) *Choeur pastoral, Appel aux armes*¹⁶. Liszt hatte sich für dieses Werk vorgenommen, „*de faire en sorte que ma main d'oeuvre soit digne du chef d'oeuvre*.“¹⁷ Die Fantasie über den Gesang der Wiedertäufer indessen nahm wohl so gewaltige Dimensionen an, daß sie als gesondertes Werk behandelt werden mußte und erst im Herbst 1850 fertiggestellt wurde¹⁸. Das Werk erschien 1852 als vierte der *Propheten*-Illustrationen in einer recht seltsamen Ausgabe, in der untereinander eine Fassung für Klavier vierhändig und diejenige für Orgel figurierten, bei Breitkopf & Härtel; es war ursprünglich für den Organisten Ferdinand Breunung (1830-1883) gedacht, wurde aber später Meyerbeer selbst gewidmet – ein weiterer Beweis für Liszts andauernde Wertschätzung dieses Komponisten.

Der Gesang der drei Wiedertäufer „*Ad nos ad salutarem undam iterum venite miseri, ad nos venite populi*“ hat für Meyerbeers Oper eine zentrale Bedeutung.

9 NZfM 32 (1850), S. 83.

10 1850 erschien Wagners Aufsatz *Das Judentum in der Musik*. Vgl.: H. Kirchmeyer, *Die deutsche Librettokritik bei Eugène Scribe und Giacomo Meyerbeer*, in: NZfM 125 (1964), S. 376.

11 Ges. Schr. III, ed. L. Ramann, Leipzig 1881, S. 48-67.

12 Übrigens wird die in diesem Aufsatz geäußerte Auffassung 9 Jahre später in einem Brief an Frau von Szemere vom 12. Dezember 1863 bekräftigt. F. Liszt, *Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835-1886*, ed. M. Prahács, Kassel . . . 1966, S. 115. Zu der im gleichen Jahr erschienenen *Afrikanerin* komponierte Liszt ebenfalls eine Phantasie.

13 *Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe*, in: *Die Musik I* (1901), S. 289.

14 Laut Verzeichnis der von Liszt in Weimar aufgeführten Werke bei Raabe, *F. Liszt*, I, S. 116.

15 Brief an Hermann Härtel; *Briefe aus ungar. Slg.*, S. 68.

16 Raabe, *F. Liszt*, II, S. 279.

17 Brief an F. Kroll; *Briefe aus ungar. Slg.*, S. 66.

18 Liszt und Raff-Briefe, a. a. O., S. 503.

Einstimmig gesungen, erscheint er dem vom Feudalismus geknechteten Volk als „des Himmels Wort“, das zum Aufstand gegen die Tyrannei und zur Rache gegen die Unterdrücker aufruft. Durch das ganze Werk zieht sich dieses Thema und übt jedesmal jene suggestive Wirkung auf die Massen aus, die dann von den Anabaptisten mißbraucht wird; diese Musik soll das Mittel darstellen, das es skrupellosen politischen Abenteurern ermöglicht, ein Volk zu verführen. Liszt versteht dieses Thema rein als theatrales Faszinosum:

„Auch im Propheten kann man sich dem Eindruck nicht entziehen, welchen im ersten Akt das Auftreten der drei düsteren unheimlichen Männer hervorbringt, die gleich Gottesgeißeln den noch unter dem Attentat brutaler Gewalt erbebenden Landleuten die ihnen bevorstehende Rache verheißten.“¹⁹

Die Bezeichnung „Choral“ im Titel der Fantasie läßt vermuten, daß Liszt während der Komposition des Werkes der damals verbreiteten Meinung huldigte, es handele sich bei der Melodie um eine originale Kirchenmelodie aus der Zeit der Handlung der Oper. Jedenfalls hielt es Meyerbeer 1852 in dem Brief, in dem er sich für die Widmung der Fantasie bedankte, für notwendig, Liszt darauf hinzuweisen, der Gesang der Anabaptisten, „*bon ou mauvais qu'il est, a crû sur mon propre terrain; j'ai cherché à lui donner le coloris d'un cantique du temps, voilà tout . . .*“²⁰. Er habe nur deshalb nichts gegen dieses Gerücht unternommen, weil er es sich abgewöhnt habe, auf die Falschmeldungen, die bezüglich seiner in der Presse kursierten, zu replizieren.

Trifft es zu, daß Liszt die Melodie zunächst als Kirchenchoral angesehen hat, so hat dies einige Konsequenzen für das Verständnis der Orgelkomposition. Es handelt sich zunächst keineswegs um eine Opernfantasie in dem Sinne der Lisztschen einschlägigen Werke für Klavier; abgesehen von dem Ausmaß und vom Stil des Werkes, durch welche es ganz außerhalb des Rahmens dieser Werke gestellt wird, entspricht schon die durch den Titel gegebene Beschränkung auf ein einziges Thema aus der Oper nicht dem jenem Typ mehr oder weniger eigenen Paraphrasencharakter. Dazu kommt aber, daß die Oper eigentlich nur den Fundort und die Situation, die stimmungsvolle Beleuchtung für ein musikalisches Gebilde abgibt, welches genuin – immer unter der Voraussetzung des Irrtums, in dem sich Liszt befunden habe – mit der Opernmusik gar nichts zu tun hat. In diesem Fall aber rückt das Werk seiner Intention nach in einen der Orgelmusik durchaus eigentümlichen Bereich, nämlich in den der Choralphantasie. Diese Gattung war, namentlich seit Mendelssohn, wieder stärker gepflegt und vor allem von Liszts Weimarer Kollegen an der Orgel, Johann Gottlob Töpfer, mit bemerkenswerten Arbeiten bedacht worden; diese Entwicklung führte schließlich zu den großen Choralphantasien Regers. Damit ist freilich nicht gesagt, daß Liszt auch nur in irgendeiner Weise für Reger als Muster gedient habe²¹; vielmehr soll damit nur der gattungsmäßige Umkreis des Werkes aufgezeigt werden, in welchem es im übrigen stilistisch kaum nachgewirkt hat.

19 *Scribes und Meyerbeers „Rob. d. Teufel“*, Ges. Schr. III, Leipzig 1881, S. 59.

20 Brief Meyerbeers an Liszt v. 8. Februar 1852; Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. Liszt, ed. La Mara, I, Leipzig 1895, S. 205.

21 Auf die grundlegenden Unterschiede weist bereits hin: Hugo E. Rahner, *Max Regers Choralphantasien für die Orgel*, Kassel 1936, S. 21 f.

Es ist hier nicht der Ort, die mannigfachen Belege für die Bedeutung des Chorals in der Romantik aufzuzeigen. Das wesentliche ist jedenfalls das poetische, im eigentlichen mystische Element, welches durch den Choral repräsentiert wird. Nicht wie im reformatorischen Verständnis ist der Choral hier Lob und Verkündigung²² (i. S. einer lehrhaften Einübung in die Glaubensaussagen) durch die Gemeinde, sondern er bedeutet die direkte musikalische Repräsentanz des Numinosen. Daher spricht der Choral meist zu dem Menschen, dessen empfängliches Gemüt dem Göttlichen offen ist; nicht aber der Mensch selbst singt ihn als Bekenntnis. Meist begegnet in romantischer Dichtung der Mensch als der dem Choral ergriffen Lauschende, nicht als der Einstimmende. Ähnlich erscheint der Choral in der romantischen Orgelmusik; in Mendelssohns erster Orgelsonate in *f*-moll etwa tritt der Choral *Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit* – formal als zweites Thema des Sonatenhauptsatzes – dem bewegten motivischen Geschehen des ersten Themenkomplexes als ein fremdes, statisches Gebilde entgegen, dynamisch in die Ferne gerückt durch das geschlossene Schwellwerk, das adäquat nur ein Fernwerk sein kann. Auch Liszt behandelt in seinen späteren Variationen über Bachs Ostinato-Baß aus *Weinen, Zagen* (1862) den am Schluß eintretenden Choral *Was Gott tut das ist wohlgetan* als ein solches erklärendes Numinosum. Es würde nicht schwerfallen, weitere Beispiele beizubringen.

Für eine solche Auffassung stellt sich natürlich das Problem einer integrierenden Behandlung des Chorals in der Komposition. Die Variierung des Chorals als Umspieldung der integren Melodie im Sinne der barocken Partita unternahm Mendelssohn in seiner *d*-moll-Sonate mit dem Choral *Vater unser im Himmelreich*, wobei die Choralmelodie durch verschiedene Lage, Tempo, Motivik der Gegen- und Begleitstimmen, Dynamik u. a. eine stimmungsmäßige Umdeutung erfährt²³. Wie verhält es sich damit bei *Ad nos*?

Bereits ein flüchtiger Überblick zeigt, daß es sich hier nicht um einen solchen einfachen Variationszyklus handelt; vielmehr ergeben sich größere Gliederungen vor allem aus den Tempobezeichnungen. Bereits Hugo E. Rahner stellte fest, daß sich „die einzelnen Gruppen von Variationen“ zu „Satzgebilden der Sonate“ ordnen²⁴; wobei natürlich die Frage zu stellen ist, welche Idee die bestimmende war: die der Variation oder die der Sonate. Es ergibt sich folgendes Schema:

Einleitung	1. Satz	Langsamer Satz	Schlußsatz
Moderato	A capriccio/	Adagio	unterteilt in:
TT 1-73	Tempo giusto	TT 245-445	Fuge I
	TT 74-212		TT 492-580
			Fuge II
(Zählung nach der Ausgabe von M. Dupre,			TT 614- ca. 670
Verlag Bornemann, Paris 1941.)			und Coda.

22 W. Blankenburg, *Der gottesdienstliche Liedgesang der Gemeinde*, in: *Leiturgia IV*, Kassel 1961, S. 571.

23 Der Versuch, dieser Variationsfolge eine verknappte Sonatenhauptsatzform zu unterlegen, erscheint mir weniger überzeugend. Vgl. M. Weyer, *Die deutsche Orgelsonate . . .*, S. 174.

24 H. E. Rahner, *Max Regers Choralfantasien*, S. 21. Trotzdem glaubt M. Weyer auf eine Besprechung im Zusammenhang seines Themas verzichten zu können, „da Liszt keine Orgelsonate schrieb.“ M. Weyer, *Die deutsche Orgelsonate . . .*, S. 90.

Selbstverständlich bedeutet diese Übersicht nicht mehr als eine Orientierungshilfe und kann das Wesen dieser Form kaum erfassen, welches, wie sich zeigen wird, in der dynamischen Entwicklung liegt und sich der abschnittswisen Festlegung entzieht.

Am Beginn des Werkes wird das Thema aufgestellt (TT. 1-16). Bereits hier erfährt das Meyerbeer-Thema einige gewichtige Änderungen: Liszt verzichtet auf die kirchentonale Gewandung Meyerbeers, der im zweiten Takt auf der dritten Taktzeit durch ein *b* statt des *h* der Leittonigkeit ausweicht; außerdem verändert Liszt den Rhythmus, indem er an Stelle von Meyerbeers 6/4-Takt mit Halben und Vierteln einen 4/4 mit punktierten Vierteln und Achteln verwendet, was dem Thema erheblich schärferes motivisches Profil verleiht und die Nähe des Beethoven-schen „*Muß es sein?*“ beschwört. Die Einstimmigkeit des Meyerbeerschen Choral-s wird ersetzt durch einen oktaverdoppelten vierstimmigen Satz über dem Orgelpunkt des tonalen Zentrums *C*, wobei die Harmonisierung zuerst in der Tonika, sodann in der Subdominante und schließlich in der Dominante erfolgt. – Was die Periodengliederung anlangt, so weicht Liszt vollends von Meyerbeer ab. Er benutzt überhaupt nur die ersten sechs Takte Meyerbeers und läßt dessen formelhaften Schluß weg; dadurch, daß er mitten innerhalb der zweiten Phrase der Vorlage abbricht, fehlt eine eigentliche Schlußwendung: das Lisztsche Thema ist völlig offen, allen Möglichkeiten Raum gebend. Dafür wird die erste viertaktige Periode des Themas als das Wesentliche auf anderer Stufe wiederholt, wodurch zusammen mit dem letzten Teil des Themas eine Barform sich bildet, von der bei Meyerbeer gar nichts vorhanden war. Zwischen den orgelpunktgetragenen drei Themenabschnitten unterbricht jeweils das Pedal das Thema mit einer Sequenz des zentralen Motivs der ersten Themenhälfte: den beiden auftaktigen Aufwärtssprüngen in reiner und verminderter Quart im Abstand einer kleinen Terz. Diese Pedalsequenz führt das Geschehen auch nach dem Abgesang des Themas weiter, der seinerseits als eine Art Umkehrung des ersten Thementeils aufgefaßt ist: die Bewegung, nunmehr volltaktig, ist in ihm abwärtsgerichtet, abermals liegen die Betonungen eine kleine Terz auseinander; das rhythmische Motiv bleibt ostinat erhalten. Die Barform bewirkt eine scharfe Entgegensetzung innerhalb des Themas: die wiederholte erste Zeile mit ihrer aufwärtsgerichteten Bewegung kontrastiert mit der Abwärtsbewegung der zweiten Zeile, wobei das rhythmische Motiv – in seiner Punktierung beibehalten – eine charakteristische Umwandlung von der Auf- zur Volltaktigkeit erfährt. Dieser Gegensatz wird, wie sich zeigen wird, für das ganze Werk konstitutiv, indem daraus ein regelrechtes Gegenthema entwickelt wird. – Die dieser Exposition folgenden TT 17-23 sequenzieren in den verschiedenen Stimmen jene von den Pedalinterpolationen vorher als „Zentralmotiv“ (im folgenden als A bezeichnet) herausgehobene Tonfolge, bei der allerdings, die Auftaktquart durch einen Sekundschritt oder gar durch einen angebundenen Auftakt auf der gleichen Stufe ersetzt wird; die Sequenzierung beginnt im Pedal unter ausgehaltenen verminderten Septimenakkorden und wandert dann in die Sopran- und Altstimmen; harmonisch vollzieht sich die allmähliche Auflösung der Zentralstellung der Tonika (durch Ausweichungen in die Subdominante und chromatische Rückungen); angesteuert wird die Moll-Dominante, die im T. 74 über die Moll-Parallele erreicht wird. – Dieser erste Abschnitt, der die

Exposition des Themas und die Herauskristallisation der entscheidenden Materialien brachte, mag als Einleitungsteil bezeichnet werden. Ihm schließt sich ein *g*-moll-Abschnitt an, der zum ersten Mal das Thema verändert, indem er den ersten Themen- teil statt um den Grundton um die obere Quinte zentriert. Aus der Kantabilität dieser in Sopran und Tenor geführten Variation, die von einer 9/8-Figuration klavieristisch umspielt wird, entwickelt sich durch den Hinzutritt des Motivs A im Pedal (T. 92, geschärft durch einen 16tel-Triolen-Auftakt) eine erste durchführungsartige Verdichtung, die in den Pedaltriller der Takte 132 ff. ausmündet; über ihm erscheint das Thema – nach der Exposition am Anfang zum ersten Mal – als ganzes in *g*-moll; der letzte Teil indessen (der Abgesang) wird durch eine kühne Modulation nach *As*-dur versetzt und erhält durch die Dreiklangsharmonisation sowie durch die Vermeidung verminderter Intervalle einen neuen, heroischen Ausdruck. Auf diese Weise entsteht in T. 141 ein völlig neues Thema, eigentlich ein zwischen Tonika und Subdominante rasch wechselndes Trompetengeschmetter (bei Straube als „*Marziale*“ bezeichnet), welches im folgenden als regelrechtes „zweites Thema“ im Sinne des Sonatenhauptsatzes fungiert; es zeigt sich an dieser Stelle in exemplarischer Weise das Lisztsche Verfahren der Ableitung aller formalen Elemente aus einem einzigen thematischen Gebilde. Es handelt sich somit nicht um einen „thematischen Dualismus“ im Sinne von von vornhinein vorhandener kontrastierender Prinzipien, wohl aber um die bis zum Kontrast getriebene variative Entwicklung eines einzigen Themas, die Entfaltung eines „Charakters“ in mehrere gegensätzliche.

Die Exposition dieses „zweiten Themas“ evoziert sogleich seine motivische Durchführung (ab T. 156) und eine Kontrastierung des Motivs A des ersten Themas mit dem Motiv A^u (Umkehrung von A) des zweiten Themas (TT. 191-212), welche beiden in einen freien, rezitativen Abschnitt einmünden und allmählich zur Ruhe gebracht werden (TT. 213-244). Diese Überleitung bereitet den großenlangsamem Mittelteil vor (TT. 245-445), der um die Tonart *Fis*-dur zentriert ist und damit sowohl im Tongeschlecht als auch im Grad der Intervallverwandtschaft den äußersten Gegenpol zur *c*-moll-Ausgangstonart markiert. Auch hier treten erstes (TT. 245 bis 300) und zweites (TT. 301-338) Thema sich gegenüber, doch kaum noch als Gegensätze zu spüren, obwohl sie gegeneinander geführt werden (TT. 339-360); sie ergänzen sich als Vordersatz und Nachsatz zu einer großen Periode (TT. 361-389), ihre Motive kontrapunktieren sich gegenseitig (TT. 394-432).²⁵ Erst am Ende des Abschnitts (T. 433) werden sie wieder als Gegensätze spürbar und provozieren eine stürmische motivische Überleitung zur Fuge (TT. 446-591).²⁶

Die Fuge wird vom ganzen Thema des Gesamtwerkes bestritten, und zwar in einer Form, die der Meyerbeerschen Urfassung im periodischen Aufbau nähersteht als die Anfangsexposition: Die Barform wird aufgegeben, der Schlußteil des Themas

²⁵Die Kürzung dieses Abschnitts durch Streichung der TT. 361-433 wird zwar schon im Erstdruck vorgeschlagen und scheint daher vom Komponisten autorisiert zu sein; sie wirkt jedoch kompositorisch unmotiviert, wenn man davon ausgeht, daß der langsame Satz innerhalb der Gesamtform die Funktion übernimmt, eine vorläufige Möglichkeit des Ausgleichs und der gegenseitigen Ergänzung der beiden kontrastierenden Elemente zu demonstrieren.

²⁶Die überaus schwierigen Sechzehntelpassagen dieses Überleitungsabschnitts sind vom Komponisten für die Manualiter-Ausführung bestimmt, und zwar oktaverdoppelt in den TT. 457/458 und 465-473; erst in diesem Takt tritt auf dem dritten Viertel das Pedal mit der Note *H* hinzu.

wird zum tonalen Abschluß auf dem Grundton geführt, was den Eindruck einer Periodizität hervorruft, welche der Fuge Bachschen Gepräges fremd ist. Obwohl auf diese Weise äußerlich eine scharfe Trennung zwischen Thema und Fortspinnung vollzogen ist, wirkt das Kontrasubjekt nicht als Gegensatz; es übernimmt den scharfen punktierten Rhythmus des Themas und unterstreicht ihn nur durch den Schleifer, der bereits in den TT. 93 und 95 vorweggenommen war; insgesamt fungiert dieses Kontrasubjekt als Begleitung, nicht als Kontrast zum Thema. Infolge der homophonen Anlage bereits der Exposition wirkt der Übergang zur motivischen Arbeit nach ihrem Abschluß keineswegs als Bruch, sondern nur konsequent (T. 523). Für Liszt bedeutet Fuge nicht mehr eine polyphone Form, er versucht keine Restauration des Vergangenen (wie etwa Mendelssohn oder Franck, z. T. aber auch Schumann und Brahms); was ihn offenbar am Prinzip der Fuge reizt, ist das allmähliche Zunehmen der Klangmasse und die damit einhergehende motivische Verdichtung. Dies ist alles, was er übernimmt, was er für seine Zwecke brauchen kann²⁷. Die funktionale Aufgabe der Fuge ist es vielmehr, die beiden antipodischen Themenhälften zusammenzuzwingen, welche im langsamen Satz nur scheinbar versöhnt waren und nach seinem Ausklang wieder auseinandergebrochen waren. Insofern übernimmt die tradierte Fugenform die Rolle eines von außen kommenden, die Autonomie des motivisch-dramatischen Geschehens unterbindenden „autoritären“ Prinzips, welches sich jedoch den immanenten motivischen Kräften gegenüber nicht behaupten kann, denn das in der Fuge initiierte Spiel mit dem rhythmisch geschärften Thema führt in den TT. 557 ff. zur Abspaltung eines Motives aus dem Hauptthema, welches bisher noch nicht isoliert aufgetreten war, nämlich des dritten Thementaktes (A'), kontrastiert mit dem Motiv A (TT. 563 ff.). Diese Entwicklung führt zur „Wiedererstehung“ des zweiten Themas in T. 581, welches durch die Fugenarbeit vorübergehend als autonomes ausgeschaltet worden war; nunmehr aber tritt es wieder auf den Plan und löst eine Art zweitaktiger Stichomythie aus (581-590), der eine stürmische Entladung in aus dem Motiv A gebildeten Figurationen (T. 599-613) folgt. Abermals wird die Auseinandersetzung abgebrochen durch eine zweite Fuge (T. 614 f.), die das Thema periodisch ähnlich behandelt wie der erste, jedoch den Rhythmus auf die Ausgangsform zurückführt; das Kontrasubjekt wird diesmal durch eine äußerst rapide Sechzehntelfiguration gebildet, die jedoch, ebenso wie das ganz anders strukturierte Kontrasubjekt der ersten Fuge, kein eigenes motivisches Gepräge aufweist. Die Fuge verläuft dünnstimmiger, rasanter als die erste und nimmt mehr und mehr Strettacharakter an. Über den virtuosen Passagen erhebt sich schließlich in vierstimmigen Akkorden (TT. 656 ff.) das erste Thema, dessen Motiv A nun in breiten Notenwerten nach *H*-dur moduliert (T. 688); noch aber ist die Beruhigung nicht erreicht; ruhelos gehen die Modulationen mit dem Motiv A weiter, bis in T. 711 die Grundtonart *c*-moll wieder erreicht ist und das Pedal wie ermattet die Bewegung auslaufen läßt; da erklingt zum letzten Mal – Adagio, *b*-moll – das zweite Thema (T. 730-733) – als ein Prinzip, dessen

27 Es ist daher unhistorisch, Liszt die Entfernung von der „echten“ Fuge Bachs, seinen Mangel an Polyphonie vorzurechnen, zumal ohne Rücksicht auf den Kontext. Vgl. K. Trapp, *Die Fuge in der deutschen Romantik* . . . , S. 101 ff., insbes. 106. Das Fugato als reines Steigerungsmoment im 19. Jhd. erkennt hingegen Herbert Haag, *César Franck als Orgelkomponist*, Kassel 1936, S. 27.

Isolierung überwunden ist. Das integrierte Thema bildet dementsprechend den pomposen Ausklang in sieghaftem C-dur.

Diese Darstellung hat gezeigt, daß es sich bei *Ad nos* um ein sonatenhaftes Werk handelt, bei dem die einzelnen Themen und Motive als dramatische Charaktere aufgefaßt sind und in dem die musikalischen Verläufe analog den Entwicklungen eines Handlungsdramas konzipiert sind. Die Variation ist in diesem Zusammenhang wesentliches Mittel, jedoch im Dienste einer übergreifenden Formidee. – Diese Idee der einsätzigen Sonate, deren gesamte Entwicklung aus einem einzigen thematischen Keim abgeleitet wird, ist seit langem als für Liszts Komponieren kennzeichnend erkannt worden. Als das erste nach diesen Grundsätzen komponierte Werk kann wohl das *Es*-dur-Klavierkonzert (1849) angesehen werden. Als vollendetes Beispiel dieser neuartigen Gestaltung und Auffassung der Sonate ist jedoch die Klaviersonate in *h*-moll (1854) aufzufassen, die auch allgemein als musterhaft anerkannt wird²⁸. So wurde auch behauptet, die *h*-moll-Klaviersonate habe als direktes Vorbild für die Kompositionen von Liszts Schüler Julius Reubke (1834-1858), insbesondere auch für dessen bekannte Orgelsonate *Der 94. Psalm* gedient²⁹. Richard Pohl („Hoplit“) gab jedoch in seinem Nachruf auf Reubke³⁰ (Pseudonym) den Hinweis, so wie für Reubkes Klaviersonate *b*-moll- die Lisztsche *h*-moll-Sonate, habe für die Orgelsonate die „*Propheten-Phantasie . . . die künstlerische Anregung gegeben*“, „*ein Werk, das er mit ebensoviel Vorliebe als Vollendung spielte.*“

Vergleicht man beide Werke, so erkennt man frappante Übereinstimmungen. Gemeinsam ist beiden Werken der außermusikalische Vorwurf: der Protest gegen die Unterdrückung des Volkes. Aber auch die formale Anlage ähnelt sich bis in die Tonarten-Disposition: in beiden Werken folgt auf die relativ ruhige *c*-moll-Einleitung eine *g*-moll-Exposition, die auf ähnliche Weise angebahnt und durchgeführt ist. Der langsame Satz, etwa an der gleichen Stelle plaziert (Liszt T. 245, Reubke T. 233), unterscheidet die beiden Werke in Anlage, Umfang und Tonart am meisten. Ganz ähnlich aber sind wieder die abschließenden Abschnitte; wie bei Liszt finden sich auch bei Reubke die beiden nacheinander einsetzenden Fugen, von denen die erste kompakter, die zweite virtuos dünnstimmig verläuft.

Diesen Kongruenzen stehen gewichtige Unterschiede gegenüber. Reubkes Thema ist im Grunde nur ein einziges Motiv, dessen Sequenzierung und Variierung beliebige periodische Gebilde ergeben kann (vgl. Reubke T. 1/2, T. 53/54, T. 317-19). Liszts Thema dagegen ist das periodische Kontinuum der Chormelodie, aus welcher er allerdings, wie wir feststellten, entscheidend wichtige Motive herauslöst und ähnlich verarbeitet wie Reubke. Der Gegensatz zwischen integriertem Choral und isoliertem Motiv ist für Liszts Komposition ein entscheidendes Merkmal. Weiterhin verzichtet Reubke auf ein zweites Thema, welches auch nur annähernd jene Bedeutung für das gesamte Geschehen hätte wie dasjenige Liszts; nur episodisch begegnen bei Reubke Seitengedanken³¹, und sofern man den Gegensatz zweier Themenkom-

28 Vgl. A. Ritzel, *Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts.*, Phil. Diss. Frankfurt/M. 1968, S. 226 f.

29 Vgl. H. Keller, Vorwort zu seiner Edition der Reubke-Sonate in der Edition Peters; M. Weyer, *Die deutsche Orgelsonate . . .*, S. 93.

30 NZfM 48 (1858), Beilage zu Nr. 25, S. 1 f.

31 M. Weyer, *Die deutsche Orgelsonate . . .*, S. 94 f.

plexe für ein essentielles Merkmal der Sonate hält (was aber erst in der Sonatentheorie des 19. Jahrhunderts normativ wurde³²), müßte man der „*Prophetenphantasie*“ sogar mehr Sonatenhaftes zuerkennen als der Reubke-Sonate. – An dem Vergleich Liszt – Reubke wird schließlich auch das oben problematisierte Verhältnis Liszts zum Choral deutlich. Indem Liszt das Choralthema motivisch-sonatenhaft verarbeitet, es in das Zentrum des dramatisch aufgefaßten musikalischen Ablaufs stellt, behandelt er es ohne Unterschied zu nicht religiös ausgezeichneten Themata. Diese Behandlung darf aber nicht isoliert gesehen werden: die Idee des Werkzeugens zielt auf die Re-Integration des Ursprünglich Einen; insofern ist die Schlußapothese des Chorals durchaus als eine Entrückung aus den Gefilden des irdischen Kämpfens zu verstehen. Freilich verfährt Liszt auch in (fast allen) anderen sinfonisch-sonatenhaften Werken in ähnlicher Weise; zu fragen wäre, ob nicht mit dem gleichen Recht wie das *Propheten*-Thema auch all die hymnischen Themen dieser anderen Liszt-Werke als „Choräle“ angesehen werden können, womit die von Brendel angeschnittene Frage nach der Weltlichkeit der Orgelphantasie (s. o.) erweitert würde zur Frage nach dem religiösen Gehalt in Liszts gesamtem sinfonischen Schaffen. Daß das Lisztsche Thema nichts mehr mit jener Funktion des Chorals gemein hat, welche der Anabaptisten-Gesang in der Meyerbeer-Oper erfüllte, dürfte ebensowenig der Erläuterung bedürfen wie die Unmöglichkeit der Vermutung, Liszts Orgel-Phantasie illustriere in Form einer „sinfonischen Dichtung“ das Geschehen der Oper. Liszt baut dieses Werk nach gänzlich autonomem Plan, er schreibt es in einer „*völlig neuen und freien Form*“³³ und schafft sich selbst seine „dramatischen“ Gesetze. Während Reubke sich solchen „Gesetzen“ bestimmter Werke unterordnete und gleichzeitig inhaltliche Ideen seines Lehrers übernahm, zeigt sich das künstlerische Wollen Liszts selbst gerade in der Einmaligkeit formaler wie inhaltlicher Konzeptionen.

Der „progressive“ Theoretiker und der „konservative“ Komponist

VON JOHANN PETER VOGEL, BERLIN

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war das Verhältnis des Komponisten zum Musikbetrachter, -theoretiker und -kritiker gekennzeichnet vom Unverständnis des Betrachters gegenüber neuer Musik; die an der vorangegangenen Musik orientierten Maßstäbe erfaßten die jeweils neuen Schöpfungen offenbar zumeist nicht. Die bedeutenden Komponisten von Bach bis Richard Strauss und Mahler sahen sich immer wieder dem Vorwurf der „*Bizarrie*“, der „*Konstruktion*“ ausgesetzt. – Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ändert sich dieser Zustand: erst zögernd, dann immer allgemeiner beurteilen Kritiker neue Werke nach dem Maße, in dem in ihnen

32 A. Ritzel, *Die Entwicklung der Sonatenform* . . . , S. 227.

33 NZfM 45 (1856), S. 80. Vgl. auch die Rezension der *h*-moll-Sonate durch L. Köhler, in: NZfM 41 (1854), S. 70 ff. Vgl. hierzu C. Dahlhaus, *Analyse von Mazeppa*, in: *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, insbes. S. 88.

neue Techniken angewandt werden und in dem sie in ihrer Neuartigkeit vorangegangene Werke überholen. Der Blick in die Fortentwicklung der Musik liegt nicht mehr allein beim Komponisten, sondern nun auch – und immer stärker – beim Musiktheoretiker, dem Musikwissenschaftler, -philosophen, -soziologen, -psychologen und -kritiker.

Dieser Wandel wird signalisiert durch eine berühmte Auseinandersetzung zwischen Ferruccio Busoni und Hans Pfitzner¹ – berühmt freilich auf eine sehr unterschiedliche Art: gilt Busonis *Ästhetik* nahezu unangefochten als prophetische Vorwegnahme dessen, was sich in der Musik seit 1910 weiterentwickelt hat, ist Pfitzners *Futuristengefahr* als „*ätzend-nationalistisches Gegenpamphlet*“ abgestempelt². Entsprechend wurde Busonis Schrift bis heute immer wieder aufgelegt, während Pfitzners Gegenschrift nur noch in Archiven zugänglich ist. In den frühen Zwanziger Jahren bildete sich die Front, fixierte sich die Parteinahme, zu einer wirklichen Auseinandersetzung kam es damals nicht, sie unterblieb auch in der Folgezeit. Nehmen die jeweils neuesten Musikströmungen Busoni für sich in Anspruch, wurde Pfitzner mit der jeweiligen Reaktion identifiziert, den Völkischen, den Nazis, den „Rechten“. Gelesen haben ihn sicher die wenigsten. So wäre nach 60 Jahren eine Untersuchung, eine Prüfung der Standpunkte fällig, ja vielleicht überfällig.

I

Die neue Ästhetik Busonis geht aus von der Musik als einer Kunst, die im Gegensatz zur Dichtkunst und zur bildenden Kunst „*fast unkörperlich*“ ist, von „*durchsichtiger Materie*“, sie ist „*tönende Luft*“, „*fast die Natur selbst*“, sie ist „*frei*“ und schwerelos, sie „*schwebt*“³. Diese Charakteristika seien aber noch nicht voll zur Entfaltung gekommen; erst, wenn die traditionelle Ästhetik überwunden sei, werde „*die vollste Blüte*“ der Musik „*leuchten*“, „*vielleicht die erste in der Musikgeschichte der Menschheit*“⁴. So zieht Busoni gegen die Elemente der traditionellen Ästhetik zu Felde:

1. Gegen die Gesetzgeber und ihre Gesetze⁵ allgemein, und es scheint zunächst, als wende er sich generell gegen jedes Gesetz in der Musik; dies wird aber später modifiziert:

„*Der echte Schaffende erstrebt im Grunde nur die Vollendung und, indem er diese mit seiner Individualität in Einklang bringt, entsteht absichtslos ein neues Gesetz*“⁶. Das Signum echter Schaffenskraft ist das Maß, in dem sich der Komponist von Überlieferungen unabhängig zu machen weiß. Ja: „*Die Absichtlichkeit im*

1 F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1910). – Zuletzt veröffentlicht mit einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt, Wiesbaden 1954. H. Pfitzner, *Futuristengefahr* (1917), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, S. 185 ff., Augsburg 1926.

2 H. H. Stuckenschmidt, a. a. O., S. 52 ff.; aber auch – statt vieler weiterer Stellungnahmen – J. Wulf, *Musik im Dritten Reich*, Gütersloh 1963, S. 304, Fußnote 5.

3 A. a. O., S. 11 ff.

4 S. 34.

5 S. 30 f.

6 S. 30 f.

*Umgehen der Gesetze kann nicht Schaffenskraft vortäuschen, noch weniger erzeugen*⁷. „Der zum Schaffen Geborene wird zuerst die negative, die verantwortliche große Aufgabe haben, von allem Gelernten, Gehörten und Scheinbar-Musikalischen sich zu befreien“; er soll „eine inbrünstig-asketische Gesammeltheit in sich beschwören, die ihn befähigt, den inneren Klang zu erlauschen und zu der weiteren Stufe zu gelangen, diesen auch den Menschen mitzuteilen“⁸.

2. Gegen die Form und das, was bis dahin absolute Musik genannt wurde und was Busoni „symmetrische“ oder „architektonische“ Musik nennt⁹. Dabei richtet sich sein Angriff vor allem gegen die Sonatenform. An deren Stelle wünscht er etwas gesetzt zu sehen, wofür er Ansätze in klassischen Vorspielen oder Übergängen oder in den Orgelfantasien Bachs sieht und was er das „Landschaftliche“ nennt¹⁰. „In jedem Motiv liegt schon eine vollgereifte Form vorbestimmt; diese Form bleibt unzerstörbar, aber niemals sich gleich“¹¹.

3. Gegen die Notation und ihre starre Einhaltung; „was der Tonsetzer notgedrungen von seiner Inspiration durch die Zeichen einbüßt, das soll der Vortragende durch seine eigene wieder herstellen“¹².

4. Gegen das „Musikalische“¹³, womit Busoni wohl das Gelehrsame, Regelhafte in der Musik meint, wenn er schreibt, „musikalisch“ zu sein heiße, die Musik „hauptsächlich in ihren technischen Ausdrucksmitteln zu verstehen und deren Gesetze einzuhalten“¹⁴.

5. Gegen die „Tiefe“ in der Musik¹⁵, womit Busoni das „Hineindeuten eines zweiten, verborgenen Sinnes, meist eines literarischen“ in die Musik meint.

6. Gegen die herkömmlichen Musikinstrumente¹⁶, an deren Stelle er sich etwa das Dynamophone von Cahill wünscht¹⁷.

7. Gegen das herkömmliche Tonsystem, die herkömmliche Tonleiter, das Dur-Moll-System¹⁸. An deren Stelle sieht er anders verlaufende Tonskalen und Bruchteilstöne¹⁹.

Gegenüber diesen zahlreichen negativen Bestimmungen der neuen Ästhetik findet sich nur eine positive, die wohl einen Fingerzeig dafür geben soll, wonach sich der zum Schaffen Geborene richten könnte, wenn er den inneren Klang erlauscht und das Gehörte mitteilen will: der Instinkt²⁰, später das Gefühl, und zwar das „Gefühl als Geschmack – als Stil – als Ökonomie. Jedes ein Ganzes und jedes ein Drittel des Ganzen. In ihnen und über ihnen waltet eine subjektive Dreieinigkeit: das Tem-

7 S. 30.

8 S. 26 ff.

9 S. 12 ff.

10 S. 15.

11 S. 16 f.

12 S. 22 f.

13 S. 25 f.

14 S. 26.

15 S. 29 f.

16 S. 33 f.

17 S. 41 f.

18 S. 35 ff.

19 S. 39 ff.

20 S. 13.

perament, die Intelligenz und der Instinkt des Gleichgewichts. Ist der Akkord der beiden Dreiklänge rein gestimmt, dann darf, soll zum Gefühl sich gesellen die Phantasie: auf jene sechs gestützt, wird sie nicht ausarten, und aus dem Vereine aller Elemente entsteht die Persönlichkeit“²¹.

II

Wenn hier noch einmal gekürzt und geordnet der *Entwurf einer neuen Ästhetik* dargestellt wurde, so deshalb, weil Pfitzner den von Busoni nicht ganz unerschuldeten Eindruck gewann, es finde sich in dem Entwurf nicht eine greifbare These oder sonst etwas wie ein ästhetisches Gesetz²². Aus unserer Sicht sind Zusammenhänge sichtbarer geworden, die damals noch nicht gegeben schienen und vielleicht von Busoni so auch nicht gemeint waren. Eines ist sicher richtig: selbst für einen Entwurf sind die Gedankengänge noch sehr locker gereiht, und manches (über Programm-Musik, über die Oper u. a.), was hier nicht aufgeführt wurde, trübt das Gesamtbild. Von hierher ist auch zu verstehen, daß Pfitzner schon an der Oberfläche des Textes genügend Unstimmigkeiten fand, gegen die er argumentieren konnte. So etwa seine Zurechtweisung bezüglich des Begriffs „*musikalisch*“²³ oder der „*Tiefe*“²⁴, oder der Tatsache, daß es nicht ein bekanntes Motiv gäbe, auf das nicht ein anderes bekanntes Motiv paßte²⁵. Wenn Pfitzner hier auf eine Reihe – mit Verlaub – ziemlicher Dummheiten kräftig antwortet, so ist diese Polemik doch nicht wesentlich verschieden von der Busonis, denn dieser polemisiert auch: gegen die „*Apostel der Neunten Symphonie*“, gegen die, denen die Klassiker teuer sind, gegen die schöpferischen Menschen seiner Zeit. Wo Pfitzner den Romanen Busoni aufs Korn nimmt²⁶, ist dies ebenfalls nur die Antwort auf eine Reihe von Attacken Busonis gegen das Deutsche²⁷. Offensichtlich verführten Busonis weltmännische Ungenauigkeiten Pfitzner ebenfalls zu einigen plastischen Ausschweifungen. Gehen wir zu dem über, was Pfitzner nun wirklich gegen Busonis *Entwurf* einzuwenden hat.

1. Pfitzner ist bezüglich dessen, was die Anforderungen an den Schaffenden und an ein Kunstwerk sind, mit Busoni weitgehend einig. So, wenn er schreibt: „*Ein jedes Kunstwerk ist eine Welt für sich; ist es das Werk eines Genies, ist es gelungen . . . (und) durch nichts zu überholen; es hat den einzigen ‚Zweck‘, das einzige ‚Ziel‘ erreicht, von dem man vernünftigerweise bei ihm reden kann*“²⁸. Die Formen seien im Gegensatz zum Wesentlichen, dem musikalischen Einfall, akzidentiell²⁹. Dazu Busoni: „*Der echte Schaffende erstrebt im Grunde nur die Vollendung*“³⁰, und: „*Der Geist eines Kunstwerks, das Maß der Empfindung, das Menschliche, das in ihm*

21 S. 28.

22 Pfitzner, S. 189.

23 S. 207 ff.

24 S. 212 f.

25 S. 214 ff.

26 S. 222.

27 Busoni, a. a. O., S. 24, 29.

28 Pfitzner, S. 196.

29 S. 194.

30 Busoni, S. 31.

ist – sie bleiben durch wechselnde Zeiten unverändert an Wert; die Form, . . . die Mittel . . . und der Geschmack . . . sind vergänglich und rasch alternd“³¹ und „Unübertrefflich werden wahrscheinlich ihr (Bachs und Beethovens) Geist und ihre Empfindung bleiben; die Empfindung und der Geist werden durch den Wechsel der Zeiten an Wert nichts einbüßen, und derjenige, der ihre höchsten Höhen ersteigt, wird jederzeit über die Menge ragen“³². Selbst dort, wo Pfitzner daran erinnert, „daß es wohl kein musikalisch-theoretisches Werk, keine Regel gibt, die willkürlich aufgestellt wären, . . . sondern auf ähnliche Weise entstanden sind, wie etwa botanische oder zoologische Werke, nämlich durch Beschreibung und Beobachtung des Vorhandenen in der Natur“³³, wo er also die Reihenfolge: erst die Schöpfung, dann und an ihr gemessen das Gesetz, aufstellt, findet sich Entsprechendes bei Busoni, wenn dieser vom echten Schaffenden spricht, aus dessen Werk heraus „absichtslos“ ein neues Gesetz entsteht – im Gegensatz zu denen, die Schaffenskraft vortäuschen, indem sie absichtlich Gesetze umgehen³⁴, d. h. erst statt der alten neue Gesetze und danach Kompositionen herstellen.

Wenn schließlich Busoni fordert, der Schaffende müsse „für seinen eigenen Fall ein eigenes Gesetz suchen, formen und es nach der ersten vollkommenen Anwendung wieder zerstören, um nicht selbst bei einem nächsten Werke in Wiederholungen zu verfallen“³⁵, so stimmt dies durchaus mit Pfitzners Einfallslehre überein, nach der aus jedem Einfall eine eigene Entwicklung folgt.

2. Unterschiedlich ist jedoch das Verständnis der Entwicklung der Musik in ihrer vorangegangenen Geschichte, insbesondere das Verständnis der Entwicklung des Verhältnisses von Form und Inhalt. Busoni scheint davon auszugehen, daß zu irgendeinem frühen Zeitpunkt „Gesetzgeber“ bestimmte Formen verordnet haben, nach denen alle folgenden Komponisten ziemlich gedankenlos ihre Werke geformt haben – wobei er einräumt, daß einzelne große Komponisten die Formen durchbrochen haben. Er nennt einzelne Vorspiele und Übergänge, in denen Musik sich gleichsam „frei“ ausspricht. Pfitzner würde gewiß nicht bestreiten, daß es auch Werke bedeutender Komponisten gibt, in denen jeweils aktuelle Formen lediglich mit Inhalten gefüllt wurden. Das, was Busoni allerdings als „architektonische“, „symmetrische“ Form (im Gegensatz zur „landschaftlichen“) bezeichnet und als wesentliche Beschränkung für die Freiheit der Musik empfindet, sieht Pfitzner als den jeweiligen Einfällen durchaus offene und disponible Rahmen. Er selbst hat in seinen teils strenger formbewußten, teils rhapsodischen Werken die Weite des Spielraums exemplifiziert (Beispiele für „landschaftliche“ Formen im Werk Busonis sind nicht sehr überzeugend). Während Busoni in seiner Auffassung der Form als „Amtszimmer“, „steif und konventionell“, ganz im Rahmen spätromantischen Mißverständnisses verharret, sieht Pfitzner die Vielfalt der Ausprägungen der Formen durch die Genies. Stilisiert Busoni die Musikgeschichte durch gezielte Exhaustion zu einer Entwicklung von der „architektonischen“ zur „landschaftlichen“ Musik (merk-

31 S. 9.

32 S. 15.

33 Pfitzner, S. 194.

34 Busoni, S. 30.

35 S. 30.

würdigerweise belegt er dies auch mit einem Hinweis auf Mozart³⁶, der m. E. eher weniger Anlaß zu solchen Beobachtungen gibt als die auch genannten Bach, Beethoven und Schumann), so sieht Pfitzner keine eindeutige Entwicklung, sondern eine Folge je individueller, komplexer Werke einzelner Komponisten³⁷, die in der Klassik und Romantik vielleicht ein Höchstmaß an Kristallisationsdichte erreichten³⁸.

3. Busoni beschreibt zwar nicht die Substanz der vorgestellten zukünftigen Musik – vielleicht wäre dies gar nicht möglich – aber er definiert die Persönlichkeit, die diese Musik einmal schaffen wird: sie besteht aus zwei verschränkten Dreiklängen und der Phantasie³⁹. Dafür gibt Pfitzner „keinen Walzer von Lanner“, weil er sich von diesem Phänomen keine Vorstellung machen kann⁴⁰. Mit diesem Unvermögen steht er nicht allein, denn z. B. auch Stuckenschmidt spricht behutsam von der „etwas komplizierten, im Geist eines philosophischen Jugendstils gehaltenen Definition“ und rät, diese „Irrationalismen der Lyrik“ nicht so genau zu nehmen⁴¹.

Außer dieser nebelhaften substantiellen Andeutung besteht Busonis Ästhetik nurmehr aus akzidentiellen Einzelheiten: neue Tonleitern, neue Instrumente, neue Notation, d. h. Weiterentwicklung der Mittel. Dies ist für Pfitzner keine Grundlage einer Ästhetik. Sicher würde Pfitzner niemals gezeugnet haben, daß mit neuen Sprachmitteln auch neue Inhalte formuliert werden könnten, er bestreitet aber die Zwangsläufigkeit, daß neue Mittel bereits eine neue Ästhetik hervorrufen müßten und wendet sich damit gegen den optimistischen Fortschrittsglauben der Gründerjahre, der unversehens die Entwicklung der Mittel mit der Entwicklung der Inhalte gleichsetzt.

4. So bleibt schließlich der Aufruf Busonis als solcher: die bestehenden Gesetze zu hinterfragen, über Musik kritisch nachzudenken. Ganz ist diese Mahnung nicht zu verstehen, denn jedenfalls meint Busoni nicht eine verstärkte Hinwendung zur Musikgeschichte oder Musikwissenschaft traditionellen Zuschnitts. Bei seiner mit Pfitzner übereinstimmenden Einsicht bezüglich der Präponderanz des Genies gegenüber den Mitteln und bei seinem Bekenntnis zur Absichtslosigkeit der musikalischen Gesetze erscheint die Hinwendung zu abstrakter Theorie wie ein Bruch. Dieser artikuliert aber zugleich die Neugier des Theoretikers, der Busoni auch – und vielleicht in erster Linie – war, wie es denn nun weitergehen solle. Mit seinen Überlegungen bezüglich neuer Tonleitern etc. gerät er dann doch zwangsläufig in die Vorausplanung neuer Mittel statt neuer Inhalte.

Für den Komponisten Pfitzner mußten derartige Überlegungen unverständlich sein, denn er geht davon aus, daß sich ein Einfall die Sprache schafft, die er nötig hat, und sich damit die Sprache der Musik ohnehin ständig erweitert – ein guter Einfall verhält sich schon auf Grund seiner Existenz kritisch gegenüber dem Sprachvorrat. Ein Nachdenken über das Wesen und die Gesetze der Musik ohne die zwangsläufige Konkretion infolge eines Einfalls ist für Pfitzner letztlich ein Glasperlen-

36 S. 14.

37 Pfitzner, S. 195.

38 S. 221.

39 Busoni, S. 28.

40 Pfitzner, S. 191.

41 Stuckenschmidt, S. 53.

spiel⁴² (alle seine Schriften sind stets nur Reaktionen gewesen). Er verhält sich da instinktiv nicht anders, als sich Bach, Mozart, Brahms oder Bartók verhalten haben.

Gefährlich erscheint ihm an der Utopie die Spekulation auf eine bestimmte Zukunft der Musik, weil sie geeignet ist, eine denkbare Entwicklung festzulegen, andere Entwicklungen auszuschließen und damit den schöpferischen Spielraum einzuengen. Für ihn wendet sich Futuristik, die das „Kind“ zum „Schweben“ bringen soll, gegen die kreative Freiheit des Komponisten. Dieser Standpunkt ist geflissentlich mißverstanden worden als eine Eliminierung des Denkens aus der Musik und als eine Auslieferung der Musik an unkontrollierbare Gefühle. So antwortete Alban Berg auf entsprechende Äußerungen Pfitzners mit einer scharfsinnigen Analyse der *Träumerei* von Schumann⁴³. Pfitzner hätte dies vermutlich auch gekonnt und lehnte eine solche Beschäftigung mit einem Musikwerk keineswegs ab; er ist allerdings der Meinung, daß mit derartigen Analysen wohl die technische Meisterschaft eines Komponisten, aber nicht die Genialität eines Werkes nachgewiesen werden könne und relativiert damit einmal mehr die Stellung der technischen Mittel gegenüber der Substanz eines Werkes.

III

Ist der Streit heute noch aktuell? Da sich beide, Busoni und Pfitzner, damals über die Zukunft der Musik ausgesprochen haben, legt Neugier die Frage nahe, wie sich die weitere Entwicklung der Musik zu dieser Auseinandersetzung verhält.

Für Stuckenschmidt gibt es da keinen Zweifel: Busoni ahnte mit seinen Vorschlägen die Zwölftonmusik, das System der Sechsteltöne, die elektronische Musik voraus⁴⁴; Pfitzners Bedenken werden nicht einmal mehr erwähnt.

Nehmen wir allerdings Äußerungen von Th. W. Adorno zum Stand der neuen Musik als Maß heutigen Bewußtseinsstandes, so erscheinen die Einwände Pfitzners beklemmend hellsichtig. In seinem Vortrag *Über einige Schwierigkeiten des Komponierens heute*⁴⁵ schildert Adorno eindringlich die fast ausweglose Situation des Komponisten heute „zwischen dem Fetischismus des Materials und der Verfahrensweise hier, losgelassener Zufälligkeit dort“⁴⁶. Für ihn „zittert der Boden“;

42 Pfitzner, S. 217.

43 A. Berg, *Die musikalische Impotenz der „Neuen Ästhetik“ Hans Pfitzners* (1920), in: Willi Reich, *Alban Berg*, Zürich 1963, S. 194 ff.; *Zu Pfitzners Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom?* (1920), in: *Gesammelte Werke*, Augsburg 1926, Bd. II, S. 99 ff. Die rationale Brillanz der Berg'schen Argumentation gegenüber dem irrationalen, affektgeladenen Pamphlet Pfitzners verdeckt, daß Berg gegen etwas zu Felde zog, was Pfitzner gar nicht bestritten hatte. Insgesamt ist die Auseinandersetzung Pfitzner/Berg unfairer und in den Mitteln weniger wählerisch als die Auseinandersetzung Busoni/Pfitzner; darin wird die rapide Verfestigung der in der Auseinandersetzung Busoni/Pfitzner eingenommenen Standpunkte deutlich. Es geht schon nicht mehr so sehr um die Sache wie um die Politik der rivalisierenden Musikrichtungen.

44 Stuckenschmidt, S. 54 f.

45 Th. W. Adorno, *Über einige Schwierigkeiten des Komponierens heute*, in: H. Steffen (Hrsg.), *Aspekte der Modernität*, Göttingen 1965, S. 129 ff. (im folgenden zitiert); ebenfalls in: *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Band 1, Kassel-Basel-Paris-London-New York 1966, S. 15 ff.; Nachdruck in: Th. W. Adorno, *Impromptus*, Frankfurt 1968, S. 93 ff.

46 Adorno, S. 148.

Technik hat Eigengewicht erlangt, „kompositorisches Subjekt und kompositorische Objektivität klaffen auseinander“⁴⁷. Zugleich ist „die Adäquanz zwischen der Musik und ihrem sozialen Ort erschüttert. Ungewiß ist geworden, was sie der Erfahrung des Menschen, denen sie exponiert wird, bedeutet. Umgekehrt kann die Musik jene Erfahrung der Menschen gar nicht mehr in sich selbst aufnehmen“⁴⁸. „Die Schwierigkeiten des Komponierens aus reiner Freiheit, aus einer sozusagen allseitigen Aktualität des Gehörs sind kaum mehr zu bewältigen“. Deshalb sieht Adorno die Geschichte der Musik seit 1920 als eine „Geschichte der Entlastungsversuche“, d. h. als eine Kette von Versuchen, „aus der Gestalt der musikalischen Objektivität, also aus Material, Idiom und Technik, Verfahrensweisen zu entwickeln, welche das Subjekt . . . entlasten“⁴⁹. Mit dem Erfolg, daß sich „die schon in der Zwölftontechnik bemerkbare Verdinglichung, die Entmächtigung des lebendigen, hörenden Vollzugs als des eigentlichen Konstituens von Musik sich steigert bis zur Drohung, jeglichen Sinnzusammenhang zu zerstören“⁵⁰. Busonis Idee einer „freien“ Musik findet sich wieder in Adornos Ideal einer „informellen Musik“⁵¹, doch Adorno liegen inzwischen die Erfahrungen vor, nach denen Schönberg, Webern und Berg „nur während der kurzen Periode der Explosion, der sogenannten heroischen Periode der neuen Musik“ (Schönberg op. 11 bis op. 22) wirklich frei zu komponieren im Stande waren⁵² und „ohne von außen gesetzte Spielregeln rein mit der kompositorischen Reaktionsform, mit der Art ihrer unmittelbaren Imagination auskommen“⁵³. Adorno faßt zusammen: „Alles liegt bei der Spontaneität, das heißt der unwillkürlichen Reaktion des kompositorischen Ohrs, quand même. Nimmt man aber das Komponieren todernst, so muß man schließlich fragen, ob es nicht insgesamt heute ideologisch wird. Man muß deshalb unmetaphorisch und ohne den Trost, so könne es nicht bleiben, die Möglichkeit des Verstummens ins Auge fassen“⁵⁴.

Das klingt nicht mehr wie Busonis optimistische Erwartung der „vollsten Blüte“ der Musik: Das „schwebende Kind“ schwindet im Dunkel des Verstummens, weil das völlig ungebundene Komponieren mindestens in den sechzig Jahren nach Busonis Prophezeiung sich als nahezu unmöglich – vielleicht ist es ehrlicher zu sagen: als utopisch erwiesen hat. Der vielbefehdete „Einfall“ Pfitzners – als „Spontaneität“ kehrt er bei Adorno wieder; aber Pfitzner wußte, daß es unmöglich ist, ein Werk ausschließlich auf der Basis von Einfällen zu komponieren. Die Ideologisierung des Kompositionsvorgangs, selbst der Spontaneität, hat er vorausgesehen, als er für die Freiheit des Einfalls, des Komponierens gegenüber vorzeitiger theoretischer Festlegung durch Spekulation in die Zukunft eintrat. Pfitzner hielt es für „geradezu unlogisch“, von einem Fortschritt in der Kunst zu sprechen⁵⁵ und hielt bei weiterer Verfolgung optimistischer Zukunftsspekulationen den „Selbstmord“ unserer Musik

47 S. 136.

48 S. 137.

49 S. 141.

50 S. 145.

51 S. 147.

52 S. 141.

53 S. 142.

54 S. 148 f.

55 Pfitzner, S. 196.

für denkbar: „*sie könnte nichts Besseres tun, als ganz verschwinden*“⁵⁶. In der Tat: Adorno konstatiert die Erschöpfung des technischen Fortschritts in der Musik, die Erreichung der Grenzen der Durchorganisation und des Zufalls, die Tyrannei „*bereitgestellter*“ Mittel, die nun auch benutzt werden müssen. In der schöpferischen Ohnmacht werden die Absichten eines Komponisten wichtiger als seine Werke⁵⁷, seine Erklärungen umfangreicher als seine Kompositionen. Die Theoretiker haben die Komponisten weit überholt und sind bereits beim Ende der Musik angekommen. Dieses Ende ist konsequent nicht nur, weil durch die Gängelung eines organischen Vorgangs von einem rational als zukünftige Entwicklung vermuteten und dann dekretierten Prozeß her die Organik zunehmend geschwächt wird, bis sie nicht mehr vorhanden ist, und damit die lebendige Substanz abstirbt; das Ende ist auch deshalb konsequent, weil dieser Prozeß im Gegensatz zu allen historischen, jeweils neuen Musikentwicklungen zugleich mit einer absolut geforderten Negation alles Vorangegangenen einhergeht^{57a}; er sägt sich gleichsam den Ast ab, von dem aus er sich weiterentwickeln sollte.

Es begann damit, daß die orthodoxe dodekaphonische Methode das tonikale System absolut ausschloß, ja selbst zufällige Bildungen tonikaler Elemente (z. B. Dreiklänge) verbot. Hatte Schönberg noch die Gestik, die Rhythmik, den Tonsatz der traditionellen Musik beibehalten, und hatte noch Webern gewisse tonale Zentren gebildet, so zerstörte die serielle Methode jeden sich aus der gewachsenen Musiksprache ergebenden Sinnzusammenhang und ließ ihn auch nicht zu. Die Aleatorik zerstörte jede aufeinander bezogene Organisation, und schließlich wurde auch der Werkbegriff von der Improvisation aufgehoben, Komposition wurde zur Rahmenplanung. Damit besitzt die Progression nichts mehr, worauf sie sich beziehen könnte. Sie „*schwebt*“, aber nur deshalb, weil jede Substanz, jeder Sinnzusammenhang aus ihr entwichen ist. Sie führt zum elitären *l'art pour l'art*, dem jede Allgemeinverbindlichkeit verloren geht. „*Die Sehnsucht nach dem stets Neuen sieht sich in diesem Zusammenhang wie eine Bestätigung des Illusionismus an*“^{57b}.

Die Denkbewegung, die Busoni mit seiner neuen Ästhetik artikuliert hat, ist nicht von Busoni eingeleitet worden; er war der Sprecher von Überlegungen, die seit Liszt in der „*Neudeutschen*“ Richtung gepflegt wurden. Adorno hat diese Denkbewegung buchstäblich zu Ende gedacht – bis zum Verstummen der Musik. Aufgehalten werden konnte diese Entwicklung weder durch Pfitzners Intervention noch durch die zahlreichen Komponisten, deren Schaffen von anderen Voraussetzungen ausging. Der Sog einer scheinbar unentrinnbaren Logik, gepaart mit der Fortschrittsgläubigkeit der Gründerjahre und der wachsenden Wissenschaftsgläubigkeit beeinflusste die Musikgeschichte der letzten 50 Jahre nicht unerheblich. Es ist eine Entwicklung der Emanzipation der Technik, die nicht auf die Musik beschränkt ist: die Möglichkeit des Verstummens, der Selbstvernichtung der Musik findet ihre Parallele

56 S. 223.

57 Beispiele dafür sind etwa Adornos Nachruf, *Winfried Zillig – Möglichkeit und Wirklichkeit*, in: *Impromptus*, a. a. O., S. 157 ff., insbes. S. 165; oder Stuckenschmidts Kurzbiographie Joseph Matthias Hauers, in: *Die großen Komponisten unseres Jahrhunderts*, München 1971, S. 65 ff., insbes. S. 73.

57a Diesen Hinweis verdanke ich Gesprächen mit Heinz Werner Zimmermann.

57b W. E. von Lewinski, *Harakiri der musikalischen Avantgarde*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 2. 8. 1972, S. 10.

in der Möglichkeit der Selbstvernichtung der Menschheit etwa durch die Wasserstoffbombe, durch Umweltverschmutzung o. ä. Mit dem Verstummen der Musik würde nicht nur eine – möglicherweise entbehrliche – Kunstgattung untergehen; die Bildungswissenschaften weisen nicht ohne Grund auf die existentielle Rolle der Musik im Leben der Menschen hin⁵⁸. Das Verstummen der Musik wäre also eine weitere Möglichkeit der Selbstvernichtung der Menschheit.

Nun sind zwar einmal gedachte Denkprozesse nicht mehr aus dem geistigen Vorrat zu streichen, doch verlaufen geistige Entwicklungen nicht so einlinig, wie uns die Fortschrittslogik gerade im Bereich der Musik seit 50 Jahren glauben machen will. Wenn Pfitzner feststellt, daß „*Formen in der Musik ebenso von selbst wachsen wie Tierspezies und Pflanzengattungen*“⁵⁹, so meint er nicht nur das Absichtslos-Willkürliche solcher Entwicklungen, sondern auch die logisch nicht in eine Linie zu pressende Entwicklung der Musik, die in unvorhersehbarer Weise Sprünge, Rückgriffe und Verästelungen zeigt. Noch heute ist die Diskussion über die weitere Entwicklung keineswegs abgeschlossen: noch konnte Ernest Ansermet fünfzig Jahre nach Busoni und Pfitzner erneut eine Rückbesinnung auf die Grundlage der Musik aktualisieren⁶⁰, noch immer komponieren – allen Verdikten Adornos zum Trotz – bedeutende Komponisten auf tonaler (wenn schon nicht immer tonikaler) Grundlage, noch immer akzeptiert das Publikum schließlich nur die zeitgenössische Musik, in der der „*lebendige, hörende Vollzug*“ über technische Verdinglichung und Entmächtigung triumphiert. So besteht die Hoffnung, daß der Mensch den neuen Gesetzgebern nicht gehorcht und weiter singt, und daß von hierher eine Beherrschung der technischen Möglichkeiten, eine Durchbrechung der Ideologisierung, eine neue Naivität auf dem Boden künstlerischer Eigengesetzlichkeit eintreten. Moses'/Schönbergs „*Wort, Du Wort, das mir fehlt*“⁶¹ ist nicht ein Hinweis auf das Ende der Sprache der Musik, sondern allenfalls Ausdruck für das Ende einer einzelnen Entwicklungslinie innerhalb der Musikgeschichte.

Opernreformen im Lichte der wirtschaftlichen Verhältnisse an der Académie royale de Musique von 1775 bis 1780

VON RUDOLPH ANGERMÜLLER, SALZBURG

Die künstlerischen Reformen an der Pariser Académie royale de Musique (= Opéra) von 1775 bis 1780 wurden schon oft in der musikwissenschaftlichen Literatur behandelt. Daß wirtschaftliche Erwägungen und Maßnahmen diese Reformen bedingten, ist meines Wissens nur am Rande erwähnt worden. Ein genaues Studium der zeitgenössischen Akten lehrt uns, daß die künstlerischen Reformen eng mit den wirtschaftlichen verbunden waren. Beide sollen in vorliegendem Aufsatz mit besonderem Blick auf die wirtschaftlichen Verhältnisse der Académie royale de Musique behandelt werden.

58 Z. B. Picht, *Die Stellung der Musik im Aufbau unserer Bildung* (1963), in: Verantwortung des Geistes, Olten 1965, S. 151 ff.

59 Pfitzner, S. 194.

60 E. Ansermet, *Die Grundlage der Musik im menschlichen Bewußtsein*, München 1965.

61 Ende des vollendeten Teils der Oper *Moses und Aron* von Schönberg.

Einnahmen und Ausgaben der Académie royale de Musique vom 1. April 1770 bis 31. März 1780¹:

Jahr	Einnahmen	Ausgaben
1. 4. 1770 – 31. 3. 1771	659.681. 2. 8. livres	663.931.10. 4. livres
1. 4. 1771 – 31. 3. 1772	655.491. 4. 5. livres	648.861. 2. 4. livres
1. 4. 1772 – 31. 3. 1773	670.370. 6. 3. livres	615.862.13.10. livres
1. 4. 1773 – 31. 3. 1774	653.898. 7. 4. livres	653.381. 9. 3. livres
1. 4. 1774 – 31. 3. 1775	793.155. 4. 6. livres	834.038.19.10. livres
1. 4. 1775 – 31. 3. 1776	746.966. 6. 8. livres	814.199. 7. 7. livres
1. 4. 1776 – 31. 3. 1777	868.719. 1. 2. livres	872.131. –.10. livres
1. 4. 1777 – 31. 3. 1778	928.833. 1.11. livres	844.043.10. –. livres
1. 4. 1778 – 31. 3. 1779	982.467. 1. 6. livres	1.192.809.17. –. livres
1. 4. 1779 – 31. 3. 1780	880.279. 4. 4. livres	1.265.894.16. 6. livres

Vergleicht man diese Übersicht der Einnahmen und Ausgaben der Pariser Académie royale de Musique, so sieht man auf den ersten Blick, daß seit 1774 die Ausgaben die Einnahmen übersteigen, und zwar in einem beträchtlichen Maße. Die hohen Ausgaben hängen mit der Zahl der „Novitäten“ zusammen. Nach Lajarte² wurde zwischen 1770 und 1780 folgende Anzahl von Opern und Balletten erstaufgeführt:

1770 = 1, 1771 = 4, 1772 = 1, 1773 = 2, 1774 = 4, 1775 = 4
1776 = 5, 1777 = 4, 1778 = 15, 1779 = 12, 1780 = 7

Das heißt, in 11 Jahren sind 59 neue Werke einstudiert worden, allein auf die Jahre 1778-1780 entfallen davon 34, das sind über die Hälfte aller Neuinszenierungen der angegebenen 11 Jahre.

Die Einnahmen der Opéra setzten sich in den Jahren 1770-1780 aus folgenden Positionen zusammen^{2a}:

- 1) Produit de la recette à la porte de l'Opéra³
- 2) Loyer des loges à l'année et différents abonnements dont il reste quelques parties à recouvrer qui ici portées en recette à charge de reprises
- 3) Produit des bals
- 4) Redevance du privilège de l'Opéra Comique
- 5) Bail du Concert Spirituel
- 6) Loyer du Café de l'Opéra
- 7) Loyer des boutiques du vestibule intérieur
- 8) Produit de la vente des livres d'opéra⁴
- 9) Capitation des acteurs dont le tierce net

¹ Paris, Archives Nationales, 01, 625¹⁶.

² Théodore Lajarte, *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique* (Reprograf. Nachdruck der Ausgabe Paris 1878), Hildesheim 1969.

^{2a} Paris, Archives Nationales, 01, 625¹⁶.

3	Jahr	Summe		Jahr	Summe
	1770/71	269.085.	15. – livres	1771/72	320.591. –. – livres
	1772/73	317.875.	5. – livres	1773/74	304.604. 5. – livres
	1774/75	371.398.	5. – livres	1775/76	334.496. 10. – livres
	1776/77	474.213.	2. – livres	1777/78	500.399. 10. – livres
	1778/79	520.455.	–. – livres	1779/80	445.290. –. – livres
4	Jahr	Summe		Jahr	Summe
	1770/71	4.621.	10. – livres	1771/72	6.250. 10. – livres
	1772/73	4.843.	10. – livres	1773/74	4.244. 14. – livres
	1774/75	8.276.	2. – livres	1775/76	4.147. 10. – livres
	1776/77	1.749.	18. – livres	1777/78	7.541. 8. – livres
	1778/79	8.550.	–. – livres	1779/80	5.472. 18. – livres

- 10) Produit des permissions pour les bals particuliers payants
- 11) Rétributions du Colisée
- 12) Rétributions du Waux-Hall de la Foire St. Germain
- 13) Indemnités à cause des mariages de Mg^f le Dauphin Monsieur et Mg^f le Comte d'Artois
- 14) Remboursement de fournitures et main-d'oeuvre d'entrepreneurs de menuiserie
- 15) Recettes extraordinaires pour la présence de la Reine
- 16) Sommes fournies par la caisse de la ville pour subvenir aux dépenses de l'Opéra
- 17) Rétributions de spectacles forains
- 18) Spectacles des Bouffons à la Cour
- 19) Vente de vieux habits et ferblanterie
- 20) Indemnité du S^t. Le Camus propriétaire de l'Hôtel loué pour l'Académie royale de Musique au S^t. De Vismes

Bemerkenswert ist, daß die Opéra nicht nur Einnahmen von Opernaufführungen, sondern auch viele Steuereinnahmen von anderen Theatern und Vergnügungsplätzen auf ihr Konto verbuchen konnte.

Die Ausgaben, die die Einnahmen weit überschreiten, setzen sich wie folgt zusammen:

- 1) Quart des pauvres suivant l'abonnement
- 2) Solde des Gardes françaises pour les représentations et répétitions, y compris les honoraires des 2 sergents d'ordre
- 3) Honoraires des directeurs
- 4) Frais et dépense de Maison de l'administrateur général
- 5) Honoraires de deux comptables
- 6) Logements des directeurs et autres préposés
- 7) Honoraires et gratifications d'auteurs, d'opéras nouveaux
- 8) Appointements d'acteurs et actrices, danseurs et danseuses et symphonistes
- 9) Gratifications annuelles des mêmes
- 10) Appointements d'élèves et leurs pensions
- 11) Gratifications extraordinaires en faveur des services de l'année, ordonnées par le ministre
- 12) Gratifications en faveur des engagements et frais de voyage
- 13) Pensions dues par l'Académie
- 14) Appointements des préposés, contrôleurs, commis et employés
- 15) Acteurs, danseurs et symphonistes employés extraordinairement
- 16) Marchés à l'année pour fournitures et ouvrages
- 17) Peintures et décorations
- 18) Leçons de musique extraordinaires et symphonistes pour les répétitions d'Opéra
- 19) Sculptures
- 20) Luminaire en cire, suif et huile
- 21) Journées de tailleurs et autres aux représentations
- 22) Journées de tailleurs et autres travaux des habits
- 23) Journées de menuisiers et manoeuvres aux représentations
- 24) Journées des mêmes, aux travaux des décorations
- 25) Frais journaliers et déboursés du Magazin
- 26) Fournitures de toutes espèces
- 27) Frais de bals
- 28) Étrennes du premier janvier
- 29) Frais de la sérénade aux Thuilleries le jour de St. Louis
- 30) Rétribution sur la vente des livres d'opéra
- 31) Logements d'un comptable et d'autres attachés à l'Académie
- 32) Gages du garçon des Cours de Thuilleries
- 33) Habillement du Suisse de l'Académie
- 34) Remboursement de dépense faites pour l'administration générale
- 35) Réparations et entretien du Magazin de la Salle
- 36) Fournitures et ouvrages par ordre du Bureau de la Ville

- 37) Remises des SF^s Berton, Trial, Dauvergne et Joliveau Directeurs
- 38) Service du SF Trial
- 39) Dépenses extraordinaires ordonnées par le ministre pour un sujet de l'Académie
- 40) Frais de prison de deux acteurs
- 41) Sommes payées pour restant de fournitures et ouvrages
- 42) Ouvrages de vidange
- 43) Façon de compte
- 44) Rétributions de feux
- 45) Honoraires de compositeur
- 46) Idem de sous-directeurs
- 47) Idem d'inspecteur
- 48) Soldats compars
- 49) Divers objets extraordinaires
- 50) Appointements de Bouffons
- 51) Spectacles extraordinaires des mêmes
- 52) Vingtième du Café de l'Opéra

Die meisten Einnahmen erzielte die Académie royale de Musique in den Jahren 1774-1780 aus 7 Opern Glucks⁵. (40 Stücke anderer Komponisten wurden in dieser Zeit außerdem produziert.) Die noch erhaltenen Abrechnungen in den Pariser Archives Nationales geben für die Zeit vom 1. April 1775 bis 31. März 1776 166 Opernaufführungen mit einer Einnahme von 334.493,30 livres an⁶. Auf diese entfallen 33 Aufführungen von drei Opern Glucks mit einer Einnahme von 56.792,25 livres, d. h. 19% aller Aufführungen eines Jahres sind von Gluck; 17% der Gesamteinnahmen ergeben sich aus drei seiner Opern. Die folgende Tabelle, von April 1777 bis März 1780 aufgezeichnet⁷, gibt die Einnahmen der Opéra, die Zahl der Opernaufführungen der einzelnen Monate, die Einnahmen von Opern Glucks und die in den jeweiligen Monaten gespielten Opern Glucks an.

Monat	Jahr	Einnahmen	Zahl der Aufführungen	Einnahmen für Gluckopern	Zahl der Gluckopern
April	1777	38.356. 5. livres	13	29.179.35. livres	11
Mai	1777	34.387. 5. livres	12	21.559.45. livres	8
Juni	1777	28.505. 5. livres	13	17.610.35. livres	5
Juli	1777	40.543.15. livres	13	—	—
August	1777	25.905.10. livres	13	—	—
September	1777	31.791. 5. livres	13	10.569. —. livres	2
Oktober	1777	33.705.15. livres	13	29.927.35. livres	9
November	1777	37.581. —. livres	16	33.219.40. livres	9
Dezember	1777	50.299. 5. livres	16	22.482.40. livres	7
Januar	1778	52.767. 5. livres	18	19.942.20. livres	6
Februar	1778	59.550.15. livres	16	—	—
März	1778	61.341. —. livres	19	14.075.45. livres	4
April	1778	14.375. —. livres	3	3.214.10. livres	1
Mai	1778	45.389. —. livres	17	9.969.20. livres	4
Juni	1778	43.684.10. livres	16	15.028.50. livres	6

5 *Iphigénie en Aulide*, Erstaufführung am 19. 4. 1774, *Orphée*, Erstaufführung am 2. 8. 1774, *Cythère assiégé*, Erstaufführung am 1. 8. 1775, *Alceste*, Erstaufführung am 23. 4. 1776, *Armide*, Erstaufführung am 23. 9. 1777, *Iphigénie en Tauride*, Erstaufführung am 18. 5. 1779, *Echo et Narcisse*, Erstaufführung am 24. 9. 1779.

6 Paris, Archives Nationales, AJ XIII110.

7 Paris, Archives Nationales, 0¹, 621¹².

Monat	Jahr	Einnahmen	Zahl der Aufführungen	Einnahmen für Gluckopern	Zahl der Gluckopern
Juli	1778	41.751.10. livres	18	10.236.30. livres	4
August	1778	28.509. –. livres	17	6.395.10. livres	5
September	1778	39.259.10. livres	16	7.887.10. livres	3
Oktober	1778	69.028. –. livres	19	12.917.20. livres	4
November	1778	60.452. –. livres	17	–	–
Dezember	1778	54.329.10. livres	20	–	–
Januar	1779	51.694. –. livres	20	9.695.10. livres	4
Februar	1779	47.330. –. livres	17	13.756.20. livres	3
März	1779	24.756. –. livres	13	10.944.10. livres	5
April	1779	30.705.10. livres	12	–	–
Mai	1779	39.735. –. livres	15	15.772.10. livres	3
Juni	1779	52.576. –. livres	16	41.229.50. livres	9
Juli	1779	38.904. –. livres	18	16.784.40. livres	5
August	1779	25.391.10. livres	17	7.451. –. livres	3
September	1779	29.418.10. livres	17	15.441.40. livres	5
Oktober	1779	35.424.10. livres	18	29.400.40. livres	12
November	1779	40.278.10. livres	17	21.502.20. livres	11
Dezember	1779	51.286. –. livres	17	19.340.40. livres	7
Januar	1780	38.975. –. livres	16	17.244. –. livres	5
Februar	1780	51.735.10. livres	18	18.400. –. livres	4
März (bis 10. 3.)	1780	15.885. –. livres	6	–	–
		1.465.601.5. livres	555	501.178.5. livres	164

555 Opern und Ballette wurden in dieser Zeit mit einer Einnahme von 1.465.601.5 livres gespielt; von diesen Stücken wurden 164 von Gluck mit einer Einnahme von 501.178.5. livres aufgeführt. In Prozenten ausgedrückt heißt das: sieben Opern Glucks spielten ca. 34% der Gesamteinnahmen ein, ca. 29% aller gespielten Stücke waren Gluckopern. Jedoch konnte die beträchtliche Einnahmequelle der Opern Glucks die defizitäre Lage der Opéra nicht verbessern. Was wäre finanziell mit der Opéra geschehen, wenn Gluck nicht in Paris gewesen wäre?

Die Franzosen haben die wenig rosige Lage der Académie royale de Musique in künstlerischer und finanzieller Hinsicht bald erkannt. Harte Kritik wurde an der Verwaltung und am künstlerischen Niveau der Opéra geübt. Es werden jedoch nicht nur die Mißstände kritisiert, sondern auch positive Vorschläge zur Verbesserung gemacht. Unter diesen ragen hervor: der *Nouveau plan proposé pour L'Orchestre. Et Dont on peut Se Servire pour les Balets Et Les Choeurs*⁸ vom 1. April 1776 von Pierre-Montan Berton (1727-1780). Berton, zunächst Bassist an den Opern von Paris und Marseille, dann Konzertdirigent in Bordeaux, wurde 1759 Direktionsmitglied der Opéra. Er war also von dieser Zeit an mit den Gepflogenheiten des Hauses vertraut. Das *Mémoire sur L'administration de L'opera sur les moyens d'en Corriger les abus et d'en perfectionner L'ensemble*⁹ von François-Joseph Gossec (1734-1829) stammt wahrscheinlich aus den Jahren 1779/80. Gossec wurde 1775 „*maitre de musique à l'Opéra*“ und „*second directeur de l'École de Chant de l'Opéra*“. Seine

⁸ Paris, Archives Nationales, AJ XIII¹.

⁹ Paris, Archives Nationales, 0¹, 620⁴²⁸, Kopistenabschrift mit autographischer Unterschrift Gossecs. Autographe Bruchstücke des *Mémoires* finden sich in den Pariser Archives Nationales unter der Signatur 0¹, 622²¹.

Beziehungen zu Gluck hat Amédée Gastoué in seinem Artikel *Gossec et Gluck à l'Opéra de Paris* ausführlich behandelt¹⁰. Ostern 1780 ernannte man Gossec zum „*sous-directeur*“ der Opéra (Direktor war ab 27. Mai 1780 Dauvergne)¹¹. Vom 20. März 1782 bis 1784 leitete Gossec die Académie royale de Musique zusammen mit einem Comité. Am 3. Januar 1784 wurde er Direktor der „*École royale de chant*“, die während der Revolution in das Conservatoire verwandelt wurde. Gossec blieb bis zur Restauration zusammen mit Cherubini, Grétry, Lesueur und Méhul ihr „*inspecteur*“. Gossecs *Mémoire* umfaßt 45 großformatige Seiten. Es behandelt umfassend die Lage der Pariser Opéra. Gossec appelliert vor allem an das Nationalgefühl der Franzosen, an die „*gloire d'une Nation*“, an die „*splendeur d'une Capitale*“. Er möchte verhindern, daß die „*foule des spectateurs éclairés*“ der Opéra untreu wird. Allein aus diesem Grunde scheint es geboten zu sein, den „*lumières du Gouvernement*“ einige Gedanken „*sur la manière de remonter les ressorts de l'administration de l'Opéra*“ zu unterbreiten.

Für unser Thema wurden ferner folgende anonyme Abhandlungen zu Rate gezogen:

- 1) *Projet d'un Règlement pour l'orchestre de l'Académie Royale de Musique*¹² vom 8. Oktober 1780.
- 2) *Projet d'un Règlement Pour les Acteurs Chantants dans les chœurs de l'Académie Royale de Musique*¹³ vom 15. Oktober 1780.
- 3) *Projet pour avoir des Sujets chantants*¹⁴, undatiert, ca. 1779/80.
- 4) *Observations sur la façon de chanter à L'Opera*¹⁵, undatiert.
- 5) *Observations sur l'Opéra 1776*¹⁶.

Die Rationalisierungsmaßnahmen, die in allen angegebenen Abhandlungen angeschnitten werden, beziehen sich auf folgende Punkte:

- 1) den künstlerischen Nachwuchs,
- 2) das Orchester,
- 3) den Chor,
- 4) das Ballett,
- 5) Dekorationen und Kostüme,
- 6) Honorar der Autoren,
- 7) Neue Einnahmequellen für die Opéra.

1) *Künstlerischer Nachwuchs*

„*La partie du chant*“, beginnt Gossec, „*et cette de la déclamation sont à l'Opéra les sources principales du plaisir des spectateurs, et du charme des sens.*“¹⁷ Beide,

10 Revue de musicologie, tome 16 (1935), S. 87-99.

11 Mozart nennt Gossec am 5. April 1778 in einem Postscriptum eines Briefes von Nannerl an ihren Mann in Salzburg einen „*sehr guten freund*“, der Salzburger Meister betrachtet ihn aber als einen „*sehr trockenen Mann*“. Vgl. W. A. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Kassel 1962, Bd. II, Nr. 440, S. 332, Zeile 89-90.

12 Paris, Archives Nationales, 01, 622⁹.

13 Paris, Archives Nationales, 01, 622¹⁰.

14 Paris, Archives Nationales, 01, 622¹².

15 Paris, Archives Nationales, 01, 621¹³².

16 Paris, Archives Nationales, 01, 622¹¹¹.

17 Alle französischen Zitate werden der Verständlichkeit halber leicht modernisiert wiedergegeben.

Gesang und Deklamation, machten einmal das Renommée der Opéra aus, jetzt seien sie wie sinkende Sterne. Drei bis vier große „Stars“¹⁸, die schon den Höhepunkt ihrer Karriere überschritten hätten, müßten das gesamte Repertoire bestreiten. Was Repertoirevorstellungen anbelange, so sei Paris Italien wie Deutschland, London aber ebenso wie Lissabon und Berlin überlegen. Hier werde die Oper nur als „*une fête momentanée*“ aufgefaßt, in Paris aber als dauerhafte Einrichtung. Seien nun einmal zwei der Starsänger indisponiert, so sängen Kräfte zweiten Ranges. Das Publikum seinerseits quittiere solche Handlungen mit Nichterscheinen. Gossec konstatiert, daß für den künstlerischen Sängernachwuchs wenig getan wurde und wird. Er hat recht: alle Versuche, ein Institut für den Sängernachwuchs zu schaffen, waren gescheitert. 1672 gründete Lully eine „*École de chant et de déclamation*“, 1698 eröffnete die berühmte Sängerin Mlle Marthe Le Rochois in der Rue St. Honoré eine „*École de chant et de déclamation*“. 1726 wurde diese Schule geschlossen. 1730 wurde ein neues Institut ins Leben gerufen: im Hôtel de l'Académie royale de Musique, Rue Saint Nicaise, etablierte sich die „*École de Magasin*“, die das Monopol hatte, Sänger und Sängerinnen für die „*scène lyrique*“ auszubilden. 1750 waren hier zwei „*professeurs de solfège*“ und ein „*inspecteur des études*“ beschäftigt, 1757 ein „*professeur de chant*“, zwei „*professeurs de solfège*“, ein „*claviciniste accompagnateur*“, ein „*inspecteur des études*“. 1775 bekam die Schule einen neuen Posten zugesprochen: einen „*professeur de déclamation*“. Bereits 1748 plante Gossec eine „*École royale de déclamation et de chant*“, die die Académie royale de Musique mit „*sujets chantants*“ versorgen sollte. Diese Schule wurde am 1. April 1748 im Hôtel des Menus-plaisirs du Roi eröffnet. Gossec wurde ihr Generaldirektor. In dieser Zeit begann Gossec auch seine *Exposition des principes de la musique* zu konzipieren, die später als Einleitung „*aux solfèges du Conservatoire*“ diene. Aus dem Briefwechsel Gluck-Mercy-Argenteau vom August 1774 geht hervor, daß Gluck in Paris eine „*Stilbildungsschule*“ für die Heranbildung des gesamten Theaterpersonals ins Leben rufen sollte. Gluck forderte für seine Direktion 10-12.000 livres. In Wien erfuhr man dies. Am 18. Oktober 1774 ernannte Maria Theresia Gluck zum k. k. Hofkomponisten mit einem Jahresgehalt von 2.000 Gulden und außerordentlichen Urlaubszusicherungen. Marie Antoinette gewährte Gluck eine Jahrespension von 6.000 livres. Erst am 3. Januar 1784 wurde durch einen *Arrêt du Conseil d'État du Roi, relatif à l'Opéra* eine Schule gegründet, die offiziell der Ausbildung der Opérsänger diene¹⁹.

Gossec betont, daß die Musik rapide Fortschritte mache, der Gesang aber Stiefkind bleibe. Gute Lehrer, die noch zu finden seien, sollten neue Schulen und Schüler formen, führen und an Zucht gewöhnen. Sie allein könnten noch den Untergang des Gesangs und die „*ruine totale*“ der Opera verhindern. Gossec gibt

18 Genannt müssen hier werden: Mme Sophie Arnould, Mme Rosalie Levasseur, M. Henri Larrivé und M. Joseph Legros.

19 Artikel 1 der Verordnung lautet: „*À compter du 1^{er} août prochain, il sera pourvu à l'établissement d'une École tenu par d'habiles maîtres de musique, de clavecin, de déclamation, de langue française, et autres, chargés d'y enseigner la musique, la composition, et, en général, tout ce qui peut servir à perfectionner les différents talents propres à la musique du Roi et de l'Opéra.*“ Vgl. dazu M. Lassabathie, *Histoire du Conservatoire Impérial de Musique et de Déclamation suivie de documents recueillis et mis en ordre*, Paris 1860, S. 2.

sich nationalbewußt: französische Komponisten und Sänger sollten nicht ins Ausland gehen. Die bestehende „École de chant“ habe es bis jetzt nur verstanden „à gêter les voix, à les rompre, à établir les plus mauvais principes sur la manière de chanter“. Als Beispiel wird angeführt: keiner der berühmten französischen Sänger und Sängerinnen seien aus der „École de chant“ hervorgegangen. Alle, die aus dieser Schule gekommen seien, sängen falsch, schlecht, ungenau und ohne Geschmack²⁰. Die Lehrer der Schule, meist Choristen der Opéra, hätten ihr halbes Leben nichts anderes getan als geschrieen und detoniert. Sie wären nicht fähig, ihren Schülern die „*expression d'une phrase musicale*“ beizubringen.

„*On veut bien leur accorder le titre de bons musiciens et l'art d'enseigner la note méthodiquement. Mais ce goût si difficile à saisir, et plus difficile encore à communiquer, à qui peut-il appartenir d'en donner des leçons qu'à ceux en qui la nature en a développé le germe, qui savent en adapter les principes à chaque voix, et les varier suivant leurs nuances, et leurs volumes. N'est-ce pas, par exemple, une absurdité complète que de faire chanter à toutes les voix indistinctement le léger et le grave (c'est ce qui se pratique à l'école du Magasin) au lieu de maintenir une voix légère et flexible dans le genre pour lequel elle est faite. N'est-il pas évident, que si on la force à chanter le grave, et à produire de grands et larges sons, auxquels les bronches rétrécies du poumon ne peuvent pas fournir, n'est-il pas, dis-je, évident qu'on rompt cette voix en la dénaturant, et que de plus on rend le chanteur pulmonique? Et par un autre exemple, vient-on faire chanter le léger à une grande voix (ces sortes des voix sont presque toujours dures et engourdis) les bronches étant plus élargies, demandent un plus grand volume d'air, par conséquent une plus forte respiration qui ne permet pas à cet organe d'articuler avec précision la succession rapide des sons employés dans le genre léger, de manière qu'un air léger chanté par une voix de cette espèce, est absolument dénaturé, méconnaissable et dénué d'ensemble; d'où il résulte que l'accompagnateur est obligé de rompre la mesure pour se traîner sur les pas d'une cantatrice ou d'un chanteur lourd et sorti de sa sphère, et que l'auditeur porte sur les épaules.*“

Gossec macht noch auf einen weiteren Mißbrauch aufmerksam: allen Schülern würde die gleiche Art des Singens beigebracht, d. h. man ließe den Schülern keine künstlerischen Freiheiten, die u. a. bei Verzerrungen angebracht seien. Gesang könne man nicht nach Schemen unterrichten, Gesang habe vielmehr keine „*règles fixes*“, jede Stimme sei von Natur aus anders und die „*différens genres de musique*“ erforderten verschieden gelagerte Stimmen.

„*Quelle bizarrerie étrange*“, ruft Gossec aus, „*de faire chanter la musique de Gluck, Pergolèse, Sacchini, Philidor, Grétry, et des autres auteurs modernes, comme celle de Lulli, de Campra et de Rameau! Est-ce que les Italiens chantent comme les Français? Les Français comparés à eux-mêmes suivent-ils dans leur manière, le même goût et la même marche? Jéliotte chante-t-il comme le Gros? Celui-ci comme Richer, Larrivée comme Caillot ou Chassé? M.lles*

20 Am 9. Juli 1778 schreibt Mozart an seinen Vater über die Pariser Sänger: „*sie singen nicht, sondern sie schreien – heulen – und zwar aus vollem halse, aus der Nase und gurgel.*“ (W. A. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* . . . , Bd. II, Nr. 462, S. 397, Zeile 152-154.) – J. J. Rousseau schreibt noch drastischer über die Pariser Opersänger: „*Je ne vous parlerai point de cette musique; vous la connoissez, mais ce dont vous ne sauriez avoir l'idée, ce sont les cris affreux, les longs mugissements dont retentit le théâtre durant la représentation. On voit les actrices, presque en convulsion, arracher avec violence ces glapissements de leurs poumons, les poings fermés contre la poitrine, la tête en arrière, le visage enflammé, les vaisseaux gonflés, l'estomac pantelant, on ne sait lequel est le plus désagréablement affecté, de l'oeil ou de l'oreille; leurs efforts font autant souffrir ceux qui les regardent, que leurs chants ceux qui les écoutent; et ce qu'il y a de plus inconcevable est que ces hurlements sont presque la seule chose qu'applaudissent les spectateurs. A leurs battements de mains, on les prendroit pour des sours charmés de saisir par-ci par-là quelques sons perçants; et qui veulent engager les acteurs à les redoubler.*“ *Oeuvres complètes*, Paris 1831, tome XIII, S. 125.)

La Ruette et Colombe, comme M.lles Lemaue et Jet. Tartini jouait-il du violon comme Ferrari et Lolli? Guignon comme Le Clair et Cupis? Dejardino comme Gaviniès et Pagin? Ces derniers comme Jarnovik, Cramer et Frenzel? Tous ces grands hommes ont eu, et ont encore chacun leur manière de jouer chacun leur genre et leur goût qui ne sont pas moins bons. Chacun d'eux ne s'est-il pas fait un art à lui, qui n'est point celui des autres, et qui dans des genres différents est également bon? Croit-on varier les plaisirs du public, en faisant paraître aujourd'hui sur la scène un acteur qui chantera son rôle entièrement de la même façon qu'un autre l'aura chanté le jour précédent? Ne vaudrait-il pas mieux que le 1^{er} continuât, d'autant que le second n'est toujours qu'une mauvaise copie du premier? De cette uniformité de goût, de cette monotonie de chant, en le supposant même très bon, qu'en peut-il résulter? Que de l'ennui pour les spectateurs toujours épris de la variété!"

Ein solcher Unterricht sei reine Zeitvergeudung. Nach vielen Jahren seien die Schüler genauso dumm wie am ersten Tag. Nicht einmal die einfachste Arie könnten die jungen Sänger im Takt singen. Man brächte ihnen zwar große Partien bei, jedoch lege man auf szenische Ausführung keinen Wert. Indisponierte „*premiers chanteurs*“ müßten durch Choristen ersetzt werden. Das Publikum fühle sich betrogen und würde die Opéra meiden.

Im *Projet pour avoir des sujets chantants* wird nun vorgeschlagen, daß alle Musiklehrer des französischen Königreiches sich um Schüler für die Pariser Opéra bemühen sollten. Für jeden guten Sänger, der angeworben wird, sollten 300 livres gezahlt werden. Folgende Forderungen stellt er an die jungen Sänger:

- 1) Sie müssen so musikalisch sein, daß sie ihre Rollen allein lernen können.
- 2) Sänger und Sängerinnen sollen „*figure et taille*“ haben. Von den Sängern wird eine Größe von „*4 pieds et quelques pouces*“ verlangt, die Größe eines Sängers darf aber nicht „*5-6 pieds*“ überschreiten.
- 3) Ein Sänger oder eine Sängerin sollten beim Eintritt in die Schule höchstens 20-25 Jahre alt sein.

Ähnliches führt Berton in seinem *Moyen et certain pour procurer des sujets chantants*²¹ aus dem Jahre 1776 aus. Die meisten Schüler seien Protektionskinder. Die Unterstützung, die man den Schülern 3–4 Jahre gewährt habe, sei zu hoch. Mühe, Aufwand und Kosten ständen in keinem Verhältnis zum Erfolg. Die Schule dürfe nur Fortgeschrittene, nicht aber Anfänger aufnehmen. Dem sollten 4 oder 500 livres von der Académie royale de Musique gezahlt werden, wer einen Sänger ausgebildet habe, der drei große Partien öffentlich in der Opéra singen könne. Um dieses Ziel zu erreichen, sollte in allen französischen Zeitungen dieser Vorschlag inseriert werden. Verschiedene Sängertalente würden auch verschiedene Partien singen. Damit spare man sich eine lange und kostspielige Ausbildung. Aus der „*École de Magazin*“ ginge höchstens einer hervor, „*qui soit un peu passable*“.

„*On donnerait*“, so Berton, „*à les différents sujets des rôles propres à leur voix pour être chanté dans les premières répétitions d'un nouvel ouvrage, et si après on les jugait capables on leur donnerait, par rang, un ordre de début pour les 3 dernières représentations de l'opéra qui serait sur pied, ou de celui qui le suivrait. Je crois que ce moyen est le plus certain qu'on puisse employer pour se procurer promptement des sujets, et qu'il est de tous les projets le moins embarrassant et le moins dispendieux.*“

Gossec seinerseits führt vier Verbesserungsvorschläge an, um dem Nachwuchsmangel abzuwehren.

21 Paris, Archives Nationales, AJ XIII¹.

1) Neben der alten Opernschule, die dringend zu reformieren sei, solle eine neue, unabhängig von dieser geschaffen werden. Fünf excellente Meister werden als Lehrer vorgeschlagen: zwei, die für die Musik verantwortlich zeichnen, zwei, die für den „goût“ sorgen und einer, der sich um die „déclamation“ kümmert. Jeder Lehrer wird für 3 Tage in der Woche verpflichtet.

„Les maîtres de musique“, so fährt Gossec fort, „ne doivent avoir d'autre emploi, que de faire solfier leurs élèves, de leur développer à fond les principes de l'art, et de leur apprendre à appliquer les paroles sous les notes quand il les jugeront en état. On pourrait employer à peu de frais quelque'un des meilleurs musiciens des chœurs ou de l'orchestre de l'Opéra pour aider aux deux maîtres de musique à faire solfier les élèves attendu que ces deux maîtres ne suffiraient peut-être pas à la quantité, et qu'il faut que les leçons de musique soient fort étendues si l'on veut des progrès rapides. Ceux-ci ayant fait les progrès souhaités dans ce premier travail, seront confiés aux maîtres de goût, pour passer de leurs mains à l'école de la déclamation. Nous observons encore, que les maîtres de musique, ne feront point solfier leurs élèves sur les anciens solfèges français, tels que ceux de Rolet, Monteclair, Bordier et autres, attendu que leur stile gothique rependrait infailliblement dans l'organe et dans l'âme des élèves un germe contraire au goût moderne, qui, insensiblement, prendrait racine, et qu'il serait bien difficile de détruire, il faudrait pour suppléer à cela, que l'Académie fit provision de tous les solfèges italiens, et engageât différents musiciens de goût d'en composer à une, à deux et à trois voix avec une basse chiffrée dessous, parcequ'il est nécessaire que les maîtres de musique, ainsi que ceux de goût ne fassent chanter leur élèves qu'avec un instrument, principalement avec le clavecin, pour leur former l'oreille, et les maintenir dans l'équilibre du ton, sans quoi ils détourneront toujours; puisqu'il est prouvé que le plus habile chanteur n'arrivera point à la fin d'un air sans avoir fléchi, s'il n'est soutenu de quelque instrument dont le ton est invariable. Ainsi les élèves se familiariseraient avec l'harmonie et se formeraient l'oreille en chantant entr'eux des solfèges à deux et trois voix accompagnés d'un instrument touché par le maître. Il est important de choisir des maîtres qui sachent l'accompagnement du clavecin pour l'enseigner à ceux des élèves qui désireraient l'apprendre ainsi que la composition, tout cela est nécessaire pour faire un bon chanteur – enfin le succès de ces écoles dépendra du choix des maîtres et d'une heureuse administration. Bien entendu que les solfèges dont on fera choix depuis le premier degré jusqu'au dernier seront bien chantant d'un bon stile et bien phrasés, afin de ne berger les élèves que dans l'habitude du bon goût, et les amener avec moins de peine à la perfection. On suppose sans doute, qu'on n'admettra à ces écoles que des jeunes gens de deux sexes en qui on trouvera de la voix et d'heureuses dispositions, pour ne pas dérober aux maîtres des moments précieux pour eux-mêmes, pour les élèves, et pour les intérêts de l'Académie.“

2) Einmal wöchentlich soll ein Schülerkonzert „avec un petit nombre d'instruments“ stattfinden. Die Musikschüler tragen in diesem Konzert ausgewählte Stücke vor, die der „École du goût“ und die der „École de déclamation“ führen szenisch schöne Passagen auf. Um den Eifer der Schüler anzufeuern, kann eine kleine Zahl von ausgewählten Zuhörern – Künstler und Liebhaber – bei diesen Konzerten zugelassen werden. Ferner kann man für diese kleinen Akademien Eintrittsgelder verlangen, um damit armen Schülern zu helfen.

„On a lieu“, argumentiert Gossec, „de présumer que bien des personnes attachés à l'Opéra par goût, et par habitude, suivaient avec plaisir les travaux et les progrès de ces jeunes gens, que parmi ces derniers il y en aurait dont les progrès plus marqués et plus rapides gagneraient des partisans, solliciteraient des protecteurs, détermineraient leurs bienfaits, qu'on attendrait avec impatience ces jeunes talents sur la scène et que le jour de leur début deviendrait pour eux l'époque du succès et de la fortune.“

3) Solche Schüler, die zwar musikalisch sind und eine schöne Stimme haben, aber nicht für die Bühne begabt sind, sollen im Chor oder in Nebenrollen verwendet werden.

4) Strenge Disziplin wird für die neue Schule gefordert, um Indispositionen und Ausfälle der Künstler zu vermeiden. Gossec führt dazu aus:

„Lorsqu'il serait question de mettre au jour un opéra, on rassemblerait au Théâtre du Magasin tous les seconds, troisièmes et quatrièmes, en y faisant à chacun la distribution de ses rôles, on leur prescrirait à tous de se tenir prêts pour la première représentation, et pour s'en assurer, pendant le cours des répétitions qui se font le soir au grand Théâtre pour les principaux sujets, on ferait le matin ou le soir alternativement au petit Théâtre des répétitions aussi sérieuses que les autres avec peu d'instruments pour les acteurs subalternes. Tels sont les moyens à ce que l'on croit les plus propres à l'établissement d'une nouvelle école qui ferait honneur à l'Académie royale de Musique, et qui en assurerait la stabilité.“

Die kurze anonyme Abhandlung *Observations sur la façon de chanter à l'Opéra* führt aus, wie an der Opéra zu singen ist.

„On a avancé à Monsieur Le Breton (Le Berton?) qu'en général les acteurs et actrices de l'Opéra péchaient contre la prosodie et la mélodie, on sçait que la prosodie consiste à prononcer chaque syllabe suivant ce que chacune exige, prise à part, et considérée dans ses trois propriétés, qui sont l'accent, l'aspiration et la quantité.

*L'exemple suivant (aus Glucks *Orphée et Euridice*, I,3) qu'on prend au hasard fera connaître la vérité de l'exposé ci-dessus.*

Soumis au si-lence contraint son dé-sir fais-toi vio-lence, bientôt à ce prix tes tour-ments etc. Tu sais qu'un a-mant dis-cret et fi-dèle muet et trem-blant au-près de sa-belle en est plus touchant, discret et fi-dèle auprès de sa-belle un a-mant en est plus-touchant etc.

Le morceau ci-dessus se chante à l'opéra comme il est écrit ici, sans exagération, on en doit conclure que la prosodie y est absolument négligée puisque les longues sont brèves, et ces derniers longueurs et que d'ailleurs le sens en est coupé et tronqué de façon à choquer les oreilles les moins délicates, il faut laisser ces défauts à la Comédie Italienne qui est en possession de massacrer la langue française et de faire des contresens impardonnables, mais à l'opéra ou le public s'attend à trouver et où il doit trouver effectivement des modèles en tout génie, il est absolument nécessaire de les supprimer.

On citerait beaucoup d'autres exemples si cela était nécessaire. À l'égard de la mélodie, on sait qu'elle consiste principalement dans les nuances appellées en musique ou designées par les mots piano, pianissimo, forte, fortissimo, crescendo etc. Les nuances sont en general très négligées à l'opéra. On sait que l'intention de Monsieur Le Breton n'est pas de laisser subsister ces défauts, mais comme la multiplicité d'occupations que sa place exige ne lui permet pas de donner une attention particulière à des objets aussi intéressants, il devrait au moins faire choix de quelqu'un en état de déchiffrier ces défauts, il s'acquieserait un honneur infini et ferait le plus grand bien d'un spectacle qui n'a jamais été tourné en ridicule dans le public, dans les journaux et gazettes et dans les parodies que par son chant toujours à plein gosier etc.

On ne s'étendra pas d'avantage sur cet objet mais on offre à Monsieur Le Breton d'en conférer avec lui tête à tête.

On profitera de cette conférence, si elle a lieu pour lui proposer des moyens d'économie et d'arrangement qu'on croit assez intéressant pour qu'il ne les néglige pas et pour qu'au contraire il s'en occupe essentiellement.“

2) Orchester

Personalstand und -kosten des Pariser Opernorchesters am 1. Juli 1775:

1 = Année de réception

2 = Noms par rang d'anciennité et tel qu'ils sont sur l'état du ministre

3 = Appointements

4 = Gratification annuelle

5 = Gratification extraordinaire de 1775 à 1776

6 = total

7 = Augmentation de l'année 1774 à 1775

1	2	3	4	5	6	7	
		<i>1 Maître de Musique</i>					
1754	Francoeur	1500 liv.	500 liv.	600 liv.	2600 liv.	100 liv.	
		<i>1 Clavecin</i>					
1768	Parant	800 liv.			800 liv.		
		<i>4 Basses des petits Choeurs</i>					
1738	Saubley (Semblai)	800 liv.			800 liv.		
1752	Gireau (Giraud)	800 liv.			800 liv.		
1763	Nochez	800 liv.		100 liv.	900 liv.		
1767	Hivard (Hivart)	700 liv.		100 liv.	800 liv.		
		<i>28 Violons</i>					
1748	Despréaux premier violon	900 liv.		100 liv.	1000 liv.		
1728	Caraf l'aîné (Caraffe)	800 liv.			800 liv.		
1750	Tarade	800 liv.			800 liv.		
1748	Dun	700 liv.			700 liv.		
1762	Bornet l'aîné	700 liv.			700 liv.		
1765	Granier	700 liv.		100 liv.	800 liv.		
1767	Debart (Debar)	600 liv.	100 liv.		700 liv.	100 liv.	
1768	Lemaire	600 liv.			600 liv.		
1768	Bornet cadet	500 liv.	100 liv.		600 liv.	100 liv.	
1770	Michault	600 liv.			600 liv.		
1770	Imbeau (Imbault)	700 liv.		100 liv.	800 liv.		
1770	Bonnay	700 liv.		100 liv.	800 liv.		
1770	Deparis (De Paris)	600 liv.			600 liv.		
1770	Allard	500 liv.	100 liv.		600 liv.		
1770	Glachand (Glachan)	600 liv.			600 liv.		
1771	Bertheaume, repris son rang	600 liv.	100 liv.		700 liv.		
1771	Bayon	500 liv.	100 liv.		600 liv.	100 liv.	
1771	Caune	500 liv.	100 liv.		600 liv.	100 liv.	
1772	Lancé (Lancet)	500 liv.	100 liv.		600 liv.	100 liv.	
1772	Benoist	500 liv.			500 liv.		
1773	Lambert	500 liv.			500 liv.		
1773	Rousseaux (Rousseau)	500 liv.			500 liv.	100 liv.	
1774	Deveau (Deveaux)	500 liv.			500 liv.		
1775	Salantin quatrième	400 liv.			400 liv.	400 liv.	
1775	Fromant	400 liv.			400 liv.	400 liv.	
1775	Fontaine	300 liv.			300 liv.	300 liv.	
1775	Périgon	300 liv.			300 liv.	300 liv.	
1775	Chalon	400 liv.	100 liv.		500 liv.	500 liv.	
		<i>Première Flûte d'accompagnement</i>					
1757	Rault	1000 liv.	200 liv.	150 liv.	1350 liv.	150 liv.	
		<i>7 Flûtes et Hautbois</i>					
1745	Salantin second	1200 liv.			1200 liv.		
1749	Bureau	1100 liv.	100 liv.		1200 liv.		
1764	Pailliou	600 liv.			600 liv.		
1765	Pillet	600 liv.			600 liv.		
1767	Dubois	800 liv.	200 liv.		1000 liv.		
1775	André	600 liv.	200 liv.		800 liv.	800 liv.	
1775	Salantin troisième	500 liv.	100 liv.		600 liv.	600 liv.	
		<i>2 Clarinettes</i>					
1774	Ernestre (Ernest) et pour le contrebasse	200 liv.			800 liv.		
1770	Scharfl	500 liv.	100 liv.		600 liv.		
		<i>2 Cors</i>					

1	2	3	4	5	6	7
1768	Siebert premier	600 liv.	200 liv.		800 liv.	
1768	Mozer second	600 liv.	200 liv.		800 liv.	
		<i>4 Alto</i>				
1767	Despréaux cadet et pour accompagner le clavecin du Magazin	500 liv. 400 liv.			900 liv.	
1770	Coppeaux	600 liv.			600 liv.	
1772	Thissier (Tissier)	500 liv.	100 liv.		600 liv.	
1775	Poussin	300 liv.			300 liv.	300 liv.
		<i>8 Bassons</i>				
1748	Bralle	700 liv.			700 liv.	
1760	Dard	800 liv.	100 liv.		900 liv.	
1764	Cugnier	700 liv.	100 liv.		800 liv.	
1767	Richard	600 liv.			600 liv.	
1757	Le Marchand	600 liv.			600 liv.	
1746	Grenier	600 liv.			600 liv.	
1770	Felix, du grand choeur	600 liv.			600 liv.	
1772	Parizot (Parisot), du grand choeur	400 liv.	100 liv.		500 liv.	
		<i>8 Basses du grand choeur</i>				
1728	L'Abbé	700 liv.			700 liv.	
1739	Salantin premier	700 liv.			700 liv.	
1764	Desplanques	600 liv.	100 liv.		700 liv.	
1771	Lobry	600 liv.			600 liv.	
1775	Boutard	400 liv.	100 liv.		500 liv.	500 liv.
1775	Doublet	400 liv.	100 liv.		500 liv.	500 liv.
1775	Picquot	400 liv.	100 liv.		500 liv.	500 liv.
1775	Dessé et pour contrebasse	400 liv.	100 liv.		500 liv.	500 liv.
		<i>5 Contrebasses</i>				
1765	Hanot	700 liv.			700 liv.	
1768	Louis premier et pour le cor	700 liv.	100 liv.		800 liv.	100 liv.
1770	Moreau	600 liv.			600 liv.	
1773	Louis second	500 liv.	100 liv.		600 liv.	
1774	Rochefort	500 liv.			500 liv.	
		<i>2 Répétiteurs des Ballets</i>				
1774	Deveau, voyez violon	700 liv.	100 liv.		800 liv.	100 liv.
1773	Lambert second, voyez violon	300 liv.			300 liv.	300 liv.
		<i>2 Trompettes</i>				
1741	Caraf (Caraffe) cadet	800 liv.			800 liv.	
1775	Braune et pour le cor et la contrebasse	400 liv.	200 liv.		600 liv.	600 liv.
		<i>2 Timballes</i>				
1728	Caraf (Caraffe) l'aîné, voyez violon	400 liv.			400 liv.	
1770	Coppeaux, voyez alto					
		<i>1 Clavessin</i>				
1767	Despréaux cadet dans les quintes (= alto)					
		<i>2 Trombones</i>				
1768	Louis premier, voyez contrebasses					
1775	Braune, voyez trompettes					
		<i>1 Contrebasse</i>				
1774	Ernestre (Ernest), voyez clarinettes					
	Total	47.300 liv.	4.000 liv.	1.350 liv.	52.650 liv.	7.550 liv.

Berton führt in seinem *Nouveau plan proposé pour l'orchestre* aus, daß die Mitglieder des Pariser Opernorchesters trotz verschiedener finanzieller Verbesserungen in den letzten Jahren am schlechtesten bezahlt seien. Er schlägt deshalb eine Erhöhung von 2350 livres für das gesamte Orchester vor, d. h. die Gesamtausgaben lägen jetzt bei 55.000 livres. Diese Summe sollte nach dem Anciennitätsprinzip verteilt werden. Die ersten Pulte der jeweiligen Instrumentengruppen sollten die Gratifikation nach Leistung, nicht aber nach Dienstalter bekommen. Um die Lage des Orchesters zu verbessern, schlägt Berton vor:

1) Substitute werden im Orchester nicht mehr aufgenommen, es sei denn, es sind Schüler, die die Orchesterpraxis üben wollen. Vakante Plätze im Orchester werden nicht durch Substitute besetzt, sondern nach einem Probespiel oder von schon qualifizierten Musikern.

2) Wer aus dem Orchester ausscheidet und nach einigen Jahren wieder eintritt, kann seine frühere Position nicht beanspruchen.

3) Orchestermusiker leisten in der Opéra den häufigsten und längsten Dienst. Wenn ein Orchestermusiker nach 15 Jahren seinen Dienst nicht mehr verrichten kann, werden ihm monatlich 50% seines letzten Gehaltes gezahlt. Ein Orchestermusiker mit 30 Dienstjahren erhält 75% seines letzten Gehaltes. Eine solche Altersversorgung hat den Vorteil, daß die Musiker dem Orchester länger treu bleiben, während momentan die Orchestermusiker mit 30 und 40 Dienstjahren nur eine bescheidene Rente bekommen.

4) Die Operndirektion ist nicht in der Lage, alle Dinge, die das Orchester betreffen, zu überwachen. Deshalb wird ein Ausschuß aus 8 Personen (der Kapellmeister, der dienstälteste Geiger, der Primgeiger, der erste Flötist, der dienstälteste Fagottist, der erste Fagottist, der dienstälteste Cellist, der erste Cellist) mit dieser Aufgabe betraut. Jeden ersten Sonntag im Monat – oder öfter, wenn nötig – soll sich dieses Gremium beim Kapellmeister oder bei einem anderen Ausschußmitglied versammeln, um Fragen des Orchesters zu besprechen. Im Falle von Dissenz bei Abstimmungen hat der Kapellmeister zwei Stimmen.

5) Jeder Orchestermusiker, der ein selten verwendetes Instrument spielt (z. B. Trompete, Pauke, Posaune), soll ein zweites spielen. Er wird aber nur für eine einzige Tätigkeit bezahlt. Bei Bewerbungen soll vorgezogen werden, wer mehrere Instrumente beherrscht. Das neue Orchestermitglied wird dann in der Liste der „*doubles emplois*“ geführt. Der Kapellmeister allein entscheidet, welches Instrument der Betreffende zu welcher Aufführung spielt. Die Orchesterbesetzung nach Berton soll folgendermaßen aussehen:

Stand des Orchesters am 1. Juli 1775

1	Maître de musique
4	Basses des petits choeurs
28	Violons
1	Première flûte d'accompagnement
7	Flûtes et hautbois
2	Clarinettes
2	Cors
4	Alto

8	Bassons
8	Basses du grand choeur
5	Contrebasses
2	Répétiteurs des ballets (= zwei Geiger)
2	Trompettes
2	Timballes (= ein Geiger, ein Bratscher)
1	Clavessin (= ein Bratscher)
2	Trombones (= ein Kontrabassist, ein Trompeter)
1	Contrebasse (= ein Klarinetist)
<u>80</u>	

Effektiv werden nur 72 Musiker beschäftigt, 8 Musiker sind Doubles.

Stand des Orchesters nach Bertons Reform

2	Maîtres de musique
4	Basses de petits choeurs
26	Violons
1	Première flûte d'accompagnement
6	Flûtes et hautbois
2	Clarinettes
4	Cors
6	Alto
6	Bassons
8	Basses du grand choeur
5	Contrebasses
2	Répétiteurs des ballets
<u>71</u>	+ 1 Neuengagement (ein Trompeter)

Doubles emplois

2	Clarinettes (ein Oboist, ein Flötist)
3	Hautbois de forêt (zwei Oboisten, ein Fagottist)
3	Cors (ein Kontrabassist, zwei Fagottisten)
2	Tamburins (ein Fagottist, ein Cellist)
3	Contrebasses (zwei Cellisten, ein Klarinetist)
3	Trompettes (ein Neuengagement, ein Hornist, 1 Geiger)
4	Timballes (zwei Geiger, ein Bratscher, ein Oboist)
4	Trombones (ein Kontrabassist, zwei Hornisten, ein Fagottist oder Hornist)
1	Serpent (ein Fagottist)
<u>25</u>	

Überblickt man beide Tabellen, so erkennt man, daß Berton keinen Musiker einspart, dafür aber 25 Posten doppelt besetzt wissen will (am 1. Juli 1775 waren es nur 8!).

6) Der Plan soll im Moment nur insoweit ausgeführt werden, als dies möglich ist. Soziale Härten sollen vermieden werden.

7) Die Rangordnung im Orchester ist nach Berton nach Anciennität und Leistung zu verteilen.

Gossec seinerseits ist in seinen *Réflexions sur l'orchestre* ungefähr der gleichen Ansicht: Der monatliche Verdienst von 5-600 livres für ca. 4 Vorstellungen in der

Woche und 6-8 Proben bei Neuinszenierungen stehe in keinem Verhältnis. Novitäten beherrschten das Programm – im Jahre 1775 waren es vier, 1776 fünf, 1777 vier, 1778 fünfzehn, 1779 zwölf und 1780 sieben –, diese seien meist in einem „*genre différent*“. Sie würden „*des répétitions sans nombre, pour faire saisir à l'orchestre la manière de chaque auteur*“ erfordern. Da die Gehälter zu gering seien, hätten die Musiker häufig Urlaub beantragt, um in anderen Orchestern zu spielen oder um Schüler zu unterrichten. Ein Drittel des Orchesters sei stets abwesend, diejenigen aber, die spielen müßten, gäben sich als „*hommes découragés et mécontents de leur sort*“²². Was die Gehaltserhöhungen betrifft, geht Gossec weit über Berton hinaus: ein Orchestermusiker solle nach Gossec nach 10 Dienstjahren 1.000 livres monatlich bekommen, nach 15 1.200. Die Pension solle nach 25 Dienstjahren 600 livres monatlich betragen. Wenn ein pensionierter Musiker noch zu spielen fähig sei, so solle er einen besonderen Vertrag abschließen. Gossec denkt sozial: ein Musiker mit 15 Dienstjahren, der dienstunfähig geworden sei, solle Pension in voller Höhe erhalten. Für die ersten Pulte solle man Sonderverträge vorsehen. Gossec faßt seine Reformvorschläge in 4 Punkten zusammen:

1) Talent geht vor Anciennität. Die Rangordnung im Orchester ist ausschließlich nach Leistung zu bemessen. (Berton wollte diese nach Anciennität und Leistung verteilt wissen.)

2) Ungeeignete Orchestermusiker sind aus dem Ensemble zu entfernen.

3) Für Aufführungen nicht geeignete Substitute sind jährlich solange mit 300 livres abzufinden, bis sie als ordentliche Mitglieder im Orchester einen Platz gefunden haben.

4) *Les connaisseurs remarquent, et se plaignent de ce que les hautbois et les bassons se font souvent trop entendre. L'intonation aigue de la trop grande quantité des hautbois qui ne font jamais d'accord entr'eux, répand dans l'exécution une aigreur déchirante dont l'oreille des amateurs est mortellement offensé. Le son fêlé de la multitude des bassons absorbe fréquemment la rondeur et la gravité de celui des basses, il serait important de ne pas multiplier ces instruments, et de ne les employer qu'avec ménagement, d'autant plus qu'ils sont sujets aux inconvénients de l'air qui se refuse à des poitrines fatiguées, et d'un bois qui se renfle par l'humidité de l'haleine: ces inconvénients entraînent celui de la fausseté des instruments, d'un ensemble discordant, et d'un effet insupportable, ce serait aux administrateurs et au directeur de l'orchestre à corriger ce défaut en ne les employant pas tous à la fois.*

Falls die „Administration de l'Académie royale de Musique“ Gossecs Vorschläge billigt, werden 3 Punkte zur Orchestererziehung und -disziplin angeführt:

1) Urlaub wird nur im Krankheitsfall gewährt. Damit wird eine „*exécution toujours égale*“ gewährleistet.

2) *„On s'est aperçu jusqu'à présent, que la plupart des violons dont les musiciens se servent à l'Opéra, sont mauvais et mal en ordre de toute façon ainsi que les archets; qu'en conséquence l'effet de ce nombreux orchestre n'est point tel qu'il devrait être. On n'y entend point ce volume, cette justesse, cette unité de son, le charme de l'oreille. L'Académie ne peut remédier à ce défaut, qu'en acquérant un assortissement de bons violons du même ouvrier. On présume qu'étant de la même main, ils auront la même qualité, – les violons du Tirol sont pour cet effet les meilleurs et les moins coûteux; ils ont de plus la même qualité de son –, cette unité de son, cette égalité parfaite, serait pour les oreilles d'un effet ravissant et l'orchestre sûrement en*

22 Mercier vergleicht das Pariser Opernorchester mit einem „*vieux coche traîné par des chevaux étiques et conduit par un sourd de naissance*“. (*Tableau de Paris*, Paris 1853, S. 167.)

paraîtrait double. Pour garantir l'effet dont nous parlons, et l'ordre parmi ces instruments, il serait essentiel d'attacher à l'Académie royale un luthier intelligent et actif et de le charger de cette partie. Son emploi serait de faire chaque jour d'opéra, le matin, la visite de tous les instruments, et de les mettre dans le meilleur état pour le soir. L'acquisition de 24 violons peut-être évaluée à 1800 livres; cette dépense faite, l'entretien se réduirait à peu de chose."

3) „Il ne serait pas moins à propos d'interdire à l'orchestre, lorsque l'accord est pris, le charivari des préludes, si fatiguants pour les oreilles du public. On rendrait par ce moyen le premier coup d'archet plus tranchant, et la surprise plus agréable.

Enfin, l'exécution de l'orchestre ne peut être parfaite que par un bel ensemble, par la précision la plus exacte. Dans la mesure, par l'expression convenable à chaque phrase, par l'attention la plus scrupuleuse à saisir les différentes nuances indiquées par l'auteur, ce qui caractérise un tableau bien varié. Quant à l'accompagnement, il faut que l'âme du chanteur se communique s'il se peut aux instruments, pour que l'expression ne soit qu'une et que l'harmonie bien liée et bien fondue avec la mélodie, ne laisse rien à désirer aux sens, au goût et à l'esprit dont ils sont les organes. C'est par de tels moyens que l'orchestre de l'Opéra augmentera sa réputation, et justifiera par ses succès le titre d'Académie royale accordé à ce spectacle au moment même de sa naissance."

Auch das *Projet d'un règlement pour l'orchestre de l'Académie royale de Musique* vom 8. Oktober 1780 zielt auf Orchesterdisziplin hin. Gossecsche Gedanken finden sich hier wieder.

„Sur le compte rendu au Roi de la longueur des entractes dont le public se plaint depuis longtemps et du long intervalle entre le signal accoutumé pour faire commencer le spectacle comme aux entractes, on a examiné, et même le public en a fait la remarque, que cela provenait de l'inexactitude des sujets de l'orchestre à se trouver à leurs places lorsque l'on donne ce signal ce qui met souvent le maître de musique dans le cas de les faire appeler ou de les aller chercher lui-même il arrive même souvent, qu'il est obligé de commencer avant qu'ils ne puissent être tous rassemblés ce qui nuit prodigieusement au premier coup d'archet et à l'ensemble: on n'est apperçu aussi que les longs entractes non seulement impatientent beaucoup le public qui commence à faire comme aux comédies, c'est à dire, à témoigner son impatience par des battements de mains, mais, que cela interrompt absolument l'action et détruit par conséquent tout l'intérêt, reproche qu'on ne peut faire qu'à l'Opéra, car, à tous les autres spectacles, on a le plus grand soin de ne point interrompre l'action, par de longs entractes pendant la pièce, il est d'autant plus essentiel d'avoir ce même soin à l'Opéra (autant que les changements d'habits et de décorations pourront le permettre) que ce spectacle est fort changé depuis quelques temps et qu'on y désire actuellement plus d'intérêt que jamais, si donc l'action est interrompue par de longs intervalles dans les entractes il résulte que le spectateur se refroidit et que l'intérêt cesse; ce qui nuit beaucoup aux ouvrages; il en résulte encore que le spectacle dure beaucoup plus qu'il ne devait durer. Pour remédier à ces inconvenients Sa Majesté ordonne ce qui suit.

Article premier

L'heure pour commencer le spectacle étant indiquée, par le directeur, le maître de musique aura soin d'en prévenir tous les sujets de l'orchestre et de les rassembler à leurs places un quart d'heure avant l'heure indiquée pour pouvoir commencer aussitôt que l'on donnera le signal du théâtre; ils observeront aussi de se trouver à leurs places pour commencer avec la même exactitude dans les entractes lorsqu'on donnera le signal.

Article second

D'après les plaintes faites par les auteurs que l'orchestre se trouvait souvent dénuée du nombre d'instruments nécessaires pour l'exécution et l'effet musical par la trop grande quantité de congé donnés, Sa Majesté ordonne qu'à l'avenir, il n'en soit donnés aucuns que par le directeur qui ne les accordera qu'après s'être informé du maître de musique, de la quantité d'absents par maladie ou autres causes.

Article troisième

Attendu le nombre de billets gratuits accordés tant aux maîtres de musique qu'aux sujets de l'orchestre pour chaque représentation, Sa Majesté ordonne, que les places vacantes dans

le dit orchestre soient occupées à l'avenir aux premiers représentations, comme aux autres, par les acteurs doublants tant dans le chant que dans la danse (en hommes seulement) et que les dites places ne soient données et distribuées que par le directeur seulement selon qu'il le jugera convenable pour le bien du service, pour mettre le dits sujets à portée de voir l'action théâtrale de leurs rôles.

Article quatrième

Veut Sa Majesté que les sujets composant l'orchestre ainsi que ceux du chant et de la danse qui y seront placés s'y comportent avec la décence qui convient et le respect dû au public.“

3) Chor

Bei den Chören bemängelt Gossec:

1) Es gibt zuviele Choristen, d. h. die Kosten der Kostüme steigen mit ihnen. (Zu Gossecs Zeit zählte der Chor 25 Männer und 19 Frauen.)

2) Die Choristen werden von der Regie auf der Bühne unvorteilhaft postiert, d. h. sie sind zu weit vom Orchester und Dirigenten entfernt, um mit diesen engen Kontakt zu haben. Die Folge ist, daß der Chor falsch und unrhythmisch singt. Kurz bevor Gluck seine *Iphigénie en Aulide* in Paris aufführte war es üblich, daß der Chor noch in fester Ordnung die Bühne betrat, die Männer standen die Arme vor der Brust gekreuzt auf der einen, die Frauen einen Fächer in der Hand auf der anderen Seite. Der Chor stellte sich im Hintergrund der Bühne hufeisenförmig auf und sang bewegungslos²³ seine Partie. Mimisch konnte der Chor kaum in Aktion treten, da er – ebenso wie die Tänzer – Masken trug. Erst Gluck forderte für seine antikisierenden Chöre Gestik und Mimik. Bei der Einstudierung der *Iphigénie en Aulide* erzog Gluck den Chor zum dramatischen Spiel. Ein Novum für die Franzosen waren Glucks agierende Chöre. Lully und Rameau hatten dekorative Chorsätze geschrieben, die wenig handlungsbetont waren²⁴.

3) Im Chor gibt es viele – im allgemeinen bei den Frauen – die kleine Stimmen und kein Bühnentalent haben.

4) Der Chor gebärdet sich wie eine unbelebte Statue. Er agiert nicht, sondern steht in den Kulissen.

Gossec schlägt folgende Verbesserungen vor:

„Il faudrait donc que les chœurs, au lieu de s'étendre sur les deux côtés du théâtre et de s'enfoncer en partie dans les coulisses où les voix se perdent, il faudrait dis-je qu'ils s'approchassent en différents groupes vers cette avant scène au moment qu'ils doivent chanter; comme on le pratique quelques fois lorsqu'on y est forcé par quelques circonstances, il est prouvé (en supposant un choix de voix sœurs et de bons musiciens) qu'alors la moitié des sujets suffirait, et fournirait autant que la multitude dont on parle placée comme on l'avait ordinairement, un quatuor en est l'exemple chanté par quatre acteurs. Il est parfaitement entendu dans les moments mêmes où l'orchestre force le plus. Dans l'arrangement que nous proposons, la scène serait d'abord plus animée, et soutenue par le jeu et le mouvement des sujets des chœurs. De plus l'articulation serait mieux saisie, et plus distinctement entendue: au lieu que dans les places où ces chanteurs sont relégués, leurs sons se dispersent dans toutes les parties du théâtre, au point qu'il est impossible du public de distinguer une seule syllabe de ce qu'ils chantent. Un troisième avantage qui résulterait des chœurs rapprochés de l'orchestre serait de les maintenir dans l'équilibre et la justesse du ton, de se mettre à portée de voir le bâton de mesure qui doit

23 Abbé Arnault bemerkte, daß der Chor unbeweglich wie die Orgelpfeifen dastände.

24 Vgl. dazu R. Gerber, *Christoph W. Gluck*, Potsdam 1950, S. 158-159.

*les guider et les faire marcher d'un pas égal avec les instruments. Les choeurs alors deviendraient intéressants par le bel ensemble parcequ'ils seraient en scène et en action*²⁵.“

Weiter führt Gossec aus: Die Opéra beschäftigt in Nebenrollen 10-12 Damen und Herren, die jährlich nur ca. 10mal eingesetzt werden. Diese Akteure sind zu hoch bezahlt. Deshalb müssen sie Aufgaben im Chor übernehmen. Ihre Talente werden dadurch nicht geschmälert, da es unter den Choristen doch einige gibt, die besser sind. Auf 20 Sänger kann man folglich verzichten; das bedeutet, daß die Opéra damit 10-12.000 livres einspart.

Wie schlecht die Chordisziplin gewesen ist, beweist ein *Projet d'un réglemant pour les acteurs chantants dans les choeurs de l'Académie royale de Musique* vom 15. Oktober 1780. Da die Choristen während der Proben unentwegt störten, ordnete Seine Majestät Ludwig XVI. an:

„*Article premier*

Les acteurs chantants dans les choeurs de l'Opéra se comporteront a l'avenir avec la décence et l'honnêteté convenable vis-à-vis les actrices du chant et de la danse, sous peine, pour la première contravention d'être privés d'un mois de leurs appointements, et en cas de récidive d'être renvoyés sur le champ.

Article second

Ils observeront, pendant les représentations et les répétitions, l'ordre, le silence et l'exactitude qu'exige le bien du service, ce qui diminuera la grande quantité de répétitions qu'on est obligé de faire, à cause du peu d'attention qui règne dans cette partie, sous les mêmes peines portées dans l'article ci-dessus.

Article troisième

Ordonne Sa Majesté au directeur de tenir la main à ce que le présent réglemant soit observé avec la plus grande rigueur, et de rendre compte au ministre, ou à son représentant de ceux qui ne s'y conformeront pas avec la plus grande exactitude.“

4) Ballett

In dem Kapitel *Réflexions sur les ballets* spricht Gossec den französischen Tänzern zwar „excellence“ und „superiorité“ zu, rügt aber, daß das Opernballett trotz guter Tänzer nicht das sei, was es sein könnte. Die Ursache für dieses Mißverhältnis liege nicht allein bei den Ballettmeistern – ihnen werden sogar großartige Leistungen z. B. in den Balletten *Médée*²⁶, *Ismène et Isménias*²⁷ und *Sabinus*²⁸ zugesprochen –, sondern würde bei den „*anciens auteurs*“ der französischen „*chef d'oeuvres lyriques*“ gesucht.

„*Ce sont eux qui, aux dépens de l'intérêt de l'action ont autrefois fait adopter au public l'usage irrésionnable de cette multitude des ballets mal amenés, sans fonds, sans motifs et des lesquels il est impossible de répandre de la variété et du génie et d'y mettre de l'analogie avec*

25 Als Beispiel, wo diese Gossecschen Vorschläge bereits praktiziert wurden, werden u. a. genannt:

a) Le chœur de serment in Philidor's *Ernelinde*, Erstaufführung am 24. 11. 1767,

b) le chœur de démons in Rameaus *Castor et Pollux*, Erstaufführung am 24. 10. 1737,

c) le chœur des Grecs im ersten Akt von Glucks *Iphigénie en Aulide*, Erstaufführung am 19. 4. 1774.

26 *Médée et Jason*, Ballett in 3 Akten von Noverre, Gardel und Vestris, Erstaufführung am 26. 1. 1776.

27 *Ismène et Isménias*, tragédie lyrique in 3 Akten von La Borde, Erstaufführung am 11. 12. 1770.

28 Tragédie lyrique in 5 Akten von Gossec, Erstaufführung am 22. 2. 1774.

le sujet principal. En effet, quel parti un maître de ballet peut-il tirer d'un divertissement qui ne prend point naissance de la situation même? n'ayant rien à pendre ni à exprimer, il sera forcé d'employer toujours les moyens communs dans ses figures, les mêmes répétitions, les mêmes groupes, et pour ainsi dire le même stile. S'il observait au moins qu'un pareil épisode, ou plutôt un hors d'oeuvre de cette espèce, est un fardeau pour les spectateurs, qu'il se déterminât à le faire éclipser rapidement, on supporterait la disparate et l'ennui avec moins de peine. Mais commence-t-on à danser, c'est pour ne plus finir. La danse ne peut intéresser que mise à sa place, et alors même, il faut encore lui assigner une durée convenable. Qu'on nous dise donc comment, dans un opéra en cinq actes, il serait possible de vaincre l'ennui mortel de cinq divertissements qui ne finissent point, et dont la plupart font moins d'honneur au maître de ballets qu'au danseur.

Les auteurs qui ont succédé aux anciens asservis aux mêmes usages, et non moins empressés à plaire au public, n'ont jamais osé tenter une réforme dans cette partie. C'est précisément pour cela que l'abus révoltant de ces danses éternelles paraît fatiguer aujourd'hui les spectateurs. D'un autre côté, le public veut une révolution dans la musique de l'opéra. Il n'est pas douteux que cette révolution n'en doive entraîner une dans la danse, et voici qu'elle en sera la marche.“

Die Musik habe zwischen 1750 und 1780 enorme Fortschritte gemacht, die Sänger hätten mehr „*facilité dans l'exécution*“ erreicht, ihnen wird „*plus de précision et de netteté dans l'ariette*“ und „*plus de chaleur et de vérité dans la musique d'action*“ zugeschrieben. Um diese Fähigkeiten der Sänger noch zu verstärken, seien die Komponisten gezwungen, mehr Abwechslung in ihre Stücke zu bringen. Man könnte sie durch „*morceaux mesurés, saillants, vifs, tendres, plein d'effet et intéressants*“ erreichen. Das solle wiederum bewirken, daß die Librettisten ihrerseits ihrem Text „*une autre coupe*“ geben und die Handlung beleben. Die Divertissements sollen allein dem Sujet entspringen, eng mit diesem verbunden sein und ein Ganzes mit der Haupthandlung bilden. Für den Choreographen bedeute das: jede Situation eines Stückes liefert ihm ein Programm zu einem Divertissement. Ein solches „*ballet motivé*“, das direkt dem Sujet entspringt, verstärke nur noch die Wirkung einer Szene. Das Publikum habe ein Anrecht auf eine straffe und logische Handlung; Ballette, die die actio verzögern, seien von der Bühne zu verbannen. Viele Komponisten wagten sich nicht an tragische Sujets wie etwa *Tancred, Didon, Piramus*, da sie bei einem tragischen Ende kein Ballett anfügen könnten und so die Gunst des Publikums zu verlieren fürchteten. Gossec meint, man solle bei Opern mit tragischem Ausgang „*un superbe ballet historique*“ geben, so wie es etwa Noverre in England, Italien und an allen deutschen Höfen getan habe²⁹.

29 Noverre erklärte der Selbstherrlichkeit des äußerlichen sinnlichen Elements und der Hintanzetzung aller dramatischen Rücksichten zum bloßen Augen- und Ohrenkitzel den Krieg. Für das getanzte, gesungene und gesprochene Drama forderte er eine allgemein verständliche Fabel, die sich logisch entwickelt und deren Handlung von einer leicht faßbaren Grundidee bestimmt werden soll. In seinen *Lettres sur la danse* führt Noverre aus, daß der Tanz allgemeine Ideen zur Darstellung bringen muß. Grundlegend ist die Idee, nicht aber Form und technische Vollkommenheit. Das geistige Band zwischen Handlung des Dramas und der des Tanzes muß nach Noverre neu geknüpft werden. Alle Ballette, die nicht unlösbar mit dem Drama verbunden sind, sind frostig und anstößig. Das Ballett hat die Aufgabe zu erfüllen, das Werk des Dichters zu verbessern und zu ergänzen. Dasselbe gilt für die Zwischenakte, die trotz ihrer selbständigen Stellung niemals den geistigen Zusammenhang mit dem Drama vermissen lassen dürfen. Ihnen kommt die Aufgabe zu, eine Brücke von einem zum anderen Akt zu schlagen. In Stuttgart wählte Noverre vor allem Stoffe, die der Grundidee des Librettos entsprachen. Mit den Mitteln des Tanzes wurden die Sujets erläutert. Vgl. dazu H. Abert, *J. G. Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908, Leipzig 1909, S. 29-45. Vgl. auch ähnliche Ideen im 6. Band der *Correspondance littéraire* von Baron Melchior Grimm.

„Ces sortes de ballets traités avec esprit et en grand sont peut-être plus faits pour attirer la foule et l'ennivrer de plaisir, qu'un très bon opéra, dont peu de personnes savent apprécier les beautés. C'est que l'action pantomime est plus décidée, et moins contrainte que l'action avec le chant; c'est que dans cette scène muette, on peut se livrer plus librement aux expressions les plus vives, aux gestes les plus marqués et parcourir le théâtre tant que l'on veut sans crainte d'altérer un son de voix, et de le dérober aux spectateurs, à ces ressources, on pourrait ajouter celle de donner en ballet historique un autre fait de la vie du héros qui aurait fourni le sujet de l'opéra du jour, et alors il y aurait au moins unité d'intérêt, et point de disparates entre le sujet représenté et les danses marchant à la suite.

Il faut convenir que cette espèce de ballets, susceptibles d'un grand spectacle, ne peut manquer d'occasionner de la dépense, mais ne rendrait-il pas à proportion? Dans quelle carrière est-ce qu'il ne faut pas sèmer pour recueillir? mais d'ailleurs il y a une remarque importante à faire; c'est que les divertissements ne seraient pas aussi coûteux pour le théâtre de Paris, qu'ils le sont pour les cours étrangères où Noverre les donne, cet artiste n'y trouve pas, il s'en faut bien, en décorations et en habits, les ressources d'un magasin tel que celui de notre opéra, dans lequel on trouverait à peu de choses près, des assortiments de décorations pour plusieurs de ces ballets. Quant aux habits, ils ne diffèrent en rien de ceux dont on se sert pour les autres divertissements. Rien ne peut donc s'opposer à l'établissement des ballets historiques. Voici quelques idées relatives à ces objets.“

Welches sind nun die Voraussetzungen für ein gutes „ballet historique“? Alle Hauptverantwortlichen – Librettist, Komponist, Ballettmeister, Bühnenbildner – der Opéra sollten daran beteiligt sein. Der Librettist arbeite zunächst das Programm und die Szenenfolge aus, der Ballettmeister schaffe dazu eine geeignete Choreographie, der Komponist belebe alles „de son génie en interprétant les sens de la pantomime pour une musique pittoresque“. Der Bühnenbildner entwerfe Kulissen, die zum Sujet passen.

Gossec behandelt in diesem Kapitel auch Kosten und Besetzung des Corps de Ballet. Die Opéra beschäftigte 1779/80 ca. 100 Gruppentänzer, dazu kommen 16-18 Solotänzer³⁰. Von den 100 Gruppentänzern, von denen etwa 40 Substitute sind, kann man ca. 20 einsparen. Jedem Gruppentänzer werden jährlich 600 livres gezahlt, d. h. die Opéra hat jährlich 12.000 livres weniger Ausgaben. In den Jahren 1770-1780 wurden für Sänger, Tänzer und Orchestermitglieder folgende Summen an Honorar gezahlt:

Jahr	Ausgaben
1770/71	177.991. 5. —. livres
1771/72	171.491.12. 4. livres
1772/73	176.991.12. 4. livres
1773/74	168.408. 6. 8. livres
1774/75	198.275.16. 8. livres
1775/76	207.941.12. 4. livres
1776/77	214.904. 3. 4. livres
1777/78	247.300. —. —. livres
1778/79	259.232.13. 4. livres
1779/80	281.000. —. —. livres

Bemerkenswert ist, daß die Honorare innerhalb von 10 Jahren um über 60% stiegen.

30 1775 waren es 76 Gruppentänzer, 29 Herren und 47 Damen, und 15 Solotänzer. 6 Herren und 9 Damen. Zahlen nach: *Les Spectacles de Paris ou Calendrier Historique & Chronologique des Théâtres . . . pour l'année 1775*, Paris 1775.

16 „*figurants*“, so Gossec, genügten nach alter französischer Tradition, man braucht aber nicht, wie jetzt üblich, 24-28 „*figurants*“, die mehr Verwirrung als Ordnung stiften. Zudem sind die meisten neuen Opern nicht in fünf, sondern in drei Akten, d. h. man hat nur für zwei oder drei Ballette zu sorgen, nicht aber für vier oder fünf. 70-80 Tänzer reichen in der Opéra aus, „*pour faire les ballets les plus riches et les plus nombreux*“.

5) Dekorationen und Kostüme

Glanz und Ruhm der französischen Oper gehen zum großen Teil auf den Reichtum der Dekorationen zurück. Falsch verstandene Sparmaßnahmen, so argumentiert Gossec, hätten oft merkwürdige Blüten getrieben. So habe man z. B. eine historische Szene in einem „*riche salon, ou dans le vestibule d'un magnifique palais*“ gespielt. Gewitter, Sturm und andere Naturereignisse seien verniedlicht, ja durch ihre Effektllosigkeit der Lächerlichkeit preisgegeben worden. Die Kulissen berühmter Bühnenbildner habe man nur einmal verwendet. Um am richtigen Platz zu sparen, schlägt Gossec vor, die alten Magazinbestände heranzuziehen. Unter der Leitung eines „*artiste supérieur*“ sollten diese von den Theatermalern erneut adaptiert werden. Gossec fordert, daß ein verantwortlicher Mann für Dekorationen und Kostüme verantwortlich zeichnen solle.

„*Cet artiste dessinerait les habits avec leurs ornements, et dans leurs costumes chargés d'en donner les modèles, il les ferait exécuter et après avoir fait compter et façonner un habit en sa présence, il serait possible alors de se rendre compte, par avance de la quantité des étoffes et agréments nécessaires à la fourniture complète des habits d'un opéra, d'en calculer la dépense au plus juste, de la payer argent comptant, et d'économiser ainsi considérablement sur un objet de conséquence.*“

In den Jahren 1770-1780 wurden für „*peintures de décorations*“ und für „*fournitures de toutes espèces*“ folgende Summen ausgegeben:

Jahr	Peintures de décorations	Fournitures de toutes espèces
1770/71	13.400. —. —. livres	86.941.16. —. livres
1771/72	12.000. —. —. livres	62.306. 4. 1. livres
1772/73	10.200. —. —. livres	42.088. 4. 8. livres
1773/74	14.973. 10. —. livres	65.406.11. —. livres
1774/75	18.000. —. —. livres	145.655.14. 5. livres
1775/76	28.121. —. —. livres	113.128.10. —. livres
1776/77	18.911. —. —. livres	170.135.10. 3. livres
1777/78	14.549. 1. —. livres	198.984.17. 8. livres
1778/79	22.451. 3. 6. livres	245.531. 7. —. livres
1779/80	28.020. 8. —. livres	284.879. 2. 6. livres

Das heißt, die Ausgaben für die „*peintures de décorations*“ stiegen um mehr als 100%, die Ausgaben für die „*fournitures de toutes espèces*“ um mehr als 200%.

Für Kostüme, merkt Gossec an, würden jährlich ca. 80.000 livres ausgegeben. Durch planvollen Einkauf von Rohstoffen und bei Barzahlung ließe sich die oben angegebene Summe auf 45-50.000 livres reduzieren. Die Opéra verlöre jedes Jahr durch schlechte Pflege und mangelhafte Aufbewahrung der Kostüme ca. 10.000 livres. Als weitere Maßnahmen schlägt Gossec vor:

„L'Académie pourrait lier une correspondance avec les entrepreneurs de la manufacture de Lyon, au moyen de quoi elle gagnerait un tiers au moins sur les étoffes qu'elle en tirerait, d'un autre côté en employant les étoffes antichées et mises au rebut il y aurait moitié à gagner. Les ornements et toutes les mornes fournitures telles que gands, fleurs, rubans, bas, souliers, rouge, plumes etc. demandent aussi d'être surveillées de près.“

Wenn man, wie oben aufgezeigt, das Ballettpersonal reduziere, so könne man auch Kostüme einsparen.

6) Honorar der Autoren

Gossec betont in dem Abschnitt *Observation sur le traitement des auteurs*, daß die Komponisten ungenügend honoriert würden. „N'en doutons pas, en faisant le parallèle exact d'un ancien opéra et d'un nouveau l'on trouvera dans celui-ci l'étoffe et la valeur de trois anciens.“ Der Komponist sei nach Verdienst, nach den „difficultés vaincues“, nach seinen „soins“ und nach Erfolg zu bezahlen³¹. Viele Komponisten scheuten sich, eine Oper zu schreiben, da der Arbeitsaufwand nicht im Verhältnis zum Honorar stehe. Hingegen vertonten die Komponisten „des ouvrages plus minces et moins honorables“ und gäben sich damit der Mittelmäßigkeit preis. Offen gesteht Gossec:

„Ce n'est point ainsi que sont traités les autres sujets qui composent l'Académie royale, ils conviennent tous, que les auteurs par qui, sans prévention, l'Académie existe, sont les plus faiblement récompensés. Ce sont ces auteurs cependant qui se voyent chaque jour exposés à la critique souvent la plus amère, comme la plus injuste, aux cabales de différents spectateurs, ou à la négligence qui dessèchent le fruit de leurs veilles, à la discordance de quelques voix fausses qui dénaturent leurs ouvrages, à l'impéritié enfin de quelques acteurs en double, et souvent peu dignes des chœurs mêmes, à qui l'on est forcé de confier les premiers rôles d'un ouvrage, qui aurait peut-être mérité l'accueil favorable du public, s'il eût été présenté par les vrais talents, et soigné dans toutes ses parties.“

Die anonyme *Observation sur l'Opéra 1776* führt Gossecs Vorschläge noch eingehender aus:

„Les auteurs ne sont point assez payés; il faudrait leur faire un traitement qui dépendit du succès de leurs ouvrages; non seulement, il faudrait qu'ils eussent le même avantage qu'ont les acteurs, qui serait d'avoir une pension, après un certain nombre d'ouvrages, qui aurait eu du succès; purlors leurs honoraires augmentés, en raison du plus de représentations, et du succès, l'espoir d'avoir de droit une pension, ferait que les auteurs travailleraient à l'envie pour le spectacle.“

Projet pour les honoraires d'un ouvrage, en 5 actes, ou en 3 pourvu qu'il est la durée du spectacle:

31 In der Spielzeit 1770/71-1779/80 wurde an Autorenhonorar gezahlt:

Jahr	Ausgaben
1770/71	6.300. livres
1771/72	12.000. livres
1772/73	8.000. livres
1773/74	14.500. livres
1774/75	33.200. livres
1775/76	10.000. livres
1776/77	19.600. livres
1777/78	27.600. livres
1778/79	20.652. livres
1779/80	53.404. livres

<i>Les 10 premières représentations</i>	<i>150 livres chaque fois,</i>	<i>1.500 livres</i>
<i>Les 10 autres</i>	<i>200 livres chaque fois,</i>	<i>2.000 livres</i>
<i>Les 10 suivantes</i>	<i>250 livres chaque fois,</i>	<i>2.500 livres</i>
<i>cela fait d'honoraires pour 30 représentations</i>	<i>600 livres</i>	<i>6.000 livres</i>

Si l'ouvrage a plus de représentations que 30 ce qui peut arriver par un succès prodigieux, et par d'autres circonstances, comme celle, de la mise suivante, retarder par un événement quelconque; pour lors les honoraires des auteurs passés 30 représentations ne seraient que de 100 livres chaque fois.

À l'égard de la pension, après trois grands opéras, il pourrait espérer 1.000 livres de pension, et 2.000 livres après cinq grands ouvrages, qui auraient eu du succès.

Honoraires des actes séparés, ou un acte seul:

<i>Les 10 premières représentations</i>	<i>50 livres</i>	<i>500 livres</i>
<i>Les 10 autres</i>	<i>100 livres</i>	<i>1.000 livres</i>
<i>Les 10 suivantes</i>	<i>50 livres</i>	<i>500 livres</i>

Honoraires d'un acte séparé pour 30 représentations *200 livres* *2.000 livres*

7) Neue Einnahmequellen für die Opéra

Gemäß einer *Lettre de fondation* sicherte Ludwig XVI. der Académie royale de Musique das Recht zu, Steuern von allen Provinz- und den Pariser Bühnen, die Musiker beschäftigten, einzunehmen. Bis ca. 1780 habe die Opéra diese Quellen nur ungenügend ausgeschöpft. Die Comédie Italienne zahle zwar 1.000 livres, jedoch sei diese Summe viel zu niedrig, da dieses Theater ein „*accroissement immense de sa fortune*“ verbuchen könne. Die Schauspieltruppen von Lyon, Marseille, Bordeaux, Toulouse, Straßburg, Nantes, Lille, Rouen, Nancy und Versailles könnten die Opéra je mit 4-8.000 livres unterstützen, die französischen Wandertruppen mit 2-3.000 livres. Ca. 60-80.000 livres flössen so in die Kasse der Opéra. Die Wandertruppen allerdings, so Gossec, würden schlechte Abrechnungen machen. Daher wäre es nötig, daß ein Mann in jeder Stadt sie überwache oder daß man ihnen nur eine Lizenz für ein Jahr gäbe. Diese wäre allerdings im voraus zu entrichten. Im Falle, daß sie diese nicht zahlen könnten, sollten sie eine Kautions hinterlegen.

Auch andere Schauspiel- und Vergnügungsunternehmen, wie etwa *Le Colisée*, *Les Vaux-Hall*, *La Troupe d'Andinos* sollten besteuert werden. Ferner sei zu verhindern, daß den Proben die Öffentlichkeit beiwohnt: das bringe nur Ärger und weniger Einkünfte. Auch solle man für die Opéra jegliches Feuerwerk, alle Arten von Spielen, Bällen, Lotterien, Promenaden und Konzerte besteuern. Das werde als durchaus legitim angesehen werden, da die Opéra ein „*spectacle national*“ sei. Mit diesen Einnahmen könnten die Spitzensänger besser bezahlt werden. Die Gagen der Opéra könnten auf 6.000 livres erhöht werden – als Vergleich sei hier angeführt, daß große Schauspieler der Comédie Italienne 15-16.000 livres im Jahr verdienten. Damit erreiche man, daß die Akteure ihre ganze Kraft und Kunst in ihre Rollen legten. Das Publikum seinerseits werde das Theater bei besseren Leistungen mehr frequentieren, was eine höhere Einnahme bedeute.

Gossec beschließt sein *Mémoire* mit folgenden Worten:

„L'auteur de ce mémoire se flatterait-il trop, en espérant que le plan d'administration qu'il vient de tracer, ne sera point indigne de l'attention et des lumières du ministère? L'avantage de l'Académie royale à laquelle il a voué ses travaux, les liens qui l'attachent à ce spectacle, le

désir de contribuer à son rétablissement et à sa perfection, voilà! il ose dire, les seuls motifs qui l'ont guidé. Heureux si ses faibles efforts peuvent n'être pas inutiles à la gloire d'un théâtre si honorable pour la France! heureux encore, s'il pouvait mériter qu'on lui confiât quelque branche de l'administration dont on souhaite peut-être de renouveler les ressorts. Il supplie le ministère de vouloir bien être persuadé, que pour l'amour seul du bien, il y sacrifierait volontiers son repos et les moments consacrés à ses travaux pour favoriser des autres artistes. Si sa démarche est indiscrete, qu'elle soit oubliée, et surtout que l'on veuille bien excuser la demande qu'il ose consigner à la fin de ce mémoire, en faveur de son attachement et de son devoir envers une famille dont l'accroissement lui impose la loi de redoubler d'activité, et de multiplier ses travaux."

Im großen und ganzen sind die Reformen, die Ende der 1770er/Anfang der 1780er Jahre gefordert werden, verwirklicht. Man lese dazu die Kritiken in französischen Zeitungen, die 1784 und 1787 über Salieris Opern *Les Danaïdes* und *Tarare* geschrieben worden sind. Die Reformen, die alle von Franzosen gefordert wurden – besonders um der „*gloire de la grande nation*“ willen –, müssen auf dem Hintergrund des Phänomens Gluck gesehen werden. Gluck hatte bekanntlich enge Beziehungen zu „unseren“ Reformern Gossec und Berton.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Die Konkordanzen zu „En nul estat“ und „La harpe de melodie“

VON NORS S. JOSEPHSON, PALO ALTO (Calif.)

In einem kürzlich erschienenen Beitrag¹ behandelte ich vier besonders subtile Kompositionen des ausgehenden 14. Jahrhunderts, darunter Goscalchs Ballade *En nul estat* und *La harpe de melodie* von Senleches. Da letztere zwei Werke außer im Chantilly-Ms. 1047 noch in anderen Quellen überliefert sind – nicht selten mit erheblichen Noten- und Textvarianten – seien an dieser Stelle noch zusätzliche notationstechnische Einzelheiten erläutert, die uns zudem manchen Einblick in die Wechselbeziehungen der späten Ars Nova-Manuskripte gestatten.

Eine eingehende Untersuchung der zwei handschriftlichen Fassungen von *En nul estat* (Ch, fol. 39v; Reina, fol. 79v) ergibt die folgenden Notenabweichungen:

Takte	Stimme ²	Noten	Notation		Bemerkungen
			R	Ch	
1 - 2	Ct.				Pausen fehlen in R
1 - 3	S	AHGAEFEFD			
7	T				
7 - 8	Ct.	FGAHCHAH(GA) GFED			Zusätzliche Noten G - A nur in R
9	Ct.				
10 - 12	Ct.	DGAG			
12	S				R hat $\frac{2}{3}$ - Zeichen erst nach E. T. 12
13	Ct.	A			A - Lga. in R und Ch als Br. notiert
18 - 20	S	AGHGFADFE			

1 Nors S. Josephson, *Vier Beispiele der Ars Subtilior*, in: AfM XXVII, 1970, S. 41-58 (siehe Übertragungen von *En nul estat* und *La harpe de melodie* auf S. 51-55).

2 Die Abkürzungen S, Ct., und T beziehen sich auf Superius, Contratenor und Tenor.

3 In den zwei mir zugänglichen Photokopien der Ch-Konkordanz sind diese vier Noten einmal als eine, das andere Mal anscheinend als zwei Ligaturen gezeichnet.

4 Möglicherweise bildeten die zwei ersten Noten der Gruppe (A-G) ursprünglich eine Ligatur (vgl. R).

Takte	Stimme	Noten	Notation		Bemerkungen
			R	Ch	
22	T		Keine Pause	┐	
23	Ct.	C	Dpl. Lga.	Dpl. Lga.	Punkte fehlen in R und Ch
24	Ct.	EDFD(C)			Zusätzliches C nur in R
25 - 28	Ct.	AHAH			
29	S		$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{3}$	
29	Ct.		$\frac{3}{2}$	-	
30	Ct.		Keine Pause	┐	
32 - 33	Ct.	AEG			
36	Ct.		$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{2}$	
37 $\frac{1}{2}$	Ct.		$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{3}$	
37 $\frac{1}{2}$ - 39	Ct.	CHAGC			
41	Ct.	2. Note	G	A	
41	T	2. Note	C	D	
44	S	EFDC DCG			
42 - 45	T	AGDGA			Handwritten notes: EF, CF, CF, ?
46	S		$\frac{3}{3}$	$\frac{3}{2}$	
46	Ct.		$\frac{2}{3}$	-	
46	T		-	$\frac{3}{3}$	
47	Ct.		$\frac{2}{2}$	$\frac{3}{2}$	
48	Ct.		┐	┐	
49	Ct.		-	$\frac{2}{3}$	
51	Ct.		-	$\frac{2}{2}$	
51	T	Letzte Note	D	E	

Außerdem trifft man wesentliche Textvarianten an, wie „soit“ (R) anstatt „soyt“ (Ch), „biauté“-, „beauté“-, „droit“-, „droyt“-, „jugement“-, „vigement“-,⁵ „Facent“-, „Faitent“ und „aveus“-, „avoiviz“-.⁵ Zudem sind die zweite und dritte Textstrophe nur in Ch erhalten, und selbst die erste Textstrophe weist in R verschiedene Lücken auf, wie z. B., „Car nulestat“ statt „En nul estat“; „proesse large et grant dement“ (T. 15-28a); „grant“ an Stelle von „grandement“ (T. 33-35); und die Auslassung des letzten „faut“ im Refrain (T. 55). Allgemein gesehen ist also die Ch-Textversion vollständiger und zugleich korrekter überliefert.

Auch in musikalischer Hinsicht ist die Ch-Abschrift wohl enger der *En nul estat*-Urfassung verwandt, besonders die verschiedenen Mensurzeichen betreffend, die in R teilweise fehlerhaft notiert sind, so im S und Ct., T. 29; Ct., T. 37 1/2; S, T. 46; Ct., T. 47; außerdem fehlen die R-Zeichen im T, T. 46; und Ct., T. 49 und 51.⁶ Die verschiedenen Brevis-Longa und Longa-Longa-Ligaturen – die meist Kadenzvorbereitungen dienen – sind ebenfalls in Ch sorgfältiger geschrieben, so im Ct., T. 10-12, 25-28; und T, T. 42-45. (Allerdings ist eine ähnliche Passage, Ct., T. 13-15, in beiden Handschriften falsch eingetragen – nämlich als Brevis-Brevis-punktierte Longa – obwohl das A in T. 13 deutlich als Longa gedacht ist.) Gewisse Stellen wie der Ct., T. 7-8; Ct./T, T. 41; und T, T. 51 sind gleichfalls in Ch korrekter überliefert; so sind z. B. die Noten A (Ct.) und D (T) in T. 41 (nach Ch) den Noten G (Ct.) und C (T, nach R) vorzuziehen, da erstere mit dem Superius-D besser kontrapunktieren. Auch die erwähnte Ct.-Passage in T. 7-8 ist – notationstechnisch gesehen – in R fehlerhaft kopiert, da nur zwei (nicht drei) ♣ Dragmen einer gewöhnlichen Dragma im augmentierten 2/3-Zeitmaß gleichkommen.

Daneben gibt es erwartungsgemäß Stellen, deren R-Varianten vorzuziehen sind, so im S, T. 1-2; Ct., T. 247 und 32-33. (Die besonders mannigfaltigen Abänderungen im Ct. – gegenüber den Gerüststimmen S und T – sind natürlich charakteristisch für das ausgehende 14. Jahrhundert.) Auch die Ct.- und T-Pausen sind – mit Ausnahme der wichtigen T. 1-2 (Ct.) und 22 (T) – in R korrekter geschrieben, einschließlich dem Ct., T. 30. Zudem trifft man einige Passagen an, deren ursprüngliche Notation von beiden erhaltenen Fassungen abweicht, wie in dem bereits besprochenen Ct., T. 13, 23; und S, T. 30-31; letztere zwei Beispiele sind wohl als punktierte Duplex-Longa bzw. punktierte Longa gedacht gewesen,⁸ ähnlich den erwähnten Brevis-Longa und Longa-Longa-Kadenzvorbereitungsligaturen. Zwei schwierige Fälle treten im S, T. 18-20 und Ct., T. 37 1/2-38 auf. Die erstere Stelle ist in Ch zwar sinnfälliger dargeboten – mit einleitender Semibrevis-Pause und der F-Longa (statt F-Brevis in R) in T. 20⁹ – doch muß das erste A in T. 18 wohl als Longa gelesen werden, sonst ergäbe sich eine schroffe Quartdissonanz (G-D, S-T) auf der 2. Hälfte von T. 18. Damit besteht aber nicht mehr die Möglichkeit, die Ch-Fassung von T. 19 zu verwenden, da sonst zwei zusätzliche Semibrevis-Werte übrigblieben. (Aus diesem Grunde benützt die vorliegende Übertragung die R-Version von T. 19.) Ähnlich verhält es sich mit dem Ct., T. 37 1/2-38 – der einzigen augmentierten Stelle dieser Stimme

im Abgesang: die R-Variante ist wohl als -Rhythmus gemeint, im Gegensatz zu der Ch-Fassung¹⁰.

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, daß die Ch-Fassung wahrscheinlich direkt vom *En nul estat*-Original (oder einer zuverlässigen Abschrift desselben) kopiert wurde, im Gegensatz zur R-Version, die wohl von einer (oder gar mehreren) besonders fehlerhaften Abschrift herrührt. Zudem kann man aus den besonders zahlreichen Abweichungen der zwei

5 Hier sind die R-Varianten „jugement“ und „aveus“ vorzuziehen, obwohl letzteres Wort in beiden Mss. sehr unleserlich geschrieben ist; womöglich ist „aucuns“ gemeint.

6 Man vergleiche auch den ausschließlich in Ch auftretenden „Canon balate“.

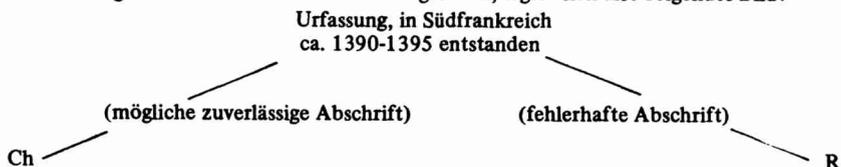
7 Die Übertragung im AfM XXVII, S. 51-53 ist daher in T. 1-2 und 24 wohl entsprechend abzuändern.

8 Auf den mir zugänglichen Abbildungen der zwei Fassungen sind eventuelle Punkte nicht vorhanden.

9 Falls das F als Brevis gelesen wird, klingt das Superius-A von T. 19 noch mit dem Ct.-H, T. 20 zusammen – also eine weniger einleuchtende Lösung.

10 Vgl. T. 1-2 f. von der anonymen Ballade, *En un vergier* (Modena α . M. 5, 24 fol. 18v, übertragen im AfM XXVII, S. 56-58).

Konkordanzen – die außerdem nicht immer parallel laufen – den Schluß ziehen, daß keine von der anderen abgeschrieben wurde. Schematisch gesehen, ergibt sich also folgendes Bild:



Im Gegensatz zu *En nul estat* weist die Ch-Fassung (fol. 43v) von Senleches, *La harpe de melodie* der Newberry Library/Chicago (Ms. 54.1, fol. 10)-Konkordanz gegenüber deutliche Nachteile auf:¹¹

Takte	Stimme ¹²	Noten	Notation		Bemerkungen
			N	Ch	
	T	Vorzeichen	<i>B, Es</i>	<i>Es</i>	
5 ½	S	<i>EFDEFE</i>	↓ ↓ ↓ ↓ ↓	↑ ↑ ↑ ↑ ↑	
5 - 6	T	<i>BAGBA</i>	— ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	— ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	
12	S	<i>G</i>	↓	↓	

La harpe de melodie

Senleches (Newberry)

11 Die N-Fassung ist in Harfenform notiert, wobei die Notenlinien Harfensaiten (mit der interessanten Skala, *B-C-D-Es-F-G-A-B-C-D-E-F-G-A*) darstellen.

12 Die Abkürzung S bezieht sich hier auf den kanonischen *dux*; siehe auch die Übertragungen von *La harpe de melodie* im AfM XXVII, S. 54-55, und auf dieser und den nächsten Seiten des vorliegenden Beitrages. (Die Taktzahlen der obigen Tabelle sind der zweiten, verbesserten Übertragung entlehnt.)

5

de me - lo - - - di - - -
(b)on - ne com - pag - - - ni - - -

- pe de me - lo -
- re (b)on - ne com - pag -

- e fai - te saunz mi - ran - cho -
- e, pour a - - voir plai - san - che -

- di - - - e fai - te
- ni - - - e, pour a - -

10

- li - - - e, par plai - - -
- li - - - e, de me - - -

saunz mi - ran - cho - li - - - e, par
- voir plai - san - che - li - - - e, de

15

- sir doit bien ces-cun res - - -
 - vir pour des plai-sance fru - - -
 plai - - - sir doit bien ces-cun
 me - - - vir pour des plai-sance

- joir pour l'ar - mo - - ni - e oir
 - ir qui trop an - vi - e a
 res - - - - joir pour l'ar - mo - -
 fru - - - - ir qui trop an - -

20

son - - - - ner et ve - ir.
 ceulz qui plaist a oir.
 - ni - e oir son - - - - ner et ve - ir.
 - vi - e a ceulz qui plaist a oir.

25

Et pour ce ie sui d'a - cort pour
 De fai - re saunz nul dis - cort de
 Et pour ce ie sui d'a - cort
 De fai - re saunz nul dis - cort

le gra - - cuis de - -
Deus li de bon a - -
pour le Deus gra - -
de de

30 1. 32 33
- port de son doux son.
- cort (b)on - - son.
- cuis de - port de son doux son.
- bon a - cort (b)on - - son.

2. 32a 33a 34
- ne chan - - son.
- - - ne chan - - - son.

*: Ligaturen nur in *Ch*, Einzelnoten in *N*

La harpe de melodie
faite saunz mirancholie
par plaisir doit bien cescun
resjoir pour l'armonie
oir sonner et veir.
Et pour ce ie sui d'acort
pour le gracuis deport
de son doux son.

Pour plaire (b)onne compagnie,
pour avoir plaisanchelie,
de me vir pour desplaisance
fruir qui trop anvie
a ceulz qui plaist a oir.
De faire saunz nul discort
de Deus li de bon acort
b(on)ne chanson.

Se tu me veuls proprement prono(n)chier.
 Sus la tenur, pour mieux e(s)tre d'acort,
 diapente te co(v)ienct comenchie,
 ou a(u)trement tu seras en discort.
 Pars blanc et noir par my saunz oublyer
 lay le tonant, ou tu li feras tort.
 Se tu me veuls proprement prono(n)chier.
 Puis va chassa(n)t duz temps saunz fourvoyer,
 proi neve note en -d. Prent son ressort
 harpe toudiz saunz espasse blechier.
 Par sentement me peuls doner confort.
 Se tu me veuls proprement prono(n)chier.

Takte	Stimme	Noten	Notation		Bemerkungen
			N	Ch	
21	S	(nach der Schlußkadenz)			
25½ - 26½	S	CDECDEFD			
32 - 33	T	EsDEsD			
33a	S	C			
34	S				

Außerdem weist Ch noch eine vierte, unvollständige Stimme auf, die wohl für Sängerrübungen gedacht war und nicht zu *La harpe* paßt.

Die Textvarianten zwischen den zwei Konkordanzten sind diesmal besonders zahlreich: (1. Strophe) „melodie“(N)-„mellodie“(Ch), „faite“-„fayte“, „saunz“-„sans“, „mirancholie“-„merancolie“, „par“-„per“, „cescun“-„chascum“, „resjoir“-„ne si oir“, „oir“-„ouir“, „Et pour ce ie sui“-„ce ie suy“, „gracuis“-„gracuioux“, „douc“-„dolcz“; (2. Strophe) „plaire“-„plare“, „(b)onne“-„une“, „compagnie“-„companionie“, „plaisanchelie“-„plaisancelie“, „desplaisance“-„desplaysance“, „fruir“-„fuir“, „faire saunz“-„faure sans“, „b(on)ne chanson“-„done chason“. (Man beachte außerdem die ähnlichen Varianten zwischen den zwei Wortlauten des Textkanons „Se tu me veuls“.¹³) Wie in *En nul estat* zieht der italienische Schreiber von Ch gewisse *y*-Schreibungen vor („desplaysance“, „suy“); auch sind in Ch deutliche Anzeichen einer stilistischen Vereinfachung des ursprünglichen Wortlauts erkennbar (so z. B. „chascum“, „ne si oir“, „ce ie suy“, „fuir“). Die vorliegende Übertragung (einschließlich dem Textkanon) verwendet daher die N-Fassung, allerdings mit häufiger Berücksichtigung der zuverlässigeren Ch-Wortstellung im ersten Teil (T. 1-21).

13 Der Textkanon reimt mit dem eigentlichen Text der kanonischen Oberstimmen und nimmt außerdem auf dessen discort- und confort-Grundthemen Bezug. Zudem schildert er offenbar den richtigen Einsatz der comes-Stimmen und die augmentierte Schreibung der schwarzen und hohlen Werte in den zwei Oberstimmen („Pars blanc et noir par my . . .“).

Auch musikalisch gesehen ist die N-Konkordanz von *La harpe* vorzuziehen. Die komplizierten S-Rhythmen in T. 12 und 25 1/2-26 1/2 z. B. sind vom Ch-Kopisten offensichtlich entstellt (T. 12) bzw. vereinfacht (T. 25 1/2-26 1/2) worden; man beachte zudem die Parallelstellung dieser zwei Kadenzvorbereitungen zu den einfacheren S-Passagen in T. 18 und 28. Auch T. 5 1/2-6 sind in N korrekter notiert, da der Kanon somit durchlaufend gestaltet ist, im Gegensatz zu Ch; Ch enthält aus diesem Grunde keine Pause nach der Schlußkadenz des ersten Abschnittes (: T. 21 in N). Ein ähnliches Bild ergibt sich während den virelai-artigen Schlußkadenzen in T. 32-34; N hat hier richtig das letzte C, T. 33a, als Brevis (nicht Longa, wie in Ch) notiert, damit Platz für die Brevis-Pause in T. 34 – und somit für die comes-Schlußkadenz – frei bleibt. Zudem ist die ouvert-Kadenz, T. 33, in Ch falsch geschrieben, denn das signum congruentiae tritt dort sogleich nach dem ersten D ein; damit wäre aber der Kanon an dieser einzigen Stelle nicht durchgehend gebildet.

Aus diesen Ergebnissen ist ersichtlich, daß die N-Konkordanz wohl direkt vom *La harpe*-Original kopiert wurde; einzig die verworrene N-Textstellung im ersten Teil läßt den Schluß nicht zu, es handle sich hier tatsächlich um das Original. Auch ist es durchaus annehmbar, *La harpe* sei ursprünglich ebenfalls in Harfenform – mit zehn- bzw. neunlinigem Notensystem – notiert gewesen;¹⁴ selbst Ch, das (hier im Gegensatz zu N) den Komponistennamen „*Senleches*“ oberhalb des Stückes anbringt, enthält eine kleine Harfenabbildung zu Beginn des „S“ von Senleches, und die Harfe wird außerdem in der ersten Textstrophe und im Textkanon ausdrücklich erwähnt, allerdings mit etwas unklarer instrumentaler Funktion. Es ist natürlich möglich, daß der ganze comes für die Harfe gedacht ist; ebenso denkbar wäre aber eine rein vokale Darbietung der zwei kanonischen Stimmen, womöglich mit Harfen-Tenorbegleitung. Die ouvert-clos-Kadenzen in T. 32-34 deuten jedenfalls an, daß eine vokale Aufführung der kanonischen Stimmen mit verschiedenen Texten (also beide Strophen gleichzeitig) nicht beabsichtigt ist. In dieser Hinsicht ist es bemerkenswert, daß Senleches Ballade *Je me merveil* (Ch, fol. 44v) einzig im Refrain kanonisch gestaltet ist – also gerade im Abschnitt mit identischen Texten.

Man ersieht aus diesen zwei Beispielen der Ars Subtilior, daß die Ch-Konkordanzen unterschiedlichen Wert besitzen: *En nul estat* ist – allgemein gesehen – der R-Fassung vorzuziehen; dagegen ist die Ch-Abschrift von *La harpe* einzig in der zuverlässigeren Wortstellung des ersten Abschnittes von selbständiger Bedeutung. Ähnliche Fälle kommen wiederholt im späten Ars Nova-Repertoire vor. Drei der größten „grandes ballades“ aus Ch, Galiots *Le sault perilleux* (fol. 37r), Cuneliers *Se Gataas* (fol. 38r), und Rodericus *Angelorum psalat* (fol. 48v) sind z. B. sorgfältiger notiert als etliche der einfacheren, zuweilen vierstimmigen Ch-Kompositionen, wie z. B. Jo. de Meruco, *De home vray* (fol. 51v, Stollen, 2. Oberstimme), und Suzoy, *A l'arbre sec* (fol. 52v, Stollen, Ct.). Die Unterschiede zwischen den R- und Ch-Fassungen von *En nul estat* – insbesondere diejenigen des Ct. – sind von zusätzlichem Interesse, da die restlichen zehn R-Ch-Konkordanzen des öfteren verschiedene Contratenöre oder eine unterschiedliche Stimmenzahl aufweisen, wie z. B. in Magister Franciscus, *De Narcissus* (Ch, fol. 19v), P. des Molins, *De ce que foul pense* (Ch, fol. 53v), Borlet, *He, tres douz roussignol joly* (Ch, fol. 54v), Grimace, *Alarme, alarme* (Ch, fol. 55v).¹⁵

Keine der vier behandelten Konkordanzen ist offenbar mit der Originalfassung der Kompositionen identisch; auch scheinen keine direkten Beziehungen zwischen den Konkordanzen bestanden zu haben. Da aber die verschiedenen Fassungen beträchtliche und unterschiedliche Grade an Zuverlässigkeit aufweisen, kann man die Urfassung der Stücke – und deren Verwandtschaft zu den späteren Abschriften – weitgehend rekonstruieren.

14 Auch vergleiche man die in Kreisform notierten kanonischen Stücke des späten 14. Jahrhunderts, wie *En la maison* (siehe R. Crocker, *A new source for medieval music theory*, in: AMI XXXIX, 1967, S. 169-171) und Cordiers *Tout par compas* (Ch, fol. 12; siehe auch Cordiers in Herzform geschriebenes Rondeau, *Belle, bonne, sage*, Ch, fol. 11v).

15 Diese (bereits erwähnte) häufige Praxis des ausgehenden 14. Jahrhunderts findet sich selbstverständlich auch in anderen Ch-Werken (mit und ohne Konkordanzen) vor, wie *Sans joye avoir ne puet* (fol. 23r), das in Paris, Bibl. Nat. fonds ital. Ms. 568 (fol. 27v-28r) nur zweistimmig erhalten ist. Man vergleiche außerdem die vielen Beispiele mit französischen Tenorzitaten, wie *Un orible plein / Adieu vos comant* (Ch, fol. 13v), dessen Ct. wohl später zum eigentlichen S-T-Gerüst hinzugefügt wurde, ähnlich dem Ct. von *O bonne, douce Franse* (Ch, fol. 29r).

Aspekte der Sprachvertonung in den Balladen Guillaume de Machauts

VON WOLFGANG DÖMLING, HAMBURG

Die weltlichen Kompositionen Guillaume de Machauts, obwohl seit längerer Zeit ediert und bekannt, sind auch heute noch nicht leicht zugänglich. Einige Aspekte dieser Musik sind von einer im wesentlichen an herkömmlicher musikalischer Analyse orientierten Betrachtungsweise her erfassbar; so etwa die „motivische“ Floskel- und Variantentechnik oder die komplizierten rhythmischen Verfahrensweisen.¹ Untersuchungen der formalen Elemente des Textes andererseits ließen deren Bedeutung für die musikalische Formgebung erkennen.² Bei wiederholter Beschäftigung mit der Musik Machauts fällt indes auf, daß der Frage, inwieweit die Musik das verdeutlichte, was der Text aussagt, anders ausgedrückt, ob besondere textliche Situationen ein Korrelat fänden in besonderen musikalischen Situationen, bisher kaum Beachtung geschenkt wurde. Daß Machaut, „*le noble rhetorique*“³, der – mit Ausnahme der Messe – nur eigene Texte in Musik gesetzt hat, die inhaltliche Aussage dieser seiner Texte bei der Komposition ignoriert haben sollte, ist wenig wahrscheinlich, gerade auch angesichts des Reichtums musikalischer Charaktere insbesondere in den mehrstimmigen Liedsätzen. Der folgende Versuch – er möchte als ein weiterer Baustein zu einer künftigen Stilkritik von Machauts Werk verstanden werden – verweist auf drei Aspekte einer über rein formale Momente hinausgehenden Relation zwischen Text und Musik. Bei der Darstellung – sie beschränkt sich auf die repräsentative Gattung der mehrstimmigen Ballade⁴ – erschien es unvermeidlich, eine größere Anzahl von Beispielen zu zitieren⁵; das erschwerte die Lektüre, erleichtert aber die Kontrolle der Ergebnisse.

1. Zunächst soll auf musikalisch hervorhebende, d. h. mit besonderen Mitteln vollzogene Behandlung bestimmter Einzelworte im Text hingewiesen werden.

In der Ballade 29 münden die drei verschiedenen Texte in denselben Refrain:

„*triste, dolent, qui larmes de sanc pleure*“ „traurig, klagend, und Tränen von Blut weinend“ dessen letzten beiden Worte („*sanc pleure*“) auch von allen Stimmen gemeinsam deklamiert werden. Zu dieser deklamatorischen Wirkung tritt nun noch ein Hervorheben des Wortes „*pleure*“ durch einen ungewöhnlichen Zusammenklang, der aus einer chromatisch gefärbten Veränderung der üblichen Abschlußformel resultiert (Oberstimme *b-a-g* statt *c-h-a*, wie die normale Kadenz lauten würde, oder allenfalls *h-a-g*). – In der Ballade 32 wird das Wort „*pali*“ – „bleich“, als ein ausdrucksmäßiger Höhepunkt im Zusammenhang des Gedichts, durch einen lang ausgehaltenen *musica-ficta*-Klang in weiter Lage hervorgehoben (T. 32); der Cantus liegt, was ferner zu einer gewissen klanglichen Schärfe beiträgt, in dem ganzen Textabschnitt „*et viaire pali*“ an seiner oberen Ambitus-Grenze.⁶ Auf ähnliche Weise erhält das Wort „*paour*“ – „Furcht“ in Ballade 25 (T. 3) eine ausdrucksmäßige Unterstützung durch die Musik: in einem lang ausgehaltenen *musica-ficta*-Klang (er kommt sonst nur noch einmal vor, jedoch von kür-

1 Vgl. etwa G. Perle, *Integrative Devices in the Music of Machaut*, MQ 34 (1948), 169-176; G. Reaney, *The Ballades, Rondeaux, and Virelais of G. de Machaut: Melody, Rhythm, and Form*, AML 27 (1955), 40-58; Ursula Günther, *Der musikalische Stilwandel der französischen Liedkunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, dargestellt an Virelais, Balladen und Rondeaux von Machaut, sowie datierbaren Kantilenensätzen seiner Zeitgenossen und direkten Nachfolger*, Diss. (masch.) Hamburg 1957; W. Dömling, *Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut*, Tutzing 1970.

2 Vgl. etwa Marie Louise Martinez, *Die Musik des frühen Trecento*, Tutzing 1963, S. 99 ff.; W. Dömling, op. cit.

3 Eustache Deschamps in seiner (von F. Andrieu vertonten) Trauerballade auf Machauts Tod (ed. bei: Ludwig [vgl. Anm. 5], I, S. 49).

4 Hierzu Dömling, op. cit., S. 16 ff.

5 Nach der Ausgabe von Fr. Ludwig, *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke*, I, Leipzig 1926. – Die Ausgabe wurde in jedem Falle noch einmal mit den Quellen verglichen. (Zu Quellenlage und Edition vgl. W. Dömling, in *Mf* 22 [1969], 189-195.)

6 Daß die Musik sich primär nach den textlichen Gegebenheiten der 1. Strophe richtet, scheint generell zu den Charakteristika des Strophenliedes zu gehören.

zener Dauer und umspielt [T. 1]) nimmt der Cantus die tiefste Lage ein. Das Wort „*langours*“ – „Schmachten“ in der Ballade 6 (T. 16 ff.) erhält ein Melisma (das längste in diesem Stück), in welchem dem Klang *e-gis* (T. 16) der Klang *g-b* (umspielt in T. 17) in durchaus ungewöhnlicher chromatischer Rückung entgegengesetzt wird.⁷ Eine für den Machaut-Satz auf Brevis-Ebene ungebrauchliche Dissonanz – als solche ist der Zusammenklang doch wohl zu bezeichnen –: *c-g-a* (T. 43) in der Ballade 31 könnte ihre Erklärung finden durch die betreffende Textstelle: „*cueillir*“ – „abbrechen“ (die Rede ist von der einzigen Rose in des Dichters Garten); möglicherweise soll auch der betonte Quartsprung abwärts im Cantus auf dieses „Brechen“ deuten. An anderen Stellen wiederum sind es rein melodische Mittel in der textierten Stimme, mit denen bestimmte Textworte hervorgehoben werden. Die durch abrupten Sprung erreichte tiefe Lage (*e* = unterster Ambitus-Ton) des Cantus in Ballade 38 (T. 33) dürfte den Ausdruck „*crues*“ – „grausam“ verdeutlichen. Ebenso ist es wohl kein Zufall, daß die Worte „*dolens*“ – „schmerzerfüllt“ (T. 4) und „*joie*“ – „Freude“ (T. 15) im Rondeau 4 auf die jeweils tiefste bzw. höchste Melodiepartie des Cantus zu stehen kommen. Die textliche Entsprechung (und zugleich Differenzierung) von *ouvert* und *clos* der Ballade 15⁸: „*nulz si mal eureus*“ / „*ne si dolereus*“ – „keiner so unglücklich“ / „und keiner so schmerzerfüllt“ (je gewesen ist) wird in der Musik derart zum Ausdruck gebracht, daß das eine Mal die Singstimme in tiefer Lage – unter dem Tenor – „monoton“ deklamiert, das andere Mal sich von demselben tiefen Ton aus bei „*si dolereus*“ emphatisch emporhebt.

2. Im folgenden Abschnitt sollen Beispiele besprochen werden, in denen es Machaut nicht auf die Ausdeutung einzelner Worte ankommt, sondern auf die Hervorhebung für den Sinnzusammenhang bedeutsamer Textteile (Satzteile, Sätze, Verse) mit musikalischen Mitteln.

a. So unterstreicht etwa die emphatische Hervorhebung – durch Einsatz der Singstimme auf dem melodischen Spitzenton – des „*jamais*“ im vorletzten Vers der Ballade 16 (T. 23) die inhaltliche Aussage der ganzen 1. Strophe. (Ein ähnlich betontes „*jamais*“, auch von ähnlicher Funktion im Textzusammenhang, findet sich in der Ballade 12, T. 19.) Mit den gleichen musikalischen Mitteln – hoher Einsatzton der Singstimme nach vorangehender Pause – wird in der Ballade 18 (T. 29) der die Wendung zum Refrain vollziehende Satz „*eins m'a pour ce guerpi*“ – „vielmehr, er hat mich deswegen verlassen“ hervorgehoben. Noch ein letztes Beispiel dieser Art: die Vertonung der Wendung „*vit en morant*“ in der Ballade 8 (T. 16), eine Zusammenfassung alles vorher Gesagten. (Der Hervorhebung dient wohl auch das hier auftretende, ganz ungewöhnliche *as* im Tenor.)

b. Innerhalb des festen Gefüges der Ballade als Textform⁹ pflegt bestimmten Partien eine besondere Bedeutung für den Gang der inhaltlichen Aussage des Gedichts zuzukommen: in erster Linie dem Refrain, aber auch dem 5. Vers (der in der Vertonung den 2. Teil eröffnet). Der Refrain einer Ballade soll, so kann seine zweifache Aufgabe umrissen werden, zugleich etwas allgemein Gültiges aussagen – da er alle drei Strophen zu beschließen hat – wie andererseits doch jeder Strophe einen Abschluß verleihen, der individuell, einmalig und nicht klischeehaft wirkt. Dies führt einerseits dazu, daß der Refrain leicht den Charakter einer allgemein gültigen Sentenz, eines Zitats erhält; eben dieser Zitatcharakter erlaubt auch die öftere Verwendung ein- und derselben Refrainzeile für verschiedene Gedichte. Zum anderen sind vielfach die Strophen derart angelegt, daß erst der Refrain dem Vorangegangenen die entscheidende Wendung und Deutung gibt; der Refrain wird zu einem rhetorischen Höhepunkt der Strophe, zu einer Pointe. Auch der 5. Vers erfüllt, in gewisser Entsprechung zu seiner formalen Position (es ist der erste Vers mit neuem Endreim nach den beiden Kreuzreimen abab), innerhalb der Aussage des

⁷ So nach der Version der Hss. A, G, C. Vg und E setzen *b* in T. 15 statt in T. 17; auch hier bleibt eine ungewöhnliche Klangfolge (*e-gis, g-h*), außerdem ergeben sich zwei Halbtonschritte in T. 15 (*b-a-gis*).

⁸ Eine der wenigen Balladen ohne Entsprechung der Schlüsse von 1. und 2. Teil.

⁹ Zu den Textformen vgl. G. Reaney, *Concerning the Origins of the Rondeau, Virelai, and Ballade Forms*, MD 6 (1952), 155-166; ders., *The Poetical Form of Machaut's Musical Works*, 1, MD 13 (1959), 25-41; ders., *The Development of the Rondeau, Virelai, and Ballade Forms from Adam de la Halle to G. de Machaut*, in: Festschrift Fellerer, Regensburg 1962, S. 421-427; W. Dömling, *Die mehrstimmigen Balladen* . . . , S. 10 ff.

Gedichts nicht selten eine wichtige Funktion, er führt nicht selten eine Wendung herbei, bringt eine zusammenfassende Statierung, die zum Refrain hinleitet. Sehr oft ist er von den ersten 4 Versen durch eine stärkere syntaktische Zäsur – sie deckt sich in der Vertonung dann mit der musikalischen Zäsur – getrennt.

a. Der Zitatcharakter des Refrains der Ballade 12 – es handelt sich um das einzige bisher nachgewiesene melodische Zitat in Machauts Liedsätzen¹⁰ – wird durch die Vertonung nachdrücklich hervorgehoben: die lang ausgehaltenen Klänge wirken im Vergleich zum Vorausgehenden gleichsam entkoloriert, die rhythmische Bewegung verlangsamt sich plötzlich. Dies ist nichts anderes als die Technik des Noema. Auf ähnliche Weise ist der Refrain der Ballade 13 musikalisch abgehoben.¹¹ Der Refrain der doppeltextigen Ballade 34 zieht gleichsam die Bilanz aus dem vorher Gesagten, und verkündet wie eine unwiderlegbare conclusio: „*je voy asses, puis que je voy ma dame*“ – „ich sehe genug, da ich doch meine Dame sehe“. Die Vertonung unterstreicht diesen Charakter einer Sentenz, einer einmütigen Schlußfeststellung, indem sie die ersten Worte, „*je voy asses*“, in beiden Stimmen gemeinsam und in gleichmäßigen Brevis-Werten (beides kam in diesem Satz bisher nicht vor) deklamieren läßt. Auf recht ähnliche Weise – wiederum Deklamation in Brevis-Abständen, zusammen mit dem Tenor fortschreitend – ist der Anfang des Refrains von Ballade 25 vertont: der Satz „*qui de s'onneur wet faire bonne garde*“ – „wer auf seine Ehre wohl acht geben will“ bildet inhaltlich – wie auch syntaktisch: „*qui*“ erst ist das Subjekt – das Ziel der 1. Strophe. Homophoner Rhythmus (sonst in dem Satz nicht auftretend) kennzeichnet den Beginn des Refrains der Ballade 39: der die Möglichkeit einer Rettung des Verliebten noch einmal aufzeigende Vers „*se ma dame n'en fait briefment l'accort*“ – „wenn meine Dame nicht bald ihr Einverständnis gibt“ erfährt somit im musikalischen Vortrag eine Hervorhebung, die dem beim sprachlichen Vortrag geforderten Nachdruck entspricht. In dem zweizeiligen Refrain der Ballade 26:

„*et terre aussi qu'est despendue
vaut trop mieux que terre perdue*“

„auch ist ein Land, das man freiwillig aufgibt,
doch viel mehr wert als ein verlornes Land“

– einem der wenigen Fälle eines syntaktisch selbständigen Refrains – erfährt die klare Feststellung „*vaut trop mieux*“ eine musikalische Behandlung, die sich wiederum entfernt vom Noema herleiten läßt: fünf aufeinanderfolgende Silben werden, zum einzigen Male im Verlauf dieses Satzes, in gleichmäßigen Semibrevis-Werten deklamiert. (Hinzu kommt die „begräftigende“ fallende Quint in der Singstimme, T. 26.)

β. Eine wichtige inhaltliche Wendung vollziehen, um hier nur zwei Beispiele für die Rolle des 5. Verses zu nennen, der 5. Vers der Ballade 38 („*mais onques hons serpent ne vit*“ – „doch hat niemand je eine Schlange gesehen“) und der 5. Vers der Ballade 29 (hier scheint der Text der obersten Stimme für die Vertonung maßgebend zu sein: „*et pour ce sont mi chant de rude affaire*“ – „und so sind meine Lieder herben Inhalts“): in beiden Fällen lenkt die Vertonung durch den hier eintretenden gemeinsamen Rhythmus der Stimmen die Aufmerksamkeit auf die inhaltliche Wendung des Textes.

γ. Eine besondere deklamatorische Behandlung – also abweichend vom weitaus häufigsten Fall des Penultima-Melismas (vgl. etwa Balladen 3, 7, 8, 9, 10 usw.) – erfährt nicht selten der Schluß des Balladen-Refrains. In der Ballade 16, der Klage eines verschmähten Liebhabers, bilden die letzten Worte des Refrains den Höhepunkt:

„*car riens ne conforter
ne me porroit jamais re resjoir,
s'il avenoit, fors seulement morir*“

„denn nichts mehr
könnte mich trösten noch erfreuen,
wenn das geschähe, als allein noch der Tod“

Machauts Vertonung gestaltet eine Hervorhebung dieses Schlusses mit durchaus rhetorischen Mitteln: spannungsvolles Zögern nach „*fors*“¹² – die Musik setzt gleichsam einen langen Gedankenstrich –, darauf rasches Deklamieren der entscheidenden tragischen Schlußworte. (Die

10 Vgl. die Anmerkung von Ludwig.

11 Geleitet wohl durch die musikalische Ähnlichkeit mit Ballade 12, hatte Ludwig – vgl. seine Anmerkung – auch hier ein melodisches Zitat vermutet.

12 Nur in der Hs. E ungenaue Unterlegung von „*fors*“ (auf *d*, T. 29). – Vgl. auch unten, Abschnitt 3. a. β., zur Ballade 20.

besondere Deklamation dieses Schlusses dürfte dem mit dieser Musik vertrauten Hörer durch den Kontrast mit dem musikalisch übereinstimmenden Schluß des 1. Teils [T. 14-19] umso eher aufgefallen sein.) Von ähnlichem Inhalt ist der Text der Ballade 4. Die Anlage des Refrainverses und seine Vertonung bilden sogar ein genaues Pendant zur Ballade 16: auch hier ahmt die Musik sozusagen die Deklamation eines wirkungssicheren Redners nach: „all das hat mich dahin gebracht, daß ich – aus Liebe sterben werde“.¹³ (Auch hier wieder der Unterschied in der Deklamation zum Schluß des 1. Teils.) Einen „Gedankenstrich“ vor den Worten einer entscheidenden Schlußbeteuerung setzt auch der Refrain der Ballade 31. Die einzige Rose in seinem Garten, so klagt der Dichter, sei ihm vom Schicksal grausam vernichtet worden, doch eine andere begehre er nie wieder zu haben: „*autre apres li jamais avoir – ne quier*“. Eine ähnliche Pause findet sich vor den letzten beiden Worten der Ballade 27: „Diese drei“, nämlich die Schlange, welche die Erwählte im Herzen trägt, der Skorpion in ihrem Munde, der Basilisk im Blick, „haben mich getötet, und SIE, die – Gott beschützen möge“. Der Überraschungseffekt dieses Schlusses – der Hörer hat vielleicht nach dem Gesagten einen nicht ganz so frommen Wunsch erwartet – erscheint hier in die musikalische Deklamation aufgenommen.¹⁴ Rhetorische Pausen dieser Art finden sich auch in der Vertonung von Refrains, die von starkem inhaltlichen Kontrast bestimmt werden. So etwa in der Ballade 18, der Klage einer Frau, die darüber verzweifelt, daß der Liebhaber, ihren guten Willen verkennend, die kleinen Anzeichen ihrer Gunst zu gering achtet und sie verlassen hat: „Niemals liebte der, der – wegen so wenig haßte“. Der Refrain der Ballade 36 faßt den Inhalt der Strophe – die schmachtende Klage des Liebenden – zu einer sentenzartigen Formel zusammen:

(*quant je congnoy et voy tout en apert*) (da ich ganz klar sehen und erkennen muß,
 „*qu'en lieu de bleu, dame, vous vestes vert*“ „daß Ihr statt in blau, Dame, Euch in grün kleidet“

Blau bedeutet in der höfischen Farbensymbolik, auf die hier angespielt ist, die Treue, die konstante Neigung, Grün hingegen die Begierde nach Neuem, nach Abwechslung.¹⁵ Für den zeitgenössischen, mit dieser Symbolik vertrauten Hörer wirkte das abschließende Skandieren von „*dame, vous vestes vert*“, hinausgezögert durch die lange rhetorische Pause nach „*bleu*“, wie eine Schlußüberraschung, die gleichsam mit einem Wort („*vert*“) die Ursache der Liebesklage offenlegt – eine echte Pointe. (Ob darüber hinaus durch die sehr ausgedehnten Übereinstimmungen in den Melismen auf „*amour*“ und „*bleu*“ [1. Teil, T. 14 ff. = 2. Teil, T. 37 ff.] auf die symbolische Deckung dieser beiden Begriffe angespielt ist, sei dahingestellt.)

3. Das letzte Kapitel betrachtet die Frage nach der Sprachvertonung in Machauts Balladen wiederum unter einem anderen Aspekt: es geht nun darum, welche Bedeutung die – aus formalen wie inhaltlichen Elementen sich konstituierende – Textaussage für die musikalische Konstruktion hat; allgemeiner ausgedrückt, um Zusammenhänge zwischen textlicher und musikalischer Struktur.

a. Die Bedeutung formaler Eigentümlichkeiten des jeweiligen Textes für die musikalische Konstruktion ist schon verschiedentlich dargestellt worden; insbesondere braucht hier nicht erneut auf die Rolle von Versbau und Endreim verwiesen zu werden.¹⁶

α. Auch Reime (bzw. reimähnliche Übereinstimmungen) im Vers-Inneren spiegeln sich nicht selten in der Musik wider. In der Ballade 3 sind die Verse 6 und 7 durch einen Binnenreim (männlicher Reim + Assonanz der vorausgehenden Silbe) mit dem Endreim des 5. Verses verknüpft:

„*de quanqu'il faut a dame de valour.*
S'en lo A mours d'umble volente pure,
quant j'aim la flour de toute creature.“

Das Reimwort „*Amours*“ (T. 18) wird hervorgehoben durch klangliche (Wiederkehr des Oktavklangs *B-b* von „*valour*“) wie rhythmische Mittel (zäsurbildende Brevis); „*la flour*“, 4 Takte

13 Hs. C unterlegt ungenau („*pour*“ auf 2. Hälfte von T. 20).

14 Hs. E unterlegt abweichend („*que*“ in T. 58).

15 Vgl. J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters*,⁸ Stuttgart 1961, S. 166.

16 Vgl. Martinez, op. cit., S. 101 ff.; Dömling, *Die mehrstimmigen Balladen* . . . , S. 21 ff.

weiter, durch eine deutliche musikalische Parallele (gleicher Melodieschritt *g-a-b* im Cantus und Schritt *c-B* im Tenor) zu „*Amours*“. (Der Oktavklang *B-b* kommt in diesem 2. Teil nur an den bezeichneten 3 Stellen, sowie am Schluß – in Übereinstimmung zum Schluß des 1. Teils – vor.) Die *rime enchaînée* (wiederum mit vorausgehender Assonanz) in der Ballade 4 (Vs. 6-7):

„*regart pour tuer un amant,*
samblant de joie et response d'esmay“

wird in der Musik durch Längung der beiden Reimsilben deutlich unterstrichen. In der Ballade 28 hängt offensichtlich die Entsprechung in der Oberstimmenmelodie T. 1-2 / 9-10 mit einer reimartigen Korrespondenz im Text zusammen (Vs. 1-2):

„*Je puis trop bien ma dame comparer*
a l'ymage que fist Pymalion“

β. Desgleichen werden Verse, die im Anfangswort übereinstimmen, musikalisch zueinander in Beziehung gesetzt. 1. und 7. Vers der Ballade 12 beginnen mit dem nämlichen Wort, „*pour*“, was sich in der Musik durch die deutliche Wiederholung einer identischen Floskel äußert (T. 1 im Tenor, T. 16, mit demselben Ton *f* beginnend, im Cantus; die jeweils andere Stimme dazu im Einklang). In der Ballade 20 beginnen 5. Vers und Refrain mit demselben Wort „*fors*“ (T. 17, 27); hier ist nicht nur die auffällige musikalische Wiederholung bemerkenswert, auch das Rhetorische der Diktion.¹⁷

b. Abschließend wird auf eine Reihe von Balladen verwiesen, in denen der Text mit Wiederholungen, Entsprechungen, Gegenüberstellungen oder Wiederaufgreifen von Gedanken arbeitet, und inhaltliche Zusammenhänge dieser Art sich in der Bildung von musikalischen Zusammenhängen widerspiegeln.

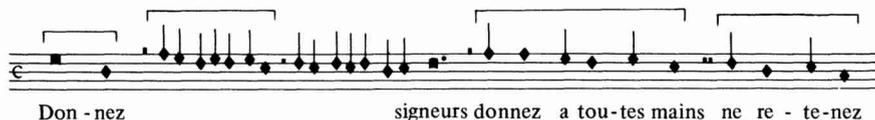
a. Das Wiederaufgreifen des Anfangsworts im 1. Vers der Ballade 32:

„*Ploures, dames, ploures vostre servant*“

hat musikalisch sein Äquivalent in der sequenzartigen Wiederholung der melodischen Wendung in der Oberstimme: *c-d-e* (T. 1) → *e-f-g* (T. 4). Die beiden ersten Verse der Ballade 26 lauten:

„*Donnez, signeurs, donnez a toutes mains,* „Schenkt, Ihr Herren, schenkt mit vollen Händen,
ne retenez seulement fors l'onneur“ und behaltet nichts außer Eurer Ehre“

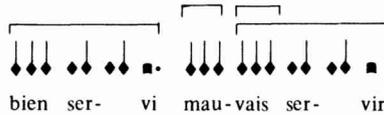
Zunächst wird das Wort „*donnez*“ wiederholt (ähnlich wie in der Ballade 32), dann umschreibt der Beginn des 2. Verses diese Bitte aufs neue: „*ne retenez*“. In der musikalischen Struktur scheinen sich diese Beziehungen zu spiegeln in der Wiederholung des hervortretenden Quartintervalls als Rahmen für die betreffenden melodischen Abschnitte im Cantus: *f-c*, (*g-d* im Melisma), *g-d*, *e-h*.



(Ferner tauchen die beiden ersten Quartrahmen, *f-c* und *g-d*, in T. 12 und 13 erneut auf. Auch hier ist eine Beziehung zum Text gegeben: der Reim der Worte „*signeurs*“ und „*l'onneur*“ – sie werden zudem beide im selben Rhythmus deklamiert – soll durch diese Wiederholung hervorgehoben werden [T. 12 ≈ T. 1-2; T. 13 ≈ T. 2-3; T. 14 hat denselben Terz-Sext-Klang wie T. 4].) In der Vertonung der ersten beiden Verse der Ballade 36:

„*Se pour ce muir qu'Amours ay bien servi,* „Wenn ich deshalb sterbe, weil ich der Liebe
y fait mauvais servir si fait signour“ treu diente,
so hat der Herr wahrlich einen schlechten Dienst
erschaffen“

¹⁷ Vgl. oben, Abschnitt 2. b. γ. zur Ballade 16. Eine ähnliche Behandlung von „*fors*“ findet sich auch in der Ballade 26, T. 9 ff.



wird der Gegensatz „*bien servi*“ – „*mauvais servir*“ auf anschauliche Weise hervorgehoben: der musikalische Rhythmus entspricht sich (es ist anzumerken, daß diese rhythmische Folge nur an diesen beiden Stellen des Stücks vorkommt), und die melodischen Wendungen verhalten sich etwa wie Halb- und Ganzschluß zueinander. Der 5. Vers der Ballade 16 greift einen im 2. Vers ausgesprochenen ähnlichen Gedanken wieder auf:

(2) „*si n'est il riens qui tant peust grever*“ „es gibt nichts, was schwerer mich betrübte

...
 (5) *car riens conforter* denn nichts mehr
ne me porroit . . . könnte mich trösten . . .“

Dieser inhaltliche Bezug – auch das Wort „*riens*“ taucht wieder auf – mag Machaut dazu bewogen haben, eine musikalische Entsprechung beider Stellen (T. 8-9, 20-21) zu geben: Einsatz des Cantus auf *f* (Tenor: *B*) nach einer Pause (vorausgehend, T. 7 und 19, Oktavklang *B-b*), ähnliche melodische Wendung.

ß. In der Ballade 27 vergleicht der Dichter drastisch die abweisenden Eigenschaften seiner angebeteten Dame mit drei tückischen Bestien, die ihn töten wollen: mit Viper (Vs. 1), Skorpion (Vs. 6) und Basilisk (Vs. 7):

„*Une vipere en cuer ma dame meint*
 ...
l'escorpion qui point mon cuer a mort;
un basilique a en son doulz regart“

Bei der Vertonung von Vers 1 und 7, die sich übrigens auch syntaktisch ähneln, fällt auf, daß der Cantus bei den Worten „*vipere*“ und „*basilique*“ an seiner unteren Ambitusgrenze (*e,d*)¹⁸ und unter Tenor und Contratenor liegt (beides kommt sonst im Satz nicht vor), und ferner auch sich entsprechende Zusammenklänge (*e-g-h*) eintreten (T. 4-5 mit Wechselnote im Cantus; T. 45-46); daß also deutlich die inhaltlich gegebene Beziehung zwischen den beiden Substantiven musikalisch zum Ausdruck gebracht wird. Ein letztes Beispiel noch – ob die Interpretation hier vielleicht zu weit geht, bleibe dahingestellt – für eine solche Umwandlung inhaltlicher Bezüge des Textes in musikalische Konstruktionsmittel. Die Ballade 28 vergleicht in der 1. Strophe die geliebte Dame mit jener mythischen Elfenbeinstatue, in die sich ihr Schöpfer Pygmalion unsterblich verliebt haben soll: so wie die Statue Pygmalion keine Antwort auf all sein Flehen gab, so wenig schenkt auch die Dame dem Dichter trotz seiner Bitten ein Wort.

„*Je puis trop bien ma dame comparer*
a l'ymage que fist Pymalion.
D'yvoire fu, tant belle et si sans per
que plus l'ama que Medee Jazon.
Li folz toudis la prioit,
mais l'ymage riens ne li respondoit.
Einssi me fait celle qui mon cuer font,
qu'ades la pri et riens ne me respont.“

Die mehrfachen inhaltlichen Bezüge dieses Textes scheint auch die Musik z. T. nachzuvollziehen. Einmal wird das Bitten Pygmalions und das Nicht-Antworten der Statue (Vs. 5-6) musikalisch in eine Beziehung gesetzt: beide Male ein Deklamieren im Quintfall *d-g*, doch der zweite Vers schließt, wie ausweichend, mit einem anderen Ton. Eine weitere musikalische Entsprechung nimmt auf den Vergleich des Dichters Bezug, daß seine Dame ebensowenig antwortete: die T. 33-34 sind eine deutliche Wiederaufnahme der T. 8-9, es wird also gleichsam durch die Musik gesagt: „*l'ymage*“ (T. 8-9) „*riens ne me respont*“ (T. 33-34). Daß die Singstimme in dieser letzten Phrase mit *d* einsetzt (statt mit *e* wie in T. 7), kann obendrein gedeutet werden als ein

18 Vgl. oben Abschnitt 1.

Anklang an den mit T. 21 einsetzenden Vers 6, eine Anspielung also wiederum auf das Schweigen der Statue (zumal an beiden Stellen, getrennt durch Pause, das Wort der Bitte – „*prioit*“ T. 20, „*pri*“ T. 32 – vorangeht).

4. Die vorstehenden Einzelbeobachtungen können generell dahingehend gedeutet werden, daß es Machaut in seinen mehrstimmigen Balladen-Kompositionen um guten, d. h. sinnvollen und wirkungsreichen Vortrag des jeweiligen Textes geht. Das könnte man als „Rhetorik“ in einem ganz allgemeinen Sinne bezeichnen. (Abschnitt 1.: Hervorhebung von Einzelworten; Abschnitt 2.: Hervorhebung von für den Sinnzusammenhang bedeutsamer Textpartien.) Im 14. Jahrhundert bedeutet „*rhétorique*“ Vers- und besonders Reimkunst;¹⁹ als „rhetorische“ Kunstgriffe zählten insbesondere die mehrsilbigen, vor allem die äquivoken Reime.²⁰ Hierzu dürften in einem weiteren Sinne auch inhaltliche Wiederholungen, Wiederaufgreifungen etc. rechnen. (Abschnitt 3.: rhetorische – im Sinne des 14. Jahrhunderts – Elemente des Textes und ihre musikalische Realisierung.) Von den musikalischen Mitteln, derer sich Machaut bedient, lassen sich teilweise Verbindungen zu späteren „musikalisch-rhetorischen Figuren“ ziehen. Das gilt von der Technik des Noema (Abschnitt 2. b. α - β), die auch aus geistlichen Kompositionen des 14. Jahrhunderts bekannt ist; desgleichen werden chromatische Färbung und Höhenlage der Singstimme bei der Ausdeutung bestimmter Einzelworte (Abschnitt 1.) offensichtlich bereits als Kompositionsmittel verwendet (vgl. die spätere Pathopoiia, Hyper- bzw. Hypobole).

Christoph Noe

VON RAIMUND W. STERL, REGENSBURG

Keines der großen einschlägigen Musiklexikas führt den aus dem mittelfränkischen Schwand in der ehemaligen Markgrafschaft Brandenburg stammenden Instrumentenmacher Christoph Noe auf, der in der Orgelbaugeschichte des 16. Jahrhunderts vielleicht keine unbedeutende, bisher jedoch erst wenig erforschte Rolle gespielt hat.¹

Die wichtigsten biographischen Daten, Ausbildungsweg und Werdegang Noes liegen zwar nach wie vor im Dunklen; durch Archivfunde lassen sich jedoch jetzt wenigstens zusätzlich einige seiner Wirkungsstätten bestimmen. An einem Dispositionsvorschlag kann sogar seine Bauweise abgelesen werden. Damit läßt sich auch seine Zuordnung zu jenem Orgelbauerkreis vornehmen, der den vom Ober- und Mittelrheingebiet ausgehenden, zu Ende des 16. Jahrhunderts im fränkisch-schwäbischen Raum entscheidend geprägten Renaissance-Orgeltyp entwickelt

¹⁹ Machaut schreibt in seinem *Prologue* (zitiert nach: *Guillaume de Machaut, Oeuvres*, hrsg. von E. Hoepffner, I, Paris 1908, S. 10 f.): „*Retorique versefier / fait l'amant et metrefier, / et si fait faire jolis vers / nouveiaus et de metre divers: / l'un est de rime serpentine, / l'autre equivoque ou leonine, / l'autre croisie ou retrograde, / lay, chanson, rondel ou balade; / aucune fois rime sonant / et, quant il li plaist, consonant; / et li aourne son langage / par maniere plaisant et sage.*“ – Auch die von E. Langlois unter dem Titel *L'Art de Seconde Rhétorique* (Paris 1902) herausgegebenen Poetik-Traktate des 14./15. Jhs. verstehen unter *rhétorique* Vers- und vor allem Reimkunst. „*Ryme peut estre nombrée entre les couleurs de rhetorique*“ (Jacques Legrand; ed. Langlois, S. 1). „*Seconde Rettorique, c'est assavoir des choses rimées . . . Et est dicte seconde rhetorique pour cause que la premiere est prosayque. . . . Après vint maistre Guillaume de Machault, le grant rethorique de nouvelle fourme, qui commencha toutes tailles nouvelles, et les parfais lays d'amour*“ (Anonymus; ed. Langlois, S. 11 f.).

²⁰ Vgl. hierzu W. Th. Elwert, *Französische Metrik*, München ²1966, S. 93 ff., wo auch auf die Übernahme von rhetorischen Figuren (Paronomasie, figura etymologica, Polyptoton) in die Reimtechnik der mittelalterlichen französischen Dichtung hingewiesen wird.

¹ Herrn Dr. habil. Gerhard Pietzsch (Mannheim), der mir freundlicherweise seine Unterlagen über Noe zur Auswertung überlassen hat, darf ich an dieser Stelle nochmals verbindlichst danken.

hat. Das erste archivalisch gesicherte Datum aus dem Leben und Wirken Noes stammt vom 23. Februar 1572. An diesem Tag richtet Noe aus Schwäbisch Gmünd an ein Mitglied des Ulmer Rates die Bitte, ihn beim geplanten Orgelbau für das Ulmer Münster zu berücksichtigen.² Er verweist in diesem Zusammenhang auf soeben fertiggestellte Orgeln in Lindau (Bodensee) und im Graubündener Kloster Disentis (Schweiz), die er „*dermassen ins Werk gerichtet und bracht, das meniglich ein günstiges Wolgefallen gehabt haben*“.³ Die im gesamten Werk auf 1292 Pfeifen projektierte Münsterorgel hätte nach seinen Angaben folgenden Stimmenplan erhalten müssen:

<i>Hauptwerk:</i>	<i>Rückpositiv:</i>	<i>Pedal:</i>
(760 Pfeifen)	(322 Pfeifen)	(210 Pfeifen)
Prinzipal	Kleinprinzipal ⁴	Großprinzipal
Oktave	Superoktave	Oktave oder Superoktave
Superoktave	Quinte	Mixtur
Quintadezima	Zimbel	Zimbel
Sedezima	Gedeckt	Gedeckt
Mixtur	Flöte	Posaune
Zimbel	Regal	
Gedeckt		
verdeckte Quinte		
Gemshorn		
Spitzpfeife		
Tremulant		
Vogelgesang		
Heertrommel		

Der einzige Hinweis auf die Mensurierung, den Noe in seinem Voranschlag gibt, betrifft die Länge „*der großen Pfeiffen im Principal*“; für sie setzt er 17 „*Werckschuh*“ an, womit das C (vermutlich des Pedalprinzipals) auf eine 16'-, die Prinzipalpyramide des Hauptwerks auf eine 8'-Basis zu stellen wäre. Die vorherrschenden Labialregister sollten das Klangbild der Orgel bestimmen, die Zungenstimmen (Regal im Rückpositiv und Pedalposaune) den Spaltklang, das Charakteristikum der Renaissanceorgel, hervorrufen und die beliebten „*Schnurpfeifereien*“, insbesondere der unvermeidbare Tremulant, den starren Orgelklang beleben. Die konsequent durchentwickelte Disposition mit der Gegenüberstellung von Hauptwerk und Rückpositiv und dem wohl schon selbständigen, nicht mehr am Manual angehängten Pedal steht bereits am Ende der Entwicklung des Typs der mittel-süddeutschen Renaissance-Orgel. Über diesen Vorschlag Noes befindet der Rat von Ulm am 21. März 1572. Eine Entscheidung wird allerdings auf Jahre

2 Stadtarchiv Ulm, Reichsstadt Ulm V 46.1 (1597), fol. 42-47. Dazu E. Emsheimer, *Lucas Osiander als Orgelbauer*, in: Musik und Kirche 3 (1931), S. 182, der aus dem Dorsalvermerk des Briefs den Namen „*Nor*“ abliest. Ebenfalls unrichtig sind die Schreibweisen „*Ulroe*“ bei E. Stiefel, *Musikgeschichte der ehemaligen Reichsstadt Schwäbisch Gmünd*, Phil. Diss. (Masch.-Schr.) Tübingen 1949, S. 74 und 179 ff., und „*Narr*“ bei J. Vleugels, *Zur Pflege der katholischen Kirchenmusik in Württemberg*, Phil. Diss. Tübingen 1927, S. 70 f.

3 Über Noes Orgelbau in Lindau sind im dortigen Stadtarchiv keine entsprechenden Unterlagen mehr zu ermitteln. Eine Nachforschung im Kloster Disentis mit Hilfe von Stiftsarchivar P. Dr. Ivo Müller hat die Erwähnung eines Orgelbaus unter Abt Christian von Castelberg (1566-1584) ergeben. In einem Nachruf auf Castelberg enthält die im Klosterarchiv Disentis verwahrte Handschrift *Synopsis annalium monasterii Desertinensis* (verfaßt ca. 1708) den Hinweis „*Organum primum in Ecclesiam monasterii intulit*“. Vgl. auch E. Refardt, *Histor.-Biograph. Musiklexikon der Schweiz*, Zürich 1928. Diese Orgel wurde später von der Hauptkirche St. Martin in die Nebenkirche St. Maria versetzt, wo sie noch im 18. Jahrhundert feststellbar ist, beim Brand am 6. Juli 1799 wahrscheinlich vernichtet wurde.

4 In gleicher Fußhöhe wie die Oktave des Hauptwerks.

zurückgestellt. Den Auftrag erhält dann im September 1576 Kaspar Sturm, der mit einem dreimanualigen Werk großzügiger aber auch aufwendiger eine der ersten Orgeln klassischen Stils bauen sollte.⁵

Die weiteren Nachrichten über Noe führen zurück nach Schwäbisch Gmünd, wo er vielleicht schon an dem nach 1552 anzusetzenden Bau einer ersten Orgel auf der Westempore der Heilig-Kreuzkirche und an Orgelbauten für die Klosterkirchen beteiligt gewesen ist.⁶ Unterm 23. März 1575 beurkundet er dort, jetzt als „*Orgelmacher zu Speyer*“ bezeichnet, daß er „den *Pflegern S. Helene vacierender Pfründ*“, nämlich dem Bürgermeister Paul Goldsteiner und den Ratsherren Bernhard Wandel und Heinrich Dapp, 13 Gulden verfallene Zinsen schuldet, die er bezahlen wolle, sobald er sein Haus in Gmünd verkauft habe.⁷ Im gleichen Jahr arbeitet Noe schon in Speyer. Die Protokolle des Domkapitels weisen für 1575 und 1576 mehrere Einträge auf, die allerdings nicht klar erkennen lassen, ob Noe die Domorgel nur repariert oder – was näher liegt – neugebaut hat: 1. Im Oktober 1575 soll nach Fertigstellung die „*Lieferung*“ (und sicher auch die Abnahme) des Instruments im Beisein der Wormser und Mainzer Domorganisten und des Stiftsorganisten von Bruchsal erfolgen.⁸ 2. Im Januar des folgenden Jahres wird der „*Fabrikmeister*“ Stephan Pfeffer, der Noe über die vertragliche Vereinbarung hinaus 40 Gulden mehr ausbezahlt hat, aufgefordert, künftig Überzahlungen zu unterlassen, da er sonst ersatzpflichtig gemacht werde.⁹ 3. Auf die Bitte Noes, ihm „*ein Urkund seiner verrichten Arbeit am Orgelwerk, daß er dasselbig der Gepür geliefert, mitzuteilen*“, wird beschlossen, die vierjährige Währschaft¹⁰ abzuwarten.¹¹

Am 27. Februar 1576 erhält Noe vom Kapitel des Stifts St. Guido in Speyer den Auftrag, die Orgel der Stiftskirche bis zum nächsten Osterfest zu reparieren.¹² Die vertraglich ziemlich genau beschriebene Aufgabe des Orgelbauers erstreckt sich auf die Überholung des Hauptwerks und Rückpositivs sowie die Ausbesserung und Erneuerung der Windkanäle und Laden, der Ventile und Bälge, der Pfeifen, Register, vor allem der Mixtur, und der Tasten. Das Kapitel bedingt sich vier Jahre Währschaft aus und sichert Noe als Entlohnung 50 Gulden Speyerer Währung und vier Malter Korn zu. Zehn Gulden werden als Abschlagszahlung vereinbart, der Rest soll bei Abnahme der Orgel durch „*verständige*“ Organisten fällig sein. Monate später hat sich der Meister jedoch „*heimlich entäußert und das Werk unausgemacht verlassen*“.¹³ Das Kapitel forscht nach seinem Verbleib.¹⁴ Wie der Kanoniker Dionys Burckhardt am 24. Oktober berichtet, wird auch ein Mahnbrief nach Stuttgart gesandt, wo Noe sich angeblich als Bürger niedergelassen haben soll.¹⁵ Es ist nicht auszuschließen, daß die Hand des Herzogs

5 R. W. Sterl, *Der Orgelbauer Kaspar Sturm in Ulm (1576-1599)*, in: Ulm und Oberschwaben, Zeitschrift für Geschichte und Kunst 38 (1967), S. 119 ff. Ders., *Leben und Werk Kaspar Sturms. Ein Beitrag zur Orgelbaugeschichte Süddeutschlands im ausgehenden 16. Jahrhundert*, in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 107 (1967), 69 f. Ders., *Die Orgelbauer Eusebius Amerbach und Kaspar Sturm*, in: Die Musikforschung 22 (1969), S. 45 f.

6 Stiefel, *Musikgeschichte*, S. 180.

7 Vleugels, *Kirchenmusik*, S. 72, sowie Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd, Urk. Nr. B. 271. Stiefel, S. 180 und Anm. 1, schließt daraus, daß Noe schon früher in Schwäbisch Gmünd ansässig war und das Haus erworben hatte. Wann und warum er nach Schwäbisch Gmünd kam, ist vorläufig nicht feststellbar.

8 Generallandesarchiv Karlsruhe (= GLAK), DK 1575 X3, 61/10943, S. 367.

9 GLAK, DK 1576 I 19, 16, S. 404.

10 I. Rücker, *Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500*, Freiburg i. B. 1940, S. 19: „*Eine meist auf 2 bis 4 Jahre bemessene Garantiezeit, während welcher der Orgelbauer Reparaturen kostenlos auszuführen hatte.*“

11 GLAK, DK 1576 II 7, 16, S. 418-419.

12 Staatsarchiv Speyer, Hochstift Speyer 860, fol. 202-203. GLAK, Protokolle des Stifts St. Guido 61/11105, fol. 10'. Einen der beiden über den Vertrag angefertigten Korb- bzw. Spaltzettel erhält Noe am 28. März ausgehändigt (GLAK, ebda., fol. 12').

13 GLAK, 61/11105, fol. 19': 1576 VII 7.

14 GLAK, ebda., fol. 24 (1576 IX 5) und fol. 26'-27' (X 24).

15 Die Bürgerbücher der Stadt Stuttgart sind im letzten Krieg zugrundegegangen (vgl. E. Schmid, Abschnitt *Stuttgart*, in: Württembergisches Städtebuch, Stuttgart 1962, S. 227). Insofern kann

von Württemberg im Spiel gewesen und Noe als Orgelbauer für den Stuttgarter Hof oder in dessen Auftrag tätig geworden ist, und so den Vertrag mit dem Stift St. Guido in Speyer nicht eingehalten hat. Die Stiftsprotokolle äußern sich jedenfalls nicht mehr über den weiteren Verlauf dieses Falles.

Als Organist und Orgelbauer in Personalunion – in der Rechnung der Organistenpfünde erscheint er als „*Organist von schwabischen gemindt*“ – begegnet Christoph Noe 1579/80 in Rottenburg. Ihm wird die Orgel in der Pfarrkirche St. Martin „*von Herrn Stathaltern und Ambtleüthen verdingt*“.¹⁶ Der Verwalter der Organistenpfünde, Konrad Gretter, zahlt ihm 74 Gulden aus. Aufgrund der verhältnismäßig niedrigen, in anderen Fällen und Orten vergleichshalber nur bei Reparaturen in dieser Höhe bezahlten Vergütung, wie auch aufgrund des Umstandes, daß für das ganze Jahr des Orgelbaus Organistenbesoldungen vorliegen,¹⁷ muß auf eine vorhanden gewesene Orgel geschlossen werden, die nur in ihrem Bestand verändert, umgebaut oder erneuert worden ist.

Die zunächst letzte feststellbare Station im Leben und Wirken Noes bleibt Schwäbisch Gmünd. Das dortige Ratsprotokoll vom 3. August 1590 erwähnt anlässlich des Orgelumbaus in der Heilig-Kreuzkirche durch Wilhelm Maurer, daß Noe dieses Werk „*offtermals besichtiget*“ habe,¹⁸ was allerdings nicht erst 1590, sondern bereits auch einige Jahre vorher geschehen sein mag. Aus dem bisher bekannt Gewesenen und unseren neuen Archivfunden erhellt, daß mit den wenigen Umrissen die Beziehungen Noes zur schwäbischen Reichsstadt nur bruchstückweise, seine Orgelbauertätigkeit im süddeutschen Raum erst teilweise erforscht sein können und eine echte Würdigung seiner Persönlichkeit noch nicht zulassen. Damit wird aber auch wieder aufgezeigt, wie unser Wissen um die süddeutsche Orgelbaugeschichte des 16. Jahrhunderts nach wie vor lückenhaft und auf weitere Studien über Biographie und Werke unbekannter und noch wenig erforschter Orgelbauer angewiesen ist.

P. Johannes Baptista Dolar (um 1620–1673) – *Beiträge zu seiner Lebensgeschichte* –

VON JANEZ HÖFLER, LJUBLJANA

Janez Krstnik (slovenisch für Johannes der Täufer) Dolar gehörte lange Zeit mit zu jenen, in der europäischen Musikgeschichte allzu zahlreichen Schöpfern, von denen zwar Werke vorliegen, über deren Lebenslauf aber keine näheren Nachrichten ermittelt sind. Im früheren geschichtlichen und musik-geschichtlichen Schrifttum wird er unter zweierlei Taufnamen erwähnt: erstens unter dem Namen Nicolaus Dolar als ein aus Krain gebürtiger Jesuit und Autor des nichterhaltenen Druckwerks *Musicalia varia* (Wien 1665)¹, und zweitens unter dem Namen Joannes Baptista Dolar (Tolar, Tollar, Thollary) als ein Jesuitenpater und Komponist mehrerer, auf Schloß Kroměříž (Kremsier) in Mähren verwahrter Vokal- und Instrumentalwerke, der angeblich tschechischer Herkunft war, sonst aber nicht näher bestimmt werden konnte². Drago-

nur ein Zufallsfund bestätigen, ob Noe tatsächlich in Stuttgart das Bürgerrecht erlangt hat. In Anbetracht dessen, daß er auch später wieder als Orgelbauer von Schwäbisch Gmünd bezeichnet wird, scheint es sich aber wohl doch nur um eine Vermutung zu handeln.

¹⁶ Stiefel, *Musikgeschichte*, S. 180, nach Dompfarrbibliothek Rottenburg. Vleugels, *Kirchenmusik*, S. 66 und S. 70 f.

¹⁷ Für das Jahr 1579 erhält der Organist Mathias Müller von Biberach für 53 Wochen seine Besoldung, dann Wolf Feglin für 50 Wochen (Vleugels, S. 71).

¹⁸ Stiefel, S. 181.

¹ Vgl. A. de Backer-C. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, III, 1842, S. 112; und J. N. Stoeger, *Scriptores Provinciae Austriae Societatis Jesu*, I, 1856, S. 63.

² Vgl. die Einführung von J. Pohanka zu Jan Křtitel Tolar, *Balletti e sonate* (Musica Antiqua Bohemica, Nr. 40) Prag 1959, mit weiteren Anführungen der Quellen und der Literatur.

tin Cvetko konnte auf Grund einer Stelle in Valvasor³, einer vordem unberücksichtigt gebliebenen Handschrift von J. G. Dolničar⁴ und einer Chronik des Jesuitenkollegiums in Ljubljana⁵ nachweisen, daß es sich in beiden Fällen um eine und dieselbe Person handelt, nämlich um einen Komponisten, der mit richtigem Namen Joannes Baptista Dolar hieß und ein „geborner Crainer“ war. Laut letztgenannter Quellen, in derer einer (bei Dolničar) als Dolars Geburtsort die Stadt Kamnik (Stein) in Krain angegeben wird, unterrichtete Dolar mindestens von 1645 bis 1647 sowie von 1656 bis 1658 am Jesuitenkollegium in Ljubljana, worauf er 1658 nach Passau berufen wurde. Das Auftauchen des Taufnamens Nicolaus ist nach Cvetkos Annahme auf falsche Quelleninterpretation zurückzuführen⁶. Die Lokalisierung des Geburtsorts des Komponisten, von Cvetko durch den Nachweis erhärtet, daß der Zuname Dolar in den übrigens unvollständig erhaltenen Taufmatrikeln der Pfarre Kamnik tatsächlich vorkommt, und die Aufdeckung von Dolars Verbindungen mit dem Jesuitenkollegium in Ljubljana waren wohl ein beachtlicher Beitrag zur Musikgeschichte im mitteleuropäischen Raum, und das um so mehr, als wenigstens ein Teil seiner Werke erhalten ist, ungeklärt blieben dabei jedoch nach wie vor weitere Umstände, die der musikgeschichtlichen Auslegung dieser Werke förderlich wären: wo Dolar ausgebildet wurde, mit welchen Komponistenkreisen er in Verbindung gebracht werden kann, wo er in seinen reifen Jahren lebte, in denen er seine erhaltenen Kompositionen schuf, und schließlich, auf welchem Wege seine Werke nach Mähren gelangt sind⁷.

Überblickt man zusammenfassend die bisher angeführten Quellen zu Dolars Lebensbeschreibung, so ist darunter neben den sekundären Zitaten in Valvasor und in Dolničars Chronik diejenige hervorzuheben, auf Grund derer Dragotin Cvetko das Wirken Dolars am Jesuitenkollegium in Ljubljana nachgewiesen hat. Es ist das (1) die *Historia annua Collegii Societatis Jesu Labaci*⁸.

Weitere Untersuchungen einschlägiger Jesuiten- und anderer kirchengeschichtlicher Quellen in Wien und in Ljubljana, vom Verfasser des vorliegenden Beitrags im Sommer 1970 durchgeführt, blieben nicht ohne einigen Erfolg. Somit können den bisher bekanntesten Aufschlüssen über Dolar in der erwähnten Jesuitenchronik nunmehr einige neue beigefügt werden, die das Bild von seinem Lebenslauf wesentlich vervollständigen. Ihre Quellen sind die folgenden:

(2) der Nekrolog (das „*Eulogium*“) des Komponisten zu seinem Todestag am 13. Februar 1673, erhalten in den Chroniken der österreichischen Jesuitenprovinz⁹,

(3) das Ordinationsprotokoll der im Wiener Bistum konsekrierten Geistlichen¹⁰,

(4) das Bruderschaftsbuch der Bruderschaft von Mariä Himmelfahrt im Kollegium in Ljubljana¹¹.

3 J. W. Valvasor, *Die Ehre des Herzogthums Krain*, VI, 1689, S. 359.

4 J. Gr. Thalnitzsch (Dolničar), *Bibliotheca Labacensis publica Collegii Carolini Nobilium*, Ms. in der Seminarbibliothek in Ljubljana.

5 Siehe Anm. 8.

6 Vgl. D. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* (Geschichte der Musik in Slowenien), I, Ljubljana 1958, S. 217-219; und ders., *Gallus-Plautzius-Dolar in njihovo delo / et leur oeuvre*, Ljubljana 1963, S. XVI-XIX samt Anmerkungen mit Anführung der Quellen und der Literatur.

7 Außer denen aus dem Kremsierer Archiv ist mir nur ein erhaltenes Werk Dolars bekannt: die *Missa Viennensis* in Kremsmünster, Ser. C, Fasz. 11, Nr. 677, als deren Verfasser R. P. Thoma Dolar angegeben wird (nach A. Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel-Basel 1956). Den von Pohanka erwähnten, in den authentischen Katalogen von Osseg, Schlan und Kremsier befindlichen Titeln von Werken Dolars sind noch zwei weitere Titel aus dem alten Musikkatalog der Graf Eggenbergschen Sammlung in Krumlov beizufügen (nach freundlicher Mitteilung von Prof. Dr. Dušan Ludvik, Ljubljana).

8 Arhiv Slovenije (Slowenisches Staatsarchiv), Ljubljana, Ms. Sign. 35 I 2d, S. 210, 225, 233, 303, 310, 314.

9 *Litterae annuae Provinciae Austriae S. J. Anni 1673*, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Handschriftensammlung, Cod. 12070, S. 9-10; der Wortlaut des Nekrologs ist im Anhang zu diesem Aufsatz wiedergegeben.

10 *Prothocollum Ordinatum*, Diözesanarchiv, Wien, unter den Jahren 1642 und 1652.

11 *Sodalitas Beatissimae Virginis Mariae . . . In archiducali Collegio S. J. Labaci*; Arhiv Slovenije, Ms. Sign. II 51 r.

Der erwähnte Nekrolog bringt gleich am Anfang zwei bedeutsame Auskünfte: die Bestätigung, daß Joannes Baptista Dolar aus Kamnik in Krain stammte („*gente Carniolus, patriâ Lithopolitanus*“)¹², und die Angabe, daß er in Wien im Professhause der Jesuiten als Vorsteher des Seminars der SS. Ignatii und Pancratii starb. Auch der in diesen Rahmen eingespannte Lebenslauf Dolars kann auf Grund der neuentdeckten Quellen nunmehr in großen Zügen nachgezeichnet werden.

Der Tonsetzer ist unzweifelhaft in Kamnik, und zwar um das Jahr 1620 oder 1621, geboren. Die Taufmatrikeln des Pfarramts Kamnik reichen bedauerlicherweise zwar nur bis zum Jahr 1622 zurück, lassen aber den Nachweis zu, daß der Zuname Dolar¹³ im 17. Jahrhundert dort bekannt und verbreitet war. Seine früheste Erwähnung ist in der Eintragung zum 11. September 1624 zu finden, als dem Ehepaar Gäsper und Magdalena Dolar der Sohn Mihael geboren wurde. Gäsper und Magdalena Dolar konnten sehr wohl auch die Eltern unseres Tonsetzers sein¹⁴. Aus dem Umstand, daß er am 15. August 1637 in die Bruderschaft von Mariä Himmelfahrt als Mitglied, und zwar als „*studiosus*“ (4), aufgenommen wurde, kann geschlossen werden, daß er das Gymnasium am Jesuitenkollegium in Ljubljana besuchte, da nach damaligem Brauch Zöglinge in diese Bruderschaft aufgenommen wurden, nachdem sie im Gymnasium in die Klasse der Poetiker vorgerückt waren. Nachdem er in den nächsten zwei Jahren, wahrscheinlich in Ljubljana, seine humanistischen Studien (Poetik und Rhetorik) beendet hatte, wurde er im Jahre 1639 in das Wiener Jesuitennoviziat aufgenommen (2). Das Studium der Philosophie absolvierte er an der Wiener Universität. Am 4. April 1642 empfing er in Wien die niederen Weihen (3) und trat wahrscheinlich unmittelbar danach im Rang eines Magisters die pädagogische Praxis an. Zumindest unterrichtete er in den Jahren von 1645 bis 1647 am Kollegium in Ljubljana, und zwar in den Klassen der Parvisten (1645), Syntaxisten (1646) und Poetiker (1647) (1). Seine Universitätsstudien (Theologie) setzte er in Wien fort, wo er auch die höheren Weihen, allesamt im Jahre 1652 empfing: das Subdiakonat am 23. Februar, das Diakonat am 15. März und das Presbyteriat am 29. März (3). In den folgenden acht Jahren widmete er sich wieder dem Jugendunterricht (2); zumindest wirkte er von 1656 bis 1658 wieder am Kollegium in Ljubljana (1), wo er im ersten Jahr die Rhetoriker unterrichtete und im Zeitabschnitt vom 17. Januar bis zum 15. August 1656 Präfekt der Bruderschaft Mariä Himmelfahrt war (4). In diesem Zeitraum legte er auch das feierliche Gelübde ab und trat unter die Professoren ein. In den Jahren 1657-1658, doch vermutlich schon 1656, versah er neben anderen Pflichten auch das Amt eines Musikpräfekten (Chori praefectus, praefectus musices). In der Mitte des Jahres 1658 zog er auf Verfügen des österreichischen Jesuitenprovinzials nach Passau, doch konnte sein Wirken in Passau bisher urkundlich nicht belegt werden. Im Jahre 1661 oder 1662 wurde er um seiner musikalischen Fähigkeiten willen zum Regens des Wiener Seminars SS. Ignatii und Pancratii sowie zum Musikleiter an der Jesuitenkirche der Neun Chöre der Engel „Am Hof“ berufen, wo das Professhaus (Domus professa) der österreichischen Jesuitenprovinz stand. Hier soll er in den ihm noch beschiedenen elf Jahren, bis zu seinem Tode am 13. Februar 1673, gelebt haben (2).

Da für Dolars Tonschaffen und seine künstlerische Leistung seine Wiener Phase in den Jahren 1661 oder 1662 bis 1673 zweifellos die bedeutendste ist, haben wir uns mit ihr eingehender zu befassen. Das Wiener Jesuitenseminar SS. Ignatii und Pancratii war, ähnlich wie das Ferdinandeum in Graz (oder wie das Seminar SS. Rogatiani und Donatiani in Ljubljana), eine Schulanstalt für unbemittelte Zöglinge („*Institutum pauperum Collegialium*“), die, für den geistlichen Stand bestimmt, sich ihr Studium durch Stipendien, die sie empfingen, und durch ihre musikalische Betätigung im Rahmen des Seminars ermöglichten. Sein Name leitet sich her von der Kapelle des hl. Pankratius im Dietrichsteinhaus „*auf der Freyung*“, in das es im Jahre 1616 versetzt worden, und vom Kollegium des hl. Ignatius, mit welchem Kollegium es im Jahre 1653

12 Eine Kopie der *Litterae annuae* in der Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 12224, Fol. 115 ff., meldet falsch: „*patriâ Locopolitanus*“, also aus Locopolis, d. h. aus Škofja Loka (Lack, Bischoflack in Oberkrain) stammend.

13 Ein auch heute noch in Slowenien verbreiteter Name, wahrscheinlich von „dol“ (Tal) herzu-leiten.

14 Siehe *Matricula plebis in Kamnikh*, Nadškofjijski arhiv v Ljubljani (Erzbischöfliches Archiv in Ljubljana).

vereint worden war und in dessen Räumlichkeiten in der Wollzeile es damals eingerichtet wurde. Dem Seminar war die Pflicht auferlegt, im Professhaus und in der dazugehörigen Marienkirche der Neun Chöre der Engel „Am Hof“ für Musik zu sorgen. Es wurde von einem Rektor (regens) geleitet, dem zwei Präfekten zur Seite standen, und gewährte im 17. Jahrhundert neben den Konviktualen jeweils auch etwa 30 Musiker-Seminaristen Unterkunft¹⁵.

In Hinsicht auf die Musikpflege stand das Professhaus unter den Wiener Jesuitenanstalten an führender Stelle¹⁶ und die Leitung des Seminars SS. Ignatii und Pancratii war innerhalb der Jesuitengemeinschaft in der Kaiserstadt wohl das führende musikalische Amt. Jedenfalls drückt sich der Verfasser von Dolars Nekrolog in diesem Sinne aus, als er hervorhebt, daß dem Tonsetzer dieses Amt seiner seltenen musikalischen Erfahrungheit wegen anvertraut worden war. Da wir zur Zeit keine Übersicht darüber haben, inwieweit diese Frage in der Wiener Musikgeschichtsschreibung erörtert worden ist, sei es uns gestattet, hier einige von Dolars Vorgängern und Nachfolgern anzuführen, deren Namen in den an die Wiener Diözese gerichteten Ordinationsgesuchen zu lesen sind¹⁷: Joannes Jacobus Scriba (1636, 1639), Andreas Lingl (26.III.1660), Christophorus Schenck (20.XII.1673, 1674, 1675, 1676), Sebaldus Weger (1676, 1682, 1684, 1685), Simon Grangler (1687), Ignatius Plindenegger (1688, 1689, 1690, 1691), Christianus Zier (1691, 1692). Über Joannes Jacobus Scriba, der Slowene von Geburt war, läßt sich Näheres berichten: er absolvierte die niederen Studien am Kollegium in Ljubljana und trat dort im Jahre 1614 als Poëta der Bruderschaft von Mariä Himmelfahrt bei¹⁸. Die Jesuiten nahmen im 17. Jahrhundert noch mehrere Zöglinge aus den Familien Scriba¹⁹ auf. Auch Andreas Lingl wird in der genannten Bruderschaft in Ljubljana erwähnt; im Jahre 1661 (wahrscheinlich am 2. Februar) wurde er ihr Präfekt²⁰, Dolar mag somit bereits in diesem Jahr das vakante Amt des Regenten am Seminar SS. Ignatii und Pancratii angetreten haben.

Die angeführten neuen Aufschlüsse über Dolars Bildungsgang und seine letzten Lebensjahre beweisen es zur Genüge, daß er der Wiener Komponistengruppe beizuzählen ist, was z. T. schon vermutet wurde²¹. Trotz des in den Jesuitennekrologen allgemein zutage tretenden Zuges zu übermäßigem Lob der verstorbenen Mitglieder der Gesellschaft Jesu ist die Beschreibung von Dolars Verdiensten in seinem Nekrolog wenigstens zum Teil wörtlich aufzufassen. Wie erwähnt worden ist, erwarb sich Dolar das Amt des Leiters am Seminar SS. Ignatii und Pancratii dank seiner hervorragenden musikalischen Fähigkeiten. Der Kirche seines Professhauses zu Ehren komponierte er viel geistliche Musik, in der er „den Kunstgrundsätzen gemäss“ „den Sinn der Worte“ zu treffen und ihren „Empfindungsgehalt“ zu erfassen verstand, und „zeichnete sich auf diesem Gebiet so aus, dass er nach allgemeinem Zeugnis der Fachkundigen nur wenig seinesgleichen hatte“. Wichtig ist auch die Bemerkung, daß seine Werke nicht nur an seinem Wohnsitz und in anderen Ordenshäusern der Gesellschaft Jesu aufgeführt wurden, sondern mit Vorliebe auch in verschiedenen Klöstern anderer Orden und anderer Provinzen, weil sie es erklärt, weshalb seine Kompositionen nach Mähren gelangen konnten²², ohne daß Dolar selbst über die Grenzen der österreichischen Jesuitenprovinz hinausgekommen wäre. Es ist übrigens auch die Möglichkeit ins Auge zu fassen, daß sein künstlerischer Einfluß von seinen Schülern weitergetragen wurde, da die einstigen Zöglinge der Jesuitenanstalten für arme Schüler sich oft außer dem geistlichen Stande dem Musikerberuf zuwandten. Untersuchungen in dieser Richtung würden möglicherweise zur Erkundung manches Schülers von Dolar führen, der später

15 Siehe u. a. *Geschichte der Stadt Wien* (redigiert von Anton Mayer), Bd. V (Wien 1914), S. 424 ff.

16 Noch im Jahre 1774 betrug der Musikfonds für die Kirche „Am Hof“ 17.200 fl., der für die Universitätskirche und die Kirche S. Anna aber nur 8.600 fl. bzw. 7.500 fl. Vgl. die Angaben im Diözesanarchiv, Wien, unter Jesuiten, Fasz. 3.

17 Diözesanarchiv, Wien, Fasz. „Ordinationes“.

18 Siehe Anm. 11.

19 Die heutige Form dieses Familiennamens ist „Škriba“.

20 Siehe Anm. 11.

21 Vorab G. Adler in seiner Studie *Zur Geschichte der Wiener Messkomposition*, Studien zur Musikwissenschaft IV, S. 9.

22 Obwohl eine Erklärung dieser Tatsache auch in der Möglichkeit zu suchen wäre, daß F. A. Biber, der damalige Kapellmeister in Kremsier, diese Werke nach Mähren gebracht hat.

Musiker oder sogar Komponist wurde. Angesichts der Tatsache, daß Dolar in leitender musikalischer Stellung in Wien tätig war, kann er wohl nicht länger als „lokaler Komponist“²³ bezeichnet werden, da es auf der Hand liegt, daß er auf seinem Posten mit der bedeutenden Musik der leopoldinischen Zeit in Fühlung war, während eine gerechte Untersuchung seines musikalischen Nachlasses ihn auch als Tonsetzer von weiterreichender Bedeutung ausweisen dürfte. Nicht zuletzt machte sich Dolar in gewissem Maße auch um die Tonkunst in den slowenischen Ländern verdient. Als Student hatte er sich in der österreichischen Musikmetropole in der Mitte und in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts eine bestimmte stilistische Richtung zu eigen gemacht, die er während seines zweimaligen Wirkens in der Hauptstadt Krains sicherlich erfolgreich weiter vermittelte. Es kann angenommen werden, daß man an sein Wirken hierzulande rühmende Erinnerung bewahrte, sonst würden ihn ja die namhaften Krainer Chronisten J. W. Valvasor und J. G. Dolničar nicht so lange nach seinem endgültigen Scheiden aus der Heimat noch lobend erwähnt haben.

Anhang

Hunc exceptit in Viennensi Professorum Domo pari ferè mortis genere à terrenis solutus P. Joannes Baptista Dolar, gente Carniolus, patriâ Lithopolitanus, quatuor vota professus. Illum literis humanioribus excultum Viennâ[e] anno 1639. Novitium Societatis exceptit. Societas postmodum Philosophicis et Theologicis Disciplinis eximiè instructum, annis octo imbuendae mansuetioribus literis Iuventuti praecepit, quod ille munus magna tum Discipulorum, tum Superiorum satisfactione obiit. Inde cum maiorum voluntate gubernationi Residentiarum destinaretur, interventu Domus Professae, ob raram Musices peritiam, regendo SS. Ignatij, et Pancratij Seminario admotus est, quo in munere undecim explevit annos maximo et commissae sibi iuventutis commodo, et templi Domus Professae honore, ad cuius augendam celebritatem sacras ipse hymnodias, non minus quoad artis praecepta elegantes, quam quod sensus affectusque verborum accomodas composuit, tantumque in eo genere profecit, ut communi artis peritorum testimonio paucos sibi pares numeraret: unde sacras ipsius cantiones non nostra solum domicilia, sed varia Religionum aliarum claustra, quin et exteræ Provinciae certatim sibi deposcebant. Erat caeteroquin vir candidae mentis, sui neglector, effusæ erga omnes charitatis, ut qui nemini suam denegaret operam, si quid, quod ad Dei et Societatis gloriam faceret, roicaretur. Amore Paupertatis vestibus utebatur attritis. Studio demissionis res contemnebat suas, alienas extollebat. Magnae erga Deum fiducia, et in gravibus rerum domesticarum damnis animi semper erecti, et laeti. Graves quibus interdum penè ad valetudinis iacturam obruebatur labores pijs itentidem suspirijs, precibusque ut vocant iaculatorijs interpolabat, è quibus eas frequentius ore, et corde circumferebat, quibus à subitanea, et improvisa morte praeservari postulabat. Id quod etiam impetrasse nisus est; nam licet apoplectica catarrhi resolutio mortem ipsi praeter nostram expectationem attulerit; ea tamen mors neque improvisa (utpotè quam animo p[rae]sagiens binis ante septimanis pro Iubilaei participatione, praemissâ totius vitae exhomologesi, et asceticis S. Patris exercitationibus in omnem sese casum munierat) neque etiam subitanea dici potuit, quae duarum dierum penè ipsi spatium indulgens, licet usum li[n]guae adimeret, Signa tamen poenitentis, et cum Dei voluntate conjuncti animi quamplurima edendi facultatem permiserit. Unde et saepius iteratam a peccatis absolutionem, supremamque unctionem, quam à se desiderari, saepius nutu significaverat, accepit. Elogij compendium sit, quod Augustus Imperator intellecta eius morte protulit: Dolemus de bono viro: Societas ei parem substituendum vix inveniet.

(Aus dem Slowenischen übersetzt von Rafael Ajlec)

23 Im zit. Aufsatz von G. Adler.

Gebrauchsspuren an den Originalstimmen der H-moll-Messe von J. S. Bach

VON DETLEF GOJOWY, OLDENBURG

Ist die H-moll-Messe zu Lebzeiten Bachs aufgeführt worden, d. h. jener „Missa“ benannte Teil, bestehend aus *Kyrie* und *Gloria*, dessen reinschriftliche Originalstimmen Bach am 27. 7. 1733 dem neuen Landesherrn in Dresden überreichte,¹ damit seine Ernennung zum Hofkomponisten betreibend?

Arnold Schering² wagte aus verschiedenen Indizien den Schluß, daß das Werk vor der Überreichung der Stimmen im Beisein des Landesherrn aufgeführt worden sein müsse, und nahm als Gelegenheit dieser Aufführung die traditionelle Erbhuldigung an, die die Stadt Leipzig am 21. April 1733 Friedrich August II. als neuem Kurfürsten darbrachte. Andere Bach-Forscher wie Friedrich Smend³ schlossen sich seiner Auffassung an.

Georg von Dadelsen will diese Möglichkeit nicht ausschließen, sie aber auch nicht als bewiesen ansehen: er bemerkt, daß der Zustand der überreichten Originalstimmen „auch eine andere Deutung zuläßt: daß nämlich die Stimmen allein zum Zwecke der Überreichung ausgeschrieben worden sind und daß daraus niemals musiziert worden ist.“⁴

In der Tat weicht das Bild dieser reinschriftlichen Stimmen⁵ vom „Normalbild“ Bachscher Originalstimmensätze wesentlich ab. Gewöhnlich sind diese von Kopisten mit größerer oder geringerer Sorgfalt hergestellt und vor der Aufführung einem abschließenden Revisions- und Redaktionsverfahren durch den Komponisten unterworfen worden. Bach zeichnete Vortragsbezeichnungen ein, merzte Fehler aus und fixierte die Phrasierung (die der Kopist der Partitur zumeist nicht entnehmen konnte).

Daß Bach all diese Redaktionen vornahm, ist häufig an der übereinstimmenden Tintenfarbe dieser Eintragungen zu erkennen, sofern sie von der der Kopistenhandschrift abweicht. (An Bezeichnungen wie *piano* oder *tr* ist Bachs Handschrift kenntlich; Bögen und Korrekturen haben dann dieselbe Tintenfarbe.)

Eine solche Dualität von Kopistenarbeit und Autorenredaktion scheint es bei den Originalstimmen der H-moll-Messe nicht zu geben.⁶ Dies besagt allerdings wenig: bei der Herstellung dieser Stimmen war kein fremder Kopist beteiligt, sondern sie sind von Bach selbst oder Mitgliedern seiner Familie angefertigt.⁷ Umfangreiche Korrekturen und Endredaktionen sind daher nicht zu erwarten, und selbst wo Bach die Manuskripte seiner Frau und seiner Söhne einer abschließenden Korrektur unterzogen haben sollte, wäre mit einer Tintendifferenz seiner Eintragungen nicht zu rechnen.

Die Stimmen bieten in dieser Hinsicht also ein einheitliches Bild. Die Sorgfalt ihrer Anlage spricht wirklich für die Vermutung von Dadelsens, daß die Stimmen „zum Zwecke der Überreichung ausgeschrieben worden“ seien, daß Bach also bei ihrer Herstellung bereits die Übergabe an den Kurfürsten plante.

Daß aus ihnen „niemals musiziert worden ist“, diese Möglichkeit ist allerdings bei näherem Hinsehen zu verneinen. Gebrauchsspuren, wie sie bei einer Aufführung entstehen, sind an den Stimmen nicht zu übersehen.

Dazu gehören einmal Fingerabdrücke und Tintenverwischungen an jenen Stellen der Vokalstimmen, wo der Sänger das Blatt beim Singen in der Hand halten muß, so daß es nicht

1 *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, Bd. I, Hrsg. Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1963, S. 74.

2 *Bach-Jahrbuch* 1936, S. 1-30, speziell S. 6-10.

3 Neue Bach-Ausgabe (NBA), Leipzig/Kassel 1954 ff., Krit. Bericht II/1, S. 124 ff.

4 *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* (Tübinger Bachstudien, Heft 4/5; Trossingen 1958), S. 149.

5 Im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Herrn Dr. Wolfgang Reich sei für freundliche Hilfe bei ihrer Benutzung gedankt.

6 Friedrich Smend erwähnt im Krit. Bericht II/1 der NBA (vgl. Anm. 3), S. 218 f., allerdings auch autographe Eintragungen in nichtautographen Partien.

7 Wie Anm. 1, S. 75.

umknickt und lesbar bleibt – also gewöhnlich rechts und links verschieden hoch im unteren Drittel der Seite.

Gebrauchsspuren dieser Art sind auf der Stimme *Sopran I* deutlich zu bemerken; die Tinte ist stellenweise verwischt – die Sängerin dürfte unter den Anforderungen ihrer Partie ins Schwitzen gekommen sein. (Ein Parallelbeispiel in Bachs Aufführungsmaterial bieten die Originalstimmen des Osteratoriums, BWV 249,⁸ auch hier zeigt gerade die Sopranstimme eine besonders starke Verwischung der Tinte an den „Griffstellen“.)

Anders bei den Instrumentalstimmen. Sie lagen während der Aufführung auf einem Notenpult und mußten ab und zu gewendet werden. Häufiges Anfassen hinterläßt auch hierbei gewisse Spuren, gewöhnlich an der unteren Ecke des Blattes. Regelmäßige Verschmutzungen an dieser Stelle weisen die Violinstimmen und die Violoncello-Stimme auf.

Von der Continuo-Stimme sind schließlich die oberen Ecken sämtlich nach vorn geknickt – in der Weise, wie es ein Spieler getan haben dürfte, um beim schnellen Umblättern nur die richtige Seite zu fassen.

Diese Gebrauchsspuren – auch wenn sie nicht auf allen Stimmen in gleicher Weise deutlich sind – lassen mit einer Aufführung der *Missa* zu Bachs Lebzeiten rechnen.⁹ (Unsere Beobachtungen umfassen nur das mit bloßem Auge bei normaler Beleuchtung Sichtbare; mit technischen Hilfsmitteln käme man vermutlich weiter. Auch bei anderem benutzten Aufführungsmaterial – vgl. oben zum Osteratorium – ist die Abnutzung der Stimmen nicht gleich.) Wo diese Gebrauchsspuren sichtbar sind, sind sie nicht auf einzelne Sätze beschränkt, sondern treten in der ganzen Stimme auf.

Eine Aufführung aus den Originalstimmen der *Missa* oder zumindest Proben dazu muß es gegeben haben. Ob sie in Leipzig stattfand, wie Schering annahm, oder erst nach der Überreichung des Stimmensatzes in Dresden, müssen zusätzliche Untersuchungen erbringen.

Zur Frühgeschichte des Musikverlages Joseph Aibl in München

VON KARL VENTZKE, DÜREN

Während meiner fortgesetzten Untersuchungen über den Münchener Hofmusiker Theobald Boehm (1794-1881)¹ und um dessen bei Aibl erschienene frühen Kompositionen möglichst exakt zu datieren, hatte ich Anlaß, mich mit der Frühgeschichte dieses Münchener Musikalien-Verlages näher zu befassen. In Ergänzung und teilweiser Berichtigung des MGG-Beitrages über Aibl² mache ich folgende Angaben:

Joseph Aibl (Aybel, Aibel) wurde am 27. Februar 1802 in München als Sohn des Churf. Hofgerichts-Advokaten Sebastian Aybel, J. U. L., und seiner Ehefrau Josepha geborene Scharl geboren³. Er erlernte in München das Handwerk des Lithographen⁴ und war in seinen Jugendjahren Schüler des Flötisten Theobald Boehm⁵.

In den Jahren 1819 bis 1825 ist Aibl in Bern als „*Musicus*“, „*Lithograph*“ und – 1825 – als „*Lithograph mit einer Musikalienhandlung*“ nachweisbar⁶. Nach Ansicht des Stadtarchives

8 Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatsbibliothek Berlin Dahlem, Signatur *Mus. ms. Bach St 355*.

9 Eine spätere Aufführung wäre zwar in Betracht zu ziehen; man muß aber berücksichtigen, daß sich die Stimmen seit dem 27. Juli 1733 in der Dresdner Königlichen Bibliothek befanden und privater Verfügung seitdem unzugänglich waren. Friedrich Smend weist im Krit. Bericht II/1 der NBA (vgl. Anm. 3), S. 221, darauf hin, daß Korrekturen und andere Eingriffe von fremder Hand in diesen Stimmen – von Restaurationsarbeiten abgesehen – gänzlich fehlen.

1 Siehe meine Veröffentlichungen *Die Boehmflöte*, . . . , Frankfurt 1966, und *Boehm-Oboen und die neueren franz. Oboen-Systeme*, Frankfurt 1969.

2 In 1. Suppl.-Band, 138. Lieferung, Seite 76 von Alfons Ott.

3 Ordinariatsarchiv München, Taufbuch Unsere Liebe Frau, Bd. 17, fol. 66.

4 Vielleicht bei Alois Senefelder, dem Erfinder der Lithographie.

5 Siehe Allg. Mus. Zeitung 1882, Nr. 28, Seite 438.

6 Stadtarchiv Bern, Einträge in Fremden- und Toleranzkontrolle.

Bern „war die Stadt Bern in der Restaurationsperiode (1814 bis 1830) nicht der Boden, um einen Musikverlag erfolgreich aufziehen zu können. Aibl dürfte aber der erste gewesen sein, der in Bern den Versuch unternommen hat, einen Musikverlag zu gründen“⁷.

Nachdem Aibl am 29. April 1825 die Heiratserlaubnis in der Stadt München erhalten hatte⁸, heiratete er dort am 30. Mai 1825 als „Schutzverwandter und Advocatens Sohn von hier, und Lythograph in Bern in der Schweiz“ Fräulein Jenny Lamon, Tochter des K. Franz. Armeeproviand-Commissairs Johan Heinrich Lamon in Genf⁹. Am 22. Juli 1825 erhielt Aibl die Konzession des Münchener Magistrats zur Errichtung einer Musikalien- und Musikinstrumentenhandlung und -Leihanstalt und wurde am 16. Dezember 1825 in der Stadt München als „Bürger, Musikalien- und Musikinstrumentenverleger“ aufgenommen¹⁰. Er verfügte damals über ein Vermögen von 6.000 Gulden.

Am 6. 11. 1828 erhielt Jos. Aibl, Musikalien-Verleger in München, ein bayerisches Gewerbs-Privilegium für zehn Jahre auf die „eigenthümliche Verfertigung von Stein-Stereotypen“. In seinem Antrag vom 28. 10. 1828 glaubt er, sich als „Erfinder der Stein-Stereotypographie nennen zu dürfen“¹¹. Im Jahre 1832 wird eine weitere Erfindung bekanntgegeben, „auf 2 Linien dicken Steinplatten lithographirte Gegenstände zu drucken, von Aibl“¹².

Nach achtjähriger Tätigkeit in München verstarb Joseph Aibl am 28. Februar 1834 an „hitziger Gehirnwassersucht nach vorausgegangener Lungenschwindsucht“¹³. Das zunächst von seiner Witwe fortgeführte Geschäft übernahm nach deren Konzessions-Verzicht im Jahre 1837 der am 20. April 1811 in München geborene Kaufmann Eduard Spitzweg¹⁴, ein jüngerer Bruder des Malers Carl Spitzweg.

Ein Zitat Beziehungen zwischen Chopin und Brahms

VON HARTMUT BRAUN, FREIBURG i. BR.

Im 23. Jahrgang (Heft 3, S. 277) dieser Zeitschrift wies Zofia Lissa unter dem Titel *Regers Metamorphosen der Berceuse op. 57 von Chopin* Beziehungen zwischen beiden Komponisten auf. Daß in diesem Falle nur Chopin der Gebende sein konnte, liegt auf der Hand. Reger war aber nicht der einzige, der sich von Chopin inspirieren ließ. Dieser übte mit seinem Schaffen auch Einflüsse auf weitere nachfolgende Musiker bis in die Musik unserer Zeit hinein aus, was besonders der Internationale musikwissenschaftliche Chopin-Kongreß 1960 in Warschau deutlich machte. Den Untersuchungen zu dem Thema *Einflüsse Chopins* war dort eine ganze Sektion gewidmet¹. Mit der Nachwirkung Chopins speziell auf Brahms befaßte sich Walther Siegmund-Schultze². In seinem Referat wies er an Hand einer ganzen Reihe von Beispielen nach, wie verschiedene Werke von Chopin Brahms als Interpretation, zumindest streckenweise, gedient haben. Die Reihe soll mit diesem Beitrag um eine weitere Stelle ergänzt werden. Es handelt sich um Chopins *Mazurka* op. 7,2 und um Brahms' *Intermezzo* op. 116,2.

7 Mitteilung Stadtarchiv Bern an den Verf. vom 19. 1. 1971.

8 Mitteilung Stadtarchiv München a. d. Verf.

9 Ordinariatsarchiv München, Traubuch St. Peter, Bd. 15, fol. 78.

10 Mitteilung Stadtarchiv München a. d. Verf.

11 Kunst- und Gewerbeblatt . . . , München, Jg. 1834, Heft IX, Seite 26 f.

12 Ebenda, Jg. 1832, Heft IV.

13 Ordinariatsarchiv München, Sterbebuch St. Peter, Bd. 22, fol. 468.

14 W. Spitzweg, *Der unbekanntes Spitzweg*, München 1958, S. 53. Für hilfreiche Hinweise danke ich den Herren Archivdirektor Dr. Vogel, München, Diözesanarchivar Dr. von Bomhard, München, und Stadtarchivar Dr. Biber, Bern.

1 W. Brennecke, *Internationaler musikwissenschaftlicher Chopin-Kongreß in Warschau*, in: Mf. 15 (1961), S. 70.

2 *Chopin und Brahms*, in: The Book of the International Musicological Congress Devoted to the Works of Fr. Chopin, Redaktion Z. Lissa, Warschau 1963, S. 388-395.

Auch bei Chopin und Brahms kann eine Wechselwirkung der Beziehungen beider nicht mehr in Frage kommen; denn Brahms' Schaffen begann erst nach dem Tode Chopins, mit dessen Werken Brahms erst nach 1853 in Berührung gekommen sein soll³. Daß diese Berührung bei Brahms aber mehr als nur allgemeines Interesse hervorgerufen haben mußte, geht aus der Darlegung Siegmund-Schultzes hervor, der technische, stilistische und vor allem auch thematische Beeinflussungen Chopinscher Werke bei Brahms aufgezeigt hat. Solche Übereinstimmungen oder Anlehnungen wurden sogar schon von Zeitgenossen erkannt. In einem Brief vom 7. November 1878, der sich auf die A-dur *Intermezzo* op. 76 bezieht, schreibt Clara Schumann – nicht ganz ohne Unterton eines Vorwurfs: „*Soll eines weggelassen sein [Brahms wollte auf das C-dur-Intermezzo verzichten], so bin ich mehr für das in A-Dur, wo der Mittelsatz zwar reizend, aber sehr Chopinsch, aber das erste für Brahms zu unbedeutend ist – verzeihe!*“⁴ Als einen wesentlichen Faktor der Eigenschaften, die auf Brahms anregend gewirkt haben, bezeichnet Siegmund-Schultze Chopins nationales Stilmerkmal. Am stärksten schimmert es in Gattungen durch, die stark folkloristisch geprägt sind. Dazu zählen in erster Linie stilisierte Instrumentaltänze, und darunter sind es vor allem die Mazurkas, in denen sich polnischer Nationalcharakter äußert. Es ist auch bezeichnend, daß Brahms an der Gesamtausgabe Chopins in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts entscheidend beteiligt war, noch mehr aber, daß er gerade die Mazurkas mit äußerster Sorgfalt behandelte. Sie müssen ihm besonders am Herzen gelegen haben⁵. Das zeigt ein für die Ausgabe vorbereitetes, jetzt in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrtes Exemplar, das „mit roten und blauen und schwarzen Korrekturen von Brahms' Hand geradezu übersät“ ist⁶. Seine Begeisterung von dieser Arbeit äußert er selbst in einem Brief an Reimund Härtel (vom 9. Oktober 1877): „*Die Mazurkas zu revidieren, ist eigentlich das Schönste*“.

Siegmund-Schultzes Darlegungen zufolge sind es zunächst frühere Werke von Brahms, auf die Chopin beeinflussend gewirkt hat, vorzugsweise Mazurkas und Walzertypen auf Lieder⁷. Die späteren Klavierwerke sollen nur noch selten Erinnerungen an Chopin erkennen lassen⁸. Zu den Spätwerken, zumindest ihrer Veröffentlichung nach, zählen auch die Fantasien op. 116. Vergleichen wir die entscheidenden Takte beider Werke, um die es hier geht, so erkennen wir gerade in dem *Intermezzo* op. 116, Nr. 2 eine dieser Seltenheiten. Bei Chopin sind es die Takte 33-40 (Beispiel 1), bei Brahms die Takte 63-64 (Beispiel 2). (s. S. 319)

Nicht nur in der Melodieführung *cis, d, h, gis, a* findet sich in der Folge *cis, d, h, c* bei Brahms eine Angleichung, sondern die ersten drei Klänge in der rechten Hand stimmen sogar notengetreu überein. Brahms deutet lediglich die Dominante *E* in die Medianten *G* um und benutzt diese als Dominante von *C*. Die ganze Passage wird melodisch gerafft, ein beliebtes Stilmittel, wie es sich auch in dem *Intermezzo* op. 119,2 zeigt. Dort wird das Hauptthema, das erst im zweiten Teil vollständig erklingt, während es im ersten Teil nur durch rhythmische Figuren angedeutet wird, im dritten Teil mit den gleichen Achtelfiguren wie an unserer betreffenden Stelle vereinfacht⁹. Diese Kunst der Vereinfachung hebt Karl Geiringer besonders hervor, die seiner Meinung nach dort einen kaum „zu überbietenden Umfang erreicht“ hat¹⁰.

Im vorliegenden Falle ist es aber keine Vereinfachung des eigenen Themas, was ja auch die Baßführung zeigt, die anfangs genau der Chopins folgt, und die in dieser Weise an keiner Stelle des ganzen *Intermezzos* vorkommt. Dieselbe Tonart A-dur in den beiden betreffenden Passagen bekräftigen außerdem die Vermutung, daß hier eine deutliche Reminiszenz Brahms' an Chopin vorliegt. Hinzu kommt, daß die Stelle bei beiden Komponisten mehrmals wiederholt wird; bei Chopin erklingt sie viermal, bei Brahms dreimal. Wenn auch die Motive bei Chopin volltaktig

3 Vgl. Siegmund-Schultze (Anm. 2), S. 388.

4 Clara Schumann – J. Brahms in ihren Briefen, hrsg. v. B. Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927.

5 A. Orel, *Johannes Brahms. Ein Meister und sein Weg*, Olten (Schweiz) 1948, S. 183.

6 K. Geiringer, *Johannes Brahms. Sein Leben und sein Schaffen*, zweite erw. u. verb. Aufl. Stuttgart 1955, S. 356.

7 S. Anm. 2, S. 389.

8 Ebda., S. 390.

9 Vgl. H. Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. IV, Berlin 1914, S. 292.

10 K. Geiringer, *Johannes Brahms. Leben und Schaffen eines deutschen Meisters*, Wien 1934, S. 195.

Beispiel 1

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked *dolce* and features a treble clef with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a simple accompaniment. The second system is marked *scherz.* and features a treble clef with a more complex, rhythmic melody involving triplets, and a bass clef with a similar accompaniment. Both systems include slurs and dynamic markings.

Beispiel 2

The image shows a single system of musical notation for piano. It features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. The system is marked *pp* (pianissimo) and includes the markings *string.* and *rit.* (ritardando).

beginnen, so haben sie doch durch den Leittoncharakter *cis-d* auftaktige Wirkung, wie sie auch Brahms aufgefaßt haben muß. Die Auftaktwirkung bei Chopin wird noch unterstrichen durch die Auflösung der rhythmischen Figur  (Takt 33) in reperkussionsartige Triolen  (Takt 37), mit denen der Leitton wie in Takt 35 umspielt wird. Das verleiht dem ganzen Verlauf eine drängende Wirkung auf den neuen Gedanken hin, der in Takt 41 wesentlich energischer als der mehr lyrische vorausgehende Teil mit *forte* losbricht. Dieses Drängen spiegelt sich bei Brahms – ebenfalls vereinfacht – in der agogischen Bezeichnung „*stringendo*“ wider. Auch die dynamischen Verhältnisse stimmen überein. Dem *dolce-forte* entspricht bei Brahms das *pianissimo-piano*, mit dem hier wieder das Anfangsthema aufgegriffen wird.

Die Stelle bei Brahms besitzt also alle Merkmale, die Zofia Lissa in ihrem Aufsatz *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats* als Voraussetzung für ein musikalisches Zitat anführt¹¹. Das Zitat muß nicht absolut „wörtlich“ sein, darf nicht zu ausführlich sein, darf nicht als thematischer Einfall des neuen Werkes auftreten; „*es trägt in die normale Apperzeption des gegebenen musikalischen Gewebes ein Moment der Überraschung hinein, es ruft Interpretationsakte hervor, die die bereits abgelaufenen Phasen des neuen Werkes nicht hervorgerufen hatten* . . .“ und schließlich: „*Das Zitat weist meistens auch auf das Verhältnis des Komponisten zu dem Werke, aus dem es stammt*“¹². Der kurze, aber doch kaum überhörbare Ausschnitt weicht also in seiner Art von den aufgewiesenen Beispielen in der Untersuchung Siegmund-

11 In *Mf* 19 (1966), S. 364-378.

12 *Ebda.*, S. 366 f.

Schultzes ab. Dort sind es ausgesprochene Themenanlehnungen und -Anklänge, die nicht einmal, wenn nicht eigens darauf aufmerksam gemacht, sofort als solche erkannt werden. Hier in dem *Intermezzo* erinnert die Stelle sofort an das Antefactum, in seiner Kürze taucht es blitzartig auf, wird aber durch seine mehrmalige Wiederholung so stark hervorgehoben, daß es trotzdem wahrgenommen werden muß. Es steckt also eine deutliche Absicht des Komponisten dahinter, und es geht ihm tatsächlich darum, daß die Stelle so verstanden wird. Sie hat demnach ausgesprochenen Zitatcharakter.

Daß es sich hier keineswegs um reine Zufälligkeit handelt, beweist folgende Tatsache. Chopins betreffende acht Takte bilden den Anfang des größeren *A*-dur-Mittelteiles, der sich wiederum in drei Teile a-b-a gliedert; diesem a-Teil folgt der stark rhythmisch ausgeprägte b-Teil; der motivisch aus dem melodischeren a-Teil geschöpft ist.

Beispiel 3

Chopin, Takt 41 f.

Bestimmt wird die Thematik aus der rhythmischen Figur, dem Leittoncharakter und dem Terzfall *cis, d, h*. Einen ähnlichen Übergang nach dem Zitat zeigt auch der Fortgang des *Intermezzos* bei Brahms.

Beispiel 4
a tempo

Brahms, Takt 60

Im Verhältnis zu Chopin ist das Motiv wieder rhythmisch und melodisch gerafft. Hier gehört es aber zum Hauptthema des ganzen Stückes, das damit auch eingeleitet wird. Das kurze Motiv schimmert durch die ganze Komposition. In dem Mittelteil „*Non troppo presto*“ erscheint es in der linken Hand, hier wieder mit Leittoncharakter.

Beispiel 5

Brahms, Takt 19 f.

In den a-Teilen dagegen ist dieser durch die Molltonart abgeschwächt. Und selbst zu Beginn des A-dur-Teils (von Takt 45 an) erklingt das Motiv – wiederum mit Leittoncharakter – in der Mittelstimme der rechten Hand. Aber nicht nur in dem motivischen Material lehnt sich Brahms an Chopin an, sondern auch in der Tonalität. Die Tonartenfolge der drei Hauptteile: a-moll, A-dur, a-moll entspricht ganz der in der Mazurka Chopins. Aufgrund dieser Gemeinsamkeiten dürfte es also keinen Zweifel geben, daß es sich bei der betreffenden Stelle erstens wirklich um ein Zitat handelt, und daß zweitens durch den thematischen Gedanken überdies ein versteckter Hinweis auf das Antefactum, dem das Zitat entstammt, gegeben ist. Die Aufgabe des Zitats, die Ganzheit des Antefactums zu vertreten, wird nachhaltig durch den motivischen Hinweis unterstützt¹³.

Eine solche Symbiose beider Werke setzt natürlich ein inniges Verhältnis Brahms' zu Chopin, vielleicht im besonderen noch zu dieser Mazurka voraus. Und man wird mit Recht bezweifeln, ob dieses Verhältnis bei Brahms nach so langer Zeit der Beschäftigung mit den Werken Chopins noch bestand. Denn die Herausgeberebtätigkeit lag in den 70er Jahren, während die Klavierstücke op. 116 und 119 mehr als 20 Jahre später erschienen. Die *Fantasien* op. 116 erschienen im Erstdruck bei N. Simrock in Berlin 1892, und die Uraufführung erfolgte in Wien 1892¹⁴. Aber fast alle Brahms-Biographen stimmen in der Annahme überein, daß manche der Klavierstücke op. 116 bis 119, und darunter besonders op. 116,1, 117,1 und 119,4 bereits früher konzipiert waren und erst in der vierten Schaffensperiode ihre letzte charakteristische Formung erhielten¹⁵. Joseph Müller-Blattau nennt diese Stücke späterer Zeit „*Erneuerung und Vollendung jugendlichen Wollens*“¹⁶. Daß diesen genannten Werken, deren Entstehungszeit weit vor der Veröffentlichung zu liegen scheint, das *Intermezzo* op. 116,2 zuzuzählen ist, dürfte aufgrund der vorgelegten Untersuchungen stark anzunehmen sein. Als Zeit der Entstehung oder wenigstens der Konzeption könnte man sich ohne weiteres die 70er Jahre denken. Das würde auch die Symbiose mit der *Mazurka* op. 7, Nr. 2 Chopins erklären.

Claude Debussys *Prélude II (...Voiles)* Über Material und Form. Ein Versuch

VON RUDOLF BÖCKL, MÜNCHEN

1. Zwei Skalen bilden das Primärmaterial von „*Voiles*“: eine der beiden möglichen Ganztonleitern (*gamme par tons*), und diejenige anhemitonisch-pentatonische Skala, welche durch die Reihe der schwarzen Tasten des Klaviers gebildet wird.

Ganztonleiter

anhemitonisch-pentatonische Skala

Die grundsätzlichen Gemeinsamkeiten von Ganztonleiter und anhemitonisch-pentatonischer Skala sind: das Fehlen von Halbtönen (auch die Ganztonleiter ist per definitionem eine anhemitonische Skala), in Bezug auf das funktionale harmonische System bedeutet dies das Fehlen von Leittönen. Das Fehlen von Leittönen wiederum macht kadenzierende Schlußwendungen

13 Ebd., S. 366.

14 A. v. Ehrmann, *Johannes Brahms, Thematisches Verzeichnis seiner Werke*, Leipzig 1933.

15 K. Geiringer (s. Anm. 5), S. 233.

16 J. Müller-Blattau, *Johannes Brahms. Leben und Werk*, Königstein 1960, S. 41.

und damit harmonische Tonalität unmöglich. Keine der beiden Skalen hat ein sich von selbst anbietendes Zentrum. Hier stellt sich das Problem der Zeit. Eine Musik, die ein Skalensystem ohne natürliche Zentren benutzt, neigt zum Schweifenden, improvisatorisch sich Fortspinnenden, nicht Endenwollenden und nicht Endenkönnenden. Die chinesische und javanische Musik, die sich vergleichbarer Skalen bedient, kennt in der Tat nicht Anfang noch Ende. Der europäische Begriff des Werks als eines Abgeschlossenen, der Komposition als eines Festgefügteten ist der diametrale Gegensatz zu jener Musikpraxis.

Dennoch ist „*Voiles*“ von Debussy eine Komposition, der Hörer hat den spontanen Eindruck von etwas Geschlossenem. Dieses Werk, denn es ist ein solches, hat Anfang und Ende, nach jenem 64. Takt kann es nicht mehr weitergehen, man hört das Ende, und man hört es als tonales Ende. Wie entsteht nun der Eindruck von Tonalität und Geschlossenheit der Form?

Dadurch, daß die Materialkomponente als Formelement eingesetzt wird. In welcher Weise, soll im Folgenden gezeigt werden.

2. Der nächstliegende Ansatz einer Beschreibung der Form von „*Voiles*“ ist, eine Gliederung in drei Teile vorzunehmen, entsprechend der Verwendung der Primärmaterialien:

1. Abschnitt: Takt 1-41 Ganztonleiter
2. Abschnitt: Takt 42-47 Pentatonik
3. Abschnitt: Takt 48-64 Ganztonleiter

Nun stehen aber diese drei Abschnitte durchaus nicht disparat nebeneinander. Beide Skalen haben 3 Töne gemeinsam. (Es hat übrigens jede Ganztonleiter mit jeder anhemitonisch-pentatonischen Skala mindestens 2 und höchstens 3 Töne gemeinsam.) Im vorliegenden Falle sind es die Töne *fis-gis-ais* bzw. *ges-as-b*. Eine aus diesen Tönen gebildete Floskel ist es auch, welche den 1. Abschnitt mit dem zweiten verknüpft:



Diese melodische Floskel tritt im ersten und im zweiten Abschnitt, der durch sie eingeleitet wird, jeweils viermal auf (Takte 22/4, 23/4, 28/4, 29/4 und 42/1, 42/4, 43/1, 43/4). Die Verknüpfung des zweiten mit dem dritten Abschnitt wird durch die gemeinsame Verwendung der Bewegungsfigur des Glissandos bewirkt: im 2. Abschnitt Takt 42 und Takt 43 ein Schwarztaстenglissando, im dritten ein Ganztonglissando (welches zwar klaviertechnisch nicht als solches auszuführen, in der Klangwirkung aber jenem gleichzustellen ist. Debussys Spielanweisung lautet: „*comme un très léger glissando*“). Primärmaterial (Skalen) und Sekundärmaterial (Motivik) überschneiden sich also:

1 ---- 47/1 } Motivik
42 ---- 64 }

3. Der andere Ansatz der Formbetrachtung geht aus von der tonalen Zentrierung, die Debussy vorgenommen hat, um Schlußfähigkeit und damit Werkcharakter zu erreichen. Da bei der Verwendung nicht zentraltonaler Primärmaterialien zur Komposition eines ebenso tonalen wie endlichen Stückes die wesentliche Aufgabe des Komponisten in der Überwindung des immanenten Paradoxons bestand, neige ich dazu, dem daraus erwachsenden formalen Ansatz die Priorität einzuräumen. Die tonale Zentrierung wird erreicht vermittelt eines alten Kunstgriffes: des Orgelpunkts. Ein solcher (rhythmisch aufgelöster) Orgelpunkt setzt in Takt 5 ein und bricht in Takt 59 ab. Auch unter diesem Gesichtspunkt also eine dreiteilige Anlage; sie überschneidet sich mit der unter 2. gezeigten folgendermaßen:

1-4/5 ----- 59/60 64 Zentrierung (Orgelpunkt)
1 ----- 41/42 - 27/48 ---- 64 Skalen

Durch diese „formale Interferenz“ ergibt sich, daß die verwendete Ganztonleiter unter zwei Aspekten erscheint: einem, durch „Orgelpunkt“ auf *B* zentrierten (5-59), und einem unzentrierten (1-4, 60-64), in welchem die *e*-Sphäre dominiert (das Werk beginnt mit dem Klang *e-gis* und endet mit *c-e*). Andererseits dient der „Orgelpunkt“ als Zentrierungsfaktor sowohl im Ganztonteil, in welchem er den Bereich *b-d-fis* heraushebt, als auch im pentatonischen Teil, den er auf *es*-moll hin zentriert.

4. Der zeitlichen Symmetrie des unter 3. gezeigten Formaspekts, 4+55+5 Takte, entspricht eine klangliche. Erster Klang des ersten und letzter Klang des letzten Abschnitts sind:



Symmetriezentrum beider Klänge ist der Ton *b*, welcher als Orgelpunkt den Mittelabschnitt bestimmt.

Der Zusammenhang der beiden Symmetrieverhältnisse läßt sich nur im zweidimensionalen Bereich darstellen:



5. Eine Sonderstellung nimmt der Takt 31 ein: er ist fast genauer Mittelpunkt des „Orgelpunktteils“ und damit des ganzen Stücks. Doch gerade in diesem Takt setzt der „Orgelpunkt“ aus (auch noch im nächsten Takt), dafür treten zwei Töne als chromatische Durchgangsnoten auf, die als einzige aus dem Ganztonteil ausbrechen und zugleich die grundsätzliche Halbtonlosigkeit der ganzen Komposition „stören“. Die beiden Töne sind *g* und *des*, stehen also, wie vorher bereits die auf andere Weise hervorgehobenen Töne *e* und *b*, im Tritonusverhältnis zueinander, Symmetriezentrum der beiden „Störtöne“ ist eben jener Ton *b*, der in diesem Takt aussetzt!

Die Verknüpfung von Primärmaterial und Form, Intervall- und Zeitproportionen, vertikaler und horizontaler Symmetrie erscheint mir als das wesentliche formale Gestaltungsprinzip dieser Komposition, deren Geschlossenheit diejenige der Konzeption ausdrücklich macht.

Eine Sonderform der Skalenbildung in der Musik Ravels

VON GÜNTER WEISS-AIGNER, INGOLSTADT

Unter den vielfältig wechselnden Skalenbildungen in Ravel's Musik fällt auf, daß nach 1900 öfters jene erscheint, die mit der fortlaufenden Ganzton-Halbton-Folge zunächst als melodische Projektion des verminderten Septakkords zu verstehen ist. Ein solcher Entstehungszusammenhang wird vor allem in Liszt's Schaffen deutlich, in dessen neuromantischer Harmonik dieser tonal labile Akkord eine zentrale Stellung einnimmt. Tatsächlich findet sich die leittonmelodische Konsequenz der verminderten Skala¹ bei keinem Komponisten des 19. Jahrhunderts auch nur annähernd in solch stilbestimmender Dichte wie bei Liszt. Exemplarisch sind etwa der aszendente Verlauf der ersten Klavierkadenz aus dem *Totentanz*



¹ Dieser Terminus wird verwendet bei G. Weiß-Aigner, *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlicher und östlicher Traditionen* (s. S. 97-100), Phil. Diss. Erlangen-Nürnberg 1970.

sowie die Takte 95-115 aus *Tasso*, denen die Skala *es-f-fis-gis-a-h-c-d-es* zugrunde liegt (wobei ab T. 112 die charakteristische Deszendenzmotivik *es-d-c/a-gis-fis* des Modells (Kleinterz-)Halbton-Ganzton-Kleinterz entsteht, die als wichtiges Ausdruckselement besonders in den Spätwerken wie *Trauergondel II*, *Csárdás macabre*, *Unstern*, in chromatisch abgewandelter Form aber auch etwa im *Prometheus*, T. 28-38, anzutreffen ist).

Auch ohne biographische Information über Ravel's eingehende Beschäftigung mit Liszts Klavier- und Orchesterwerken² könnte deshalb angesichts der relativen Seltenheit des melodischen Phänomens mit hoher Wahrscheinlichkeit von einem speziellen Einfluß des älteren Meisters gesprochen werden. Zwar finden sich in den bekannten *Wasserspielen* noch kaum Analogien. Denn der Melodie (*h-cis-dis-eis-fis . . . gis-a-gis-fis-eis-dis-cis*) unter dem gebrochenen Dominantseptakkord *h-dis-fis-a* der rechten Hand in T. 104/08 von Liszts Komposition stehen in Ravel's *Jeux d'eau* verschiedenartige pentachordale Motivausschnitte der verminderten Skala über wechselnden Akkorden gegenüber, etwa *d-cis-fisis-gis-h* (T. 37/38) oder *d-c-es-d . . . d-c-d-es/eis-dis-fis-eis* (T. 44/45). Im ersten Satz des bald darauf begonnenen Streichquartetts erreicht jedoch die verminderte Skala geradezu demonstrative Bedeutung. Die leittonige Ausstufung des verminderten Septakkords *cis-e-g-b* durch die Figuren der 2. Violine (*cis-dis-e-fis/e-fis-g-a/g-a-b-c/b-c-des-es*) in T. 24 bzw. 26 (Analogie T. 32,34) zeigen den gleichen projektiven Vorgang wie das Beispiel aus Liszts *Totentanz* (s. o.). Die Beobachtungen an den *Jeux d'eau* lassen allerdings bereits die gegenüber Liszt verstärkten chromatischen Modifikationen der klanglichen Einkleidung solcher Skalenmotivik erkennen. So gründet die Bratschenmelodie in T. 102 ff. zwar auf dem gleichen Akkord *H7* wie die oben erwähnte, im Duktus ähnliche in Liszts *Wasserspielen*, die Trillerfiguren der 2. Violine sorgen jedoch für eine schillernde Klangpalette. Was sich in der Exposition (T. 37/38) in der Cellostimme – als Konsequenz aus T. 24, 26, 32, 34 – angebahnt hatte, kommt nun in Viola (Violine 2,1) und Cello ab T. 110 zu breiter Entfaltung:

2 „Il dépouille méthodiquement les partitions de Liszt . . .“. Diese Information, die noch auf die Jahre vor 1900 sich bezieht, kommt vom wichtigsten Gewährsmann Roland-Manuel, *Ravel*, Paris 1948 (s. S. 28). – Hingewiesen zu werden verdient aber auch auf einen möglichen indirekten Einfluß Liszts. Denn die verminderte Skala findet sich beispielsweise in sehr auffälliger Form in Rimski-Korssakows Oper *Mlada* (1889/90): Die unmittelbare motivische Liszt-Anknüpfung wird deutlich im 1. Akt, ab 7 Takte vor Ziffer 12, bei den Worten „*c'est toi que morte Jaromir appelle!*“ (vgl. *Prometheus*-Rezitativ T. 34/36). Die Skalenfiguren selbst entwickeln sich im 3. Akt (ab Ziffer 37) auf das verminderte Modell hin und kulminieren über dem verminderten Septakkord *cis-e-g-ais* (Ziffer 39) mit der ab- und aufsteigenden Tonreihe *g-fis-e-dis-cis-his-ais/e-dis-cis-his-ais . . . /des . . . /b . . .* Ravel's Kenntnis der Musik Rimski-Korssakows ist ebenso verbürgt wie die Liszt-Kennntnis des Russen (s. MGG XI, Jules van Ackere, Art. *Ravel*, Sp. 60; Gerald Abraham, Art. *Rimski-Korssakow*, Sp. 528).

Die akkordlichen Längsschnitte auf den betonten Taktteilen zeigen in ihrer Struktur nur teilweise Entsprechungen (s. bereits T. 37/38). Bemerkenswert sind auch die ebenfalls an Liszt gemahnenden Deszendenzmotive in Durchführung und Reprise. Man vergleiche das diatonische Modell *d-a-g-f/e-d* . . . von T. 9/10 mit *es-ces-b-as/g-f* in T. 93/94 (der melodische Wiederaufstieg bis *ges* in der 1. Violine führt bezeichnenderweise ab T. 98 in 2. Violine und Viola mit den Wechselfiguren *es-f* . . . *a-c/ges-as-ges-f* . . . *h-dis* zu einem auf der verminderten Skala fußenden Klangbild) und besonders in T. 137/40, 141, 142 *ges-es-d-c* (*h-a*). Hingewiesen sei hier auf *Tasso* (s. o.) bezüglich der Melodieform, unter harmonischem Aspekt auf die für Ravels Musik stilistisch relevanten Septakkordparallelen *F7-As7-H7*.

Während Ravel in der exotisierenden *Shéhérazade* mit der zur Zigeunerskala in Beziehung zu setzenden thematischen Tonfolge *d-cis-b-a-fis-f-d* . . . („*Asie*“, T. 5/6) dem gleichen strengen Distanzprinzip Halbton-Kleinterz folgt wie Liszt zu Beginn seiner *Faust-Symphonie*, kommt es in diesem Vokalwerk nur zu geringeren Spuren von Motivbildungen mittels der verminderten Skala. Die Kleinterz-Sequenzierung der Baßfigur *g-f-as-g/g-f-g-as* im nachfolgenden Takte (kl. Part., S. 11, bei „*Je voudrais voir des assassins souriant de . . .*“) wiederholt sich wenige Takte später auch in der Singstimme („*Je voudrais voir des pauvres et des reines . . .*“) mit harmonischer Konsequenz über dem Akkordfundament *Cis(7)-E(7)*. Eine auffallende Verdichtung des klangmelodischen Phänomens zeigt sich dagegen wieder in *Introduction et Allegro* für Harfe, Streichquartett und Bläser. Nachdem sich die entsprechende Neigung bereits in der Begleitungs-kontur der 1. Violine (9 Takte nach Ziffer 3: *d-cis/h-b/as-g/f*) angekündigt hatte, wird das diatonische Thema von Ziffer 6 in ähnlicher Weise abgewandelt wie gewisse Motive im ersten Quartettsatz: Die Melodieform 2 Takte nach Ziffer 11 steht über dem Grundriß des deutlich erkennbaren verminderten Septakkords *a-c-es-ges*. Zwischen Ziffer 15 und 17 wechselt Ravel von der Form einer einfachen Mollskala zu derjenigen der verminderten Skala (Ziffer 16; man beachte dort auch die Akkordbeziehungen *Es7-Fis7* - - - *C7*, die ihrerseits mit den oben erwähnten Klangparallelen in stilistischem Zusammenhang stehen). Die – offenbar bewußte – variative Ausgestaltung der Melodie-Klang-Beziehungen zeigt sich nochmals bei Ziffer 25, wo die aufsteigende Mollskalenform des Themas vom Septakkord *ais-cis-e-gis* der Streicher (und Wechselklängen der Harfe) begleitet wird, und 4 Takte später bei der absteigenden verminderten Skalenform mit konstanter Klangfläche des verminderten Septakkords *cis-e-g-b*.

1907, im „spanischen Jahr“ Ravels, häufen sich die Erscheinungsformen der verminderten Skala in *L'heure espagnole*. Schon im Vorspiel (T. 22 ff.) begegnen die gleichen Figuren wie in T. 24, 26, 32, 34 des ersten Quartettsatzes, und zwar über den wechselnden Akkordfunda-

menten *H* und *F* (Analogie: Klavierauszug p. 50, Akkordwechsel *B-E*), d. h. in der tonalen Tritonus-Relation, die ebenso bei Liszt von besonderer Wichtigkeit ist (vgl. etwa „*Invocation*“ aus *Harmonies poétiques et religieuses*³). Dazu wird bezeichnenderweise das äolische Hauptmotiv im Sinn der verminderten Skala abgewandelt. Zu Beginn von Szene XVII wird der alterierte Septakkord *gis-b-d-f* (der gleichzeitig mit *a* erklingt) in die melodische Deszendenzlinie *f-e-d-c-b-gis-f-e-d*, projiziert, deren letzte 4 Töne dem (Liszt-)Modell von T. 137 ff. des ersten Streichquartettsatzes entsprechen (ähnlich S. 78, Zeile 2). In der *Rapsodie espagnole* begegnet die verminderte Skala in durchlaufender aszender Rollfigur der Holzbläser („*Habanera*“, Überlagerung des tetrachordalen Motivs aus dem „*Prélude à la nuit*“, Ziffer 13).

Schließlich bleibt noch auf mehr oder weniger deutliche Spuren der verminderten Skala in Werken der folgenden Jahre hinzuweisen. So erscheint in „*Ondine*“ aus *Gaspard de la nuit* der verminderte Skalenausschnitt *gis-ais-h-cis-d-e* thematisch in T. 58/59, in „*Scarbo*“ aus dem gleichen Zyklus der motivische Duktus *dis-eis-fis-gis-a(-h)* in T. 196/97. Im Klaviertrio zeigen sich im dritten Satz Ansätze (motivische Fortspinnung bei Ziffer 5: . . . *gis-a-h-c-d-dis*), die im vierten Satz zu breitester Entfaltung gelangen (4 Takte nach Ziffer 11 in ähnlichem motivischem Prozeß: . . . *h-cis-d-e-eis-g-gis-b-h-cis-d-e* . . . und Ziffer 3: *gis-ais-h-cis-d-e-f-g-gis* . . . → *f*).

tubas argenteas ductiles

VON JOSEPH DEY, HOFHEIM/TAUNUS

Die Kritik, die Hanoch Avenary, Tel-Aviv, in Mf XXI/Heft 1 an Fritz Behns Übersetzung „*tubas argenteas ductiles*“ = „Zugtrompeten aus Silber“ geübt hat, veranlaßte folgende Untersuchung:

Die lateinischen Übersetzungen des Alten Testaments, die sogenannte *Vulgata* (Vg), zwischen 390 und 406 entstanden, und die ältere *Vetus Latina* (VL), geben ein Musikinstrument wieder mit „*tuba ductilis*“. Da das von *ducere* abgeleitete Adjektiv *ductilis* sowohl „getrieben“ als auch „ziehbar“ heißen kann, ist die Frage aufgetaucht, ob nicht eine Art von Zugposaune oder -trompete damit gemeint sein könne. Daß die Israeliten in alttestamentlicher Zeit ein solches Instrument kannten, wird von niemand angenommen. Es ist aber von Fritz Behn die Meinung vertreten worden, die lateinischen Übersetzungen seien zu der Wiedergabe „*tuba ductilis*“ gekommen, weil es in ihrer Umwelt ein Instrument gegeben habe, das ausziehbar war. Im allgemeinen denkt man jedoch an ein Instrument aus getriebenem Metall. Wir gebrauchen vorläufig die doppelte Wiedergabe „ziehbar/getrieben“.

Für die Instrumentengeschichte würde die Bejahung der Frage bedeuten, daß es im lateinischen Sprachgebiet, also in den Ländern um das westliche Mittelmeer, spätestens in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts die Zugposaune oder -trompete gegeben hat.

Die Beantwortung unserer Frage hängt von dem Ergebnis einer zweifachen Untersuchung ab. Einmal ist zu klären, ob der sprachliche Befund im Zusammenhang der lateinischen Bibelübersetzung erlaubt oder erfordert, daß „*ductilis*“ als „ziehbar“ verstanden wird. Dann muß festgestellt werden, ob das Wort in der Auslegung der zeitlich nahestehenden Bibelerklärer so aufgefaßt worden ist oder im Gegenteil ihr Verständnis der in Frage kommenden Schriftstellen eine solche Bedeutung ausschließt. Die lateinische Übersetzung beruht auf der griechischen, der sog. *Septuaginta* (LXX). Hier entsprechen dem lateinischen „*ductilis*“ die griechischen Verbaladjektive *ἐλατός* (von *ἐλαύνω* „treiben, schlagen, schmieden“) „treibbar, getrieben“ und *τορευτός* (von *τορεύω* „in getriebener Arbeit ausführen“, „ziselieren“) „getrieben“, „zisiert“. Die in Frage kommenden Texte sind:

3 S. G. Weiß(-Aigner), a. a. O., S. 100/02.

a) im Buch Numeri (4. Mos.) 10,2 heißt es, übersetzt nach dem hebräischen Wortlaut: „Mache dir zwei Trompeten von Silber, als getriebene Arbeit sollst du sie machen.“ Die LXX hat statt „getriebene Arbeit“ ἑλάρως „getrieben“. Die VL stellt die zwei Begriffe für Form und Stoff um: „Mache dir zwei ziehbare/getriebene Trompeten *tubas ductiles*; silbern sollst du sie machen“. In der Vg sind die beiden Sätze zusammengezogen: „Mache dir zwei silberne ziehbare/getriebene Trompeten“ *tubas argenteas ductiles*.

b) die zweite Stelle findet sich in Psalm 97 (LXX und Vg, in der hebräischen Bibel 98), 6: „Mit Trompeten und dem Klang des Schofars“. In der griechischen Übersetzung heißt es: „mit getriebenen Trompeten und dem Klang der Trompete aus Horn“. Auf dieser Wiedergabe beruhend, haben die lateinischen Übersetzungen: „mit ziehbaren/getriebenen Trompeten und dem Klang der Trompete aus Horn“ *in¹ tubis ductilibus et voce tubae corneae*.

c) zu diesen beiden Stellen darf noch Sirach 50,18 hinzugenommen werden; statt „*ductilis*“ steht hier „*productilis*“ in derselben Bedeutung. Der hebräische Text² lautet: „dann bliesen die Söhne Abrahams auf Trompeten von getriebener Arbeit“. Die griechische Übersetzung (50,16) hat: „auf getriebenen Trompeten“. Übereinstimmend damit steht in der VL und Vg: *in tubis productilibus* „auf ziehbaren/getriebenen Trompeten“.

Das Wort *ductilis* ist abgeleitet von *ducere* „ziehen, nachschleppen, ziehend hervorbringen (z. B. einen Graben ziehen), in die Länge ziehen = dehnen, ableiten“ (weitere Bedeutungen können für unseren Zweck außer Betracht bleiben). Entsprechend bedeutet *ductilis* „ziehbar, verschiebbar, dehnbar“, aber auch „gezogen, gedehnt, getrieben (mit dem Hammer)“. Insbesondere wird von Metallen ausgesagt, daß sie ziehbar, streckbar, dehnbar sind (im Sinne der Bearbeitung). Dafür haben wir genügend Belege von Plinius d. Ä. (gest. 79 n. Chr.) über Augustinus (354-430) bis zu Isidor von Sevilla (gest. 636).

Vom dehnbaren, streckbaren Metall und seiner Bearbeitung her wird die Eigenschaft auch von den daraus gefertigten Gegenständen ausgesagt. Dafür haben wir einige Beispiele im Alten Testament. Der Siebenarmige Leuchter heißt Ex (2. Mos.) 25,31; 37,17 *candelabrum ductile*. Nach Num 8,4 ist es eine Arbeit „aus getriebenem Gold“ *ex auro ductili*. Auch bei dem anderen Werk des Goldschmieds, den beiden Cherubim, finden wir im Lateinischen diese zweifache Ausdrucksweise: *ductilis* steht einmal bei dem Kunstwerk und einmal bei dem Stoff (Ex 25,18 „zwei goldene und getriebene *productiles* Cherubim“; Ex 37,7 „die zwei Cherubim aus getriebenem Gold“ *ex auro ductili*). Ex 25,36 steht in der Vg zusammenfassend für die Arbeiten am Leuchter: „alles getrieben *universa ductilia* von reinstem Gold“.

Die lateinische Übersetzung gebraucht also *ductilis* vom Kunstwerk und vom Metall. Es dürfte klar sein, daß das Wort in Verbindung mit Leuchter und Cherubim nur zur Bezeichnung von getriebener Arbeit stehen und nicht „ziehbar“ heißen kann. Wie aber steht es, wenn es als Adjektiv zu *tuba* hinzutritt?

Wenn wir in Erwägung ziehen, daß den Übersetzern das Wort *ductilis* in Verbindung mit Metallen ganz geläufig war in der Bedeutung „(mit dem Hammer) treibbar, ziehbar, streckbar, dehnbar“ oder „getrieben, gezogen, gestreckt, gedehnt“ und daß sie es selbst so anwenden auf Werke der Goldschmiedekunst und auf den Werkstoff, so spricht das kaum dafür, daß sie mit *tuba ductilis* ein ausziehbares Blasinstrument gemeint haben. So kannten und benutzten es übrigens auch die zeitgenössischen Schriftsteller, z. B. Augustinus.

Eine gegenüber dem sprachlichen Befund zuverlässigere Grundlage für unser Urteil können wir aus den Erklärungen gewinnen, die in der Zeit der lateinischen Bibelübersetzung und danach, also vom 3. bis zum 7. Jahrhundert, zu den infrage kommenden Bibelstellen gegeben worden sind. Wir dürfen dabei nicht erwarten, daß wir in den Homilien und anderen Auslegungen Erläuterungen im Sinne einer biblischen Realienkunde finden. Gelegentlich kann wohl eine

1 Genau wie in der griechischen Übersetzung (*ἐν*) ist die lokale Präposition *in* gebraucht als Wiedergabe der hebräischen Partikel ^ו, die lokale und instrumentale Bedeutung hat.

2 Das Buch Sirach gehört nicht zum hebräischen Kanon, steht aber in der LXX, der Vg und in anderen Übersetzungen. Der hebräische Text war verschollen und wurde seit 1896 in Fragmenten wieder aufgefunden. Das Verhältnis von Text und Übersetzungen ist nicht leicht zu bestimmen. Aber diese Fragen haben für unseren Zweck keine Bedeutung.

sachliche Erklärung gegeben werden, aber auch sie steht im Dienst der Hauptabsicht des Predigers oder Schriftstellers, den Text für die religiöse Belehrung und Erbauung zu erschließen und auszuwerten. Das Mittel dazu ist vielfach die allegorische Ausdeutung. Dinge und Vorgänge, Namen und Zahlen werden Bild und Ausdruck für Höheres, und erst in der Herausarbeitung dieses höheren Sinnes sah man das eigentliche Ziel der Exegese. So werden z. B. Trompeten gern als die Stimme der Propheten und Apostel, das Wort Gottes oder des Evangeliums ausgelegt.

Was unsere Frage angeht, so zeigt Augustinus ganz deutlich, daß er *ductilis* nur als Ergebnis der Treibarbeit ansieht. Zu Ps 97,6 fragt er *Enarrationes in Psalmos* (CC 49, 1374 f.), was die beiden Arten der dort genannten Instrumente bedeuten sollen, und sagt: „*Tubae ductiles aerae sunt, tundendo producuntur*“ „Die getriebenen Trompeten sind von Erz (Kupfer), durch Schlagen (Hämmern) werden sie getrieben/hergestellt“ (*producere* kann sowohl „ausdehnen, strecken, treiben“ heißen als auch „hervorbringen“). Er führt nun aus, daß der Mensch durch die Hammerschläge des Leidens zu einer Trompete gezogen wird, die das Lob Gottes erklingen läßt. Noch deutlicher erscheint dieses Verständnis von *tuba ductilis* *Enarrationes in Psalmos* 32 Sermo II,10 (CC 38, 262): durch das Leiden beseitigt Gott unser Vertrauen auf irdische Sicherheit und weckt und stärkt unsere Sehnsucht nach seinem Reich. „Diese Sehnsucht wird durch die von verschiedenen Seiten uns treffenden Bedrängnisse hervorgebracht *producitur*, damit wir für die Ohren des Herrn wohlklingend sind wie *tubae ductiles* . . . Die *tuba ductilis* wird mit dem Hammer getrieben/gestreckt *producitur*; so streckt sich *extenditur* das christliche Herz unter den Schlägen der Bedrängnisse nach Gott aus.“ Es kommt Augustinus auf dieses sehnsüchtige Sich-ausstrecken nach Gott an. Das hätte er auch in dem Ausziehen einer Zugposaune oder -trompete finden können, wenn er bei *tuba ductilis* an ein solches Instrument gedacht hätte.

In offensichtlichem Anschluß an Augustinus führt Cassiodor († ungefähr 575) zu Ps 97,6 *In Psalterium Expositio* (CC 98, 879, 128-140) aus, was die beiden Arten der Blasinstrumente ausdrücken sollen. Er bezieht dabei *ductilis* auf die Herstellung, wenn er sagt, daß das eine „aus getriebenem Silber geformt wurde“ *argento ductili formabatur*. Die Hammerschläge sind die Leiden, durch die die Gläubigen geistige Fortschritte machen *proficiunt*, und umso mehr wachsen sie *crescunt*, je mehr sie durch den wiederholten Schlag des harten Hammers getroffen werden.

Ebenso sagt Gregor d. Gr. (540-604) *Moralium Libri sive Expositio in librum B. Job* 28 praef. (PL 76, 445) von Job: „Wirklich wie eine getriebene Trompete *tuba ductilis*, die durch Schlagen zum Lobe Gottes gestreckt/getrieben/hergestellt *ex percussione producta* ist, wurde er umso höher erhoben, je größer die Züchtigung war, die ihn traf.“

Nicht anders finden wir es bei Isidor von Sevilla († 636). In seinen *Quaestiones in Vetus Testamentum* erklärt er (PL 83, 344) die Bezeichnung *ductilis* daraus, daß „diejenigen, die das künftige Leben verkünden (*tuba* als Stimme des Predigers!), durch die Schläge der gegenwärtigen Drangsale wachsen müssen“.

Diese Schriftsteller und Prediger, die in der Zeit gelebt haben, in der die lateinischen Bibelübersetzungen entstanden sind, oder in den nächsten Jahrhunderten, haben also bei ihren allegorischen Erklärungen von *tuba ductilis* nur an die Bearbeitung des Metalls gedacht, aber nicht an ein Blasinstrument mit beweglichem Rohr. Gerade aber das wäre ihrer Absicht entgegengekommen, die Texte auf das innere Wachsen, den geistlichen Fortschritt hin auszulegen. Wenn sie nicht von der Handhabung einer Zugposaune oder -trompete ausgehen, so haben wir hierin ein gültiges *argumentum e silentio*, das uns berechtigt, die eingangs gestellte Frage zu verneinen. Nehmen wir noch hinzu, daß die Übersetzungen selbst *ductilis* auch mit anderen Gegenständen, Leuchter und Cherubim, und mit dem Metall verbinden, also da, wo es nur in der Bedeutung „getrieben“ verständlich ist, dann muß es als ausgeschlossen gelten, daß man damals in den Ländern um das westliche Mittelmeer ein Instrument in der Art einer Zugposaune oder -trompete gekannt hat.

Zu einer Systematik der Schlaginstrumente

VON ERHARD KARKOSCHKA, STUTTGART

Wenn man dem systematischen Ansatz Hans Heinz Draeger's folgte¹, so wäre eine eigene Systematik der Schlaginstrumente unnötig. Er richtet an alle Instrumente eine gleichbleibende Folge von Fragen (äußere Kennzeichnung, Tonerzeugung, Ein- oder Mehrstimmigkeit usw.), die auch an Schlaginstrumente gerichtet werden können. Seine Kritik² an der Hornbostel-Sachs'schen Systematik ist theoretisch vollkommen richtig: diese Verfasser ziehen bei den verschiedenen Instrumentengruppen auch verschiedene Gesichtspunkte des systematischen Ordners heran, so daß ihre Ordnung an Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit verliert. Hinzu kommt, daß in diesem und in jedem ähnlichen Ansatz die Stellung der Instrumente mehrdeutig ist, die Systematik also vieldimensional sein müßte, wollte sie alle Verwandtschaften gleichermaßen darstellen.

Aber gerade die instrument-spezifischen Kriterien machen die Hornbostel-Sachs'sche Einteilung praktisch so gut brauchbar, während die von Draeger ein relativ ungegliedertes Bild gibt. Im erstgenannten Fall werden charakteristische Gruppen gebildet; zwar sind sie formal-logisch nicht genügend aufeinander beziehbar, aber sie unterteilen die Musikinstrumente in gut überblickbare Kategorien, die dem allgemeinen Gebrauch der Instrumente entsprechen. Andererseits wird man diese Systematik nicht uneingeschränkt übernehmen können. Der heutige Gebrauch der Instrumente legt es nahe, vor allem die Bestimmbarkeit der Tonhöhe als wichtiges systematisches Kriterium aufzunehmen. Anlaß zu dem nachfolgenden praktikablen Vorschlag sind drei in jüngster Zeit erschienene Bücher von Kotonski, Peinkofer-Tannigel und Brindle³. Der Band *Schlaginstrumente* in „Die Instrumentation“ von Hans Kunitz, Leipzig 1960, ist so hoffnungslos rückständig und wird dem gegenwärtigen Stand der Dinge so wenig gerecht, daß er außer Betracht bleiben muß.

Kotonski teilt ein in Membranophone, Metall- und Holzidiophone. Peinkofer-Tannigel gehen von der Bestimmbarkeit der Tonhöhe aus und teilen die dabei entstehenden beiden Hauptgruppen nach je eigenen Gesichtspunkten. Das scheint die vorhin genannten praktischen Vorteile der Hornbostel-Sachs'schen Systematik auf dem Teilgebiet der Schlaginstrumente zu wiederholen. Aber diese Einteilung ist zu bunt und zu weit weg von der von Hornbostel-Sachs, die sich immerhin allgemein durchgesetzt hat. Brindle dagegen geht von dieser aus und unterteilt weiter nach der Bestimmbarkeit der Tonhöhe, und diesen Ansatz braucht man nur zu ergänzen und konsequent durchzuführen, um das hier erreichbare Optimum zu haben: eine Systematik nach Sachs, die praktikabel ist.

Im nachfolgend dargestellten Vorschlag ist nicht die Totalität aller Gesichtspunkte des Einteilens erstrebt, es soll vielmehr nur das Prinzip deutlich werden, das auch evtl. künftige neue Instrumente oder Gesichtspunkte einzureihen ermöglichen sollte. Gelegentlich sind zur Verdeutlichung Instrumente in Klammer dazugesetzt. Selbstverständlich werden immer Gesichtspunkte auftreten, die eine andere Hierarchie der Systematik wünschenswert erscheinen lassen. Diese muß man dann diskutieren und kann dabei eine systematische Schwäche benützen, um den behandelten Gegenstand besonders gründlich zu klären und im übrigen muß man bereit bleiben, ganz andere systematische Prinzipien zu suchen.

1 H. H. Draeger, *Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente*, Kassel und Basel 1948.

2 Z. B. a. a. O., S. 6: „Diese Wesensbeschreibung hat jedoch, so sehr sie auch zum klingenden Ursprung vorstößt, keinen klanglichen Hintergrund, denn klangliche Ähnlichkeiten bedingen keineswegs den gleichen schwingenden Stoff.“ Auf derselben Seite sagt Draeger aber auch: „Man wird sich jedoch kaum entschließen, die bisherige Einteilung“ (gemeint ist die von Hornbostel-Sachs) „zu verlassen, es bedarf auch gar nicht eines Ersatzes als vielmehr einer ergänzenden Fragestellung“.

3 W. Kotonski, *Schlaginstrumente im modernen Orchester*, Mainz 1968. — K. Peinkofer - F. Tannigel, *Handbuch des Schlagzeugs. Praxis und Technik*, Mainz 1969. — R. S. Brindle, *Contemporary Percussion*, London 1970.

- 1 Allgemeine Bestimmung nach Hornbostel-Sachs
 - 1.1 Idiophone
 - 1.2 Membranophone
 - 1.2.1 Einfellinstrumente
 - 1.2.2 Zweifellinstrumente
 - 1.3 Chordophone
 - 1.4 Aerophone
 - 1.5 Elektrophone
 - 1.5.1 Instrumente mit elektrischer Schallabstrahlung sui generis (Hammond-Organ)
 - 1.5.2 Körperschall (Kontakt) Mikrophone
 - 1.5.3 Tonband-Montage (Musique concrète, elektronische Musik)
- 2 Bestimmbarkeit der Tonhöhe
 - 2.1 bestimmbare Tonhöhe
 - 2.1.1 mit Klaviatur (Celesta)
 - 2.1.2 ohne Klaviatur, aber analoger Tonanordnung (Xylophon)
 - 2.1.3 chromatische Tonanordnung in einer Reihe (Röhrenglocken)
 - 2.1.4 chromatischer Tonvorrat (Pauke)
 - 2.1.5 bestimmbare Einzeltöne (Gong)
 - 2.2 bestimmbare Tonlage (Becken)
 - 2.3 flächiges Geräusch (Donnerblech)
- 3 Art der Klingerregung
 - 3.1 Gegenschlag
 - 3.2 Aufschlag
 - 3.3 Schütteln
 - 3.4 Schrapen
 - 3.5 Streichen
 - 3.6 Zupfen
 - 3.7 Reiben
 - 3.8 Kratzen
 - 3.9 Blasen
 - 3.10 indirektes Schlagen, z. B. auf Schlegel, der auf Fell liegt
- 4 Gegenstand zur Klingerregung
 - 4.1 Gegenschlaginstrument
 - 4.2 Schlegel, hart bis weich
 - 4.3 Stöcke
 - 4.4 Stäbe
 - 4.5 Hammer, Klöppel
 - 4.6 Besen
 - 4.7 Rute
 - 4.8 Fingerkuppe
 - 4.9 Knöchel
- 5 Material, von hart bis weich: Metall, Glas, Stein, Holz, Leder, Gummi, Filz, Kork, Schwamm
- 6 Klangdauer
 - 6.1 Langklinger (Klang über 4 Sekunden lang hörbar)
 - 6.2 Mittellangklinger (1 bis 4 Sekunden)
 - 6.3 Kurzklinger (unter einer Sekunde)
- 7 Resonatoren
 - 7.1 mit mehreren Resonatoren (Vibraphon)
 - 7.2 mit Resonanzkasten (Trogxylophon)
 - 7.3 ohne Resonator

„Fawcett“ – Nutzen und Nachteil

VON ERICH F. W. ALTWEIN, BAD HOMBURG

In dem MGG-Artikel *Tonsysteme* werden in dem Abschnitt „Messungsmethoden“ (Band 13, Spalte 539) neben Cent und Millioktave auch „Fawcett“ erwähnt, das ist eine logarithmische Darstellung der Schwingungsverhältnisse, die von der Quinte ausgeht und sie mit 100 Fawcett ansetzt. Die logarithmische Basis der Fawcett ist somit $\sqrt[100]{3/2}$. Es entsprechen sich als Werte für die Oktave 1200 Cent, 1000 Millioktaven und 171 Fawcett, als Werte für die Quinte 702 Cent, 585 Millioktaven und 100 Fawcett. Der Nutzen der Cent-Rechnung steht außer Diskussion; man denke nur daran, daß das pythagoreische Komma, dieses Quotientenungetüm $531441/524288$, mit völlig ausreichender Genauigkeit durch 23,46 Cent dargestellt werden kann. Bieten die Fawcett (der Terminus ist der Eigenname ihres Erfinders Rodney Fawcett) noch bessere Möglichkeiten?

Auf dem Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß 1962 in Kassel hat Franz Brenn darüber referiert. „Da Quinte und Quarte die musikalische Teilung des Oktavraumes in zahlreichen Systemen und Skalen maßgebend bestimmen, werden aus den Intervallzahlen wichtige Gesetzmäßigkeiten leicht ablesbar“ heißt es in dem Kongreßbericht. Hiernach müßten die Fawcett einen deutlich wahrnehmbaren Fortschritt über die intelligente Cent-Methode hinaus bedeuten. Betrachten wir ein paar der Skalengliederungen, die als Beispiele für die Anwendung der Fawcett geboten werden:

Leitern	Skalastufen
Reines Dur	0-29-55-71-100-126-155-171
Pythagoreisches Dur	0-29-58-71-100-129-158-171
Reines Moll	0-29-45-71-100-116-145-171

Das nimmt sich in der Tat zunächst wie eine Vereinfachung und damit Verbesserung der Stufenkennzeichnung in Cent aus. Es erweist sich aber bei genauem Zusehen, daß die einzelnen Werte Approximativzahlen sind. So müßte beispielsweise der große Ganzton mit 29,0494 erscheinen. Mit ähnlich großzügiger Abrundung lassen sich diese drei Skalen auch in Cent „leicht ablesbar“ darstellen:

Leitern	Skalastufen
Reines Dur	0-204-386-498-702-884-1088-1200
Pythagoreisches Dur	0-204-408-498-702-906-1110-1200
Reines Moll	0-204-316-498-702-814-1018-1200

Gewonnen wird nur eine scheinbare Einfachheit der Darstellung durch „Einsparung“ von Ziffern. Erkauft wird sie durch beträchtliche Ungenauigkeiten. Welches Gewicht die Nachteile haben, mögen ein paar Folgerungen belegen:

a) Der temperierte Halbton wird mit 100 Cent absolut genau angegeben, ihm steht ein bloßer Näherungswert von 14,2459243 Fawcett gegenüber.

b) Nach der Fawcett-Methode ist das syntonische Komma identisch mit dem pythagoreischen: für beide ergeben sich 3 Fawcett! Um dieses Ergebnis haben sich Jahrhunderte umsonst bemüht . . .

c) Da es hiernach kein Schisma gibt, entfällt auch der kleine, aber wichtige Unterschied zwischen dem Schisma und $1/12$ des pythagoreischen Kommas, nämlich 1,954 gegen 1,955. Diesen Unterschied muß kennen, wer nicht der Täuschung erliegen soll, die gleichschwebend temperierte Stimmung erniedrige alle Quinten um je ein Schisma.

Fazit: der Cent-Thron wackelt nicht.

Anzeigen musikalischer Ereignisse mit Hilfe eines Meßgerätes zur Erfolgsmessung und Leistungsüberprüfung im Musikunterricht

VON RUDOLF KRAEMER, SAARBRÜCKEN

Gegenwärtig stellt Hörerziehung das zentrale Problem des Musikunterrichts dar. Zur Überprüfung der Perzeptionsleistung und Methodeneffektivität sind geeignete Testverfahren zu entwickeln. Es wurde daher von mir ein Gerät konstruiert, das synchron mit dem zu hörenden Klangstück ein Aufzeigen musikalischer Ereignisse durch den Hörer zuläßt. Bei diesem Gerät handelt es sich um eine Art Bandschreiber. Die Entwicklung eines solchen Meßinstrumentes wurde notwendig, da sich bisherige Testverfahren im Bereich der Musik meist als Musikalitätstests, als Verfahren zur Überprüfung bestimmter Fähigkeiten und Fertigkeiten verstanden, weniger als Verfahren zur Leistungskontrolle, Erfolgsmessung, Inhalts- und Methodenüberprüfung.¹ Dies hat seine Ursache darin, daß einmal Musikalität als ein Begabtheitsmerkmal, nicht aber als ein Begabtheitsmerkmal im Sinne von Begabtheitsmerkmalen oder Begabtheitsmerkmalen aufgefaßt wurde, zum anderen, daß die Ziele des Musikunterrichts im Bereich spezifischer Fähigkeiten und Fertigkeiten lagen. „Die Neubestimmung der Ziele und Inhalte des Musikunterrichts und der stete Wandel der Unterrichtsbedingungen machen es nötig, daß bereits der Unterricht der Grundschule durch Erfolgsüberprüfungen gesteuert wird. Die Ergebnisse solcher Kontrollen sollen einerseits den kritischen Rückblick auf Ziele, Inhalte, Wege, Leistungen und Erfolge durchgeführter Arbeitsabschnitte ermöglichen, andererseits aber die Grundlagen für die Planung des folgenden Unterrichts bilden.“² Da Leistungs- und Erfolgsüberprüfungen bereits in der Primarstufe erfolgen sollen, müssen besonders einfache Verfahren zur Verfügung stehen. Diese Aufgabe gestaltet sich schwierig, weil Kinder der Primarstufe das Gehörte weder in musikalischen Zeichen aufschreiben noch hörend mit diesen vergleichen, auch nicht in vereinbarten Zeichen aufschreiben oder sprachlich prägnant wiedergeben können. Zum anderen liegen die Schwierigkeiten an der Komplexität der Musik. Damit ist sowohl die Vielschichtigkeit des Gegenstandes gemeint als auch die Vielfalt der Wirkung auf den Hörer. Nicht alle Wechselwirkungen und Auswirkungen sind quantifizierbar, vor allem im affektiven und sensomotorischen Bereich. Im kognitiven Bereich lassen sich Verhaltensänderungen besser feststellen. Informelle Tests können Auskunft über das Sachwissen der Schüler geben. Spezielle Höraufträge verlangen vom Schüler das Aufzeigen musikalischer Grundkategorien wie Klangfarbe (Instrument), Tempo, Dynamik, Form, Takt, Rhythmus, Melodieverlauf, Zusammenklang. Zum Klangstück werden graphische Darstellungen (Klangfarbenpartitur, Hörpartitur) erstellt. Dabei werden Zeichen vereinbart, die einem bestimmten musikalischen Ereignis zuzuordnen sind. Solche graphischen Darstellungen lassen jedoch keinen Rückschluß auf den genauen Zeitpunkt des Hörens zu. Sie bieten daher keine Möglichkeit einer exakten Kontrolle. Außerdem haben sie den Nachteil, daß vom Schüler Kenntnisse im Umgang mit solchen Techniken verlangt werden. Einerseits mußte also ein Testverfahren entwickelt werden, das keine besonderen Voraussetzungen bezüglich der Handhabung an den Schüler stellt; andererseits sollte die Möglichkeit einer zeitlichen Kontrolle gegeben sein. Da Musik sich in der Zeit vollzieht, muß das Anzeigen musikalischer Ereignisse durch den Hörer günstigerweise auch zeitlich erfolgen. Auf diese Weise läßt sich feststellen, wann und wie lange der Hörer dieses oder jenes Instrument hört, laute oder leise Teilstücke, schnelle oder langsame Teile erkennt, ob er den Rhythmus mitvollziehen kann, Themeneinsätze wiedererkennt oder die Beziehung der Instrumente zueinander feststellt. Sowohl die Forderung nach einfacher Handhabung als auch die Forderung nach zeitlicher Kontrolle sind bei dem von mir entwickelten Gerät erfüllt. Eine Höraufgabe und Testanweisung lautet z. B.: „Wenn du die

1 Vgl. dazu K. E. Eicke, *Erfolgsmessung im Musikunterricht*, in: *Bildungsziele und Bildungsinhalte des Faches Musik*, Vorträge der achten Bundesschulmusikwoche Saarbrücken 1970, Mainz 1970, S. 198-208. Vgl. auch G. Noll, *Zum gegenwärtigen Stand der musikalischen Rezeptionsforschung (im deutschsprachigen Raum) – Versuch eines Überblicks*, in: M. Alt (Hrsg.), *Empirische Forschung in der Musikpädagogik*, Mainz 1970, S. 29-36.

2 *Lehrplan für die Grundschule der Länder Rheinland-Pfalz und Saarland*, Grünstadt 1971, S. 209.

Trompete hört, drücke die rote Taste!“ Tonbandgerät und Meßgeräte laufen synchron. Auf diese Weise können durch Vereinbarungen etwa folgende Höraufgaben gestellt werden: Erkennen eines Instrumentes, einer Instrumentengruppe, laute und leise Teilstücke, schnelle und langsame Teile, Ostinato, Orgelpunkt, Themeneinsätze, Variation, Sequenz, polyphone und homophone Teile u. a. mehr. Von größeren Kindern können mehrere Tasten bedient werden (z. B. Violine = rote Taste; Cello = grüne Taste . . .). Mit Hilfe des Tastendruckes ist es außerdem möglich, den Rhythmus mitzuvollziehen, nachzuvollziehen oder weiterzuführen. Durch Zuordnung von Eigenschaftsbezeichnungen zu den einzelnen Tasten (z. B. langweilig = gelbe Taste; interessant = rote Taste . . .) lassen sich erstmals Aussagen über die Charakterisierung eines vollständigen Klangstückes machen.³ Neben Drucktasten besitzt das Gerät eine Schiebeteaste. Sie dient der Aufzeichnung der relativen Klanghöhe, Lautstärke oder Dichte. Der Melodieverlauf kann somit durch den Hörer gemäß seinem Tonvorstellungsvermögen festgehalten werden, ebenso der Eindruck der Lautstärke und Dichte. Das Gerät verfügt zudem über die Möglichkeit der Rückspulung. Bei mehrmaligem Durchlauf werden daher Korrekturen durch den Hörer sichtbar. Die Untersuchungen, die mit Hilfe dieses Gerätes möglich werden, können nicht ohne Auswirkungen auf die Musikerziehung bleiben. Aufgrund der Kenntnis des Leistungsstandes und der sich daran anschließenden Inhalts- und Methodenüberprüfung wird eine sichere Zielsetzung für den weiteren Verlauf des Unterrichts gegeben.⁴ Man wird Aussagen darüber machen können, inwieweit graphische Darstellungen des Melodieverlaufes, wie sie in einzelnen Methoden durchgeführt werden, sinnvoll sind und wo die Grenzen einer solchen Methode liegen. Insbesondere auf dem weiten Feld des Musikhörens lassen sich Untersuchungen anstellen, die für die gezielte Unterrichtsarbeit von Bedeutung sind. Auch neueste Musik kann in das Untersuchungsprogramm einbezogen werden (Helligkeit, Lautstärke, Dichte, Charakter). Es kann ferner festgestellt werden, welche Instrumente für das Kind – auch für das Kind im Vorschulalter – leicht aus dem Orchesterklang herauszuhören sind. Sollte sich zeigen, daß gewisse Instrumente für das Kind leichter zu erkennen sind, wird man dem in der Methode Rechnung tragen müssen. Es wird künftig zu erkunden sein, welche Hörbeispiele sich besonders für eine Erarbeitung eignen. Weiterhin ist zu prüfen, ob nach der Besprechung eines Klangstückes Kenntnisse auf andere Klangstücke übertragen werden. Eine Analyse der Ergebnisse eines Testes und des dargebotenen Hörbeispiels wird Zusammenhänge über Bekanntheitsgrad und Hörleistung aufdecken. Aufschlüsse über notwendige Wiederholungen im Unterrichtsprozeß werden gegeben. Ebenso wichtig ist die Überprüfung der Konzentrationsfähigkeit. Die zeitliche Kontrolle erlaubt auch die Feststellung von Reaktionsverzögerungen. Korrekturen bei mehrmaligem Hören des Klangstückes durch den Hörer werden sichtbar. Weiterhin wird der Einfluß optischer Hilfe auf die Perzeptionsleistung zu prüfen sein. Somit dient das Gerät der Leistungskontrolle, der Erfolgsmessung sowie der Inhalts- und Methodenüberprüfung.

Einige Bemerkungen zum Federhofer-Wellek-Experiment

VON REINHARD SCHULZ, MÜNCHEN

Die heftige Debatte, die aus dem Experiment von Federhofer und Wellek erwuchs, läßt erkennen, daß hier ein wunder Punkt in der Stellung zur neuen Musik berührt wurde. Bisher allerdings vertiefen die meiner Meinung nach voll berechtigten Kritiken nur rein immanent, d. h. sie führten nur Angriffe gegen die Art des Experiments selbst. Ohne daß ich dieser Art von

3 Die Anwendung des Polaritätsprofils, wie sie etwa in den Untersuchungen von P. Brömse und E. Kötter zu finden ist, erlaubt nur die Darbietung eines Ausschnitts, dessen Charakter sich nicht wesentlich ändern darf. Vgl. u. a. P. Brömse und E. Kötter, *Experimentelle Untersuchungen zur Differenzierfähigkeit beim Musikhören zehnjähriger Schüler*, in: M. Alt (Hrsg.), *Empirische Forschung in der Musikpädagogik*, Mainz 1970, S. 37-42.

4 Vgl. U. Günther, *Musikdidaktische Perspektiven als Folgerungen aus empirischen Untersuchungen zum Musikhören bei Kindern und Jugendlichen*, in: M. Alt (Hrsg.), *Empirische Forschung in der Musikpädagogik*, Mainz 1970, S. 42-45.

Kritik ihre Bedeutung und Schlagkräftigkeit nehmen will, möchte ich hier doch einige neue, und wie ich glaube tiefer liegende Gegenargumente bringen.

Das ganze Experiment mündet in der Feststellung, die neue Musik, hier vor allem Schönberg und Webern, sei mit dem Gehör nur sehr unvollständig zu erfassen und somit negativ zu bewerten. Vorerst erscheint mir die Beschränkung auf Musik vor 1945 schon sehr interessant. Wahrscheinlich meinten die Autoren, daß sie mit diesem Schritt auch der ganzen „atonalen“ Musik nach 1945 den Wind aus den Segeln nähmen und sie somit gleichzeitig vom Tisch fegten. Zweifelsohne hätten sie in späterer Musik noch viel geeigneterer Objekte ihrer Angriffe entdeckt. Wenn wir einmal von der Beschränkung auf Klaviermusik absehen, da es klar ist, daß die Ergebnisse nicht nur für Klaviermusik verstanden werden wollen, so bieten doch die früheren Werke Ligetis, wie z. B. *Atmosphères* oder *Lontano*, einen viel eindeutigeren Beweis der Unhörbarkeit des Einzeltons. Zum Beispiel fiele das Aussetzen oder „Falschspielen“ einer „Mittelstimme“ im 48-stimmigen Kanon aus *Atmosphères* überhaupt nicht auf. Falsch ist nun aber der Schluß, daß das mehr oder weniger Unauffällige und Unerkennbare auch sinnlos, und somit das Werk schlecht sei. Wer würde denn in einem Betrieb von tausend Arbeitern, wo das Ausfallen eines einzigen Arbeiters auch nicht auffällt, die Arbeit eines Einzelnen für sinnlos erklären? Wer würde einen Punkt in einem pointillistischen Bild Seurats für unnötig und somit das Bild für schlecht erklären? Es ist mir klar, daß sich diese Beispiele nicht vollkommen auf die Musik, vor allem die Weberns oder Schönbergs, anwenden lassen, ich möchte sie aber trotzdem zur Verdeutlichung meiner Meinung hier stehen lassen.

Wie ich glaube, unterliegen Federhofer und Wellek dem großen Fehler, Musik nach Kriterien und Gesichtspunkten zu beurteilen, die sie aus der Betrachtung nur eines Teils der Musik gewonnen haben, und die sie aber auf den gesamten Bereich der Musik angewandt haben wollen. Die Experimente wären wahrscheinlich ebenso negativ für afrikanische oder asiatische Musik ausgefallen. Eine Ablehnung dieser Musik durch die Federhofer-Wellekschen Kriterien schien wahrscheinlich den Autoren selbst sehr fragwürdig und gesucht. Durch die Vertuschung aber erreichten die Autoren eine geschlossene Front gegen die neue Musik.

Ein wichtiger Schritt zu einer adäquaten Beurteilung von Musik ist der Vergleich des konkret Vorliegenden und Erklingenden mit der Intention des Komponisten. Diesen Schritt haben aber die Autoren Federhofer und Wellek nicht vollzogen. Wie lächerlich einseitig klingen uns die Kritiken im späteren Mittelalter, die die Mehrstimmigkeit wegen ihrer Textunverständlichkeit ablehnten. Natürlich ging es den Komponisten der mehrstimmigen Stücke damals gar nicht primär um ein gutes Verstehen der Texte, also war auch die Kritik an der Musik mit diesem Argument völlig fehl am Platze. Heute zweifelt niemand mehr an dem musikalischen Wert dieser Werke. Wie fortschrittlich und einsichtig ist doch hier der Musiktheoretiker Zarlino, der nicht die Musik mit aufgesetzten Kriterien beurteilt, sondern sich die Kriterien für Musikbeschreibung aus den Werken selbst holt. Federhofer und Wellek stellen ihm gegenüber einen Rückschritt dar.

Natürlich war es nicht Intention von Webern, leicht und fast reibungslos zu hörende Stücke zu schreiben. Die Abwendung von der „dem Ohr gewohnten“ Tonalität war eine entwicklungsgeschichtliche Notwendigkeit. Dies brachte ihm jedoch eine reiche Fülle neuer Möglichkeiten, wie z. B. eine für tonale Musik nahezu unmögliche Vielfalt an Spiegelungsmöglichkeiten der Tongestalten. Webern hat diese neuen Mittel auf erstaunliche Weise beherrscht, er hat in seinen Stücken jeden Ton unter der Kontrolle. *„Nicht er macht, was die Töne wollen, sondern die Töne machen, was er will“*.

Hätten Federhofer und Wellek die neue Musik unter diesem Gesichtspunkt, nämlich der Lösung völlig neuer Probleme, die das andere Material an den Komponisten stellt, betrachtet, so hätten sie bestimmt nicht die bekannten Schlußfolgerungen aus ihren Experimenten gezogen. Daß aber eine Musik auf tonaler Basis nicht mehr möglich ist, was ja noch einen Ausweg darstellen könnte, müßte doch durch die kranke Brüchigkeit der Werke von Sibelius oder des späten Richard Strauss, noch besser aber in noch neueren Produkten tonaler Musik, selbst den Autoren deutlich werden. Die Geschichte hat eine Musik, die noch heute von vielen für natürlich und „das Ohr nicht beleidigend“ gehalten wird, unmöglich gemacht. Wer die jetzige Musik mit aus alter Musik gezogenen Kriterien ablehnt, hat nicht nur einen methodisch falschen Ansatz, er leugnet damit auch die Möglichkeit einer sinnvollen Weiterentwicklung der Musik überhaupt.

Carl Dahlhaus und die Zwölftontechnik Ein Schlußwort

VON HELLMUT FEDERHOFER UND ALBERT WELLEK†, MAINZ

Neuerlich bemüht sich Carl Dahlhaus, den Wert des von ihm so genannten Federhofer-Wellek-Tests und die aus ihm gezogenen Schlüsse abzuqualifizieren¹. Doch werden neben unnötigen spitzen Bemerkungen kaum neue Einwände, sondern meist schon bekannte in mehr oder weniger modifizierter Gestalt wiederholt, so daß die neuerliche Duplik knapp gehalten werden kann.

Was musikalische Rezeptionsforschung zu leisten vermag, läßt sich zufolge der zahlreichen von ihr in Betracht zu ziehenden Faktoren, die je nach Art und Zweck eines Versuches verschieden sein können, begreiflicherweise nicht auf eine kurze Formel bringen. Unter der Voraussetzung einer angemessenen Hörerfahrung, die bei unseren durchwegs musikalisch geschulten Versuchspersonen gegeben war, gestattet sie sowohl Aussagen über Hör-Reaktionen als auch Rückschlüsse auf die diesen zugrundeliegenden musikalischen Objekte. Allerdings machte schon der französische Psychologe R. Francès bei Hörversuchen mit dodekaphonisch bestens geschulten Spezialisten die Beobachtung, daß intime Kenntnis dodekaphoner Musik ohne Einfluß auf die Sicherheit des Urteils bleibt². Diese Beobachtung ließ sich durch unseren Hörversuch, von dessen Teilnehmern 71 offen ihre Vertrautheit mit dodekaphoner Musik einbekannten, sowie durch Hörversuche ähnlicher Art, die auch serielle und spätere avantgardistische Musik einbezogen, erhärten. Die These, daß allein intime Kenntnis avantgardistischer Musik diese verständlich mache, ist brüchig und Ausdruck elitären Dünkels. Wer der törichten Meinung sein soll, daß „ein Werk durch mangelhafte Rezeption ‚widerlegt‘ werde“³, verrät Dahlhaus nicht.

„Regeln über den Gebrauch oder die Vermeidung bestimmter Zusammenklänge“⁴ innerhalb der Dodekaphonie führten weder bei Schönberg noch bei seinen Schülern zu einer neuen Satzlehre. Sie hätte die Zwölftontechnik, die der gutgläubige Winfried Zillig noch zu Beginn der Fünfziger Jahre optimistisch mit den Worten apostrophierte: „Die Jugend der Welt komponiert Zwölfton“⁵, völlig überflüssig gemacht. Wenn Dahlhaus zugibt, daß Dodekaphonie keine Satzlehre sei, aber meint, daß sie eine solche zulasse, „die den Gebrauch von tonalen Dreiklängen und Septakkorden ausschließt“⁶, so wird sie nur negativ als Auslöschung tonaler Bezüge charakterisiert, was nicht einmal für alle Dodekaphonisten Gültigkeit besitzt⁷. Sind aber alle anderen horizontalen und vertikalen Tonverbindungen im atonalen Kontext gestattet?⁸ Im Zusammenhang mit dieser Frage ist ein Hörversuch aufschlußreich, den der in Edinburgh lebende österreichische Komponist Hans Gal bereits vor mehreren Jahren mit Musikstudenten in den USA durchführte. Gal schrieb einige kurze experimentelle Klavierstücke, in denen eine Anlehnung an das tonale Idiom vermieden, im übrigen aber die Wahl der Töne dem Zufall

1 C. Dahlhaus, *Noch einmal: Der Federhofer-Wellek-Test*, in: Mf XXV, 1972, S. 187 ff.

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

3 Dahlhaus, a. a. O., S. 187.

4 Dahlhaus, a. a. O., S. 188.

5 Dazu H. Federhofer, *Winfried Zilligs Einführung in die Zwölftonmusik*, in: Festschrift der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz (im Ersch.).

6 Dahlhaus, a. a. O., S. 188.

7 Die Behauptung, daß es sich in Bergs Violinkonzert um „auskomponierte [!] tonale Relikte“ handelt (Dahlhaus, a. a. O., S. 188), klingt wie eine verlegene Ausrede. Tatsächlich schwebte Alban Berg eine Synthese von Tonalität und Atonalität vor, wenngleich er nicht so weit wie der mit ihm bekannte dänische Komponist Paul Klenau ging, der zwölftönige Musik in einem quasi-Reger-Stil schrieb.

8 H. H. Stuckenschmidt, Art. *Arnold Schönberg* in: MGG XII, 1967, Sp. 25, weist auf „die prinzipielle Gleichwertung aller denkbaren Akkordphänomene“ durch Schönberg hin, woraus sich kaum eine Satzlehre ableiten lassen dürfte. Nach W. Zillig, *Variationen über neue Musik* (München 1959), S. 77, „findet sich bei Schönberg auch in der atonalen Epoche immer wieder der Dreiklang. Aber er ist nicht bevorzugt gegenüber all den dissonierenden Klängen, den Quartanakkorden, den Sekundtürmungen, die ihn umgeben.“

überlassen wurde. Diese Stücke führte Gal zusammen mit dem Klavierstück op. 19 Nr. 3 von Arnold Schönberg, das noch vor dessen dodekaphoner Periode liegt, den Versuchspersonen im unwissentlichen Verfahren vor mit dem Ergebnis, daß keine der Versuchspersonen zwischen den Stücken von Gal und jenem von Schönberg, d. h. zwischen intendierter Sinnlosigkeit (Gal) und intendiertem Sinn (Schönberg) zu unterscheiden vermochte. Derselbe Versuch wurde 1969 mit ähnlichem Ergebnis am musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität wiederholt⁹. Beidemal wurden keine tonalen Vergleichsstücke einbezogen. Dies verdient hier erwähnt zu werden. Denn das Ergebnis des sogenannten Federhofer-Wellek-Tests spricht auch ohne solche eine deutliche Sprache.

Wenn es nach Dahlhaus keine „*einfach-dodekaphonen Zitate*“ gibt, erscheint es unnötig, von „*verwickelt-dodekaphonen*“¹⁰ zu sprechen. Worin besteht die „*Verwicklung*“? Zeichnen sich doch selbst die relativ einfachen tonalen Versuchsstücke durch einen weitaus größeren Beziehungsreichtum aus als jene. Und Tonalität gerät nur dort an die Grenze der Atonalität, wo sie sich aufzulösen beginnt, nicht, wo sie kompliziert wird.

Dahlhaus wirft die Frage auf, ob nicht im Bewußtsein der Avantgarde „*der Gegensatz zwischen Sinn und Sinnlosigkeit längst durch den zwischen Emanzipation und Zwang abgelöst und verdrängt worden*“¹¹ sei. Wenn dies zutreffen sollte (vgl. oben), wäre zu überlegen, wo der Beginn solcher Veränderung anzusetzen ist, der längst vor jeder programmatischen Erklärung erfolgt sein könnte. Dahlhaus kennzeichnet Dodekaphonie als Endstadium abendländischer Hochkunst. Doch nimmt Dodekaphonie zugleich eine Schlüsselstellung in der Entwicklung der Avantgarde ein, die sie allerdings rasch veränderte und bald überhaupt aufgab. Diese hinlänglich bekannte Tatsache erforderte eine Deutung, war doch Schönberg im Gegenteil davon überzeugt, daß durch seine Tat ein Zustand der Stabilisierung geschaffen, nämlich ein neues sinnvolles Komponieren mit Tonhöhen bzw. Tonqualitäten ermöglicht worden sei, das deren Vorrang vor anderen Parametern nicht antastete. Unter Ausklammerung psychologischer Fakten und Einwände ließe sich sogar eine atonale Satzlehre, die es nicht gibt, denken, die ähnlich wie die tonale von einer „*prima*“ zu einer „*seconda prattica*“ und zu künftigen neuen Meisterwerken geführt hätte. Die Geschichte der letzten 20 Jahre lehrt das Gegenteil. Nicht nur der Begriff des Meisterwerkes, auch der des Werkes ist mittlerweile brüchig geworden, und der rasche Verfall der Dodekaphonie kann aus heutiger Sicht nur als Beginn des Verfalls der Vorherrschaft des Parameters der Tonhöhe bzw. Tonqualität gedeutet werden. Diese Deutung steht nicht nur im Einklang mit unserem Versuchsergebnis, sondern auch mit dem raschen Aufkommen der Klangfarbenkomposition, die eine Änderung in der Rangordnung der Parameter voraussetzt. Zwar vermutete schon Schönberg, daß sich in der Aufeinanderfolge von Klangfarben eine Gesetzmäßigkeit herausbilden könnte, die jener von Ton- und Klangfolgen ähnlich sei, ließ es aber bei einem einzigen Versuch bewenden. Dagegen kam es bald nach Schönberg zu zahlreichen Versuchen in dieser Richtung, unter welchen das Orchesterstück *Atmosphères* von Ligeti am bekanntesten und relativ erfolgreichsten geworden ist: „*Musik konstituierte sich nicht mehr aus einzelnen Intervallen oder gar Tönen, sondern aus gefärbten Komplexen, Tontrauben oder Cluster, deren wichtigste Merkmale neben Dauer und Lautstärke Umfang und Dichte waren. Die Dimension der Tonhöhe tritt in derartigen Kompositionen, wie Schönberg am Ende der Harmonielehre schon 1911 geahnt hat, zurück; sie erscheint als Moment der Klangfarbe*“¹². So gewinnt auch aus der Perspektive der Klangfarbenkomposition die Dodekaphonie eine von ihrem Urheber vielleicht geahnte, aber gewiß nicht beabsichtigte Übergangsfunktion.

Dahlhaus nimmt ferner Bezug auf einen mit 65 musikalisch geschulten Versuchspersonen durchgeführten Hörversuch, in dem auch ein veränderter und unveränderter Ausschnitt aus dem genannten Stück Ligetis zu Gehör gebracht wurde. Natürlich zielte der Hörversuch nicht auf das

9 Über diesen Versuch vgl. Federhofer, *Das Ende der musikalischen Parodie?*, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1970, Leipzig 1971, S. 96-106.

10 Dahlhaus, a. a. O., S. 188 sowie in Mf XXIV, 1971, S. 439.

11 Dahlhaus, *Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik*, in: Die Musik der sechziger Jahre, Mainz (1972), S. 99 (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd 12).

12 R. Stephan, *György Ligeti: Konzert für Violoncello und Orchester. Anmerkungen zur Cluster-Komposition*, in: Die Musik der sechziger Jahre (wie Anm. 11), S. 119 f.

Erkennen von Einzeltönen oder Tonhöhen. Über die den Intentionen des Komponisten entsprechend geänderte Versuchsanordnung und das Ergebnis des Versuches wurde an anderer Stelle ausführlich berichtet¹³. Wenn Dahlhaus mit Bezug auf dieses meint, daß „es einigen Versuchspersonen mißlang, Ligetis ‚Atmosphères‘ angemessen zu hören“¹⁴, so setzt eine solche Behauptung, sollte sie zutreffen, Normen der Klangfarbenkomposition voraus, deren jene Versuchspersonen nicht (oder noch nicht) teilhaftig waren. Nach Rudolf Stephan setzt sich „bei dieser Kompositionsweise die natürliche Affinität der einzelnen Eigenschaften der komponierten Klänge (Lautheit-Clusterbreite-Clusterdichte)“ durch „und ermöglicht vielleicht überhaupt erst sinnvolles Komponieren. Dieses kann dann unter anderem darin bestehen, sich dieser natürlichen Affinität zu überlassen, sich ihr nur partiell zu überlassen, partiell aber dagegen anzukomponieren, oder sich ganz und gar von ihr unabhängig zu machen. Beherrschend bleibt auf jeden Fall das Moment der ständigen Veränderung des Zustandes der Musik“, nämlich „das der ständigen Veränderung der klanglichen Situation, des unmerklichen Übergangs von einem Zustand in einen anderen“¹⁵. Überraschend ist die zweimalige Postulierung einer „natürliche[n] Affinität“, wo doch Adorno, der nach Stephan „entscheidend mitgeholfen [habe], das Bewußtsein seiner Zeitgenossen zu verändern“¹⁶ nur eine „zweite Natur“ der Musik zubilligt, die sich auf gesellschaftlich bedingte Konventionen gründe. Noch überraschender ist die dem Komponisten zugestandene Möglichkeit, sich dieser natürlichen Affinität ganz oder teilweise hinzugeben, sich ihr aber auch zu widersetzen, was die Ausbildung von Hörnormen erheblich erschweren, wenn nicht überhaupt unmöglich machen dürfte. Diesen Verdacht bestätigt der Hörversuch mit Ausschnitten aus Ligetis *Atmosphères* vollauf. Wenn Dahlhaus dessen Ergebnisse als irrelevant für das Stück abtut, so schwingt in solch elitärer Gesinnung die Vorstellung von dem der Zeit vorausseilenden Genie mit, die der Romantik und Spätromantik, aber nicht mehr der heutigen gesellschaftlichen Realität angemessen ist. Wenig überzeugend auch, einerseits „das Recht der Komponisten zu verteidigen, die überlieferte Rangordnung [der Parameter] zu modifizieren oder sogar umzukehren“, andererseits bekennen zu müssen: „Das Ausmaß aber, in dem die Klangfarben – die sich im Unterschied zu den Tonhöhen und den Tondauern nicht zu einer Skala zusammenfügen – von sich aus formbildend wirken können, ist gering. Und so ist die Klangkomposition in Gefahr, im Prinzip – wenn auch nicht in den Details – auf eine Entwicklungsstufe zurückzufallen, auf der sich die Klangfarben als isolierte Reize präsentierten“¹⁷.

Nun bildet die Klangfarbenkomposition nur einen Teil avantgardistischer Musik. Nach dem Zusammenbruch des seriellen Prinzips, dem eine noch kürzere Lebensdauer als dem dodekaphonen vergönnt war, wurde neuerdings der Zufall zu Hilfe gerufen, ungeachtet der trüben Erfahrungen, die man – wenn auch unbeabsichtigt und wider Willen – mit ihm bereits bei der dodekaphonen und seriellen Komposition gemacht hatte. Neu war nur, daß in den Zufall, der sich zum Usurpator des Einfalls aufwirft, der Interpret einbezogen wurde, der, wenn er nicht als Solist gut an der Neuerung verdiente, als Orchestermusiker ein bedauernswertes Opfer dieser Bestrebung blieb¹⁸. Am Wesen der Sache änderte sich wenig, denn die angepriesene „offene Form“ war „insofern eine Fiktion, als sie auditiv nicht faßbar wird, weil der Hörer ja nur die vom Interpreten gewählte Abfolge hört und diese nicht mit den übrigen, ebenfalls möglichen Varianten in eins zu setzen vermag“¹⁹. So dürfte auch das von Dahlhaus vermutete Bedürfnis nach „Emanzipation“ von „Zwang“, das den Gegensatz von Sinn und Sinnlosigkeit abgelöst

13 Federhofer, *Ein Hörprotokoll Neuer Musik*, in: Festschrift Luigi Ronga (im Ersch.). Vgl. auch ders., *Zur Rezeption Neuer Musik*, in: *International review of the aesthetics and sociology of music* 3, 1972, S. 5-34.

14 Dahlhaus, in: *Mf XXV*, 1972, S. 187.

15 Stephan, wie Anm. 12, S. 123.

16 Art. *Theodor W. Adorno*, in: *Riemann-Musik-Lexikon*, Ergänzungsband, Personenteil A-K, hrsg. v. C. Dahlhaus, Mainz 1972, S. 6 f.

17 Dahlhaus, in: *Mf XXV*, 1972, S. 187 und wie Anm. 11, S. 98 f.

18 Dazu vgl. M.-L. Fuhrmeister, *Medizinisch-psychologische Aspekte der Ausübung zeitgenössischer Musik*, Tübingen 1969.

19 H. Oesch, *Zwischen Komposition und Improvisation*, in: *Die Musik der sechziger Jahre* (wie Anm. 11), S. 44.

oder verdrängt habe (vgl. oben), seines Sinnes entbehren und das Unbehagen „*einer ratlosen Avantgarde*“²⁰, die den Charakter einer durch Auftragsarbeiten stets neu belebten und beschäftigten Sekte mit pseudo-messianischen Heilserwartungen angenommen hat, sollte weniger der ohnehin schwindenden Kultur als ihrem eigenen schiefen Welt- und Menschenbild gelten, das nach außenhin erkennbar wird. Daß sich aber von der Atonalität über die Dodekaphonie bis zu Boulez, Stockhausen, Kagel und Cage hin, der „*das Komponieren nicht etwa als Kodifikation musikalischer Vorstellungen, sondern als das Verfahren des Schreibens, nahezu als die Methodik von dessen physischem Akt definiert*“²¹, eine ununterbrochene Entwicklung abzeichnet, die den Zufall immer mehr in den Vordergrund rückt, läßt sich kaum mehr leugnen. Daher sollte es nicht stören, wenn in unserem Hörversuch sehr viele Versuchspersonen den 13-tönig verstimmt Webern für den richtigen hielten.

Die Schriftleitung betrachtet hiermit die Diskussion in der „Musikforschung“ als abgeschlossen.

*Notre-Dame-Probleme**

VON ERNEST H. SANDERS, NEW YORK

Wie eine immer wieder aufs Neue faszinierende Landschaft ist die Musik der sogenannten Notre-Dame-Schule. Nur in wenigen Repertoires der abendländischen Musik stehen wir so vielen Ungewißenheiten gegenüber, trotz des fast überreichen Evidenzmaterials. Es ist dies eine anziehende Kombination, die zu Spekulation und Hypothesen verpflichtet, aber wie zahlreich sind andererseits die Gelegenheiten für den Wissenschaftler, im Laufe seiner Erforschung dieses verwirrenden Gebiets den Boden unter den Füßen zu verlieren!

Rudolf Flotzingers Buch befaßt sich mit einer gründlichen Untersuchung zweistimmiger diskantiler Cantus-firmus-Bearbeitungen des 13. Jahrhunderts. (Probleme, die mit der zukunfts-trächtigen Funktion der Clausula als Motettenquelle zusammenhängen, fallen im allgemeinen außerhalb des Rahmens des Werks und sind daher meist ausgeschaltet.) Die „Nachfolge“ besteht aus den 13 mehrstimmigen Organa-Nachträgen von W₁ (einschließlich der sechs dreistimmigen Stücke im achten Faszikel), dem elften Faszikel von W₁ (hier: W₁, 11), den einschlägigen Kompositionen im sogenannten St.-Victor-Manuskript (einschließlich der drei dreistimmigen, d. h. einem Organum und zwei Clauseln), und den mehrstimmigen Stücken in MSS Paris, B. N., f. lat. 15129; 11411; und Assisi, Bibl. Communale, 695.

Eine erhebliche Rolle wurde in diesem Buch der Statistik eingeräumt. Flotzinger sieht sie als Hilfswissenschaft an: sie dient der „*Konkretisierung und Veranschaulichung von Beobachtungen, die in allgemeiner Weise auch ohne diese möglich wären und zunächst auch zustandekommen müssen*“ (S. 9). Obwohl in einigen Fällen die Tabellen, Prozentangaben etc. wirklich nur bereits geklärte Probleme unter die Lupe nehmen (z. B. Tabelle 2 oder Tabelle 11, die letztere „*also wiederum nur geeignet, an sich klare Sachverhalte exakt festzuhalten, ohne weitere Aufschlüsse zu ermöglichen*“ – S. 147), vermitteln die meisten Tabellen einen Reichtum von präzisen und nützlichen Kenntnissen. Manchmal ist die Bedeutung einer Tabelle nicht völlig klar gelegt; z. B. Tabelle 6 zeigt, wie viele der nach Tenorrhythmen eingeteilten Discantuspartien und Clauseln zu Motetten umgestaltet wurden. Es bleibt dem Leser überlassen, Grundsätzliches im Auge zu behalten und sich auszurechnen, daß 30% der Discantuspartien und Clauseln mit ligiertem Tenor zu Motetten wurden, während wir andererseits Motetten für nur 4% solcher ohne spezifische Tenorrhythmen kennen.

Das dankenswerteste Resultat der beträchtlichen Arbeit des Verfassers ist wohl sein mit umfassender Akribie angelegtes Inventar aller Discantuspartien und Clauseln in W₁, F, und W₂

²⁰ Dahlhaus, wie Anm. 11, S. 99.

²¹ H.-K. Metzger, *John Cage oder Die freigelassene Musik*, in: Musik auf der Flucht vor sich selbst (München 1969), S. 136 (= Reihe Hanser 28).

* Rudolf Flotzinger: Der Discantussatz im Magnus Liber und seiner Nachfolge. Mit Beiträgen zur Frage der sogenannten Notre-Dame-Handschriften. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlau Nachf. 1969. 322 S., (32) S. Notenanhang (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge. 8.)

mit Angabe von Konkordanzanzen und Motettennachfolge. Es ist eine große Hilfe, jetzt eine laufende Numerierung aller Discantuspartien in jedem der drei Manuskripte zur Hand zu haben. (Eine unerklärte Kuriosität ist allerdings, daß Flotzinger die Discantuspartien der *Benedicamus*-Bearbeitungen in F nach dem Ende der Serie „*de gradali*“ einordnet, wo sie in der Handschrift nicht stehen und liturgisch auch nicht hingehören.) Eine ganze Reihe von bisher unveröffentlichten Konkordanzanzen sind ans Licht gekommen, und zwar ist des Verfassers Entdeckung, daß drei der Alleluias in W₁, 11 insgesamt sechs Konkordanzanzen von Discantuspartien des *Magnus liber* enthalten, von besonderer Tragweite. Obwohl sie zugegebenermaßen Ausnahmefälle sind (S. 250), rechtfertigen sie zweifelsohne Flotzingers Behauptung, daß W₁, 11 unmöglich aus dem 12. Jahrhundert stammen kann¹. Weitere Indizien für ein späteres Datum liefern die Ordinariumstropen und die Prosen; die meisten der ersteren sowie einige der letzteren sind sonst nur aus Quellen des 13. Jahrhunderts bekannt. Doch die Gründe, die Flotzinger für die Datierung von W₁, 11 „*um etwa 1265*“ anführt (S. 233 und S. 237), sind nicht gerade stichhaltig, umso mehr, als in den siebziger Jahren ganz andersartige und fortschrittlichere Cantus-firmus-Bearbeitungen in England, dem vermutlichen Ursprungsland von W₁, komponiert wurden. Obwohl das hier zur Debatte stehende Repertoire natürlich aus einem konservativen Zentrum stammen kann – Flotzinger gibt zu, daß seine Faktur in vieler Hinsicht retrospektiv ist –, scheint eine Datierung ins zweite Viertel des 13. Jahrhunderts doch angemessener zu sein. Dadurch wäre auch ein möglicher Konflikt mit Flotzingers Datierung von F (1240-50) vermieden; er betont ganz richtig, daß man es immer wieder um mindestens ein halbes Jahrhundert zu spät datiert. Man sollte jedoch nicht vergessen, daß Willi Apel bereits 1942 betont hatte, daß F und W₁ (!) allem Anschein nach um die Mitte des Jahrhunderts geschrieben wurden (*The Notation of Polyphonic Music*, Cambridge, Mass., S. 200).

Ein weiterer Streitpunkt ist die Provenienz von W₁ und seinem letzten Faszikel. Mit ganz besonderem Nachdruck behauptet Flotzinger, daß sich englischer Ursprung nicht schlüssig beweisen läßt. Angesichts seiner beharrlichen Weigerung, die Handschrift und insbesondere die Nachträge als englisch zu bezeichnen, ist es merkwürdig, daß er es unterlassen hat, ähnliche Kompositionen in früheren und zeitgenössischen englischen Quellen in Betracht zu ziehen. Derartige Beweismaterial betrifft nicht nur die Art des Repertoires (über zwei Drittel der Nachträge sind Ordinariumstropen) und stilistische Merkmale (weitgehende Vermeidung des zweiten Modus und Vorliebe für die kontrapunktische Terz), sondern auch die Notation: W₁ enthält, wie Flotzinger leider nicht bemerkt, eine ganze Menge gepaarter englischer Breven; im Gegensatz zu anderen, nur wahrscheinlich englischen Notationsmerkmalen, sind diese nur in insularen Handschriften anzutreffen. Weiterhin kommt die als Cantus firmus für No. 15 des elften Faszikels dienende Melodie nur in englischen (und ein paar deutschen) Quellen vor (S. 242). Alle diese Umstände lassen es als kaum möglich erscheinen, daß W₁ nicht aus England stammen sollte.²

Der Verfasser befaßt sich auch eingehend mit dem historischen Verhältnis der drei Notre-Dame-Handschriften und kommt zu dem Schluß, „*daß die Theorie von den mehr oder weniger unmittelbar aus einander abgeleiteten oder wenigstens ableitbaren Magnus-liber-Fassungen W₁-F-W₂ unhaltbar ist.*“ „*Aus wahrscheinlich einer ganzen Fülle von Fassungen stellen sie drei sowohl in der Breite als auch Tiefe verschiedene Punkte dar und keineswegs verbindliche Versionen.*“ (S. 57.) Ebenso klarsichtig wie diese Ansicht ist seine Behauptung, daß man über die Urform des Leoninischen *Magnus liber* keine sicheren Feststellungen machen kann (S. 15-16). Aber ein Satz wie „*[es] steht fest, daß der Magnus liber Leonins in keiner der erhaltenen Fassungen auch nur annähernd in seiner Grundgestalt überliefert ist*“ (S. 140), ist fast noch

1 Doch sei erwähnt, daß eines dieser Alleluias in einer Übertragung von Frank L. Harrison vorliegt, der es als typisch für die Polyphonie des elften Faszikels ansah und bereits darauf hinwies, daß „*the style is modelled on that of the French responds in the earlier part of the manuscript*“ und „*shows the same impulse towards rhythmic order in the tenor as did the descant sections of the French responds*“ (*Music in Medieval Britain*, London 1950, S. 130 f.). Es ist schön, daß der Beweis für Harrisons Beobachtung jetzt erbracht ist.

2 Husmann von Flotzinger auf S. 220, Fn. 3, zitierter Beitrag (*Zur Frage der Herkunft der Notre-Dame-Handschrift W₁*) zu Musa-Mens-Musici, Fs. Walther Vetter, Leipzig 1969, S. 33-35, bringt viel Beweismaterial für die große Wahrscheinlichkeit der englischen Herkunft von W₁.

anfechtbarer als die von Flotzinger zurückgewiesenen landläufigen Irrtümer. Das Bild der Entwicklung, das sich der Verfasser vorstellt, scheint mir durchaus ungerechtfertigt. Seiner Meinung nach war der ursprüngliche *Magnus liber* völlig in rhythmisch freiem Organumstil; erst später wäre er durch *musica mensurata* umgewandelt worden, und zwar in mehreren Stadien. Demnach wären zunächst „modale“ Duplumpartien über Haltetönen im Tenor eingeführt worden; später wäre dann vor der Erscheinung von Longae und ostinaten Rhythmen im Tenor ein „Zusammenschumpfen“ der langen Tenortöne erst zu „Duplex-Maximae“ und dann zu „Duplex-Longae (= Maximae)“ dazwischen gekommen. Jedoch ist die Anwendung des Ausdrucks „Maxima“ ebenso wenig gerechtfertigt wie die verfehlte Mehrzahlform. Nicht nur ist die Terminologie anachronistisch, sondern sie schreibt auch einer allgemein als *ultra mensuram* angesehenen Erscheinung Meßbarkeit zu. Größeren Widerspruch muß man der Behauptung entgegenhalten, daß Diskant die Folge einer Art Schrumpfung des organalen Stils sei. Nur weil Leoninus „*optimus organista*“ genannt wurde, braucht man nicht anzunehmen, daß er keinen Diskant schrieb. Immerhin war ja der vom Organumstil differenzierte Diskantstil das ganze 12. Jahrhundert hindurch bekannt gewesen. Leonins Komposition eines ganzen Zyklus von Organa ist reichliche Rechtfertigung für seine Bezeichnung als „*optimus organista*“. Es ist durchaus nicht notwendig anzunehmen, daß (1) die Leoninischen Organa je die aus dieser Theorie sich ergebende unmäßige Länge und stilistische Einförmigkeit besessen hatten; (2) um 1170 der Discantus, der bereits in Organa der sogenannten St.-Martial-Schule mit Haltetonpassagen abwechselt, noch nicht das im *Magnus liber* von W_1 vorliegende Entwicklungs- und Verbreitungsstadium erreicht hatte; (3) rhythmisch meßbarer Diskant seinen Ursprung in organalen Partien hatte, die daraufhin als Copulae bezeichnet wurden. Gerade der Ausdruck „Copula“ spricht gegen die Annahme eines solchen Primats; außerdem weisen sowohl Theoretikeraussage (*Discantus positio vulgaris*) als auch die Logik der Evolution darauf hin, daß *musica mensurata* ihren Ursprung im Diskant hatte, mit dem Resultat, daß dort jede Note des Tenors zunächst als *longa trium temporum* gewertet wurde. (Zu diesem Problemkomplex siehe JAMS XV [1962], S. 282 ff.) Abgesehen davon gibt es im *Magnus liber* eine erhebliche Anzahl von Partien (Organum, Copula und Diskant), die in allen drei Handschriften fast oder völlig identisch sind. Man braucht also durchaus nicht zu zweifeln, daß ein Großteil der W_1 -Version mit ihrem relativ großen Anteil an organalen Partien vom Leoninischen Original nicht weit entfernt ist. „*Die landläufige Meinung*“, sagt Flotzinger (S. 57), „daß der *Magnus liber F* die Perotinische Fassung darstelle, ist wohl so zu korrigieren, daß sie derselben möglicherweise am nächsten kommt.“ Eine entsprechende Formulierung gebührt offensichtlich dem Verhältnis der W_1 -Version zum Leoninischen Original.

Die analytischen Teile des Buchs sind im Großen und Ganzen erfreulich umfassend und detailliert. Manche Feststellungen sind nicht neu, aber die gut und mit enorm viel Fleiß und Gründlichkeit angelegte Gesamtdarstellung der stilistischen und technischen Merkmale des zweistimmigen Diskants von Notre Dame ist recht nützlich. Mehrere der von Flotzinger mit großer Überzeugung dargebotenen Schlüsse sind jedoch fragwürdig, weil seine Lösungen der vielfachen Notations- und Transkriptionsprobleme oft durchaus nicht so endgültig sind. Erstens muß man da den wiederholten und anscheinend unbewußten Versuch erwähnen, die Musik durch Deutung der *divisio* entweder als Longapause oder als Brevispause in eine Riemanneske Vierhebigkeit zu schachteln: „*bei ungeradzahligen Longagruppen sind alle Longen perfekt, die Pause ist ebenfalls eine perfekte Longapause, bei geradzahligen ist die letzte imperfekt mit einer Restpause von einem Viertel unserer Übertragungswerte*“ (S. 142). Auf des Lesers Frage, wo das geschrieben steht, gibt das Buch keine Antwort. Auf alle Fälle findet sich in der Originalnotation kein Hinweis, daß die Sänger auf diese Weise differenzieren mußten. Es scheint unfraglich zu sein, daß ursprünglich die Zahl der in einer der unregelmäßigen Longagruppen des Tenors enthaltenen Taktschläge dieselbe war wie die ihrer Noten. Jede Phrase als quadratisch zu behandeln, ist ein höchst zweifelhaftes Verfahren; in einigen Fällen kommen dadurch absolut unmusikalische Resultate zustande, wie z. B. Flotzingers Übertragung von Cl. 1092 (S. 135). (Man muß allerdings betonen, daß der Verfasser durchaus nicht der erste ist, diese Art Musik trotz des manchmal durch Konkordanzen klar liegenden Sachverhalts mit den verunstaltenden Taktstrichen einzuzäunen.) Andererseits scheint die Faktur der Musik Flotzingers „quadratische“ Übertragung auf der vorhergehenden Seite (Cl. 1088) zu rechtfertigen. Am besten ist es

eben, nicht der Starrheit zu verfallen, sondern gegenüber lange eingebürgerten Denkweisen einen vorsichtigen Skeptizismus zu bewahren, um verfehlte Übertragungen sowie verfehlte Schlußfolgerungen und Werturteile zu vermeiden, wie z. B. die Gleichsetzung von Unregelmäßigkeit mit kompositorischen „*Schwierigkeiten*“ (S. 99) oder die Beschreibung einer Stelle als „*noch unregelmäßig*“ (S. 100). Wenn Flotzinger über Cl. 2264 bemerkt, „*die insgesamt 21 Takte, die sich wohl schwerlich hätten regelmäßig gliedern lassen, sind in 3-2-3-3-4-3 Takte zusammengefaßt*“ (S. 125), so vergißt er, daß der Komponist nicht mit Takten, sondern mit Noten arbeitete. Die Folge ist ein naiver *circulus vitiosus*: eine Annahme wird zur Tatsache gestempelt („*Die insgesamt 21 Takte*“), welche dann zur Bestätigung weiterer Annahmen dienen kann („*die sich wohl . . .*“). Man wäre durchaus berechtigt, die Analyse, die übrigens willkürlich zweien der *divisiones* keinen Pausenwert zuerteilt, durch eine andere zu ersetzen, in der der Phrasengehalt (in Taktschlägen, nicht in Takten) als 5-3-6-5-5-2-5-5 gegeben ist.

Ebenso fragwürdig ist des Verfassers Behandlung der über eine Einzelnote im Tenor gesetzten Endbinaria im Duplum eines Stücks, eines Teils, oder einer Phrase. Im Allgemeinen überträgt er sie als zwei Longae, deren erste einen Vorhalt mit der Tenornote bildet (obgleich dies Prinzip in einigen Fällen außer Acht gelassen ist). Zur beiläufigen Rechtfertigung erwähnt Flotzinger die Notation solcher Binariae, die manchmal mit einer oder beiden von ihren Noten verlängert oder verdickt geschrieben wurden (S. 165, Fn. 100). Bukofzer behandelte dieses Problem schon vor geraumer Zeit in seiner Besprechung von William Waites *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony* (Notes XII [1955], S. 236), wo er die Vorhaltstheorie als eine „optische Illusion“ bezeichnete. Sowohl der Kontrapunkt als auch zahlreiche analoge, unzuweilig notierte Stellen erfordern, daß in der Regel die erste Note solcher Binariae selbst bei Silbenwechsel als eine Brevis vor der Endnote des Tenors gesungen werden muß. In solchen Fällen wechselten die zwei Sänger die Silben anscheinend nicht gleichzeitig; vielmehr kann die Sache so sein, daß die Priorität des Duplumsängers (besonders in organalen Partien) dem Tenor als Wahrzeichen für den bevorstehenden Silben- und Tonwechsel diene. Die übliche Tempodehnung an solchen Kadenzstellen wäre für diesen Zweck sehr geeignet, und es könnte durchaus ein dergestaltetes Ritardando sein, das die verdickte Notation ausdrücken soll. Übrigens erwähnt auch Flotzinger selber die „*alte Tradition der Dehnung der ersten und vorletzten Note (bzw. Silbe)*“ (S. 252), obwohl er andererseits ihr klares graphisches Kennzeichen gelegentlich unbeachtet läßt (erstes Beispiel auf S. 280). Unter diesen Umständen muß man Tabelle 15 (Anfangs- und Schlußkonsonanzen der Clauseln) mit der nötigen Reserve auswerten.

Es sei auch nachdrücklich darauf hingewiesen, daß die Ligaturschreibung des dritten Modus durchaus nicht dessen Rhythmen verbürgt. Ich habe dieses Problem ausführlich in dem bereits erwähnten Aufsatz behandelt (S. 263 ff., besonders S. 278 ff.), wo ich den vielleicht nicht ganz angemessenen Ausdruck „*alternate third mode*“ benutzte. Offensichtlich ging der Beginn von *musica mensurata* der Formulierung des Modalsystems voraus; letzteres wurde erst notwendig, als die Werke der Clauselkomponisten eine zunehmende rhythmische Mannigfaltigkeit entwickelten. Für mehrere Übertragungen in Flotzingers Buch scheint „*alternate third mode*“ richtiger als der dritte Modus (z. B. S. 95-97, 98, 107, 109, 149, 201 etc.); hier und da hat der Verfasser auch selbst dementsprechend gehandelt.

Andere Probleme können im Rahmen dieser Besprechung nur gestreift werden. (1) Bei seiner Klassifizierung von Tenorgestaltungen bezieht Flotzinger manchmal diejenigen *divisiones* mit ein, die lediglich als Silbenstriche und nicht als Pausenwerte fungieren. Tenöre, deren Noten als ungruppierte Longae oder Duplices longae aneinander gereiht sind, scheinen, wenn sie auf diese Weise verkannt sind, als gruppiert auf und werden vom Verfasser auch so bezeichnet (SG oder sg statt SS oder ss). Man kann sich daher nicht völlig auf alle solche Übertragungen und die darauf fußenden Folgerungen verlassen (z. B. Dp. 2202 auf S. 104). (2) Bei seinen Besprechungen von Clauseln mit zwei- oder mehrfachen Tenorcursus unterscheidet Flotzinger nicht zwischen Teilwiederholungen, die bestimmten Choralmelodien eigen sind, und den von Clauselkomponisten zugefügten Wiederholungen (z. B. S. 118, 122, Anhang 15). (3) Seiner Interpretation von *Coniuncturae* muß man häufige Inkonsequenz vorwerfen. Manche Beispiele sind unrichtig übertragen (z. B. die vorletzte Phrase von Cl. 2037 auf S. 130; S. 225, Takt 59 ff.; das letzte Beispiel auf S. 279). (4) Der Verfasser betrachtet die vierte und fünfte Gruppe von Clauseln in F als eine „*Sammlung von Discantuspatrien . . . , welche aus einer Magnus-liber-*

Fassung herausgelöst wurden“ (S. 117). Aber warum sollte jemand das mit Schnipseln von Musik getan haben, die keine selbständige Existenzberechtigung haben? Wie Ludwig schon vor langer Zeit feststellte, muß die Sachlage umgekehrt sein: es handelt sich um eine Sammlung von verfügbaren Modernisierungen und Kürzungen. (5) Daß Clauseln in den einstimmigen Vortrag solcher Chormelodien, für die kein Organum vorlag, eingefügt worden sein sollten, kommt mir als eine bestenfalls kurzlebige Möglichkeit vor. Jedenfalls scheint die Tatsache, daß Quellen wie das 11. Faszikel von W₁ mehrstimmig gesetzte Tropen enthalten, die mit den so erweiterten einstimmigen Melodien kontrastieren, kein richtiges Argument zu sein, mit der sich diese Theorie unterstützen ließe (S. 246). Im Gegensatz zum Tenor eines Tropus hat ein Clauseltenor kein einstimmiges oder irgendwie erkennbares liturgisches Dasein; sie unterscheiden sich von einander als Hinzufügung und Ausschnitt. (6) Flotzingers Schlußfolgerung bezüglich des relativen Alters der zweiten und fünften Clauselgruppe in F beruht zum Teil auf seiner anfechtbaren Bereitschaft, kurze, formelhafte Stellen, die in gleichen oder ähnlichen kontrapunktischen Umgebungen endemisch sind, als Konkordanz anzu sehen. (Er selbst bezeichnet sie einmal als „*Allerweltsfloskeln*“ – S. 230.) (7) Zweimal (S. 106 und S. 167) behauptet Flotzinger, daß Affekt-Ausdruck im Diskant zu finden sei; er sagt, daß dies „*nicht abzuleugnen*“ sei und beschreibt solche Fälle als „*Barockmusik des 13. Jahrhunderts*“. Solche Deutungen sind als völlig anachronistisch abzulehnen. (8) Daß Mme. Rokseth ihre Vorstellung von der *raison d'être* der „*St.-Victor-Clauseln*“ von Friedrich Ludwig hergeleitet haben sollte (S. 68, Fn. 97), läßt auf ein merkwürdiges Mißverständnis des einschlägigen Passus bei Ludwig schließen. (9) Was Flotzingers notwendigerweise beiläufige Besprechung der sogenannten *Worcester Fragments* betrifft (S. 304), sei hier die folgende Richtigstellung beigebracht: Nr. 76-80 waren nicht zweistimmig; Nr. 76 ist dreistimmig, und Nr. 77 und 78-80 waren ursprünglich drei bzw. vierstimmig. Von Nr. 100 steht es andererseits fest, daß sie zweistimmig ist, und ihre Schlüssel sind im Manuskript mehrmals klar zu lesen.

Wie schade ist es, daß eine so gründliche und in vieler Hinsicht lehrreiche Arbeit wie das hier besprochene Buch nicht nur in einigen wesentlichen Dingen beanstandet werden muß, sondern auch in formaler Hinsicht Makel aufweist. Insbesondere ist die Syntax oft erstaunlich undurchsichtig; sie ist beladen mit Einschachtelungen, Klammern, demonstrativen Fürwörtern ohne klare Bezugspunkte, Abweichungen im Numerus zwischen Subjekt und Zeitwort usw. Viele Sätze bereiten dem Leser übermäßige Schwierigkeiten und mehrere sind undurchdringlich (z. B. auf S. 58, 63, 65, 113). Weiter ist das Studium unnötig behindert, indem Erklärungen von neuen Ausdrücken, Symbolen etc. manchmal erst nachträglich an leicht übersehbaren Stellen angebracht sind, z. B. „*Copula-Partie*“ und „*Duplex-Maxima*“. Eine der Quellen, denen Flotzinger Chormelodien entnimmt zwecks Vergleich mit den Tenören von sechs Kompositionen in W₁, 11, ist MS London, B. M., Lansdowne 462; die Quelle, nur als „*L 462*“ im Anhang identifiziert, ist weder im Buch zitiert noch in der Liste der Handschriften-Sigel und Abkürzungen aufgeführt.

Druckfehler etc.: S. 26: Der Tenorrhythmus von 2087 ist |SG|; lies f. 84 statt f. 85. S. 46: lies Dp. 3074 statt 307. S. 47, Nr. 2098: T. 2x. S. 49, Nr. 2207: vgl. Dp. 2195. S. 50: Fußnote 40 gehört zu Nr. 2225. S. 56, Z. 3: Statt „*sechs*“ lies „*vier*“. S. 58, Z. 11: Statt 2374 lies 2376. S. 64, Z. 19: Statt „*zweiundzwanzig*“ lies „*einundzwanzig*“. S. 88: Vier Noten fehlen vor den vier letzten Noten des ersten Beispiels. S. 101, Z. 1 und 5: Statt 2097 lies 2101. S. 103, letzte Zeile: Statt 2354 lies 2351. S. 123, Beispiel (Cl. 2455): Sechste Note im siebten Takt des Duplum ist *b* (nicht *c*). S. 126, Beispiel: Dritte Note in Takt 25 ist *c* (nicht *d*). S. 142, Z. 5: Lies 5+5+5 statt 5+4+5. S. 165, Fn. 100: Statt 176 lies 178. S. 171, letzte Zeile: Statt 2375 lies 2373. S. 204, Z. 3 v. u.: Statt „*zweite*“ lies „*dritte*“. S. 240, Fn. 91: Statt 318 lies 138. S. 253, Fn. 169: Zwischen Z. 2 und 3 fehlt „*mit Ausnahme*“. S. 265, fünfte Zeile nach dem Beispiel: Statt 4. lies 5. S. 291, zweites Beispiel, zweite Duplum-Note des vierten Takts: Statt *e* lies *f*. Takt 6 (Duplum): Zweite Note ist nicht pliziert und die drei letzten Noten sind *f e d* (nicht *e c d*); Takt 7 (Tenor): *g e f g* (nicht *g f e g*). Anhang 4: Tenor, Zeile 1 (mit Ausnahme der letzten Note): eine Terz zu hoch; Tenor, Z. 2: dritte Note ist *d* (nicht *e*).

Zum Schluß sei in Anbetracht der kritischen Details dieser Besprechung nochmals betont, daß Flotzingers Buch viele nützliche Kenntnisse vermittelt.

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

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

Nachtrag Sommersemester 1972

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: Grundriß der Musikgeschichte (2) – S: „Funktionale Musik“ (2) – Kolloquium: Musikwissenschaft in der kommenden Gesamthochschule (zusammen mit Prof. Dr. L. U. ABRAHAM) (2) – Doktoranden-Kolloquium (2).

Göttingen. Frau Priv.-Doz. Dr. U. GÜNTHER: Ü: Tempofragen der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts (2).

Köln. Prof. Dr. D. KÄMPER: Igor Strawinsky II (2) (statt Instrumentalmusik des Barock).

Würzburg. Dozent Dr. M. JUST: Arnold Schönberg (1).

Wien. Lehrbeauftragt. Dr. W. PASS: Musikwissenschaftliches Proseminar (2).

Wintersemester 1972/73

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. KIRCHMEYER: Geschichte der Sinfonie (2) – Ü: Ausgewählte Kapitel zur Musikwissenschaftsgeschichte (2).

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Guillaume de Machaut (2) (n. V.) – Anton Webern (1) – Kolloquium zur Webern-Vorlesung (1) – Ethnomusikologie: Die Gestaltvariation (2) – Übungen zur Aufzeichnung außereuropäischer Musik II (2) – Haupt-S: Übungen zur französischen Musik im 17. Jahrhundert (durch Ass. Dr. E. LICHTENHAHN) (2) – Paläographie der Musik III: Mensurale Aufzeichnungsweisen des 14. und des frühen 15. Jahrhunderts (durch Ass. Dr. M. HAAS) (2).

Prof. Dr. W. ARLT: Grundfragen der Musik des frühen und hohen Mittelalters (2 mit Kolloquium) – Grund-S: Übungen zur Musik des 12. und 13. Jahrhunderts (2) – Arbeitsgemeinschaft: Übungen zur Theorie und Praxis der Komposition im späten 18. und im 19. Jahrhundert (2) – Satzlehre II: Grundformen des Satzes im 14. und 15. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Instrumentenkundliche Fragen im 20. Jahrhundert (2).

Berlin. Freie Universität. Prof. Dr. R. STEPHAN: Schönberg (2) – S: Kontrapunkt seit Fux (2) – Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten (mit Dr. des. H. KÜHN) (1) – Doktoranden-Colloquium (n. V.).

Prof. Dr. T. KNEIF: Antisemitismus in der Musik (2) – S: Parodie, Zitat und Montage in der neueren Musik (14-täglich 2).

Prof. Dr. A. FORCHERT: Anfänge der Formenlehre (4).

Dr. des. H. KÜHN: Pros: Haydns Sinfonien und die Entfaltung des klassischen Stils (2).

Dr. A. LIEBE: Musikentwicklung in der DDR (2).

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

N. KOKKINIS: *Tutorien*: Boulez, Werke und Schriften (2) – Editionstechnik (2).

F. SCHWARTZ: Ü: Periodenstrukturen in Haydns Sinfonien (2).

Prof. Dr. F. DÖHL: Analyse (2) – Ü: Harmonielehre I (2) – Kontrapunkt I (2).

Prof. Dr. R. STEPHAN, Prof. Dr. F. DÖHL, Dr. T. KNEIF, Dr. des. H. KÜHN, N. KOKKINIS: Colloquium „Studienplanreform“ (2).

Ablg. Musikethnologie. Prof. Dr. K. REINHARD: Ausgewählte Werke des Lemi Atli (mit Colloquium) (2) – Pros: Einführung in die Musikethnologie (2) – Haupt-S: Die gemeinsamen Züge der Musikstile Südasiens und Indonesiens (2).

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

Ass.-Prof. Dr. J. P. REICHE: Ü: Anleitung zum musikwissenschaftlichen Arbeiten (ethnomusikologisches Praktikum) (2).

H. P. SEIDEL, M. A.: *Tutorien*: Transkription I (2) – Instrumentenkunde II (2) – Materialien zur Frage der Rezeption außereuropäischer Musik II (2).

Berlin, Technische Universität. Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Musik um 1900 (2) – Pros: Einführung in die musikalischen Gattungen (2) – S: Die Musiktheorie Riemanns und Schenkers (2).

Prof. Dr. F. BOSE: Musikgeschichte Japans (2) – S: Stellung des Musikers in der primitiven Gesellschaft (2) – Ü: Musikethnologische Übung für Fortgeschrittene (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. LANGNER: Die Kantaten Joh. Seb. Bachs (1) – S: Musikwissenschaftliche Berufsbilder (1).

Frau Prof. Dr. H. DE LA MOTTE-HABER: S: Musikpädagogik seit 1945 (2).

Ass. Frau Dr. S. SCHUTTE: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Lehrbeauftragt. Chr. MÖLLERS: Übungen fürs Grundstudium (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. H. POOS: Übungen fürs Grundstudium wie Gehörbildung, Harmonielehre und Kontrapunkt (je 2 n. V.).

Tutorien. N. N.: Tutorium: Einführung in die musikalischen Gattungen (2).

N. N.: Tutorium: Die Musiktheorie Riemanns und Schenkers (2).

H.-W. HEISTER: Tutorium: Gesellschaftliche Formen der Musikkultur (2).

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

Bern. Prof. S. VERESS: Igor Strawinskys Spätwerk (1) – Die Tanzformen in der abendländischen Musik und ihre kulturhistorischen Beziehungen (1) – Die Volksmusik als formbildender Faktor in der abendländischen Kunstmusik (1) – S: Harmonische Strukturfragen in der Dodekaphonie (1) – Pros: Nach Vereinbarung (1) – Ü: Kontrapunkt III (1) – Ü: Musikalische Formenlehre III (1).

Lektor Prof. G. AESCHBACHER: Ü: Gehörbildung I (2) – Ü: Gehörbildung III (1) – Ü: Harmonielehre I (1) – Ü: Harmonielehre III (1).

Ass. Dr. V. RAVIZZA: Musikalische Formenlehre I (1) – Kontrapunkt I (1).

Bochum. Prof. Dr. H. BECKER: Das Instrumentalwerk von Joh. Brahms (2) – Ausgewählte Themen zur Geschichte der Musikgeschichtsschreibung (2) – Ü: Übung zur Akkordlehre des 18. Jahrhunderts (1) – Doktoranden-Seminar (2 n. V.).

Dr. K. RÖNNAU: Einführung in Bartóks Streichquartette (2).

Dr. G. ALLROGGEN: Einführung in die italienische und französische Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (2).

H. FREDERICH: Harmonielehre I (2) – Gehörbildung (3) – Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3).

Bonn. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Georg Friedrich Händel (1) – Grundzüge einer Geschichte der osteuropäischen Musik (1) – Kolloquium: Probleme der Wagnerforschung (2).

Akad. Musikdir. Prof. Dr. E. PLATEN: Übung zur Notation neuer Musik (2) – CM: Chor, Orchester (je 3), Camerata musicale (2) – Kammermusik (je 2 n. V.).

Prof. Dr. M. VOGEL: Die theoretischen Grundlagen der Neuen Musik (2) – Übung zur Vorlesung (2) – Kolloquium über aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. S. KROSS: Haupt-S (zusammen mit Prof. Dr. G. MASSENKEIL, Prof. Dr. E. PLATEN, Prof. Dr. M. VOGEL, Priv.-Doz. Dr. H. J. MARX): Reger und seine Zeit (2).

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

Priv.-Doz. Dr. H. J. MARX: Pros: Einführung in das Werk Anton Weberns (2).

Braunschweig, Technische Universität. Dozent Dr. K. LENZEN: Die Geschichte der Sinfonie. Teil II (19. und 20. Jahrhundert) (1) – S: Einzelne Sinfonien des Vorlesungsthemas. Teil II (1) – Universitätsorchester (2).

Clausthal, Technische Universität. Prof. Dr. W. BOETTICHER: Stilkritische Probleme zur Geschichte des Lieds von F. Schubert bis J. Brahms (4).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Von der Spätromantik zur Moderne I: Die Musik um 1900 (2).

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

Erlangen. Prof. Dr. M. RUHNKE: Die venezianische Oper (1637-1730) (2) – S: Die Tonartenlehre im 15. und 16. Jahrhundert (2) – Doktorandenseminar (m. Prof. Dr. F. KRAUTWURST) (2) – S: Musikpsychologisches Colloquium (m. Prof. Dr. F. KRAUTWURST und Prof. Dr. H. WERBIK) (2).

Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Beethovens „letzter Stil“ (2) – S: J. S. Bachs Kirchenkantaten (2) – Doktorandenseminar (mit Prof. Dr. M. RUHNKE) (2) – S: Musikpsychologisches Colloquium (mit Prof. Dr. M. RUHNKE und Prof. Dr. H. WERBIK).

Prof. Dr. H. WERBIK: S: Musikpsychologisches Colloquium (mit Prof. Dr. M. RUHNKE und Prof. Dr. F. KRAUTWURST) (2).

Akad. Dir. Dr. Th. WOHNHAAS: Ü: Fragen der musikalischen Interpretation (2).

Lektor Dr. K.-J. SACHS: Pros: Einführung in die Zwölfton-Satzlehre (2) – Notationskunde: Tabulaturen (2) – Harmonielehre I (2) – Kontrapunkt II (2) – Gehörbildung (1) – Partitur- und Generalbaßspiel (1).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. L. FINSCHER: Sonatensatz und Sonatenzyklus im 19. Jahrhundert (2) – Ober-S: Reformation und Gegenreformation in der Musikgeschichte (gemeinsam mit Prof. Dr. H. HUCKE) (2) – Praktikum: Hörpraktikum zur Vorlesung (2) – Ü: Lektüre lateinischer und italienischer Theoretikertexte von Tinctoris bis Zarlino (gemeinsam mit Akad. Oberrat P. CAHN) (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: Der Stilwandel um 1600 (2) – Ober-S: Reformation und Gegenreformation in der Musikgeschichte (gemeinsam mit Prof. Dr. L. FINSCHER) (2) – Praktikum: Hörpraktikum zur Musik der Gegenwart (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Der musikalische Expressionismus (2) – S: Übungen zum älteren und neueren Volkslied (in Zusammenarbeit mit dem Institut für Volkskunde) (2) – Praktikum: Hörpraktikum zur Vorlesung (2).

Dr. K. HORTSCHANSKY: Musik und Verlag (1) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Akad. Oberrat P. CAHN: Ü: Lektüre lateinischer und italienischer Theoretikertexte von Tinctoris bis Zarlino (gemeinsam mit Prof. Dr. L. FINSCHER) (2) – Historische Formenlehre (1) – Vokaler Kontrapunkt (2) – CM instr. (2) – CM voc. (2).

Prof. Dr. L. FINSCHER, Dr. R. zur LIPPE, Akad. Oberrat P. CAHN: Colloquium (interdisziplinär): Zum Problem des musikalischen Verstehens (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: Methodik musikalischer Analyse (2) – Ober-S: Beethoven-Analysen (2) – S: Musikalische Terminologie (Fragen und Methoden) (zusammen mit Dr. W. FROBENIUS, Dr. Fr. RECKOW, Dr. E. REIMER) (2) – Kolloquium: Musik und Musikwissenschaft in der kommenden Gesamthochschule (zusammen mit Prof. Dr. L. U. ABRAHAM) (2) – Doktoranden-Kolloquium (2).

Prof. Dr. R. DAMMANN: Die Musik im 15. Jahrhundert (I) (2) – S: Bach und Händel (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. L. U. ABRAHAM: Zur Didaktik der Musikgeschichte (2).

Lehrbeauftragt. P. ANDRASCHKE: Pros: Übung zur Symphonik Gustav Mahlers (Skizzen, Entwürfe, Endfassungen) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. BREIG: Pros: Quellen und Notation der Musik für Tasteninstrumente bis 1750 (2) – Kurs: Kontrapunkt I (1).

Lehrbeauftragt. Dr. M. STROH: Pros: Elektronische Musik (2) – Kurs: Harmonielehre I (1).

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. F. TAGLIAVINI: Igor Strawinsky (2) – L'évolution de l'harmonie (1) – Die kritische Ausgabe alter Musik (1) – S: Die Parodie in der Musik (1) – Übungen zum Kontrapunkt (1).

Dr. J. STENZL: Einführung in die Notationskunde: Klaviertabulaturen (1) – Guillaume Dufay (1).

Göttingen. Prof. Dr. H. HUSMANN: Die Musik der Notre-Dame-Schule (2) – S: Die Orgel – Bau, Register, Klänge (3).

Frau Priv.-Doz. Dr. U. GÜNTHER: Übungen zur Verzierungspraxis des 18. Jahrhunderts (4) (14-täglich).

Prof. Dr. W. BOETTICHER: Ü: Strukturprobleme in L. v. Beethovens letzten Streichquartetten (2).

Akad. Musikdir. H. FUCHS: Harmonielehre II (1) – Harmonielehre IV: Analysen (1) – Kontrapunkt I (1) – Göttinger Universitäts-Chor (2) – Akademische Orchestervereinigung (2).

Graz. Prof. Dr. R. FLOTZINGER: Geschichte der Motette I (2) – Musikhistorisches Proseminar I: Wort-Ton-Problem (2) – Musikhistorisches Seminar: Chaconne und Passacaglia (2) – Musikhistorisches Repetitorium (2) – Notationskunde I (2) (gemeinsam mit Dr. J.-H. LEDERER).

Dozent Dr. W. WÜNSCH: Einführung in die Musikethnologie I (2) – Musikethnologisches Seminar (2).

Lehrbeauftragt. Frau Dr. I. SCHUBERT: Musikwissenschaftliches Proseminar: Einführung und Bibliographie (2).

Hamburg. Prof. Dr. C. FLOROS: Geschichte der Symphonie (2) – Haupt-S: Absolute Musik und Programmmusik (2) – Doktorandenkolloquium (n. V.).

Prof. Dr. A. HOLSCHNEIDER: Ü: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (2).

Prof. Dr. H.-P. REINECKE: Psychologische Konzepte der musikalischen Bildung (2) – Übung zur Vorlesung (2).

Dr. W. DÖMLING: Pros: Mensuralnotation (2) – Übung in musikalischer Analyse: Gustav Mahlers 1. Symphonie (2).

Dr. B. HANSEN: Übung zur aktuellen Musik (2).

Dr. H. P. HESSE: Pros: Planung und Auswertung von Experimenten in der Musikpsychologie (2).

Dr. E. MARONN: Praktikum: Musique concrète – Analyse und Synthese von Klängen und Geräuschen (2).

Prof. Dr. H. RAUHE: S: Methodologische Probleme musikalischer Analyse (unter Einbeziehung interdisziplinärer Aspekte) (2).

Dr. A. SIMON: Übung zur Ethnomusikologie: Die Musik des arabisch-islamischen Bereichs (2).

Univ. Musikdir. J. JÜRGENS: Formenkunde und Stilanalyse (2) – Interpretationskundliche Übungen (2) – Kontrapunkt (2) – Fuge (2) – Harmonielehre (2) – Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3).

Hannover. Technische Universität. Prof. Dr. H. SIEVERS: Form- und Inhaltsbegriffe im musikalischen Kunstwerk (1) – Kulturpolitische Strömungen im europäischen Musikleben (1) – CM instr. (2) – Universitätschor (durch L. RUTT) (2).

Heidelberg. Prof. Dr. R. HAMMERSTEIN: Musik und Musikanschauung des Mittelalters (2) – S: Übungen zu Richard Wagner (2) – Kolloquium für Examenskandidaten (2).

Prof. Dr. S. HERMELINK: Der Beitrag der Orgel zur Gesamtentwicklung der abendländischen Musik (2) – S: Übungen zur Ostinato- und Variationstechnik anhand ausgewählter Beispiele (2) – Madrigalchor (2) – CM (Studentenorchester) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. SEIDEL: Pros: Zur Geschichte der Fantasie (2).

Lehrbeauftragt. Dr. J. HUNKEMÖLLER: Ü: Einführung in die Musikgeschichte (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. WOHLFARTH: Lehrkurs: Einführung in den Kontrapunkt (2).

N. N.: Lehrkurs: Analyse moderner Musik (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. SENN: Frühgeschichte des Oratoriums (1) – S: Übungen zur Musikgeschichte (2) – Dissertantenkonversatorium (1).

Lehrbeauftragt. Dr. B. WIND: Musikgeschichte I (2) – Musikgeschichte III (2) (Beide Lehrveranstaltungen für Studierende der Musikerziehung) – Satzlehre (Harmonielehre, Kontrapunkt III) (4).

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

Lehrbeauftragt. Dr. J. SULZ: Grundfragen der Musikerziehung (2) – S: Fragen der Werkbetrachtung (2) – Moderne Musikdidaktik (2) – Einführung in die musikalische Formenkunde (1).

Lehrbeauftragt. M. MAYR: Tonsatz I (2) – Tonsatz II (2).
Domorganist M. MAYR: CM instr. (2).

Karlsruhe. Prof. Dr. W. KOLNEDER: Alban Berg (1).

Kiel. Prof. Dr. W. SALMEN: Die Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (2) – Ober-S: Die Klavierwerke Joseph Haydns (2) – Kolloquium für Doktoranden (mit Prof. Dr. K. GUDEWILL) (2) (14-tägig) – Kolloquium: Einführung in ethnographische Arbeitsmethoden (2) (14-tägig).

Prof. Dr. K. GUDEWILL: Geschichte der Variation im Überblick (2) – S: Gattungen der Vokalmusik im 15. und 16. Jahrhundert (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – Kolloquium für Doktoranden (mit Prof. Dr. W. SALMEN) (2) (14-tägig).

Wiss. Direktor Dr. W. PFANNKUCH: S: Operninszenierungen der Jahre 1920 bis 1930 – Harmonielehre I (für Anfänger) (1) – Harmonielehre II (für Fortgeschrittene) (1) – Gehörbildung (1) – CM instr. (3).

Dr. A. EDLER: Ü: Studentenkantorei (2) – S: Einführung in die Musikgeschichte III (Frühklassik bis Schubert) (2) (HIMG Lübeck) – Ü: E. Ratz, Einführung in die musikalische Formenlehre (2) (HIMG Lübeck) – Kolloquium: Ausgewählte Lektüre neuerer musiksoziologischer Schriften (2) (HIMG Lübeck).

Dr. A. NOWAK: S: Einführung in die Philosophie der Musik (2) (HIMG Lübeck).

Allgemeines Kolloquium zur Geschichte der Musikwissenschaft seit der Mitte des 19. Jahrhunderts (Prof. Dr. W. SALMEN, Prof. Dr. K. GUDEWILL, Dr. W. PFANNKUCH, Dr. H. W. SCHWAB, Dr. A. EDLER, Dr. A. NOWAK, W. STEINBECK) (2) (14-tägig).

Köln. Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Musik von Dufay bis Josquin Desprez (ca. 1420-1520) (3) – Haupt-S: Hymnus und Sequenz (2) – Doktorandenkolloquium (1) – Offene Abende des CM (mit Dr. D. GUTKNECHT) (2).

Prof. Dr. K. G. FELLNER: Ü: Musikalische Interpretation (Beethoven: Symphonien) (2).

Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Das Instrumentalkonzert seit der Klassik (2) – Pros: Die Variation im 18./19. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Instrumentalmusik des Barock (2) – Ü: Mensuralnotation (1) – Ü: Stockhausen, Komposition der fünfziger Jahre (1).

Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Volksmusik und Stammesmusik in Indien (2) – Haupt-S: Die Terminologie in der Musikethnologie (2) – Ü: Transkriptionsübung (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Die Musik des Mittelmeerraumes: Jordanien, Libanon, Palästina, Ägypten (2) – Ü: Die Musiktheorie des Orients (2).

Prof. Dr. J. FRICKE: Akustische Grundlagen der Musik (2) – Pros: Phänomene des musikalischen Hörens (2).

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

Dr. H. KUPPER: Einführung in die elektronische Datenverarbeitung für Musikwissenschaftler II (2).

Lektor Prof. Dr. W. STOCKMEIER: Harmonielehre I (1) – Zwölfttonkontrapunkt (1).

Lektor Prof. F. RADERMACHER: Harmonielehre III (Chromatik) (1) – Kontrapunkt I: Der 2stg. Satz (1).

Lektor H. E. BACH: Harmonielehre I (1) – Partiturrkunde (1).

Dr. D. GUTKNECHT: CM voc. (3) – CM instr. (3) – Kammerorchester (2) – Musizierkreis für alte Musik (2) – Kammermusik für Bläser (2).

Mainz. Prof. Dr. H. FEDERHOFER: Anfänge der Barockmusik (1) – Arnold Schönberg und Ernest Ansermet (1) – Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2) – Ü: Musikbibliographische Übungen (2) (mit Ass.).

Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Beurlaubt.

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Landes- und Sozialkunde der Musik in Deutschland I: Von den Anfängen bis zum Ende des alten Reiches (2) – Pros: Das mehrstimmige deutsche Lied von den Anfängen bis um 1600 (2) – Haupt-S: Studien zur italienischen Oper im 18. Jahrhundert (2) – Ü: Musikalisches Praktikum: Musik am Wiener Hof unter Kaiser Karl VI. (2).

Prof. Dr. W. SUPPAN: Anthropologie der Musik (1) – Ü: Exkursion (5-tägig) nach Südtirol:

Einführung in die Technik der Feldforschung (gilt als 1 stg. Übung).

Prof. Dr. R. WALTER: Ü: Harmonielehre II (1) – Harmonielehre IV (1) – Einführung in den Gregorianischen Choral (1) – Einführung in das Generalbaßspiel.

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

Ferner wird auf die Eigenankündigungen der beiden theologischen Fakultäten verwiesen sowie auf: A. DAUER: Tanz und Musik Afrikas anhand ethnologischer Filme (1).

Marburg. Prof. Dr. R. BRINKMANN: Musik des Mittelalters oder über das Interesse an der Geschichte (1) – Unter-S: Methoden der musikalischen Analyse (2) – Ober-S: Der Komponist Hanns Eisler (2) – Forschungskolloquium (2) – Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (für Hörer aller Fakultäten) (2).

Akad. Oberrat Dr. H. HEUSSNER: Beurlaubt.

Dr. des. S. DÖHRING: Arbeitsgemeinschaft: Schönberg und seine Schule II (2) – Forschungskolloquium (2) – Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (für Hörer aller Fakultäten) (2) – Musikwiss.-Theaterwiss. Kolloquium: Dramen Georg Büchners und Frank Wedekinds in der Vertonung von Alban Berg II (2).

Univ. Musikdir. Dr. M. WEYER: Harmonielehre I (2) – Partiturspiel von Chorwerken des 17./18. Jahrhunderts in orig. Schlüsseln (1) – Kontrapunkt II: Übungen zur Fugenkomposition (mit Analyse Bachscher Fugen) (1) – Forschungskolloquium (2) – Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (für Hörer aller Fakultäten) (2) – CM instr. (2) – CM voc. (2) – Kammermusikkreis (2).

E. BUSSE: Forschungskolloquium (2) – Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (für Hörer aller Fakultäten) (2) – Musikwiss.-Theaterwiss. Kolloquium: Dramen Georg Büchners und Frank Wedekinds in der Vertonung von Alban Berg II (2).

H.-W. SCHAAL: Tutorium: Musiktheorie der Ars nova (2) – Forschungskolloquium (2) – Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (für Hörer aller Fakultäten) (2).

München. N. N.: Vorlesung.

Dozent Dr. St. KUNZE: Mozarts italienische Opern (Idomeneo, Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte) (2) – Ü: Anfänge der Instrumentalmusik (Instrumentalität und Kompositionsbegriff) (2) – Kolloquium: Beethovens späte Quartette (2).

Priv.-Doz. Dr. R. BOCKHOLDT: Hector Berlioz (2) – Haupt-S: Rhythmisch-metrische Fragen in Wiener Klassik und Frühromantik (2).

Priv.-Doz. Dr. J. EPPELSHEIM: Einführung in das Instrumentarium der europäischen Kunstmusik (2) – Pros: Quellenschriften zur Geschichte der Musikinstrumente (16.-19. Jahrhundert) (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. M. PFAFF: Ü: Der cantus gregorianus und die mittelalterlichen Tonarien (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. SCHLÖTTERER: Musikalisches Praktikum: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit mit Aufführungsversuchen: Englische Musik des 14./15. Jahrhunderts (3) – Musikalisches Praktikum: Vokales Ensemble: Andrea Gabrieli, Chori in Musica sopra li Chori della Tragedia di Edipo Tiranno (Sophokles) (3).

Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID: Ü: Einführung in die Notationsweisen mehrstimmiger Musik im Mittelalter (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. TRAIMER: Ü: Besprechung einzelner musikalischer Werke aus dem Münchner Konzert- und Opernspielplan (2) – Musikalisches Praktikum: Generalbaß I (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. L. WAELTNER: Ü: Zur Symphonik um 1900 (Bruckner, Mahler, Schönberg) (2).

Münster. Prof. Dr. W. F. KORTE: Instrumentalmusik vor Bach (Schallplattenkolloquium) (4) – Strukturwissenschaftliches Kolloquium (2) (gemeinsam mit Frau Dr. U. GÖTZE).

Wiss. Rätin und Professorin Frau Dr. M. E. BROCKHOFF: Europäische Musik der Romantik (2) – Haupt-S: Übungen zur Vorlesung (2) – Ober-S: Doktoranden-Kolloquium (2) –

Forschungs-S zur Neuen Musik (2).

Wiss. Rat u. Prof. Dr. R. REUTER: Hauptwerke der Musiktheorie bis zu Michael Praetorius (1) – Ü: Harmonielehre I (2) – Ü: Bestimmungsübungen für Anfänger (2) – Auswertung musikhistorischer Quellen. Übungen in münsterischen Archiven (4) – Besprechungen wissenschaftl. Arbeiten (2).

Akad. Oberrätin Frau Dr. U. GÖTZE: Ü: Einführung in die strukturwissenschaftl. Methode zur Darstellung von Tonsätzen I (2) – Ü: Epochen der Musikgeschichte I (2) – Strukturwissenschaftl. Kolloquium (für Fortgeschrittene) (gemeinsam mit Prof. Dr. W. F. KORTE) (2) – Strukturwissenschaftl. Seminar für Doktoranden (7).

Wiss. Ass. Dr. D. RIEHM: Unter-S: Richard Strauss (2) – CM instr. (3) – Kammerorchester (2) – Das Musikkolleg. Offene Kammermusikabende mit Einführung (14-täglich 2).

Regensburg. Prof. Dr. H. Beck: Die Symphonien W. A. Mozarts (2) – Die mehrstimmige Messkomposition des 14. Jahrhunderts (2) – Aufführungspraktikum I (Chor) (1) – Aufführungspraktikum II (Kammerorchester) (2).

Prof. Dr. F. HOERBURGER: Einführung in die Musikethnologie (1) – Übungen zur Vorlesung (1).

Dr. M. Landwehr v. PRAGENAU: Einführung in die mittelalterliche einstimmige Musik (1).
Lehrbeauftragt. Stud. Rat H. SCHWÄMMLEIN: Formenlehre und musikalische Werkanalyse (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. E. APFEL: Geschichte des Ostinato (2) – Haydn-Mozart-Beethoven: Das Solokonzert (1) – Pros I: Die Musik von 1740-1770 (1. u. 2. Semester) (2) – S: Über musikalische Sinnliederung (Interpunktion, Phrasierung) (2).

Prof. Dr. W. BRAUN: Das klassische Streichquartett (2) – Kurs: Ausgewählte Beispiele zum klassischen Streichquartett (1) – S: Interpretationsversuche Neuer Musik (2) – Repetitorium: (2 n. V.).

Prof. Dr. Chr.-H. MAHLING: Geschichte des Orchesters von der Bachzeit bis zum Zeitalter Wagners (2) – Haydn-Mozart-Beethoven: Die Oper (1) – Pros II: Einführung in die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (3. u. 4. Semester) (2) – Einführung in die Instrumentenkunde (mit Exkursionen nach Nürnberg und Brüssel) (1) – Kurs: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten (1).

Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Die Gesangsmethodik und ihre Geschichte (2) – Epochen der Musikgeschichte (1) – Ü: Studio für alte Musik (2).

Prof. Dr. W. WIORA: Kulturgeschichtliches Kolloquium: Der wechselnde Anteil der Musik an Zeitstilen von der Renaissance bis zur Romantik (2) (n. V.).

Dr. H. RÖSING, Dr. Chr. BITTER, Prof. Dr. Chr.-H. MAHLING: Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk: Musikrezeption (2).

Salzburg. Prof. Dr. G. CROLL: Geistliche und weltliche Musik im 15. und 16. Jahrhundert (2) – Pros: Analytische und notationskundliche Untersuchungen zur Musik der Renaissance (2) – Doktorandenkolloquium (nur mit bes. Einladung) (2) – CM voc. (2).

Prof. K. OVERHOFF: S: Alt-Bayreuth/Neu-Bayreuth. Das Werk Richard Wagners II (2).
Univ.-Ass. Dr. R. ANGERMÜLLER: „Figaro“-Vertonungen (2).

N. HARNONCOURT: Übungen zur Instrumentenkunde und Aufführungspraxis der Musik der Renaissance (4).

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

Tübingen. Prof. Dr. G. v. DADELSEN: Musikgeschichte im Zeitalter des Barock (= Musikgeschichte III) (3) – Übungen zum Instrumentalkonzert des Barock (2) – Ü: Repertoireuntersuchungen zur deutschen Musik um 1500 (2).

Prof. Dr. B. MEIER: Beethoven (2) – Ü: Lektüre ausgewählter musiktheoretischer Traktate (2) – Harmonielehre I (2) – Kontrapunkt I (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: Übungen zur neuen Musik (2) – Analytische Übungen (2).

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

N. N.: CM: Chor (3) – Kammerorchester (3) – Bläserensemble (2).

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Giovanni Pierluigi da Palestrina (3) – Konversatorium zur Vorlesung (1) – Historisch-musikwissenschaftliches S (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Konversatorium (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum (6) (gemeinsam mit Dr. W. PASS und Dr. H. SEIFERT).

Prof. Dr. W. GRAF: Vergleichende Musikwissenschaft I (systemat. Grundlagen) (2) – Die Musik der außereuropäischen Hochkulturen I (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches S (2) – Ausgewählte Kapitel aus der vergleichenden Musikwissenschaft (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros (2) (gem. mit Doz. Dr. F. FÖDERMAYR) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Konversatorium (2).

Prof. Dr. L. NOWAK: Geschichte des gregorianischen Choral (2).

Prof. Dr. F. ZAGIBA: Anteil und Beitrag Ost- und Südosteuropas an der Musikentwicklung des Abendlandes I (2).

Dozent Dr. F. FÖDERMAYR: Die europäischen Volksmusikinstrumente (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. PASS: Historisch-musikwissenschaftliches Pros (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. SCHNÜRL: Übungen zur Notationskunde III (Tabulaturen und Tanzschrift) (2) – Übungen zur Notationskunde I (Weiße Mensuralnotation) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. KNAUS: Musikwissenschaftliches Pros I (2) – Musikgeschichte III (2).

Lektor F. SCHLEIFFELDER: Übungen zum Tonsatz I (2) – Übungen zum Tonsatz IV (2).

Lektor K. LERPERGER: Harmonielehre III (2) – Kontrapunkt III (1) – Formenlehre (1).

Würzburg. Prof. Dr. W. OSTHOFF: Beurlaubt.

Dozent Dr. M. JUST: Die Sinfonie im 19. Jahrhundert (2) – Ober-S: Zur Theorie der Musik (2) – Akademisches Orchester (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: Pros: Die Psalmtöne (2).

Zürich. Prof. Dr. K. v. FISCHER: Stilgrundlagen der Wiener Klassik (1) – Die französische Musik von Fauré bis Boulez (1) – S: Übungen zur Wiener Vorklassik und Klassik (2) – S: Monteverdi (2) (für Nebenfächler) – Kolloquium für Vorgerückte: Adornos Philosophie der neuen Musik (gemeinsam mit Prof. Dr. H. PLESSNER) (1).

Prof. Dr. H. CONRADIN: Einführung in die Ton- und Musikpsychologie (1).

Dr. A. MAYEDA: Einführung in die Japanische Musik (1).

H. U. LEHMANN: Ü: Harmonielehre I und III (je 2) – Kontrapunkt II (1).

Dr. B. BILLETTER: Ü: Partiturspiel Ia und b (je 1) – Pros: Generalbaß (2).

Dr. F. JAKOB: Ü: Einführung in die Instrumentenkunde (2).

Dr. R. MEYLAN: Ü: CM (1) – Pros: Mensuralnotation (2).

Dr. M. LÜTOLF: Pros: Neumenkunde (2).

Dozent Dr. M. STAEHELIN: S: Die Trienter Codices (2).

Zürich. *Eidgenössische Technische Hochschule.* Dr. H.-R. DÜRRENMATT: Struktur und Klang bei Schönberg, Berg und Webern (1) – Die Sinfonien von Johannes Brahms (1).

DISSERTATIONEN

THEODOR HUNDT: Bartóks Satztechnik in den Klavierwerken. Diss. phil. Köln 1971.

Während in den Kompositionen der Schul- und Akademiezeit Einflüsse von Beethoven, Brahms, Schumann und Liszt zu spüren sind, die ersten Meisterwerke, Schöpfungen einer national-ungarischen Epoche, Anregungen von Richard Strauss, Liszt und des ungarischen Verbunkos verarbeiten, eröffnet sich Bartók mit der Erforschung des „Bauernliedes“ sein spezifisches Kunstideal.

Die Klavierwerke (Kammermusik mit Klavier und Konzerte sind einbezogen, um alle klavieristischen Satzmuster Bartóks zu erfassen) werden gesondert nach 3 Schaffensperioden behandelt, indem die Kompositionen in deskriptiven Kapiteln charakterisiert, darauf die Komponenten des Satzes einzelner Werkgruppen nach den reglementierenden Gesetzen von Harmonik, melodischer Gestalt und Kontrapunkt systematisch analysiert und in ihrer texturalen Formung auf Mixturen, Satzdicke, Begleitmuster, Lage und Spieltechnik untersucht werden. Eigene Äußerungen des Komponisten verdeutlichen oft die konstruktiven Verfahren. Folklorebearbeitungen und Werke für den **Konzertgebrauch** bilden in der ersten Schaffensperiode zwei **heterogene** Zweige. Den Volksweisen sind traditionelle Satzmuster und Harmonien unterlegt, leichte Spielbarkeit macht diese Kompositionen für pädagogische Zwecke geeignet. Um triviale harmonische Ausdeutung zu meiden, begleitet Bartók die verschiedenen Modi der Weisen entweder gerne mit Nebentufen oder verteilt die Gewichte der beiden Dominanten unkonventionell; Mehrstimmigkeit der Folklore ersetzt er durch überraschend unverbrauchte Klanglichkeit. Allmählich nehmen die Transkriptionen satztechnische Neuerungen auf, die in den *Bagatellen* erprobt wurden, bis in den *Improvisationen* beide Stile eine Synthese eingehen. Indem Bartók gewisse Tendenzen bei Chopin, Liszt, Strauss und Debussy weiterentwickelte, stieß er zu neuen Harmoniegesetzen vor. Diese werden in den freien Kompositionen allmählich verstärkt aufgenommen. Formenbau und Satzdicke verlieren unter dem Eindruck der Prägnanz des Volksliedes ihre Überfülle.

Während der mittleren Schaffenszeit treten wieder weiträumigere Formen der Kammermusik mit Klavier auf. Das diskontinuierliche Satzbild der expressionistischen Violinsonaten zeichnet sich durch eine breitere Fülle klavieristischer Ideen als die Solowerke aus. Die radikal verwirklichte Auffassung vom Klavier als Schlaginstrument zeitigt einen mit geräuschhafter Akkordik, eigenartiger Metrik und rein rhythmisch konzipierten Formationen neuartigen Schlagwerkstil. Erstmals wird die eigentümliche Sphäre der „Nachtmusik“ mit klavieristischen Mitteln dargeboten. Frei behandelte Volkslieder werden nach Art von Kunstliedern in tonal geweitetem Satzgewand begleitet.

Das zweite Klavierkonzert, auf der Grenze zur dritten Schaffensperiode, ist am stärksten von barocken Einflüssen in Themenbildung und Klaviertechnik geprägt. Ein Vergleich der Verfahren des *Mikrokosmos* mit den großen Werken ergibt, daß „in nuce“ Bartóks Satzstrukturen in dem Lehrwerk enthalten sind, doch fehlen virtuose Spielmanieren, massive Klanglichkeit, gewisse Variationsverfahren und formale Prozeduren; kontrapunktische Partien beschränken sich meist auf Zweistimmigkeit in Gegenbewegung, Umkehrung, Kanon, Spiegel um einen Liegeton. Der Satz der Sonate für zwei Klaviere basiert weithin auf einem klangverstärkten zweistimmigen Grundgerüst. Der Erläuterung der Harmonik (gemäß E. v. d. Nüll als Anreicherung des herkömmlichen Akkordmaterials um verfestigte Leittöne erklärt) dient eine durch Symbole für agglutinierte Töne erweiterte Generalbaßschrift. Komplexe Akkorde, häufig schon wegen ihrer nichtorthographischen Notation mehrdeutig, entstehen oft aus bitalen Klangschichten. In der mittleren Schaffensphase bleiben fast nur Grundton und Quinte konstitutive Töne der Klangbildung. Quarten- und Quintenakkorde können ebenfalls um Leittöne erweitert werden. Das Achsensystem Lendvais läßt sich wiederholt exemplifizieren; viele Werke sind mit den Schemata klassisch-romantischer Tonalität erklärbar. Bartók verbindet Akkorde – erfaßt man mit abkürzender Grundtonverrechnung zyklische Werke – in Rücksicht auf inhaltliche Aufgaben seiner Sätze (Ganzton-, Halbton-, Terz-, dominantische, selten Tritonus-Verknüpfungen).

Vergleiche mit ähnlichen Stücken der Wiener Schule, Kodálys, Prokofieffs und Strawinskys ordnen das Klavierwerk Bartóks in die Stilentwicklung der Neuen Musik ein. Er überschreitet

nicht die Grenzen der erweiterten Tonalität; unter dem Eindruck der Folklore gewinnt sein Klaviersatz primitivere und originärrere Strukturen als der seiner Zeitgenossen, er setzt auf einem nicht so hohen artistischen Niveau an. Das Ziel ist erreicht: der Osten (in seinem melodisch-tonalen Denken) ist mit dem Westen (in seinen formalen und satztechnischen Prozeduren) eine Synthese eingegangen. Dadurch, daß Bartok das Handwerkliche einem humanen Ethos unterstellte, hat seine Musik über Ungarn hinaus Weltrang erreicht.

Die Arbeit ist 1971 als Band 63 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse Verlag Regensburg erschienen.

ERNST A. KLUSEN: Johann Wilhelm Wilms. Leben und Werk. Diss. phil. Köln 1971.

Die Arbeit ist der zur Zeit umfassendste Versuch eines Berichts über Leben und Werk des deutsch-niederländischen Musikers Johann Wilhelm Wilms (1772-1847), der, bis vor wenigen Jahren fast ausschließlich als Komponist der früheren holländischen Nationalhymne noch bekannt, einst zu den vielversprechendsten musikalischen Talenten der Beethovengeneration gezählt wurde.

Im biographischen Teil finden sich eine Reihe bisher unbekannter Details und einige – teilweise stillschweigend angebrachte – Richtigmäßigkeiten zu tradierten biographischen Notizen; vor allem aber ging es darum, Leben und Wirken des Komponisten, Pianisten, Orchesterleiters, Pädagogen und Rezensenten Wilms in seiner gesellschaftlichen Bestimmtheit darzustellen.

Der Werkteil informiert über Wilms' kompositorisches Schaffen und bietet, mit über 50 Notenbeispielen dokumentiert, Analysen der wichtigsten aufgefundenen Kompositionen.

Erweitert um vom Autor bereits veröffentlichte Einzeluntersuchungen zu Wilms' Tätigkeiten innerhalb der Amsterdamer Kulturorganisationen und ausgestattet mit Faksimiles und zeitgenössischen Illustrationen, erscheint die Arbeit demnächst bei der Uitgeverij Frits Knuf N. V., Amsterdam, im Druck.

HANS-PETER KOMOROWSKI: Die „Invention“ in der Musik des 20. Jahrhunderts. Diss. phil. Köln 1971.

Der geschichtlich und besonders durch Bach vorgeprägte Begriff „Invention“ findet sich im 20. Jahrhundert – neben mehr theoretischer Verwendung – als Titel zahlreicher Kompositionen. Eine Aufgliederung der Typen nach verschiedenen Gesichtspunkten – vor allem der Form, Harmonik, Melodik, Rhythmik, Stellung – ergibt, daß alle denkbaren Prinzipien und Erscheinungen auftreten können. So begegnen im Bereich der Form verschiedene kontrapunktische, ferner sonstige in der Tradition vorgebildete Formen (Sonate, Rondo, Suite . . .), neuartige (teils freiere, teils mehr konstruierte) Formungen sowie Kombinationen mehrerer Typen. Zwar gibt es Gruppen mit gemeinsamen Zügen – es fallen etwa die häufigen, z. T. konkreten Beziehungen zu Bach auf, parallel damit das Überwiegen polyphoner Formen oder der Besetzung für Tasteninstrumente sowie die zahlreichen pädagogischen Aspekte; die Verallgemeinerung eines Typs aber unter dem Titel „Invention“ oder dessen Einengung erweisen sich als unhaltbar.

Die Arbeit ist 1971 als Band 62 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse Verlag Regensburg erschienen.

ULRICH MÜLLER: Untersuchungen zu den Strukturen von Klängen der Clarin- und Ventiltrompete. Diss. phil. Köln 1971.

Die in den Instrumentationslehren beschriebenen klanglichen Eigenschaften einzelner und mehrerer zusammen erklingender Instrumente fanden sich rein empirisch durch die Musizierpraxis. Eine Erklärung für die verschiedenen klanglichen Phänomene ergibt sich jedoch erst aus der genauen Untersuchung der Struktur der Klänge.

In der vorliegenden Arbeit wird versucht, die von Erich Schumann an Holzblasinstrumenten dargestellten Gesetzmäßigkeiten im Aufbau der Klänge auch an Blechblasinstrumenten zu beweisen. Ferner wird untersucht, inwieweit sich die klanglichen Unterschiede zwischen Clarin- und Ventiltrompete meßtechnisch erfassen und erklären lassen.

Im Zusammenspiel verschiedener Instrumente ist es wesentlich, mit welcher Schallstärke die einzelnen Instrumente am Klanggeschehen beteiligt sind. Da zudem bei den gebräuchlichen Musikinstrumenten die Klangfarbe von der Schallstärke abhängt, ist es notwendig, die Klangspektren im Zusammenhang mit den Schallstärken zu betrachten. Ferner ist es sinnvoll, die Einschwingvorgänge einiger Klänge zu untersuchen, da das Einschwingen wesentlich die Charakteristik eines Instrumentes mitbestimmt.

Die in 5 dynamischen Stufen (pp-ff) geblasenen Klänge wurden auf Band aufgezeichnet und anschließend mit Hilfe des Suchtonverfahrens analysiert. Sämtliche Klänge einer dynamischen Stufe ergeben nun durch die Dichte der Spektrallinien eine Summenhüllkurve, die mit einer Elektronischen Datenverarbeitungsanlage errechnet wurde. Aus den für jedes Instrument gewonnenen 5 Summenhüllkurven lassen sich bei der Clarintrompete in *F* und der Ventiltrompete in *D* drei feste Formantbereiche erkennen, so daß für diese Instrumente die Absoluttheorie bestätigt werden kann. Ferner kann die Gültigkeit der Schumann'schen Gesetze nachgewiesen werden, wobei sich das Formant-Intervallgesetz auf drei Formanten mit dem Verhältnis 1:2:3 erweitern läßt.

Bei der Clarintrompete in *D* sind keine eindeutigen Formanten zu erkennen, und auch die Schumann'schen Gesetze lassen sich nur in Einzelfällen nachweisen.

Eine deutliche Differenz zwischen den untersuchten Clarintrompeten und der Ventiltrompete zeigt sich bei den Schallpegeln. Die Werte der Trompete liegen etwa 3-5 dB über denen der Clarintrompeten, und da diese bei gleichem Schallpegel mehr Teiltöne abstrahlen als die Ventiltrompete, ergibt sich für die Musizierpraxis, daß derselbe Klang – was seinen Teiltongehalt anbelangt – auf der Clarintrompete mit geringerem Schallpegel hervorgebracht werden kann und daher besser mit anderen Instrumenten „verschmelzen“ dürfte.

Ferner ergibt die Untersuchung des Amplitudenverlaufs der Einschwingvorgänge, daß die Ventiltrompete im allgemeinen eine etwas kürzere Einschwingzeit besitzt, so daß umgekehrt die Clarintrompete einen etwas weicheren Klangeinsatz haben dürfte.

Die Arbeit ist als Band 60 der Reihe „Kölner Beiträge zur Musikforschung“, Regensburg 1971, erschienen.

BARBARA SCHWENDOWIUS: Die solistische Gambenmusik in Frankreich von 1650 bis 1740. Diss. phil. Köln 1970.

Der Untersuchung der solistischen Gambenmusik geht eine Darstellung der Epoche der französischen Ensemblesmusik voraus sowie eine Beschreibung der verschiedenen Formen, in denen das Instrument in Frankreich auftrat. Die Ornamentik, die wesentlich zur solistischen Gambenmusik gehört, ist im Schlußkapitel gesondert dargestellt.

Nachdem in Frankreich zunächst die 5-saitige Gambe gebräuchlich gewesen ist, wird spätestens um 1600 die 6-saitige und ab 1680 die 7-saitige Baßgambe verwendet. Die Diskantgambe (Dessus de viole) bleibt 6-saitig; an ihre Stelle tritt aber gegen Ende der Epoche die 6- bzw. 5-saitige Pardessus de viole, die nach 1740 für kurze Zeit zum Modeinstrument wird. – Von 1550 bis 1650 besteht das Spielmaterial für Gamben vor allem aus mehrstimmigen Fantasien (La Grotte, Le Jeune, Du Caurroy, Guillet, De Cousu, Moulinié, Metru). Auf diesem Gebiet bereitet sich in einem langsamen Entwicklungsprozeß, zu dem u. a. auch das Diminutionsspiel beiträgt, ein einstimmig-melodischer Solostil vor.

In der Musik für Sologamben ist zwischen der ein- und der mehrstimmigen Satzweise für das einzelne Instrument zu unterscheiden. Beide werden nacheinander im Hauptteil der Arbeit behandelt. Der Untersuchung der einzelnen Werke sind die Aussagen von Theoretikern vorangestellt.

Bei der einstimmigen Satzweise heben sich drei Stilarten voneinander ab: die von der Diminution geprägte, die sogenannte scheinbare Zweistimmigkeit und das einfache Melodiespiel („chant simple“). – Die Bedeutung der Diminution ist in der einstimmigen solistischen Gambenmusik sehr groß. Sie bestreitet zunächst (Du Mont, 1657) fast allein die melodische Gestaltung. Später, als sich mit den Suiten das musikalische Repertoire erweitert, tritt sie durchgehend nur noch in Doubles auf, wird aber im übrigen als bewußtes Gestaltungsmittel in der Melodie und in B.c.-Umspielungen weiter häufig eingesetzt. Nach Marais verlieren die Doubles an Be-

deutung, aber vor allem in den Rondos bleibt die Diminution als kompositorisches Gestaltungsmittel erhalten, und zwar besonders als B.c.-Diminution im letzten Couplet. Gegen Ende der Epoche hat sie sich aber auch hier „überlebt“: sie wird einerseits (R. Marais, 1735 und 1738) in schematisierten Formen verwendet, andererseits (Dollé, 1737) wird der Rahmen der eigentlichen B.c.-Diminution schon verlassen und die freie virtuose Figuration einbezogen. – Die scheinbare Zweistimmigkeit zeigt sich bereits in den frühesten Kompositionen der Solo-Literatur. Bei Marais prägt sie sich besonders in der Allemande und Gigue aus, außerdem im einstimmigen Prélude und in der Fantaisie. Nur die Allemande bleibt bis zum Ende der Epoche erhalten. Die Satzweise ist an die Gattung der „Pièces“ gebunden. – Der „chant simple“ hat eine Spannweite von liedhafter (in Menuetten und „Echo“-Sätzen) bis zu bewegt-instrumentaler Melodik (in Giges und „Boutade“-Charakterstücken). In den Kompositionen um 1730 zeigt sich eine deutliche Bevorzugung einfacher, meist gesanglicher Melodien. Dagegen ist das Kennzeichen der letzten Werke der Epoche die sehr instrumental geprägte, weitausgreifende Melodik. Die „klassischen“ Suitensätze verschwinden allmählich aus den Kompositionen.

Die mehrstimmige Satzweise wird, entsprechend dem harmonischen Bewußtsein nach 1650, meist freistimmig, als Stütze der Melodie auf den Taktschwerpunkten und zur Betonung der Kadenz benützt, außerdem aber auch in Form realer Zweistimmigkeit und längerer Akkordfolgen. Besonders groß ist ihre Bedeutung in den Charakterstücken und „Fugues“, die seit Marais die Suiten bereichern. Prélude und Sarabande behalten im allgemeinen ihre mehrstimmige Faktur bis zum Ende der Epoche.

Die Ornamentik (tab. Übersicht im Anhang) wird wie die Diminution in immer stärkerem Maße vom Komponisten festgelegt und schließlich als ein selbstverständlicher Bestandteil der Gambenkompositionen angesehen. Dabei werden nach 1700 im allgemeinen die Zeichen verwendet, die Marais 1686 festgelegt hat.

Die Arbeit ist als Band 59 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1970, erschienen.

HELMUT THÜRMER: Die Melodik in den Liedern von Hugo Wolf. Diss. phil. Bonn 1968.

Die Liedkunst Hugo Wolfs steht gleich nach ihrem Erscheinen im Feld der Auseinandersetzung zwischen der Neudeutschen Schule und den Konservativen. Während die Anhänger des Komponisten versuchen, seine Lieder aus der Sicht des Wagnerschen Musikdramas zu rechtfertigen, fordern viele Kritiker eine bessere Kantabilität und Geschlossenheit des Gesangspartes im Sinne der Konvention. Das Problem der Melodik wird in den meisten wissenschaftlichen Arbeiten, die sich der Liedkunst unseres Meisters widmen, nicht eingehend genug behandelt. Rhythmik und Melodik sind aber bei der rein sprachlichen Deklamation untrennbar miteinander verbunden. So ergibt sich zwangsläufig die Forderung, die musikalische Melodik einer genaueren Durchsicht zu unterziehen. Beim vielschichtigen Kunstlied der Spätromantik reichen jedoch die bisher praktizierten Methoden nicht mehr aus. Der Verfasser analysiert daher nach folgenden Gesichtspunkten:

1. Grundformen der Melodik
2. Komplementäre Melodiebildungen
3. Untersuchung verwandter musikalischer Bewegungen
4. Untersuchung ganzheitlicher melodischer Bewegungen
5. Das Verhältnis von Text, Deklamation und Melodik

Die Grundlage der Methode ist die vollständige graphische Erfassung der melodischen Linien und Sprünge, wodurch jene Tendenzen besser sichtbar werden, die im jeweiligen Falle die treibende Kraft bilden. Dabei wird infolge der genauen Datierung aller Lieder die Entwicklung im Schaffen des Komponisten sinnfällig.

Er bedient sich hauptsächlich der Repetitions- und der linearen Melodik sowie Bildungen der Kern- und Entfaltungsmelodik, verwendet diese alternativ mit deklamationsmelodischen Wendungen und gelangt zu einem Mischstil, dessen Mannigfaltigkeit sich an zwei Schaubildern ablesen läßt. In Übereinstimmung mit der Aussage Wolfs liegt dessen Liedschaffen eine musikalisch-dichterische Auffassung zu Grunde, das heißt: durch eine Vielfalt von aufeinander abgestimmten Mitteln wird die Vertonung des Gedichtes vollzogen und durch die Hervor-

hebung gewisser Details die Einheit gewahrt. Die musikalische Wiederholung wird nicht aufgegeben, tritt aber infolge eines improvisatorischen Momentes, welches dem Hörer das unmittelbare schöpferische Erlebnis nahebringt, in den Hintergrund. Durch die ständige Anwendung der Raffung und Dehnung in der Singstimme ist die Form nur noch im Instrumentalpart relevant, dessen motivische und mit assoziativen Wirkungen versehene Gestaltung die Interpretation des Gedichtes vollendet. Demzufolge die Singstimme grundsätzlich als akzessorisch zu betrachten, wäre nach den vorliegenden Ergebnissen verfehlt, denn es finden sich häufig Wechselbeziehungen zwischen Gesangs- und Klavierpart. Unter den vielen Besonderheiten des Wolfschen Personalstils mögen nur hervorgehoben werden: Die Verwendung von Repetitionstönen, fallenden geraden Linien, Antizipationen, deklamatorischen Wechselsprüngen, Spitzentönen und deklamationsmelodischen Korrekturen.

Im Gegensatz zu dem Schlagwort vom „Wagner des Liedes“ kann Wolf als Meister der kleinen Form und der unübertroffenen lyrischen Charakteristik bezeichnet werden. Eine von antiquierten Auffassungen unabhängige Würdigung dieser Kunst – unter anderem ein Anliegen dieser Arbeit – hat mit Ausnahme weniger Schriften verhältnismäßig spät eingesetzt.

Die Arbeit ist 1970 als Band 2 in der Reihe „Schriften zur Musik“, Verlag Emil Katzbichler, Giebing über Prien, erschienen.

BESPRECHUNGEN

Bach-Interpretationen. Hrsg. von Martin GECK. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1969. 226 S.

Das Vorwort des Herausgebers zu dieser eindrucksvollen Festschrift für Walter Blankenburg könnte Teil einer Rezension des Bandes sein; denn Martin Gecks Charakterisierung der Aufsatzsammlung als eine „*Dokumentation . . . der neuesten Bach-Forschung*“, die auch die „*Interessen der jüngeren oder jüngsten Generation der Bachforschung*“ widerspiegelt, trifft durchaus zu. Der Herausgeber ordnet die Interessen, die hier in fünfzehn Beiträgen verkörpert sind, „ohne Zwang“ nach fünf Themenkreisen, „die für die derzeitige Forschung repräsentativ sind: *Quellenforschung, Gattungstraditionen, Stil und Deutung, Prinzipien zyklischer Gestaltung, Auswirkungen der Musik Bachs.*“

Schon bei der Aufstellung fällt auf, daß der Band keine Rubrik „Aufführungspraxis“ enthält, ein Sachverhalt, der vor zwanzig oder gar zehn Jahren bei solch einem Sammelband kaum vorstellbar gewesen wäre. Der einzige Aufsatz des Bandes, der unter dieser Rubrik stehen könnte: Hans KLOTZ' *Originale Spielanweisungen in Bachs Orgelwerken und ihre Konsequenzen für die Interpretation*, wird nicht ganz „ohne Zwang“ mit Ludwig Finschers ästhetisch-analytischem und Werner Brauns biographischem Artikel in dem Abschnitt „*Stil und Deutung*“ untergebracht.

Da eine systematische Durcharbeitung der Bach-Quellen das Hauptmerkmal der „neueren“ Bachforschung darstellt, überrascht es garnicht, daß der erste Abschnitt des Bandes „*Quellenforschung*“ überschrieben ist. Die drei Verfasser der Beiträge in diesem Abschnitt sind angesehene Spezialisten, von denen sich jeder hier auf seinem Hauptgebiet innerhalb der Bachquellenforschung bewegt. Alfred DÜRR schreibt *Zur Entstehungsgeschichte des Bachschen Choralkantaten-Jahrgangs*, Dietrich KILIAN behandelt Überlieferungsprobleme der Orgelwerke, und Hans Joachim SCHULZE unternimmt zeitgeschichtliche und biographische Detailforschung. Wie kaum anders zu erwarten, ist jeder der drei Aufsätze informativ und interessant. Aber es muß auch gesagt werden, daß die drei Artikel am besten als

„Anmerkungen“ zur Bachquellenforschung verstanden werden; denn alle drei wollen zum großen Teil mit weiterem Material aus den Werkstätten der drei Forscher etliche Tatsachen oder Datierungen, die in den letzten Jahren bekannt geworden sind, bestätigen oder verstärken.

Symptomatisch dafür ist Alfred DÜRRS kurzer, jedoch faszinierender, und letztlich auch pikanter Aufsatz, der den Band eröffnet. Dürr, der in seiner im allgemeinen akzeptierten, epochemachenden Chronologie der Leipziger Vokalwerke die meisten der Choralkantaten in den Zeitraum 1724 bis 1725 datiert hat, will nun zeigen, daß „die ganze *Legende von den ‚späten Choralkantaten‘ im Grunde nur auf der Tatsache beruht, daß Spitta zu ihrer Datierung ein Gesangbuch mit verstellter Strophenfolge des Liedes ‚Du Friedefürst, Herr Jesu Christ‘ [Grundlage der Choralkantate desselben Namens, BWV 116] verwendet hat.*“ Innerhalb von sieben Seiten löst Dürr damit ein grundsätzliches Mißverständnis, das fast 100 Jahre lang die Bachforschung und -deutung beeinflußt hat. Das falsche Gesangbuch war es, nach Dürr, das Spitta veranlaßte, die Kantate 116 mit politischen Ereignissen des Jahres 1744 in Verbindung zu bringen – ein Fehlgriß, der schließlich zur Datierung der Mehrzahl der Choralkantaten als Spätwerke führte. Dürr möchte lieber die Choralkantaten von 1724/25 als Anknüpfung an eine Leipziger theologische Tradition ansehen und macht darauf aufmerksam, daß der Thomaskantor Johann Schelle im Jahre 1690 einen ganzen Jahrgang Choralkantaten komponiert haben soll.

Auch KILIANs Studie, *Dreisätzliche Fassungen Bachscher Orgelwerke*, nimmt eine Behauptung Spittas (und ihre Erweiterung durch Hans Klotz) als Ausgangspunkt. Nach einer recht ausführlichen Auseinandersetzung mit den Quellen, die die in Gecks Vorwort angesprochenen „Liebhaber“ vielleicht erschrecken wird, gelangt Kilian – obwohl mit Vorsicht und Einschränkungen – wie Spitta zu dem Schluß, daß Bach in den Präludien und Fugen in G- und C-Dur, BWV 541 und BWV 545, mit einer dreisätzigen Orgelform experimentiert hat, indem er diese Werke zeitweilig mit den Orgeltrios BWV 528/3

bzw. BWV 529/2 als Mittelsätzen versah. Aus musikalischen Gründen jedoch, die mehr oder minder zwingend sind, lehnt Kilian die Vorschläge von Hans Klotz ab, in BWV 540 + BWV 587 und BWV 542 + BWV 583 ebenfalls von Bach beabsichtigte dreisätzigige Orgelzyklen zu sehen.

Hans Joachim SCHULZES Aufsatz, *Neuerkenntnisse zu einigen Kantatentexten Bachs auf Grund neuer biographischer Daten*, will, wie Dürrs Beitrag, hauptsächlich Ergebnisse der neueren Forschung weiter verstärken. Dabei aber will Schulze demonstrieren, „daß Datierungsversuche mit Hilfe zeitgeschichtlicher und biographischer Details in Einzelfällen . . . lohnend sein können.“ Aufgrund seiner Methode schlägt Schulze die Neudatierung zweier Kantaten vor: Die Geburtstagskantate BWV 36a will er auf 30. 11. 1725 setzen, und die Trauungskantate BWV 34a zur Hochzeit des Geistlichen Andreas Erlmann erklingen haben wissen.

Die drei Beiträge zum Abschnitt „Über Gattungen“ zeigen (nochmals in den Worten des Vorworts) Bach „einerseits konkreter als bisher bestimmten Gattungstraditionen verpflichtet, erweisen ihn aber andererseits als Wegbereiter nachfolgender Generationen.“ In dem längsten Aufsatz des Bandes bietet Friedhelm KRUMMACHER einen informativen Überblick über die verschiedenen Formen der Choralbearbeitung in der mitteldeutschen Vokalmusik des späten 17. Jahrhunderts zur Unterbauung seiner These, daß Bachs vokale Choralbearbeitungen, entgegen der noch geläufigen Meinung Spittas (nochmals Spitta!), nicht „aus der Tradition des Orgelchorals zu verstehen“, sondern in „spezifisch mitteldeutschen Traditionen beheimatet“ seien. Nach Krummachers Darlegung wird man kaum behaupten können, daß die mitteldeutsche Choraltradition für Bachs Werk irrelevant sei, aber die Ansicht Spittas ist noch immer nicht widerlegt, besonders wenn man sich die vielen Orgelchoräle unter Bachs Frühwerken und ihre auffallende Ähnlichkeit mit den verhältnismäßig stark vertretenen Choral-cantus-firmus-Sätzen in den frühesten von Bachs Kirchenkantaten vergegenwärtigt.

Stefan KUNZE, wie manch anderer Betrachter, findet unter den Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* Beispiele verschiedener Stil- und Formgattungen der Zeit. Die *h*-Moll Fuge des 1. Teils z. B. stelle einen Angehöri-

gen der Gattung „*Fuga pathetica*“ dar, die Kunze von der italienischen vokalen Kammermusik des Spätbarock ableitet; die *cis*-Moll Fuge desselben Bandes biete eine „aus der Sphäre der vokalen kirchlichen Musik“ herkommende „*Ricercar-Fuge*“. Zahlreiche andere Fugen bezeichnet er als „*Tanzfugen*“. Wichtiger, weil origineller, ist Kunzes Bemühung, diese Gattungsmerkmale nicht nur im Charakter des Subjekts, sondern auch in der weiteren Anlage der Komposition zu finden. Darum versucht er zu beweisen, daß etwa die *F*-dur Fuge (WK I, 11) nicht nur im Thema die typische Taktart und den Duktus des Passepied verrät, sondern auch die zweiteilige Anlage und Periodizität des barocken Tanzsatzes besitze.

Während also die Beiträge Krummachers und Kunzes Bachs Traditionsbewußtsein und -gebundenheit unterstreichen, erwägt Peter SCHLEUNING in seiner Untersuchung des Rezitativteils der Chromatischen Fantasie Bachs Einfluß auf die Harmonik und Gattung der freien Fantasie der nachfolgenden Stilepoche. Im Laufe des Versuchs entwirft Schleuning eine anregende Analyse der Harmonik des Rezitativteils, dem „trotz der frei und regellos erscheinenden Sprunghaftigkeit des äußeren Hörbildes eine konsequente symmetrische Ordnung zugrunde liegt“. Die aufgedeckte Symmetrie ist in der Tat so vollkommen, daß sie nicht abgelehnt werden kann. Ob Schleunings einleuchtende Analyse aber das Rätsel des Rezitativs völlig löst, ist fraglich, da sie die möglicherweise verdeckte, aber sicher gleichzeitig vorhandene und wirkende Logik der direkten Akkord- oder Klangfolge nicht erklären will.

In seinem wertvollen Beitrag *Zum Parodieproblem bei Bach*, der den Abschnitt „*Stil und Deutung*“ einleitet, erwägt Ludwig FINSCHER die Implikationen der Entdeckungen der letzten Jahrzehnte betreffend Bachs Parodieverfahren und gelangt schnell zu dem Schluß, daß die neue Bachforschung das eigentliche Problem des Parodierens, nämlich das ästhetische, vernachlässigt habe. Nachdem er die Haupterklärungen des Parodiephänomens – „*Arbeitsökonomie und Bewahrungstendenz*“ als äußere Gründe, Gleichheit der Affektsprache u. a. als innere Voraussetzung – klarer als bisher umrissen und mit treffenden Argumenten als unzulänglich verworfen hat, versucht Finscher die „*eigentliche*“ Frage, „*Wie kann in einem sol-*

chen Verfahren überhaupt ein Zusammenhang von Text und Musik entstehen?“ selbst zu beantworten. Anhand des berühmten und problematischen Parodiepaars „Ich will dich nicht hören“ aus der *Herkules-Kantate* vis-à-vis „Bereite dich, Zion“ aus dem Weihnachtsoratorium, gelingt es ihm weitgehend überzeugend zu machen, daß, in seinen Worten, „alte Musik und neuer Text zusammen einen neuen Sinn ergeben“, daß „der neue poetische Text den Charakter [selbst] der musikalisch unveränderten Partien modifiziert“.

Der kurze Aufsatz von Werner BRAUN, *Bachs Stellung im Kanonstreit*, macht wahrscheinlich, daß der Kanon für L. F. Hudemann, BWV 1074, den Bach 1727 stechen ließ, Bachs „Beitrag“ zum „Streit“ zwischen Johann Mattheson und dem Wolfenbüttler Kantor Heinrich Bokemeyer über den künstlerischen Wert der Gattung Kanon darstellt.

Man begegnet in dem Aufsatz Walter GERSTENBERGS, *Tonart und Zyklus in Bachs Musik: Anmerkungen zu Suite, Konzert und Kantate*, der den 4. Abschnitt des Bandes, „Prinzipien zyklischer Gestaltung“, eröffnet, wieder dem Versuch, Bachs musikgeschichtliche Stellung – oder besser gesagt, seine Stellungnahme – näher zu definieren. Hier werden Bachs zyklische Instrumentalwerke den herkömmlichen Prinzipien der französisch-deutschen Suiten und italienischen Konzertform verpflichtet gezeigt. Die zweite Hälfte des Beitrags beschäftigt sich mit den Choralkantaten des zweiten Leipziger Jahrgangs, in deren labiler Harmonik der Rezitative sowie in den „funktional abgestützten“ Tonarten der einzelnen Sätze Gerstenberg einen „Übergang zu einem [modernen] neuen Tonalitätsbewußtsein“ sieht.

Die Aufsätze Rudolf ELLERS (*Serie und Zyklus in Bachs Instrumentalsammlungen*) und Christoph WOLFFS (*Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke*) sind im Thema eng verwandt, aber in Methode und Ergebnis ganz verschieden. Eller ist davon überzeugt, daß „die fortschreitenden Tendenzen zum rationalen Erfassen und Durchdringen des musikalischen Materials . . . am mehrsätzigen Einzelwerk nicht Halt . . . m. hen“, sondern dazu führen, „auch ganze Werkreihen oder -serien zyklisch zu ordnen“. Daraufhin sucht er die „planvolle Ordnung“ in Sammlungen wie den *Französischen* und *Englischen Suiten*, den Kammermusikwerken für Violine und Violoncello

und vor allem in den *Brandenburgischen Konzerten*. Ellers Methode ist hauptsächlich spekulativ, und in seiner Suche nach Beziehungen etwas zu „imaginativ“. Seine Analyse der *Brandenburgischen Konzerte*, z. B., verliert an Überzeugungskraft gerade durch die Vielfalt an Beziehungen zwischen den einzelnen Konzerten und an möglichen Gruppierungen der Konzerte, die Eller aufdeckt. Christoph Wolff verfährt anders. Aufgrund einer nüchternen und systematischen Untersuchung der vier Teile der *Klavierübung*, in denen die Werk- und Satzfolge jeweils eindeutig ist (und in denen Wolff – entgegen Ellers Überzeugung – eine klare chronologische Entwicklung beweisen kann), versucht Wolff ebenso systematisch und mit sorgfältiger Heranziehung der Quellen die immer noch ungelösten Probleme der Satzfolge und des zyklischen Aufbaus in den *Kanonischen Veränderungen* über „Vom Himmel hoch“, dem *Musikalischen Opfer*, und der *Kunst der Fuge* anzufassen. Die scharfsinnigen Beobachtungen und begründeten Vorschläge Wolffs ergeben einen weiteren wichtigen Beitrag dieses Verfassers zu unserem Verständnis des Bachschen Spätwerks.

Drei völlig verschiedenartige Aufsätze bilden den letzten Teil des Bandes. Unter der Rubrik „Auswirkungen“ findet sich zuerst Georg FEDERS *Geschichte der Bearbeitungen von Bachs Chaconne*, die die mehr als zwanzig Bearbeitungen und Transkriptionen des berühmtesten Geigenwerks verzeichnet und beurteilt, die in den circa 100 Jahren seit Ferdinand Davids 1840er Aufführung von Mendelssohn-Bartholdys Fassung für Violine und Klavier entstanden sind. Martin GECKS *Bach und Tristan – Musik aus dem Geist der Utopie* macht den kühnen Versuch, eine stichhaltige Verbindung zwischen der Stilwelt und Ästhetik von Wagners *Tristan* und solchen Eigentümlichkeiten Bachscher Werke (insbesondere des *Wohltemperierten Klaviers* und der *Matthäuspassion*) wie kadenzvermeidender oder verdeckender „unendlicher Melodie“, „harmonischem Kontrapunkt“, der Verschmelzung von Singstimme und Begleitung oder gar zwischen „Bachs Jenseits-Bejahung und Wagners Diesseits-Verneinung“ zu ziehen. In seinem Vergleich fußt Geck nicht nur auf Deutungen von Ernst Bloch, sondern auch auf ähnlichen Äußerungen von Wagner selbst. Carl DAHLHAUS' *Analytische In-*

strumentation beschließt den Band mit einer eindringlichen Analyse von Weberns Orchestrierung des sechsstimmigen Ricercars aus dem *Musikalischen Opfer*, die nach Dahlhaus eine Art tönende Analyse des Werkes darstellt, und die eine latente motivische Struktur aus dem Werk herauszieht, wenn auch notwendigerweise auf Kosten der linearen Dimension des Bachschen Kontrapunkts.

Der Wert dieser Aufsatzsammlung besteht nicht allein in der allgemein hohen Qualität der fünfzehn Beiträge. Vielleicht bedeutungsvoller ist, daß ein paar Themen in mehreren Aufsätzen leitmotivartig auftauchen, die in der vom Herausgeber aufgestellten Thementeilung des Bandes nicht erfaßt sind. Die Untersuchungen Schulzes und Brauns sind in ihrer Beschäftigung mit den biographischen und geschichtlichen Konstellationen, die hinter bestimmten Bachschen Werken stehen, nah verwandt. Man spürt hier, wie auch in den Aufsätzen von Dürr und Krummacher, den Anfang eines vertieften Interesses der heutigen Bachforschung an den historischen Fakten von Bachs Umwelt, mit dem Ziel, den Grad und die Art seiner Kenntnisse von und Teilnahme an den theologischen bzw. liturgischen wie auch ästhetischen und philosophischen Traditionen und Strömungen seines Zeitalters ebenso systematisch festzustellen, wie sie in den 50er und 60er Jahren bemüht war, die unmittelbaren Quellen zu Bachs Werken gründlich zu erschließen.

Die Art der Anwendung solcher noch zu gewinnenden Erkenntnisse sieht man wiederum in den Beiträgen Dürrs und Krummachers wie auch in demjenigen Gerstenbergs, worin ein zweites aufgehendes Thema behandelt wird. Alle drei Aufsätze bemühen sich u. a. darum, das anscheinend allein stehende Phänomen der Bachschen Choral-kantate, wie sie in dem 1724/25 Jahrgang zutage tritt, besser zu verstehen, indem einerseits ihre möglichen Vorläufer aufgesucht werden, andererseits ihre musikalischen Eigenschaften als Gattung und ihre musikgeschichtliche Stellung und Bedeutung genauer definiert werden.

Damit ist diese Festschrift für den Verfasser der *Zwölf Jahre Bachforschung* passenderweise nicht nur ein Spiegel der „*Interessen der jüngeren oder jüngsten Generation*“, sondern zugleich ein Ausblick auf die Hauptzweige der Bachforschung in der nächsten Generation. Robert L. Marshall, Chicago

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 15. Band. 1970. Kassel: Johannes-Stauda-verlag 1971. XV, 299 S. 12 Kunstdruckta-feln.

Der den Band eröffnende Hauptbeitrag von Karl AMON, *Der Grazer Stadtpfarrer Andre Gigler und seine Gesangspostille*, an sich ein kirchengeschichtlicher Beitrag, ist die erweiterte Fassung des Vortrags, den der Verfasser auf der 5. Studientagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie gehalten hat. Er trägt zum ersten Male das bisher verstreute Material über Gigler zusammen und kommt zu einer auch in konfessioneller Hinsicht aufschlußreichen Würdigung für die Situation in der Steiermark im 16. Jahrhundert. Über die Gesangspostille mit den vierstimmigen Sätzen von Johannes de Cleve wird ausführlich gehandelt. – Der zweite die Musik betreffende Hauptbeitrag ist Konrad AMELNS *Resonet in laudibus – Joseph, lieber Joseph mein*, eine sehr umfangreiche Quellenzusammenstellung und -auswertung zu beiden Liedern. Neben den gedruckten Quellen vornehmlich des 16. Jahrhunderts kann Ameln Handschriften aus dem süddeutschen, österreichischen, Südtiroler, polnischen, tschechischen, schlesischen, mitteldeutschen, hessischen Raum usw. anführen. Ausführlich wird über die Funktion der Lieder in liturgischen Spielen sowie über das Kindelwiegen als kirchliche Feier gehandelt. Für die späteren Gesangbücher wird die de-tempore-Einordnung untersucht. Abschließend werden einige Streiflichter auf die weitere kirchenmusikalische Verwendung der Lieder im 17. und frühen 18. Jahrhundert sowie auf die Rolle der Lieder seit der Restauration des 19. Jahrhunderts und der Singbewegung geworfen.

In den kleineren Beiträgen und Miszellen untersucht Pierre PIDOUX den Anteil von Loys Bourgeois am Hugenotten-Psalter, während Dieter GUTKNECHT vergleichende Betrachtungen am Goudimel- und am Lobwasser-Psalter anstellt. Walter BLANKENBURG hat eine erste Abhandlung über das *Gothaer Cantionale Sacrum* (1646-1648) geschrieben, in dem Beschreibung der ersten Auflage, Entstehungsgeschichte, Gliederung und eine ungefähre Inhaltsübersicht gegeben werden. Ein weiterer Beitrag mit Ermittlung der Vorlagen, Identifizierung anonymer Stücke usw. ist angekündigt. Siegfried HERMELINK berichtet über das Heidelberger Choralbuch von

Jacob Pflaum (1766). Markus JENNY weist auf den zu unrecht vergessenen Schweizer Hymnologen Johannes Meier (1828-1906) hin. Bedeutsam erscheinen mir vor allem die Berichte zur nicht-mitteleuropäischen Hymnologie, weil hier Materien angesprochen sind, die bis heute in Deutschland kaum beachtet wurden. So bietet Karol HŁAWICKA einen umfangreichen Entwurf zur Geschichte der polnischen evangelischen Gesangbücher des 16. und 17. Jahrhunderts. Miho DEMOVIĆ berichtet über die hymnologische Forschung in Kroatien und Andrzej WANTUŁA über das neue polnisch-lutherische Kirchengesangbuch. Ein ausführlicher Literaturbericht ist auch in diesem Jahr wieder dem Band beigegeben.

Gerhard Schuhmacher, Vellmar

Mozart-Jahrbuch 1968/70 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1970 (Auslieferung: Bärenreiter). 420 S.

Das 1970 erschienene MJb 1968/70 vereint drei Jahrgänge in einem Band. Sein erster Teil bietet ein ausführliches Protokoll der 1968 vom Zentralinstitut für Mozartforschung veranstalteten Tagung, die als Symposium durchgeführt wurde; der zweite von der 1969 mit verwandter Thematik fortgesetzten Tagung die Referate und in Stichworten Diskussionsbeiträge, der dritte schließlich „Bunte Steine“: Aufsätze zu diversen Aspekten der Mozartforschung. Die seit einigen Jahren von Otto SCHNEIDER betreute Mozartbibliographie – hier für die Jahre 1967/68/69 incl. einiger Nachträge – beschließt den Band.

Die Tagung von 1968 hatte *Probleme der instrumentalen Aufführungspraxis Mozarts und seiner Zeit* zum Thema. Grundsätzliche Erwägungen stellte Hans ENGEL (†) in einem einleitenden Referat über *Interpretation und Aufführungspraxis* an. Seine These, die mit reichen Materialien (nicht nur der Mozartzeit) illustriert wird: „*Interpretation ist die individuelle Auffassung einer Komposition innerhalb des Aufführungsstiles, nur mit geringen, oft schwer abwägbaren und in Worte zu fassenden Nuancen im Vortrag des Werkes des Komponisten*“ (S. 7). Zu Reflexionen über den Werkcharakter je dieser Komposition und über das Phänomen, daß

es so etwas wie – auch und gerade historisch differierende! – „*individuelle Auffassung*“ gibt, kommt es freilich nicht. Gerade sie aber würden Fragen der Aufführungspraxis unterlaufen. Statt dessen werden unbequeme Überlegungen von Theodor W. Adorno und Carl Dahlhaus, die hier ansetzen, zwar genannt, jedoch pauschal abqualifiziert. (NB: Zu diesem Thema könnte inzwischen eine umfangreiche Bibliographie von philosophischer und musikologischer Seite im Sinn der Rezension erstellt werden. Vgl. etwa im vorliegenden MJb Stefan Kunze mit seinen Äußerungen zum Rezitativ.)

In einer ersten Runde, die Klangproben historischer Instrumente einbezog, waren *Blasinstrumente in Mozarts Instrumentalmusik (Instrumentenbau und Spieltechnik)* Diskussionsgegenstand. Die in Grundzügen bekannte Geschichte des Waldhorns seit dem Ende des 17. Jahrhunderts zeichnete Horace FITZPATRICK nuancenreich nach. Rekonstruktionsprobleme der sog. Bassettklarinetten wurden im Anschluß an einen Bericht von Kurt BIRSAK diskutiert. Oboe und Fagott der Mozartzeit schlossen sich als Diskussionsobjekte an. – Eine zweite Runde, unter der Leitung von Eduard REESER, behandelte *Fragen der Besetzung und der Direktion des Orchesters*. – Schließlich standen in einer dritten Runde *Fragen der Tonhöhe und Ornamentik* an. Diskussionsleiter war Ernst HESS (†), der in einem Exkurs einen Kadenzversuch zum Klavierkonzert nach Johann Christian Bach KV 107 Nr. 3 vorlegte, wobei er sich von der Prämisse leiten ließ, Kadenzzen, wie sie bei Mozart begegnen, seien improvisatorische Umsetzungen komponierten Materials, nicht jedoch virtuose Schaustücke für Solisten.

In Analogie zur Tagung des Vorjahrs ging es 1969 um die Aufführungspraxis Mozartscher Opern (*Mozart auf dem Theater*). Die Einleitung zu 13 sachspezifischen Referaten übernahm wiederum Hans ENGEL, der auf dem Hintergrund einer kultur- und theatergeschichtlichen Szenerie (mit manchen Anleihen bei Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas* IV/V, 1961/62) die Spannweite der Mozartschen Bühnenkomposition in ihrer Genese und in ihren Bedingungen sichtbar macht (*Mozart und das Theater*).

Hellmut FEDERHOFER untersucht in den Opern Mozarts harmonische Sachverhalte, die den normalen Harmonieverlauf schär-

fen, und sieht in ihnen Mittel zur Charakterisierung des Konkreten, Individuellen, das aber wiederum im Dienst der dramatischen Aktion (*Die Harmonik als dramatischer Ausdrucksfaktor in Mozarts Meisteroper*). — Die Analyse Mozartscher Opernarien mit dem Ziel einer formalen und zugleich entwicklungsgehistorisch ordnenden Typologie legt Sieghart DÖHRING vor (*Die Arienformen in Mozarts Opern*; basierend auf seiner Diss. Marburg/Lahn 1969, *Formgeschichte der Opernarien vom Ausgang des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*). — Anhand von Beispielen bei Mozart, die ständig mit den Arbeiten seines Zeitgenossen André Ernest Modeste Grétry verglichen werden, formuliert Christoph-Hellmut MAHLING Prolegomena zu einer Topik der Opernelemente (*Typus und Modell in Opern Mozarts*). — Um ein verlässliches Instrumentarium *Zur Auszierung der Da-capo-Arien in Mozarts Werken* in die Hand zu bekommen, zitiert Eduard MELKUS in extenso Lehrwerke des 18. Jahrhunderts und versucht deren Applikation. — Primär methodologische Erwägungen zu verwandter Thematik liefert Stefan KUNZE mit seinem Beitrag *Aufführungsprobleme im Rezitativ des späteren 18. Jahrhunderts*; sie sind „destruktiver“ Art. Unter Zuhilfenahme einer Fülle zeitgenössischer Äußerungen desavouiert er den Glauben, durch saubere historische Recherchen und Geschmack werde sich eine Komposition der Vergangenheit für eine „authentische“ Interpretation erschließen. (S. 143: „Jede Interpretation aber hat Anspruch auf Gültigkeit nur dann, wenn sie erfahrbar ist als Teil unseres Selbst. Sie muß zugleich uns und dem Werk möglichst gerecht werden.“) — Seine aufsehenerregende philologische Untersuchung des Figaro-Autographs anhand der Tintenqualitäten — vgl. MJB 1967 — setzt Karl-Heinz KÖHLER fort: *Figaro-Miscellen: einige dramaturgische Mitteilungen zur Quellsituation*. Diesmal werden die verschiedensten frühen Quellen samt den sukzessiv erfolgten Eingriffen — Schnitte, Rasuren, Änderungen, Zusätze, Paginierungen — verglichen und im Blick auf dramaturgisch-musikalische Konsequenzen befragt; u. a. das überraschende Ergebnis: Entdeckung einer Alternativfassung für den Komplex Nr. 13/14 des II. Akts. — Eine minutiöse Auswertung aller autographen Tatbestände der *Zauberflöte* — Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Korrekturen — führt mit

bestechender Logik zu Einsichten in die Zielvorstellungen Mozarts bei der Komposition (selbst wenn sie sich erst während der Arbeit konkretisiert haben) — die Fortsetzung einer im MJB 1967 begonnenen Studie von Gernot GRUBER: *Das Autograph der „Zauberflöte“: Eine stilkritische Interpretation des philologischen Befundes, 2. Teil*; ein Ergebnis unter manchen: Änderungen in der Instrumentation dienen der Strukturierung und nicht der Klangfarbe. — *Der 4. Akt des Figaro* wird von Herbert GRAF mittels des vom Regisseur der Uraufführung benutzten, also originalen Textbuchs in einem dramaturgischen Detail neu beleuchtet. Das Ergebnis ist hier und da bereits geübte Praxis. — *Mozart und das moderne Musiktheater* nennt Oscar Fritz SCHUH einen Aperçu aus der Sicht des Regisseurs. — Die Stoffgeschichte der *Entführung aus dem Serail*, wie sie bei Christoph Friedrich Bretzner Konturen gewinnt, skizziert Géza RECH. Sodann hält er die vier Vertonungen des Bretzner-Textes nebeneinander — immer im Blick auf Mozart und die von ihm gewählte Textvariante von Gottlieb Stephanie d. J. — und bereitet schließlich die Materialien des Streits um die Urheberrechte aus (*Bretzner contra Mozart*). — Die Textvorlage zu Mozarts *Titus* beschäftigt Franz GIEGLING (*Metastasio Oper „La clemenza di Tito“ in der Bearbeitung durch Mazzolà*). Er geht auf den historischen Hintergrund des Stoffs und seine Prägung durch Pietro Metastasio ein, würdigt das Libretto als eines der besten und charakteristischsten der Opera-seria-Literatur, streift die zahlreichen Vertonungen des 18. Jahrhunderts und vergleicht dann die von Mozart vertonte Fassung von Caterino Mazzolà mit dem Original Metastasio. Die Neufassung behält zwar den Fächer der traditionellen Affekttypen, ist jedoch (vor allem mit Hilfe von Ensembleszenen) auf größere dramatische Schlagkraft aus — zur vollen Zufriedenheit Mozarts, der in sein eigenhändiges Verzeichnis bei dieser Oper vermerkt: „*ridotta á vera opera dal Sig.ºe Mazzolà*“ (MB IV, S. 154). — Der Faszination von Materialverwandtschaften — hier der Kombination eines positivistischen Nebeneinanders von Floskeln — erliegt István KECSKEMÉTI bei seinem Versuch, *Opernelemente in den Klavierkonzerten Mozarts* zu sehen. Gattungen leben jedoch weitgehend von Eigengesetzlichkeiten, von dem nicht

austauschbaren Funktionswert von Material und dem zweifelhaften psychologisierenden Verfahren, Dramatisches in Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts zu projizieren, einmal abgesehen.

Quellenforschung hat es mit einem Sumpf zu tun, der nie ganz trockenzuliegen sein wird. So überrascht es nicht, daß im dritten Teil des vorliegenden MJB die größte Aufmerksamkeit diesem Aspekt der Mozartforschung geschenkt worden ist: weitgefächerte Mozartiana in den USA, der UdSSR, der DDR, in Berlin, Hessen, Tirol – alles in allem sechs von zehn Beiträgen.

Die Rätsel der im Anhang des KV⁶ unter C 11.10, 11.11, 11.12 aufgeführten und seit langem dubiosen Symphonie-Manuskripte kann Walter SENN endgültig klären (*Zu den Sinfonien KV Anh. C 11.10, 11.11 und 11.12*): Ignaz Pleyel (Ms. vor 1783 geschrieben), Adalbert Gyrowetz (Ms. vor 1783 geschrieben) und Karl Ditters von Dittersdorf (Ms. um 1800 geschrieben) sind die Komponisten der in Stimmenkopien überlieferten Arbeiten; neuer Aufbewahrungsort ist Innsbruck. – Urkunden über die Schenkung von Manuskripten – darunter wertvolle Mozart-Autographe (KV 18, 48, 111, 262, 295, 368, 374, 477, 513, 583) –, die Richard Wagener 1874 der Berliner Staatsbibliothek machte, füllen eine überflüssige (?) Miszelle von Richard SCHAAL (*Zur Musiksammlung von Richard Wagener. Dokumente über Handschriften-Schenkungen an die Berliner Staatsbibliothek*). – Zum Anlaß für eine weitere, wenig ergiebige Miszelle nimmt Daniel HEARTZ ein nur als Photokopie bekanntes Manuskript-Blatt aus dem Nachlaß Alfred Einsteins (*Ein Fund in Berkeleys Einsteinnachlaß*), das er als Fragment aus den Attwood-Studien (mit Mozartschen Korrekturen) identifiziert und nach seinem Zusammenhang mit dem Gesamtcorpus befragt (vgl. NMA X/30,1 incl. Krit. Ber.). – Weit gewichtiger ist ein catalogue raisonné sämtlicher (16) bis heute bekannter *Autographe Mozarts und seiner Familie in der UdSSR* von Dmitri KOLBIN (überarbeitete und gekürzte Version einer russischen Publikation von 1968). Es zeigt sich, daß diese Manuskripte zum großen Teil noch nicht ausgewertet worden sind, aus Unkenntnis. – Datierungsprobleme, die sich bei den sowjetischen Autographen für einige Lieder von Franz Xaver Wolfgang Mozart ergeben (op.

XXI; S. 299 f.), lösen en passant umfangreiche *Neue Briefkunde zu Mozart*, von Rudolph ANGERMÜLLER und Sibylle DAHMS-SCHNEIDER in Leipzig und Darmstadt entdeckt und mit Kommentar und Anmerkungen ediert. (Die Briefe beweisen, daß die Lieder 1810 entstanden sind; vgl. u. a. S. 215 f., sub 29. XII. 1810.) – Wolfgang PLATH hat unbekannte *Mozartiana in Fulda und Frankfurt (Neues zu Heinrich Henkel und seinem Nachlaß)* ausfindig gemacht, über die er ein Verzeichnis und einen Forschungsbericht vorlegt. Die Entdeckung dieser handschriftlichen und gedruckten Notentexte, Briefe, Dokumente und Bilder, deren Wanderwege von ihm bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgt werden, ist in ihrer Bedeutung kaum zu unterschätzen. Wegen der Materialfülle sei lediglich erwähnt, daß es nunmehr gelungen ist, der Autographe der sog. Romantischen Violinsonaten (KV 55-60) habhaft zu werden und dabei zugleich zu erweisen, daß diese Kompositionen von einem bis auf weiteres Unbekannten, auf keinen Fall aber von Mozart stammen (S. 368 ff. und 383 ff.) – ein Tatbestand, der in den letzten Jahren fast zur Gewißheit geworden war, für den der letzte Beweis jedoch nicht erbracht werden konnte.

Mozart als dem Assimilationsphänomen par excellence ist wiederum eine Detailuntersuchung gewidmet, diesmal von Malcolm S. COLE (*The Rondo Finale: Evidence for the Mozart-Haydn Exchange?*). Je ein typisches Werk der beiden Komponisten wird verglichen und der Befund – ein wechselseitiges Geben und Nehmen – mit der Auswertung verwandter Sätze unterfüttert. Selbst der Autor erwartet nur approximative Schlüssigkeit. – Keine neuen Einsichten für die Mozartforschung, wohl aber ein detektivisch wie imaginativ interessantes „Glasperlenspiel“, das sind Ergänzungen Mozartscher Fragmente, über die Robert D. LEVIN Rechenschaft ablegt (*Das Konzert für Klavier und Violine D-Dur KV Anh. 56/315 f und das Klarinettenquintett B-Dur, KV Anh. 91/516 c: ein Ergänzungsversuch*; modifiziertes Exzerpt einer während der Drucklegung dieses MJB eingereichten Diss., *The Unfinished Works of W. A. Mozart*). – Mozarts wohl früheste Arbeit für den Kreis um Gottfried van Swieten untersucht Andreas HOLSCHNEIDER (*C. Ph. E. Bachs Kantate „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ und Mo-*

zarts *Aufführung des Jahres 1788*), wobei er sich hauptsächlich auf die von Mozart eigenhändig arrangierten Materialien stützt; Ergebnis: durchweg aufführungstechnisch motivierte Eingriffe in den originalen Text, der eine „Modernisierung“ nicht notwendig hatte. – Karl MARGUERRE geht den beiden gedruckten Sonatenbündeln für Violine und Klavier von 1778 ff. nach, um eine befriedigendere Chronologie und einen geheimen zyklischen Sinn der 2 x 6 Sonaten zu ergründen (*Die beiden Sonaten-Reihen für Klavier und Geige*). Ob ein Weniger an Spekulation nicht ein Mehr an Evidenz gebracht hätte? Es gibt nämlich auch „bruta facta“... (Zur Frage der Chronologie vgl. etwa nur den Befund der Autographe von KV 305 und 306 in Synopse mit Mozarts Brief vom 28. II. 1778: Die Datierung dieser beiden Sonaten analog dem KV⁶ und der von Eduard Reeser herausgegebenen NMA VIII/23,1 bleibt plausibel. – Was ein „Zyklus“ alles sein kann: Kryptogramm, reißbrettmäßig geordnetes Arrangement, sinnlich faßbare Einheit, Zufallsprodukt – ungeklärte Voraussetzung für derlei Untersuchungen.)

Jürgen Hunkemöller, Heidelberg

Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage vom 22. bis 26. Juni 1967. Hrsg. vom Rat der Stadt Magdeburg in Verbindung mit dem Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ im deutschen Kulturbund. Magdeburg 1969. 1. Teil 124 S., 2. Teil 100 S.

Die zum 200. Todestage in seiner Geburtsstadt abgehaltenen Festtage haben Georg Philipp Telemann in der ganzen Breite seines Wesens und Wirkens dargestellt. Mit besonderer Freude und Genugtuung begrüßt man deshalb das Erscheinen des Konferenzberichtes. Hier finden die Teilnehmer noch einmal das Programm und den Wortlaut der Ansprachen und Referate, allen Interessierten aber wird das Ergebnis langjähriger Studien und Aufführungsversuche vorgelegt. Zieht man eine Summe, so treten einige Hauptbereiche deutlich hervor:

Die Beziehungen zwischen Leben und Werk (Martin RUHNKE, Wolf HOBOHM, Rudolf ELLER), der Werkkomplex „opera buffa“ (Bernd BASELT, Rudolf PEĆMAN, Dietrich H. LITT), Telemanns Hamburger Admiralitätsmusiken (Willi MAERTENS), seine soziale Stellung und sein Verhältnis zu

Musikern (Richard PETZOLDt, Elisabeth NOACK), Instrumente und Instrumentation (Günter FLEISCHHAUER, Heinz BECKER, Walter BERGMANN). Diese Darstellungen werden im übrigen ergänzt durch weitere Beiträge von Günter FLEISCHHAUER, Willi MAERTENS und Bernd BASELT im Programm der 4. Magdeburger Telemann-Festtage vom 29. bis 31. Mai 1970. Um die zentralen Themen gruppieren sich Einzeluntersuchungen von Siegfried KROSS, Hellmuth Christian WOLFF und Hans Rudolf JUNG.

„*Natürlichkeit und Kunstfertigkeit haben dem Schaffen Georg Philipp Telemanns zu jener ungeheuren Wirksamkeit bei seinen Zeitgenossen und im Musikleben unserer Tage verholfen*“, mit diesen Worten faßt Walther SIEGMUND-SCHULTZE die Thesen seines Hauptreferates und das Ergebnis der Festtage abschließend noch einmal zusammen. Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400. Volume II: Italy, edited by Pieter FISCHER. Descriptive Catalogue of Manuscripts. München-Duisburg: G. Henle Verlag (1968). 148 S. (Répertoire International des Sources Musicales. B III².)

Zweifellos gehört dieser Band seit seinem Erscheinen zu den grundlegenden Nachschlagewerken all derer, die an Themen aus dem Gebiet der mittelalterlichen Musiklehre arbeiten. Zum erstenmal wird hier das Traditionsgut italienischer Theoretikerhandschriften in Form eines eigenständigen Katalogs zugänglich gemacht. Den engeren Gegenstand bildet die lateinische Musiklehre bis zum ausgehenden 14. Jahrhundert, sowohl in zeitgenössischer als auch in jüngerer Überlieferung. Insgesamt werden 102 Quellen beschrieben, darunter etwa 40 Manuskripte des 15. und 16. Jahrhunderts. Seiner Anlage nach entspricht der Katalog dem Vorbild von Band I (1961), indem jede der Handschriften zunächst nach ihren äußeren Gegebenheiten erfaßt wird (Bibliotheksort und Bibliothek, Signatur, Provenienz, Datierung, Maße usw.), worauf die Aufschlüsselung des Inhalts anhand der Text-Incipits und -Explicits folgt. Besonders hervorgehoben sei fernerhin, daß den Beschreibungen zahlreiche Angaben über Editionen und Parallelhandschriften beigegeben sind. Durch eine solch glückliche Verbindung von quellenkundlicher und bibliographischer Detailinformation wird vorlie-

gender Band zu einem ebenso gediegenen wie unentbehrlichen Arbeitsinstrument. Mit Dank auch nimmt der Benutzer die neu eingeführte Zusammenstellung der Handschriften im Inhaltsverzeichnis (S. 7-9), desgleichen den *General Index of Authors and of Incipits and Subjects of Anonymous Treatises* (S. 135-148) zur Kenntnis.

Allerdings ist es dem verdienstvollen Herausgeber nicht durchgehend gelungen, den kritischen Erwartungen zu entsprechen, die mit gutem Grund an einen Handschriftenkatalog gestellt werden. Dies zeigt sich als erstes und besonders eindringlich im Blick auf die Zahl der beschriebenen Manuskripte. Daß Vollständigkeit bei einem so umfangreichen Unternehmen nur schwer verwirklicht werden kann, liegt zwar auf der Hand. Andererseits hätte es keiner allzu großen Mühe bedurft, mit Hilfe von Fachpublikationen der letzten zehn Jahre eine ganze Reihe weiterer Quellen nachzuweisen (vgl. vor allem F. A. Gallo, *La teoria della notazione in Italia . . .*, Bologna 1966, 97-101). Unter ihnen befindet sich Ms. Z. lat. 497 (= 1811) der Biblioteca Nazionale in Venedig. Entstanden vor Montecassino 318, darf diese „genealogisch“ hochbedeutsame Handschrift als eines der wertvollsten Dokumente der älteren Musiktheorie angesehen werden (s. *Quadrivium V*, 1962, 101-107, dazu *Kirchenmus.* Jahrb. LIV, 1970, 20). Alle anderen von mir kurz aufgeführten Manuskripte gehören dem 15. und 16. Jahrhundert an, überliefern jedoch Lehrgut aus früherer Zeit, z. B. Johannes de Muris, Marchettus de Padua, Johannes Verulus de Anagnia, Goscalcus u. a. Es sind dies: *Aosta*, Bibl. del Seminario Maggiore, Musikkodex ohne Signatur; *Arezzo*, Bibl. Consorziale della Città, 216; *Bergamo*, Bibl. Civica „Angelo Mai“, Delta IV 30 und Sigma IV 37; *Bologna*, Civico Museo Bibliografico Musicale, A 48; *Catania*, Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero, D 39 (s. *Quadrivium VI*, 1964, 71-74; fol. 121v-122r De modo accipiendo: ed. Gallo, *Mensurabilis musicae tractatuli*, = *Antiquae Musicae Italicae Script. I*, Bologna 1966, 59); *Firenze*, Bibl. Riccardiana, 806; *Napoli*, Bibl. Nazionale, XVI A 15; *Pavia*, Bibl. Universitaria, 5; *Perugia*, Bibl. Comunale Augusta, 1013 (s. *Revue Belge de Musicol.* XI, 1957, 93 f.); *Roma*, Bibl. Corsiniana e dell'Accademia dei Lincei, 36 D 31 (s. P. O. Kristeller, *Iter Italicum II*,

London-Leiden 1967, 113a); *Roma*, Bibl. Vaticana, Urbin. lat. 258; *Sienna*, Bibl. Comunale degli Intronati, L V 36 (s. *L'Ars nova ital. del Trecento II*, Certaldo 1968, 73-76); *Torino*, Bibl. Nazionale, G VI 3; *Venezia*, Bibl. Nazionale, lat. VIII 1 (= 3044) und VIII 35 (= 3046).

Was die Handschriftenbeschreibungen selbst angeht, so erweisen sie sich im allgemeinen als zuverlässig, wenngleich an den verschiedensten Stellen Ergänzungen notwendig sind, mag es sich dabei um Editionen oder Literatur, um Angaben zur Datierung oder um weitere Details aus dem Inhalt eines Manuskripts handeln. Von der recht häufigen Beigabe störender Lesefehler soll nicht weiter die Rede sein. Wichtiger erscheint mir darauf hinzuweisen, daß in jüngerer Zeit das Interesse der Forschung auf die Provenienz einiger Handschriften des Katalogs gelenkt worden ist (s. besonders *Revue de Musicol.* LV, 1969, 119 ff.). Dies ermöglicht folgende Nachträge: *Firenze* Naz. Conv. Soppr. F. III, 565 – das Ms. wurde in einem Kloster der Toskana geschrieben, von wo es nach Santa Maria Novella gelangte; *Firenze* Medicea Plut. XXIX. 48 – Toskana; *Milano* D. 455 inf. – Kopie eines Ms. des 12. Jahrh. aus Mittelitalien; *Napoli* VIII. D. 14 – Südwestfrankreich; *Pistoja* 100 – Toskana; *Roma* Vallic. B. 81 – Mittelitalien; *Roma* Vat. lat. 3123 und Reg. lat. 72 – vermutlich deutscher Herkunft, Reg. lat. 1196 – Deutschland, Urbin. lat. 290 – Benediktinerabtei Brauweiler bei Köln; *Venezia* lat. Cl. VIII, 24 – Norditalien.

Kaum brauchbar ist die Beschreibung von Ms. Cappon. lat. 206 der Vatikanischen Bibliothek (S. 104-106). Hier sind dem Herausgeber unglücklicherweise so viele und wertvolle Einzelheiten entgangen, daß seine Angaben ein äußerst unvollständiges Bild der Handschrift bieten. So vermißt man bereits im „Vorspann“ einen Hinweis auf die Beschreibungen von G. S. Cozzo (*I codici Capponiani della Bibl. Vat.*, Rom 1897, 279 f.) und W. G. Waite (in: *Festschrift für Leo Schrade*, Köln 1963, 18 f.), kurz danach ebenfalls auf Waites Teiledition des Vers-Traktats von fol. 3r-15r (ebda., 16 f.). Als recht irreführend erweist sich wenige Zeilen später unter fol. 16r-31v die Angabe „*De mutationibus*“, da die Handschrift in Wirklichkeit neben den Ausführungen über die Mutation (fol. 16r-17v; 22rv: cf. CS I, 160) noch andere

Abschnitte zur Elementarlehre enthält, angefangen von Regeln für den Gebrauch des \sharp -durum und b-molle und einer Erläuterung der coniunctae bis zu den species cantus vel symphoniae (cf. CS I, 163-166) und verschiedenen Themen aus der Tonus-Lehre. Erwähnenswert sind auch die Abschnitte „*De perfectione notarum*“ und „*de compositione cantus*“ (fol. 30v-31r). Übersehen wurde fernerhin, daß sich auf fol. 35v-39r im Anschluß an die „*regule de variis inceptationibus cantus*“ ein zusammenhängender (!) Traktat befindet, in welchem Zitate aus verschiedenen Autoren, vorab Pseudo-Odo, kompiliert sind (Inc.: „*Quid est musica. Scientiam veraciter canendi. . .*“, cf. GS I, 252a). Zu fol. 41r-44v (Inc.: „*Tonus mixtus dicitur ille . . .*“), 138r-167v, 171rv (Inc.: „*Quantum ad hoc est sciendum . . .*“) und 184r-186r (Inc.: „*videlicet 3am . 6am et 10am tendendo . . .*“) sei außerdem bemerkt, daß hier Teile aus dem *Lucidarium* des Marchetus de Padua überliefert werden, während die auf fol. 39v beginnenden „*Introducciones*“ mit dem Text von CS I, 157a-158a und 163a identisch sind. In die Revision der entsprechenden Katalogabschnitte gilt es schließlich, den *Libellus cantus mensurabilis* von Johannes de Muris einzubeziehen, dessen Teile auf fol. 179r-183v (= CS III, 46-50, unvollständig) und 168r (Schluß) verteilt sind.

Als ein weiteres Beispiel für Nachträge größeren Umfangs sei die Beschreibung des Florentiner Manuskripts Ashburnham 1051 angeführt (S. 43-47). Wie ein Vergleich mit dem Original ergibt, enthalten die folia 60v bis 73v keineswegs nur den Text der sogenannten *Musica Odonis*. Vielmehr bricht dieser am Ende von fol. 66v ab (= GS I, 282b, Figur II), worauf sich zunächst ein Fragment aus dem Guido von Arezzo zugeschriebenen *Epilogus de modorum formulis* anschließt (fol. 67r-68r = GS II, 38a-41). Offensichtlich standen die fehlenden Teile des *Epilogus* und der *Musica* auf einem inzwischen verlorengegangenen Blatt zwischen fol. 66 und 67). Sodann folgen bis fol. 73v *Excerpta ex diversis autoribus* (u. a. Guido, Aurelianus Reomensis und Isidor), deren Inhalt übrigens sehr deutlich den engen Zusammenhang mit Ms. Florenz Conv. Soppr. F. III. 565 bestätigt.

Abschließend darf noch erwähnt werden, daß detaillierte Ergänzungen zur Inhaltsan-

gabe der Handschrift Montecassino 318 von M. Huglo in *Revue de Musicologie* LV, S. 229, veröffentlicht wurden.

Addenda. *Firenze Naz. II. I. 406*, fol. 43v (S. 34): vide etiam K. V. Sinclair, *AfMw* XXII, 1965, 52-55. *Lucca 614*, fol. 211v-212r (S. 52): ed. A. Seay, *Mus. Disc.* XXIV, 1970, 71-77. *Milano M. 28. sup.*, fol. 114r-117r (S. 63): ed. Gallo, *Mens. mus.* tract. I, 63-75. *Napoli VIII. D. 12* (S. 70-72): Description by Gallo, in: *L'ars nova ital. del Trecento* II, 54-59 (vgl. u. a. Anm. 8-12); fol. 51v-52r: etiam in Washington, *Libr. of Congr.*, ML 171. J6, fol. 117v-119r, *Bruxelles II 4149*, fol. 48rv. *Pavia 361*, fol. 70rv (S. 76): ed. Gallo, *Mens. mus.* tract. I, 15. *Pavia 450*, fol. 7v (S. 78): Fragmentum de proportionibus, ed. Gallo, I. c., 55; *Pisa 606* (S. 81-84): II p. 33 = CS III, 123b-124b; II S. 43 etiam in Washington, I. c., fol. 117v, *Bruxelles, 1. c.*, fol. 48r; II S. 51 cf. etiam CS III, 23-27. *Roma Vallic. B. 83*, fol. 38v (S. 90): Post Joh. de Muris sequuntur duo textus „*Numerus vero ternarius est perfectus . . .*“ et „*Pri re la . . .*“. *Roma Vat. lat. 4357* (S. 95): fol. 57v-58r „*Incipit ars musyce. Quatuor ecce . . . Hiis ades expugna quisquis potes hec mea contra*“ (cf. CS II, 272a-273a); fol. 58r „*Tractatus de musyca. videndum est . . .*“ Expl. (fol. 64r) s. *Katalog. Roma Vat. Pal. 1346*, fol. 2r-5r (S. 109): partim ed. W. G. Waite, in: *Fs. Schrade*, 13 ff. *Roma Vat. Reg. lat. 1146* (S. 114): fol. 51v-52v „*Toni sunt octo . . . mensurandum est medium*“: partim ed. De la Fage, 75 f.; fol. 52v-53r „*Doritus (sic!) id est primus tonus . . . in lycanos meson*“: ed. De la Fage, 76 f. – Weitere Ergänzungen s: in *Revue de Musicol.* LV, 231.

Karl-Werner Gumpel, Louisville

L'età del Rinascimento. 1540-1630. A cura di Gerald Abraham. Volume IV, tomo secondo. Mailand: Feltrinelli Editore 1969. 610 S., 16 Taf. (= The New Oxford History of Music. IV/2.)

Der zweite Teil des von Francesco Bussi ins Italienische übertragenen vierten Bandes der *New Oxford History of Music* hält, was der erste verspricht: Die Übersetzung ist sorgfältig und flüssig zu lesen. Zahlreiche Eingriffe des Übersetzers machen den Band auch für deutsche Leser wertvoll. In Fußnoten sind neue Ergebnisse der italienischen

Musikforschung eingearbeitet, Druckfehler und Ungenauigkeiten werden berichtigt. Vor allem aber bringt die italienische Ausgabe an Stelle der gerade im Bande IV sehr zahlreichen und bedeutenden englischen Versionen italienischer Theoretiker und Vorworte den Wortlaut der Quelle.

Gelegentlich gehen Eingriffe und Korrekturen des Übersetzers vielleicht etwas weit: Zu Beginn des Kapitels *Cavazzoni figlio* (S. 647 f.) überträgt Bussi etwa den Hinweis, Cavazzonis Frühreife sei „without parallel except for Mozart and Mendelssohn“ mit „senza eguali, se si escludono Purcell and Mozart“. Weshalb? Marco Antonios Ricercare sind im Original „vague effusions“, in der Übertragung „vaghe effusioni fantasiose e virtuosistiche“!

Der Band ist vorzüglich ausgestattet und bringt zahlreiche, völlig neue Illustrationen. In einigen Fällen ist es freilich schade, daß man auf die der englischen Ausgabe ganz verzichtet hat. Die Abbildung der Instrumente aus Mersennes *Harmonie universelle* (Tafel IV) ist nicht ohne Belang für das Kapitel *Instruments and Instrumental Notation*, ebensowenig die Wiedergabe des Teatro Olimpico in Vicenza für *Music and Drama*.

Solche Einwände wiegen jedoch leicht gegenüber den eindeutigen Vorzügen, die die italienische Ausgabe auch gegenüber dem Original auszeichnen. Dem Übersetzer und dem Verlag ist dafür zu danken.

Walther Dürr, Tübingen

FRIEDRICH SMEND: *Bach-Studien. Gesammelte Reden und Aufsätze.* Hrsg. von Christoph WOLFF. Kassel-Basel-Paris-London: Bärenreiter-Verlag 1969. 280 S.

Daß man einem verdienten Forscher nicht nur Festschriften widmet, sondern auch einen Neudruck seiner wichtigsten Aufsätze, mag bei andern eine höfliche Geste sein, bei Friedrich Smend war es geradezu eine Notwendigkeit; und wir müssen dem Herausgeber wie dem Verlag danken, daß sie die Gelegenheit des 75. Geburtstags des Geehrten (26. 8. 1968) zum Anlaß genommen haben, diesem Erfordernis nachzukommen. Denn anders als die Schriften eines Spitta, Schweitzer, Terry, Schering kulminiert Smends Beitrag zur Bachforschung nicht in einem zentralen Werk, sondern er gliedert sich in (vielfach heute schon schwer zugängliche) Einzel-

schriften auf, – gleichsam Bruchstücke einer großen Konfession; denn kritische Beobachtungsgabe ist in Smends Werk mit bekenntnisthafter Interpretation untrennbar verbunden.

Bei der Auswahl mußte notwendigerweise eines der umfangreichsten Forschungsgebiete Smends, die *h-moll-Messe* ausgespart bleiben: Der Umfang der Smendschen Veröffentlichungen wie die fluktuierende Diskussion über dieses Thema zwangen dazu. Auch „Bach in Köthen“ bildet als Buch einen Komplex für sich. Im übrigen scheint uns der Bachforscher Smend mit seinen wichtigsten Beiträgen vertreten zu sein.

Der Inhalt der im Neudruck vorgelegten Studien darf hier als bekannt vorausgesetzt werden. Einige Kernfragen schälen sich heraus: der Formaufbau Bachscher Werke, Parodieprobleme und die Möglichkeit, durch Nachweis von Parodiebeziehungen unbekannt, verschollenen Kompositionen nachzuspüren, ferner Bach, der Lutheraner und Bach, der Zahlenmystiker. Die Frage nach Goethes Verhältnis zu Bach zeigt den Verfasser zugleich als profunden Goethekenner, und der Schlußbeitrag über die ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle Bachs präsentiert noch einmal den kritischen Philologen Smend, der sich auch in allen vorangehenden Studien bei der Sichtung des Materials hervorragend bewährt hatte.

Es liegt im Wesen dieser kritischen Philologie, daß sie ihre Ergebnisse selbst immer wieder in Frage stellt, und Smend hat das seinen eigenen Arbeiten gegenüber in vorbildlicher Weise getan. Gerade neu entwickelte Methoden brauchen eine gewisse Zeit der Bewährung, bis ihre Möglichkeiten und Grenzen sicher erkennbar werden. So sind z. B. über das hinaus, was Smend an Zahlensymbolik nachzuweisen versucht hat, längst weiterreichende, kühnere, aber darum keineswegs immer überzeugendere Darlegungen abgefaßt worden, und der nüchterne Forscher mag sich bisweilen fragen, ob Bach wirklich neben dem Komponieren noch Zeit zu derart ausgedehnten Rechenaufgaben gehabt habe, und endlich vielleicht zu der Erkenntnis gelangen, daß die Grenze zwischen Zahlensymbolik und Zufall wohl schwerlich je zu ermitteln sein wird. Ähnlich steht es mit den formalen Deutungen: Wo weicht der vorausberechnete Plan dem intuitiven Form-sinn, wo dieser mehr äußeren Rücksichten?

Der Referent glaubt freilich nicht, daß sich die Bedeutung Smends für die Wissenschaft an der Haltbarkeit dieser oder jener seiner Thesen ablesen läßt; sie beruht vielmehr darauf, daß hier – vorläufig zum letzten Mal in der Bachforschung – eine große und in sich harmonische Konzeption des Phänomens Bach vorgelegt und mit den Mitteln moderner Wissenschaft gestützt wird. Dem Bachbild vor Smend, so wird man vereinfachend formulieren dürfen, fehlt das ausgefeilte kritische Korrektiv, demjenigen nach Smend die harmonische Einheit.

Alfred Dürr, Göttingen

Das musikalische Neue und die Neue Musik. Hrsg. von Hans-Peter REINECKE. Mainz: Verlag B. Schott's Söhne 1969. 93 S.

Der von Hans-Peter Reinecke herausgegebene und mit einem Vorwort versehene Sammelband *Das musikalische Neue und die Neue Musik* enthält vier Vorträge, die im Winter 1967/68 im Rahmen der Reihe „Musikwissenschaftliches Kolloquium“ des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz in Berlin gehalten wurden. Die Frage nach dem Neuen in der Musik ist in bezug auf alle Zeiten der Musikgeschichte ergebnisreich, kaum je aber so zentral gewesen wie heute, da die Neigung besteht, in der Priorität allein schon Qualität zu erblicken. Die vier Redner behandelten je einen Aspekt des vielschichtigen Tagungsthemas; den Vorträgen schloß sich jeweils eine Diskussion an, die in den vorliegenden Band mit aufgenommen wurde.

Hans Heinz STUCKENSCHMIDT trägt Überlegungen zu *Kriterien und Grenzen der Neuheit* vor. Er geht davon aus, daß das Fortschrittsbewußtsein im Abendland am Beginn und am Ende jeder geistigen Tätigkeit steht. Aufgrund eines historischen Überblicks (Vitry, Zeit um 1600, Wagner, Schönberg usw.) reflektiert der Verfasser über die Kriterien des Neuen und kommt zur Erkenntnis, daß die Definition des Neuen nicht dem analytischen Verstand überlassen bleiben kann: „So bleibt als Kronzeuge für uns nur das Gefühl, das in der Tat darüber zu entscheiden hat, ob etwas alt oder neu ist.“ Technisch-mechanische Erfindungen, Erweiterungen des geistigen Raumes und Phänomene wie die Verwendung und logische Verkettung von Akkorden, die gleichschwebende Stim-

mung oder Musik ohne tonale Schwerpunkte haben musikalisch neue Elemente zur Welt gebracht. In der Diskussion wurde betont daß das Neue als Phänomen der Chronologie und als solches der Qualität voneinander abzuheben ist (Stephan), daß man den Fortschritt vom qualitativ Neuen insofern abheben kann, als der Begriff des Fortschritts impliziert, daß ein Phänomen Geschichtswirkung hat, während qualitativ Neues vorstellbar ist, dem die Bedeutung für die Zukunft fehlt (Dahlhaus).

Carl DAHLHAUS behandelt „*Neue Musik*“ als historische Kategorie. Der Begriff des Neuen ist ebenso unumgänglich wie prekär; psychologisch ist Neuheit nicht am bloßen Informationsgehalt, sondern auch an den Erwartungen zu messen. Der Verfasser beschränkt sich angesichts der Schwierigkeiten und Paradoxien, in die die Reflexion über den Begriff des Neuen gerät, darauf, in groben Umrissen zu skizzieren, was Epochen, die als Zeiten der neuen Musik empfunden werden, von anderen unterscheidet. Sind, so fragt er weiter, die Neues produzierenden Ereignisse um 1320, 1430, 1600, 1740 und 1910 bedeutender und folgenreicher als das, was um 1500, 1680, 1780 und 1950 geschah? Wenn Zeiten als Beginn des Neuen gedeutet werden, geschieht es dann wegen der Tiefe oder wegen des Charakters dieser Zäsur? Aus den brillant formulierten Detailerörterungen geht hervor, daß das Neue, im Unterschied zum Klassischen, eher den Charakter des Ereignisses als den des Werkes hat. Andererseits läßt sich indes nicht leugnen, daß Neuheit auch ein ästhetisches Moment ist. Im Unterschied zu dem, was um 1910 neu war, ist etwa das Neue der Sinfonien von Stamitz in dem, was darauf folgte, fast restlos aufgegangen; es erschöpft sich darin, geschichtliches Ereignis gewesen zu sein.

Rudolf STEPHAN spricht unter dem Titel *Das Neue in der Musik* zunächst davon, daß sich der Begriff „Neue Musik“ erst durchsetzte, als die Sache, die er bezeichnet, nicht mehr ganz neu war; vor 1924 kam er in unserem Sinne nicht vor, und erst seit 1927 scheint er sich endgültig durchgesetzt zu haben. Stephan sieht den Gegensatz zwischen alt und neu darin, daß in der traditionellen Musik das Verhältnis des Musikalisch-Allgemeinen zum Musikalisch-Besonderen so bestimmt war, daß jenes (Tonalität, Harmonik, Melodik) überwiegt und das Verständnis

erleichtert, während in der Neuen Musik das Besondere das Allgemeine aufzehrt, so daß sich die Geschichte der Neuen Musik am einfachsten als Geschichte des Zerfalls der traditionellen Tonsprache darstellen läßt. Die Momente, die alle Werke eines bestimmten Umkreises neuer Musik miteinander gemeinsam haben, sind Abstracta: die Tatsache der Reihe, nicht die Reihen selbst; die Tatsachen gewisser Satztechniken, aber nicht diese selbst. Der Verfasser geht im Folgenden den Entwicklungsstufen der Neuen Musik nach und zeigt auf, daß die Komponisten heute zwar in voller Freiheit, dafür aber mit leeren Händen dastehen.

Hans-Peter REINECKE schließlich beleuchtet in seinem Referat *Sozialpsychologische Hintergründe der Neuen Musik*. Er untersucht, warum und unter welchen Bedingungen so etwas zustande kommen kann wie der Prozeß, der unter dem Begriff Neue Musik subsumiert wird. Gemäß der Dreiphasentheorie der Sozialpsychologie zeichnet sich die erste Phase durch Maximen des Verhaltens aus, welche die Tradition in den Vordergrund stellen. In der zweiten Phase wird, was ehemals Ketzerei war, zum Verhaltensmuster erhoben, und die dritte Phase ist durch den Leitgedanken gekennzeichnet, keinen Anstoß zu erregen. Anhand dieses Modells demonstriert der Verfasser eine Reihe einleuchtender musikgeschichtlicher Sachverhalte. Unter Bezugnahme auf Marcuse, der zwar auch nicht weiß, wie es weitergehen wird, kommt Reinecke zu Schlußthesen, in denen sich abzeichnet, daß Kunst ein Ende hat und daß der Begriff, den wir von Kunst ganz allgemein haben, veraltet ist. Dies führte notgedrungen zu einer regen Diskussion, in der zum Ausdruck gebracht wurde, daß der Kunstcharakter kein unbedingt ganz dingfest zu machendes Kriterium ist (Stephan).

Hans Oesch, Basel

Musik auf der Flucht vor sich selbst. Acht Aufsätze. Hrsg. von Ulrich DIBELIUS. München: Carl Hanser Verlag 1969. 156 S. (Reihe Hanser. Bd. 28.)

Mit dem Titel der Publikation soll nicht gerechnet werden. Keinesfalls deckt er die Intentionen der unter ihm vereinten acht Beiträge, deren gesellschaftskritische Grundpositionen (nur der Aufsatz von G. M. Koenig über *Computer-Verwendung in Kompo-*

sitionsprozessen bietet ausschließlich kompositorisch-technische Erörterungen) zwar in einem vagen, allgemeinen Sinn gleich oder zumindest gleichgerichtet genannt werden können, die in der Konkretion der Standpunkte jedoch keine Uniformität, wohl aber recht unterschiedliches Gewicht zeigen.

Dieter SCHNEBEL schreibt über *Sichtbare Musik*; Hansjörg PAULI berichtet kenntnisreich über *Das Hörbare und das Schaubare – Fernsehen und jüngste Musik*; Herbert BRÜN nennt seinen Beitrag, der wohl dem Verhältnis von Musik und Sprache gelten soll, treffend *Mit verdorrten Zungen*; Ulrich DIBELIUS versucht, die Geschichte der Musik seit Monteverdi unter dem Signum des Orpheus-Mythos zu begreifen (*Die zerschlagene Leier des Orpheus*), muß aber seine Eingangsthese, daß „die Musik gerade in entscheidenden Phasen ihrer historischen Entwicklung an die Gestalt des Orpheus fixiert blieb“ (S. 116), die schon für das 19. Jahrhundert nur mit Verweisen auf periphere Werke (Berlioz, *La Mort d'Orphée*) bzw. entferntere Sagenverwandtschaften (Wagner, *Tannhäuser*) zu belegen ist, für den Hauptteil des Aufsatzes, der der neuesten Musik gilt, auf die vermeintliche Essenz des Mythos („die Metamorphose durch Vernichtung des Körpers und Zerschlagen der Leier“) zuspitzen, um einen einigermaßen signifikanten Zusammenhang herstellen zu können.

Daß dieses Büchlein bereits jetzt weithin als eine kulturpolitische Schrift zur Lage der neuesten Musik begriffen wird, verdankt es den drei Beiträgen von Hans G HELMS, Heinz-Klaus METZGER und Konrad BOEHMER, Engagement und sachliche Kompetenz lassen sie aus den anderen Aufsätzen herausragen. Hinter allen dreien steht – ausgesprochen oder unausgesprochen – der Schatten Adornos. Ihr methodisches Zentralproblem ist das aller gesellschaftlichen, zumal aller politisch engagierten Interpretation musikalischer Sachverhalte, wie nämlich die Relation von musikalischen zu gesellschaftlichen Prozessen über bloße Analogiemodelle hinaus zu verifizieren sei, oder banaler: wie die Binsenweisheit von der Musik als gesellschaftlichem Phänomen an den Notentexten konkretisierbar ist.

Deutlich ist dieses Problem vor allem in Hans G HELMS' Aufsatz *Voraussetzungen eines neuen Musiktheaters*. Sein zentrales Postulat: „Die ästhetischen Kriterien für die

Arbeit mit Musik und Szene müssen die gesellschaftlichen Prozesse reflektieren und deren Konkretion mit den Mitteln der musikalisch-szenischen Arbeit visieren. Auf der Bühne vollzieht sich ein paradigmatischer Prozeß“ (S. 95). Der Versuch aber, dies an Ligetis *Aventures* zu verdeutlichen, ist nicht ohne Willkür. Der Satz „*Ligetis Protagonisten vermögen Phoneme zu artikulieren, nicht jedoch Worte*“ (S. 113), von dem die gesellschaftliche Interpretation ihren Ausgang nimmt, ist irreführend. Richtig ist, daß die Protagonisten nur Phoneme artikulieren; die Zuspitzung jedoch, dies geschehe zwanghaft (und das erst begründete ein Paradigma), ist aus dem Stück nicht zu beweisen.

Verdienstvoll ist der Abdruck des Cage-Essays aus dem Jahre 1959 von Heinz-Klaus METZGER (*John Cage oder Die freigelassene Musik*), der bislang nur italienisch publiziert war (in: *Incontri musicali* 3, 1959). Allerdings ist eine „*Vorbemerkung des Herausgebers*“ falsch: der Aufsatz wird hier keineswegs „*im Originaltext*“ vorgelegt, sondern um einige Passagen, wenn auch keine zentralen, gekürzt; der Schlußabsatz der Erstveröffentlichung fehlt ganz.

Konrad BOEHMERS Beitrag *Werk – Form – Prozeß*, nach Argumentationsdichte wie Differenziertheit des Urteils der gewichtigste des Bandes, durchdenkt knapp und konzis das Problem der Form in der Geschichte der neuen Musik und treibt die Reflexion, ohne daß der Autor seine frühere Cage-Kritik grundsätzlich zurücknehme, über den Stand der Untersuchung Boehmers von 1967 (*Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*) hinaus. War dort der Werkcharakter von Komposition noch Maßstab des Formbegriffs, so erscheint es Boehmer jetzt „*nicht sinnvoll, auf die vielfältigen Resultate noch den Begriff Form anzuwenden und mit ihm zu operieren*“. Er möchte „*dafür plädieren, die musikalischen Vorgänge der seriellen und vor allem der postseriellen Musik als Prozesse zu begreifen und nicht als deren Resultate*“ (S. 71). In Boehmers Argumentationszusammenhang hat diese „*Überwindung des traditionellen Formbegriffs . . . die Liquidierung des Werk-Begriffs zur Folge*“. Das scheint einleuchtend, doch ist trotzdem zu fragen, ob die Relation von „*Form*“ und „*Prozeß*“ die eines ausschließenden Gegensatzes sein muß. Denn weder schloß der „*traditionelle Formbegriff*“, war er richtig

bestimmt, Prozeßcharakter aus, noch löschen die Strukturprozesse der neuesten Kompositionen den Werkcharakter völlig, vielmehr tritt, wie Boehmer richtig betont „*das ‚Werk‘ . . . hinter die Vielfalt seiner Realisationen zurück*“ (S. 71). Das Problem ist einer umfassenderen Behandlung wert; ein möglicher Ausgangspunkt wären jene Passagen der posthumen *Ästhetischen Theorie* Adornos, die ästhetische Erfahrung insgesamt als prozessual zu bestimmen suchen.

Reinhold Brinkmann, Marburg

MARIE H. CHARBON: *Haags Gemeentemuseum. Catalogus van de muziekbibliotheek. Deel I. Historische en theoretische werken tot 1800. Amsterdam: Frits Knuf 1969. 183 S.*

In der von Clemens C. J. von Gleich betreuten Reihe „*Catalogi van de muziekbibliotheek en de collectie muziekinstrumenten*“ des Gemeentemuseum im Haag beschreibt die Verfasserin in dem genannten 1. Teil Bestände, die zum großen Teil bereits seit langem bekannt sind, gehörten sie doch einst zu der überaus reichen und wertvollen Sammlung des Bankiers Daniel François Scheurleer. Ein Bericht über den Inhalt des Kataloges dürfte sich daher erübrigen, auch wenn man nicht übersehen sollte, daß der Ausbau der Musikbibliothek planmäßig fortgesetzt und speziell der Bestand an alten Musikbüchern und -drucken aus Antiquariatsangeboten laufend ergänzt wurde. Dank dieser Bemühungen kann die Musiksammlung des Gemeentemuseum als die bedeutendste musikwissenschaftliche Fachbibliothek in den Niederlanden angesehen werden. Ein kleiner Teil der Sammlungen Scheurleers, nämlich die Abteilungen *Volks- en Gezelschaplied*, *Kinderliederen*, *Kerkmuziek* und *Stichelijke Lieder* (Kap. XVII-XX des Scheurleer-Kataloges 1923/25) ging an die Koninklijke Bibliotheek im Haag (S. 5).

Der erste Teil des Kataloges steht unter dem Titel *boeken en geschriften*. In alphabetischer Reihenfolge der Verfasseramen wird der gesamte gedruckte und handschriftliche Buchbestand aus der Zeit bis 1800 mit kurzen bibliographischen Angaben (Seitenzahl, Größenformat u. a.) aufgeführt. Anonyme Titel sind dabei nach der mechanischen Wortfolge (unter Übergehung des Artikels) in das laufende Verfasseralphabet

eingeschoben, sofern der Autor nicht aus der neueren Literatur zu ermitteln war. Die Namen der Herausgeber sind nicht berücksichtigt, wobei leider auch auf Verweise nahezu vollständig verzichtet wurde. Die von Johann Adam Hiller herausgegebenen *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* z. B. sind unter „Wöchentliche“ eingeordnet (S. 143), unter Hiller findet sich jedoch kein Verweis. Der von Johann Heinrich Voß herausgegebene *Musen Almanach für 1789* ist jedoch unter Voß und nicht unter „*Musen Almanach*“ eingeordnet (S. 139), der von Leopold Friedrich Günther von Goekingk herausgegebene *Musen Almanach* sowie dessen als *Poetische Blumenlese* überschriebene Fortsetzungen sind dagegen dann wieder unter „*Musen Almanach*“ zu finden (S. 100 f.). Bei der Ermittlung der Autoren anonymer Schriften hätte die Verfasserin sicherlich noch bessere Ergebnisse erzielen können, würde sie in größerem Umfang als offensichtlich geschehen die diesbezügliche nicht-musikwissenschaftliche bibliographische Literatur herangezogen haben. So konnten zum Beispiel mit Hilfe von A. A. Barbiers *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, 3. Aufl., Paris 1872-78, als Autoren der von Charbon anonym behandelten Schriften u. a. ermittelt werden: Abel de Bonafons, *Dictionnaire des Artistes*, Paris 1776 (S. 44); Eugène-Eléonore de Bethizi de Mezières, *Effets de l'Air sur le Corps Humain*, Amsterdam-Paris 1760 (S. 48); Alexander Michailowitsch Bjeloselskij-Bjeloserskij, *Essai sur la Littérature Russe*, Livorno 1774 (S. 50); Remi Carré, *Recueil curieux & Édifiant, sur les Cloches...*, Köln 1757 (S. 116).

Von hohem Wert ist der zweite Teil des Kataloges, in dem die im Besitz des Gemeentemuseum befindlichen Musikverlagskataloge aufgeführt sind (S. 146-159). Dabei sind auch solche Kataloge berücksichtigt, die nicht separat erschienen sind, sondern sich im Anhang von Musikalien, Musikbüchern oder nichtmusikalischen Schriften befinden. So verdienstvoll diese Arbeitsmaxime auf der einen Seite auch ist, so impliziert sie doch auf der anderen Seite eine gewisse Unvollständigkeit zum gegenwärtigen Zeitpunkt, die der Verfasserin zumindest so lange nicht angelastet werden darf, bis der Gesamtbestand an Musikalien für die weiteren Kataloge der Reihe durchgearbeitet ist.

So besitzt das Gemeentemuseum z. B. von Anne Danican Philidor die Pastoraloper *L'Amour vainqueur* in einer Ausgabe von Estienne Roger in Amsterdam, die einen Katalog des Musikverlages von Roger enthält, der in dem zweiten Teil des Kataloges des Museums aber nicht zu finden ist. Ohne der Verfasserin einen Vorwurf machen zu wollen, wird man gerade zu dem Katalog der Musikverlagsverzeichnisse in Zukunft noch interessante Nachträge zu erwarten haben.

Das Buch wird durch zwei Register beschlossen. Der erste Index will die Namen der *auteurs en compositeurs* zusammenfassen (S. 160-173), leistet aber offensichtlich noch mehr als die Überschrift verspricht: er erfaßt alle bei der Titelwiedergabe und in der bibliographischen Beschreibung begegnenden Namen. Nur die der Verleger und Drucker fehlen. Sie sind in einem zweiten Index zusammengestellt, der nach Orten angeordnet ist (S. 174-183). Ein durchgehendes Prinzip für die Schreibweise der Orte ist nicht zu bemerken. Die Städte werden in der alphabetischen Reihenfolge zum größeren Teil nach ihrer heutigen landessprachlichen, zum Teil aber auch nach ihrer altdeutschen (Augsburg, Freiburg im Breisgau), älteren deutschen (Cassel, Cöln am Rhein), altitalienischen (Florenz), lateinischen (Mediolanum, Petropoli neben St. Petersburg), deutschen (Kopenhagen, St. Petersburg) oder auch holländischen (Napels) Schreibweise eingeordnet; man tut also gut daran, sich bei der Beschäftigung etwa mit Straßburger Musik- und Buchdruckern zunächst einmal den lateinischen Stadtnamen zu überlegen. Getreu der Überschrift des Index' („*uitgevers*“) fehlen – leider – Verweise auf solche Drucke, bei denen entweder der Verleger oder Verlagsort und Verleger nicht genannt oder bei denen Verlagsort und eventuell auch Verleger fingiert sind (etwa Kosmopolis, S. 102; der Heil. drey Könige Erben zu Cölln am Rhein, S. 55). Auch die Selbstverleger fanden keine Aufnahme in diesem Register.

Sieht man von den kleinen, hier angesprochenen Schönheitsfehlern und der Unsicherheit in der Wahl der bibliographischen Arbeitsmethoden ab, kann man die Veröffentlichung des Kataloges von seinem Inhalt, seiner Aufmachung und seiner Bearbeitung her nur begrüßen. Gerade angesichts der durch die systematisch-chronologische An-

lage erschwerten Benutzung der älteren Scheurleer-Kataloge und ihrer unzulänglichen Beschreibung wird man in Zukunft dankbar zu dem neuen Katalog greifen und mit Spannung auf die weiteren Bände warten, in denen die Musikdrucke und Musikhandschriften erfaßt werden sollen.

Klaus Hortschansky, Frankfurt/M.

ALEXANDER WEINMANN: Verlagsverzeichnis Giovanni Cappi bis A. O. Witzendorf. (Wien:) Universal Edition (1967). XVII, 210 S. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2. Folge 11.)

Alexander Weinmann setzt seine dem Wiener Musikverlagswesen des 18. und 19. Jahrhunderts gewidmeten, ungemein verdienstvollen Arbeiten mit dem vorliegenden Verzeichnis fort. Bei dem Verlag Giovanni (auch Jean oder Johann) Cappi handelt es sich, wie bei Tranquillo Mollo (vgl. Reihe 2, Folge 9), um einen Nachfolge-Verlag der Firma Artaria & Comp., der durch Teilung unter den Mitinhabern begründet wurde. Solche Verlagsteilungen fanden bei Artaria in den Jahren 1798, 1801 und 1804 mit Tranquillo Mollo und 1801 mit Giovanni Cappi, Francesco Artaria und Carlo Artaria statt. Nach am 16. Mai 1801 vollzogener Teilung begann Giovanni Cappi, der seit 1792 Mitteilhaber von Artaria gewesen war, am 30. Januar 1802 (laut Anzeige in der „Wiener Zeitung“) seine Verlagstätigkeit.

In einem *Vorbericht* (S. III-XIV) schildert der Herausgeber anschaulich die weit verzweigte Geschichte dieses Verlages, der im Verlauf seines Bestehens (1802-1865) mehrfach den Besitzer und damit auch seine Firmenbezeichnung wechselte. Nach Giovanni Cappi folgten 1824: Cappi und Comp., 1826: Cappi und Czerný, 1828: Joseph Czerný, 1831: Joseph Trementsensky, 1832: Mathias Trementsensky, 1833: Trementsensky und Vieweg, 1837: Eduard Mollo, 1842: Eduard Mollo und A. O. Witzendorf, und 1844: A. O. Witzendorf. Diese von Weinmann erarbeiteten Daten bilden eine wesentliche Voraussetzung für die in diesem Zeitraum verlegten musikalischen Werke vor allem hinsichtlich ihrer zeitlichen Zuordnung. Denn bei der Gründung von Nachfolge-Verlagen wurden zum einen die von Artaria herausgegebenen Verlagswerke mit ihren Plattennummern aufgeteilt, von der Nachfolge-Firma

übernommen und mit eigenem Impressum versehen, zum andern wurde die Reihe der Plattennummern vom Nachfolger – nunmehr unabhängig von der Stammfirma – weitergeführt. Diese Tatsache wird verdeutlicht durch zwei gedruckte Verlagskataloge aus den Jahren 1807 und 1809, deren Inhalt in systematischer Ordnung gesondert wiedergegeben wird (S. 1-22). Separat verzeichnet sind ferner die zahlreich bei Cappi erschienenen Sammlungen in Form eines *Registers der Sammelwerke* (S. 23-25) mit Inhaltsangaben zum *Musikalischen Wochenblatt* (S. 26-44), *Potpourri ou Choix des Pièces* (S. 45-46) und *Ouverturen für Pianoforte* (S. 47) sowie Anmerkungen zum *Journal der Italienischen und Deutschen Vocal-Musik* (S. 48). Diesen Teilverzeichnissen schließt sich das *Verlagsverzeichnis von Johann Cappi und seinen Nachfolgern* (S. 49-151) an, das die Verlagswerke von der Gründung bis zum Erlöschen der Firma nach der Folge der Plattennummern angeordnet – unter „Cappi und Comp.“ (= Peter Cappi und dessen Vetter Carlo) wurde noch eine neue Nummernreihe eröffnet –, enthält. Cappi legte als erstes Verlagswerk 1802 einen Klavierauszug der *Sieben Worte des Heylandes am Kreutze* von Joseph Haydn (Nr. 873) vor, A. O. Witzendorf beschloß seine verlegerische Tätigkeit 1865 mit *Zerstreuung, Polka française für Pianoforte, op. 317* von Ludwig Morelly (Nr. 3894). Anfang und Ende beleuchten schlaglichtartig die Entwicklung, die dieser Verlag von ansehnlicher Höhe bis zu völliger Bedeutungslosigkeit genommen hat. Bei nachweisbaren Exemplaren werden Fundorte (hauptsächlich Wiener, zuweilen auch andere österreichische sowie tschechoslowakische Bibliotheken) angegeben. Nicht zu eruierende Ausgaben werden durch Anzeigen aus der „Wiener Zeitung“ ermittelt. Das Werk wird durch ein ausführliches *Komponisten-Register* (S. 155-208) abgeschlossen.

Möge diese Reihe auch in Zukunft die erforderliche Förderung erfahren, damit noch geplante und teilweise vorbereitete Verzeichnisse, etwa die solch bedeutender Verlage wie Haslinger oder Diabelli, in absehbarer Zeit im Druck erscheinen können!

Imogen Fellinger, Berlin

WALTER PASS: Thematischer Katalog Sämtlicher Werke Jacob Regnarts. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften

ten 1969. 244 S. (*Tabulae Musicae Austriacae. Band V.*)

Mit seinen drei- bis fünfstimmigen Sätzen auf deutsche und italienische Texte war Jacob Regnart in seiner Zeit einer der beliebtesten Liedkomponisten. Seine Werke fanden nicht nur weite Verbreitung, sie boten auch Anreiz zu neuerlicher Überarbeitung (Leonhard Lechner). An dieser Einschätzung Regnart's hat sich, wenn man einen Blick auf die musikwissenschaftliche Literatur dieses Komponisten wirft, bis heute wenig geändert. Umso überraschender ist es, wenn man an Hand des von Walter Pass neu vorgelegten thematischen Katalogs feststellt, daß es außer den bekannten 140 weltlichen Liedern, von denen die deutschen Lieder zum größten Teil in Neuausgaben vorliegen, noch den umfangreicheren Komplex der 236 geistlichen Kompositionen und weltlichen Oden auf lateinische Texte gibt. In der Reihe *Tabulae Musicae Austriacae* ist dieser Katalog, der aus einer Dissertation des Verfassers hervorgegangen ist, als 5. Band erschienen. Leider kann das Lob, das dem äußeren Erscheinungsbild des Katalogs uneingeschränkt gezollt wird, nicht in dem gleichen Maße auch für den Inhalt gelten. Nach Stichproben, die der Rezensent auf Grund der ihm zur Verfügung stehenden Quellen durchgeführt hat, muß festgestellt werden, daß die Flüchtigkeiten und Ungenauigkeiten das Maß dessen, was man Verzeichnissen, Katalogen und dergl. im allgemeinen zubilligt, weit übersteigen. Abgesehen davon, daß der Verfasser bei der anscheinend angestrebten normalisierten Wiedergabe der Titel sich z. B. in der Groß- und Kleinschreibung nicht hat einigen können, daß manche Sigel für die Fundorte fehlen oder gar doppelte Sigel für ein und denselben Fundort gebraucht werden (Bds-Tü und B-T für Tübingen. Depot Preußische Staatsbibliothek, jetzt Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz), zeigen sich bei den Titelangaben zahlreiche und leider auch erhebliche Ungenauigkeiten (siehe u. a. *Der ander Theyl, Schöner kurtzweiliger Teutscher Lieder . . . 1578.* – *Threni Amorum . . .*, 1. und 2. Teil, 1595. – *Missae sacrae . . .* 1602). Nach den thematischen Incipits, die zuverlässig sind, werden als nächstes die Ausgaben und Handschriften, in denen das jeweilige Werk überliefert ist, genannt. Unerfindlich ist, warum

der Verfasser nur eine Auswahl der Ausgaben gibt. Gerade die Katalogform ermöglicht ein Verzeichnis sämtlicher Veröffentlichungen, auch wenn es sich um Neuauflagen oder unveränderte Nachdrucke (*Tricinia* 1593) handelt. – Im Vertrauen darauf, daß die nicht überprüften Quellenangaben stimmen, sei abschließend gesagt, daß dieser Katalog durch die Gesamtdarstellung der Kompositionen Regnarts und der Quellen, in denen sein Werk überliefert ist, sowie die dem Katalog vorangestellte Biographie Regnarts eine Bereicherung der Regnartforschung darstellt. Wer aber etwa für Editions-zwecke auf philologische Akribie angewiesen ist, sollte diesen Katalog eher als Anregung benutzen, auf jeden Fall jedoch auf die Regnart-Quellen selbst zurückgreifen.

Jürgen Kindermann, Kassel

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.

1940 hatte H. G. Farmer die erste selbständige Ausgabe seiner Bibliographie *The sources of Arabian music* veröffentlicht, der eine Zusammenstellung von Titeln zu diesem Thema in den *Records of the Glasgow Bibliographical Society* 1939 vorausgegangen war. Zum ersten Mal wurde auch sehr verstecktes Material für die Forschung zugänglich gemacht. Nach 25 Jahren (1965) erfolgte die Neuauflage in einer schon auf den ersten Blick wesentlich erweiterten Edition. Auf 71 Seiten finden sich 353 Abhandlungen zur arabischen Musik beschrieben, eine längere Einführung und der erschließende Index. Die Anordnung des Titelmaterials erfolgt chronologisch und erstreckt sich vom 8.-17. Jahrhundert. Soweit möglich, sind kurze Hinweise zum Text, Fundort und Literaturstellen angegeben. Falls ein Werk im Druck erschienen ist, verzeichnet Farmer den genauen Titel, den Ort und das Jahr der Publikation. Zusätzliche Informationen bieten die Lebensdaten (meist Sterbejahr) der Autoren und die Übersetzungen der arabischen Titel im Textteil. Namen, die in der Einleitung Erwähnung finden, sind auch im Index am Schluß aufgenommen.

Zu den einzelnen Teilen der Bibliographie:

Die *Einleitung* ist in einem wesentlichen Teil erweitert (S. XIV-XXIII), im übrigen sind gegenüber der ersten Auflage kleinere Einschübe (z. B. S. X, XI) oder Änderungen des Textes (S. XII, XXIV) vorgenommen worden. Der neue Abschnitt beschäftigt sich mit dem Einfluß der arabischen Musik auf die Musik Europas, einem Spezialgebiet Farmers, über das er mehrere Aufsätze veröffentlicht hat. Die „*Introduction*“ führt in die Problematik der arabischen Musik ein und gibt einen kurzen historischen Abriss ihrer Geschichte.

Der *Textteil* beginnt mit den nur dem Namen nach bekannten Werken des 8. Jahrhunderts, deren Manuskripte verschollen sind. Eine große Zahl neuer Werktitel konnte aufgenommen werden, unter ihnen eine Reihe bisher unbekannter Traktate. (So hatte die alte Ausgabe nur 302 Eintragungen gegenüber 353 in der vorliegenden zu verzeichnen.) Die Abhandlungen sind nicht nur rein musikalischen Quellen, sondern auch geschichtlichen Werken oder etwa Enzyklopädien entnommen, da es sich gezeigt hat, daß viele dieser Texte wertvolle Hinweise geben können. Grundsätzlich wären bei einer kommenden Auflage und Textrevision die Lebensdaten zu überprüfen, die eine Reihe von Druckfehlern aufweisen (z. B. Şafııddın al-Urmawı gest. 1294 statt 1284), eine Verbesserung der Übersetzung vorzunehmen und die Transkriptionen zu berichtigen (z. B. sehr oft *müsiqı* statt *müsiqä*). Bei den Literatur- und Quellenangaben können weitere Ergänzungen eingebracht werden (z. B. Kanz at-tuḥāf, das auch in Manuskripten in Cambridge und Leiden vorliegt).

Der bibliographische Teil ist durch *Abbildungen* ergänzt, die auf 5 Seiten 17 Instrumente bringen, z. T. übernommen aus der alten Ausgabe, z. T. neu abgedruckt. Bis auf die Darstellungen des „*Frontispice*“, Abb. a) von Pl. I und Abb. b) von Pl. III sind alle Bilder auch in der 1968 erschienenen Publikation Farmers *Islam*, Leipzig, (= Musikgeschichte in Bildern) abgedruckt.

An *Indices* weist die vorliegende Bibliographie die Liste der Abkürzungen sowie das Titel- und Namenverzeichnis auf. Bei den Abkürzungen fehlen zahlreiche Sigel (Von A-D: 7 Sigel), die nicht jedem Leser vertraut sein können. Wer kann wohl auf Anheb sagen, was mit „*Bey*“ gemeint ist, wenn auch

die Abkürzung auf die Stadt Beyrouth (Beirut) hinweist. Farmer hat hier zwei Quellen benutzt, den Katalog der Université St. Joseph von L. Cheickho (Beirut 1914-1921) und der Bibliothek „Three moons College“, ebenda. Eine Überarbeitung der Liste wäre dringend notwendig, ebenso wie für den Index am Schluß der Bibliographie (S. 69-71). Zahlreiche Namen und Sachtitel der Einleitung wird man vergeblich suchen, aber auch die des Hauptteils sind keineswegs vollständig erfaßt. So fehlen z. B. Avenpace (S. 41 bis 42), al-Mausılı (S. 3, 6, 10, 12, 13) oder al-Munagğım (S. 24). Bei vielen Namensansetzungen wäre auch eine Verweisung von einem Namensteil auf den anderen eine gute Hilfe. – Es bliebe zu fragen, warum die in der Auflage von 1940 zusammengestellten sachlichen Indices fortgefallen sind (Index der anonymen Traktate, der Liedersammlungen, der Abhandlungen über Instrumente u. ä.). Sie sind ebenso wie das Verzeichnis der sich im Besitz Farmers befindlichen Manuskripte eine wesentliche Erleichterung für den Forscher und eine wertvolle Ergänzung.

Bei der Beurteilung einer Bibliographie steht der Rezensent immer vor der Schwierigkeit, die Arbeitsleistung des Bibliographen nicht genügend zu beachten, wenn es um die Begutachtung der einzelnen Fakten geht. Es ist aber auch selbstverständlich, daß eine Bibliographie nur dann mit wirklichem Nutzen zu verwenden ist, wenn sie nahezu ohne Druckfehler und Auslassungen vorliegt. Es darf daher hier nicht ungesagt bleiben, daß die Zusammenstellung der Traktate der arabischen Musik, so unzulänglich sie in vielen Dingen auch sein mag, die erste Sammlung dieser Art ist und einen ersten Versuch darstellt, dieses so verstreut liegende Material zu sichten und für die Forschung zugänglich zu machen. Bei einem Vergleich mit den entsprechenden Abschnitten der Literaturgeschichte Brockelmanns zeigt sich die Vielfalt und das erstaunliche Ergebnis einer Lebensarbeit, die dem Autor höchstes Lob einbringt. Es wird wohl kaum einen Wissenschaftler geben, der sich bei der Beschäftigung mit der arabischen Musik der Durchsicht des dargebotenen Materials entziehen könnte. Einer späteren Bearbeitung dieser Auflage bleibt es überlassen, die angedeuteten Fehlerquellen und Unrichtigkeiten zu korrigieren.

Jörg Martin, Trier

LUKAS RICHTER: *Der Berliner Gassenhauer. Darstellung, Dokumente, Sammlung.* Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1969. 435 S., 33 Taf.

Dieses Buch ist ein gültiges Zeugnis für die Möglichkeit, der Volksliedforschung, über eine gewisse lokalisierende und philologisierende Vereinzelung hinaus, durch maßgebende Betonung des musikalischen Elements, verbunden mit der jeweiligen Herausarbeitung der historischen, politischen und soziologischen Faktoren lebendigere Wirksamkeit zu verleihen. Klar und teilnahmsvoll geschrieben, übersichtlich angelegt, kann es selbst angesichts eines solchen Angebots von Witz, Scherz, Satire, Ironie und (auch!) tieferer Bedeutung der Gefahr engagierter Aktualität oder vertraulicher Anekdote mühelos entgehen, der, wenigstens für die Forschung, die neueste (von Richter nicht benutzte) Auflage von H. Meyers „*Richtigem Berliner*“ nicht ausweicht. Der Verfasser prüft zunächst systematisch die, oft fruchtbar exklusive Einstellung, den Umkreis und die Ergiebigkeit der Quellen, unter denen – neben dem mehr spezialisierten Lokalschrifttum – Erk-Böhme, Tappert, H. Meyer, Koepf und Steinitz als Primärquellen hervortreten. In Berlin war zudem eine reiche handschriftliche Tradition zur Hand; auch der mündlichen Überlieferung konnte Richter nachgehen. Dies alles, niedergelegt in 340 Anmerkungen und vielen Einzelexkursen, verbunden mit über 200 Noteneinzelbeispielen, verleiht der Arbeit die Würde der „Polymathie“. Auf solcher Basis ergibt sich als zusammenfassende Definition des „*Wesens des Berliner Gassenhauers*“ (S. 149 ff.), dessen „*Wort und Weise*“ nach den erzählenden, lyrischen, geselligen, familiären, politischen und darbietungsmäßigen Traditionsbestandteilen in nicht einfacher Auffächerung erscheinen, Folgendes: „*Als Sammelbegriff für das populäre Liedgut der Großstadt im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert ist es vor allem entstanden durch Umdenktextierung von Melodien verschiedener*“ (teils regional übergreifender teils von slavischer bzw. Wiener und Pariser Musik beeinflusster, aber nicht abhängiger) „*Quellen. Als jüngster Zweig des überkommenen Volksesanges, als Zeugnis mitgeschöpferischer Volkstätigkeit mußte es, auf dem Wege zwischen Volkskunst und Kommerz*“ unter dem Ansturm von Salonstück,

Couplet, Schlager, Tingeltangel, Revue und Operette nach 1920 in den Händen von Großproduzenten und -interpreten immer mehr zurücktreten. Diesen Prozeß bezeugen auch die 35 Dokumente, an denen neben dem urwüchsigen Glaßbrenner: Heine und Varnhagen, Zelter und die Mendelssohns, Scherr und Keller, Rodenberg, v. Leixner und H. Seidel beteiligt sind. Berlins größter Dichter Fontane war nur mit einem kleinen Beitrag zur Hand. Hier finden sie sich alle ein: Die Musikanten aller Spielarten, das Proletariat, die Nuten und Luden, die Händler (für deren Rufe, S. 183, 215, 337, nicht mehr soviel Material vorliegt als J. G. Kastner für seine *Voix de Paris* 1857), die Arbeiter, Bauern und Bürger. Ihre Musik wird auf den letzten 200 Seiten „*in Wort und Weise mit Erläuterungen*“ durch 140 Beispiele lebendig, die hier und da an anderer Stelle, berechtigterweise, da neu beleuchtet, wiederkehren, und jedem Lied das Notwendige und noch Festzustellende über Anlaß, Verbreitung und Wandlungen mitgeben, verdeutlicht durch eine zusammenfassende Zuordnung der „*entwicklungsgeschichtlichen Kategorien*“ sowie durch aufmerksame Hinweise auf die melodischen und rhythmischen Ausdrucksfeinheiten und Übernahmen – an denen den Opern kein großer Anteil zukommt. Viele dieser Lieder, denen die rüden Reime, die bestürzenden Pointen und die sodatischen Spritzerchen gut zu Gesicht stehen, haben ein langes Leben und weite Ausbreitung gehabt, so Nr. 19b, 22 und 55 im Rheinland; die ältere Generation und der Rundfunk erinnern sich ihrer immer noch gern. So hörte Rezensent nach 1900 von der Kinderfrau (in Danzig!) Nr. 52 (*Komme doch . . . Prinz von Preußen!*), von deren politischem Untergrund sie keine Ahnung hatte, übrigens Z. 3 leicht skatologisch belebt, was wohl auch auf S. 321 Vers 4 mit dem taktvoll eingeschleuften „*m*“ zutrifft. Noch 1914 tanzte man übrigens im Walzertakt mit Blechbegleitung auf den Spreedampfern unter Absingung eines recht munteren Textes zu Schuberts *Am Meer*. Noch 1925 war das „*Fräulein Backhaus*“, denn „*sie sieht so spack aus*“ (wer, der nicht Fontane gelesen hat, weiß noch, daß spack: dünn, mager bedeutet!) mit einem dazu provozierten Reim und seinen Hinweisen auf die topologischen Gegebenheiten beliebt. Anderes fand eine gebildetere Sprache (so

S. 372, Z. 2: *begreif ich*) oder eine gutbürgerliche Fassung wie das böse Menülied Nr. 112 in Th. Manns *Unordnung und frühes Leid*.

Dem splendid und differenziert gedruckten, mit 33 seltenen Bildbeigaben (u. a. von Hosemann, Wilh. Scholz, Baluscek und Zille) bedachten Werk, dem man wenn schon kein umfassendes Register so doch für das nützliche „*Verzeichnis der Liedtypen*“ die Angabe der Seitenzahlen gewünscht hätte, sollte, als ergiebiger, vorbildlicher Darstellung unverfälschter Folklore ein weiterer Leserkreis sicher sein. Reinhold Sietz, Köln

JAN VAN BIEZEN: *The Middle Byzantine Kanon-Notation of Manuscript H. A Palaeographic Study with a Transcription of the Melodies of 13 Kanons and a Triodion*. Bithoven: A. B. Creighton 1968. 141 S., mit einem Faksimile. (*Utrechtse Bijdragen tot de Muziekwetenschap, Band V.*)

Hauptgegenstand der vorliegenden Arbeit ist ihrem Titel zum Trotz nicht die mittelbyzantinische Notation des Codex Iwiron 470 (Siglum: H), eines bedeutenden Heirmologions, sondern vielmehr die Rhythmik der byzantinischen Kanonmelodien – ein Problem, das die ältere Forschung bis 1920 etwa intensiv beschäftigt hat, danach aber nur vereinzelt diskutiert wurde. Der Verfasser hat in seiner Darstellung auf einen ausführlicheren Bericht über die ältere Forschung verzichtet. Deshalb möchte sich der Rezensent gestatten, zuerst anhand eines knappen Forschungsberichtes in die Problematik des Gegenstandes einzuführen.

Wenn man sich vergegenwärtigt, wie viele Forscher um 1900 in dem Streit um den gregorianischen Rhythmus Partei für den Mensuralismus ergriffen, so dürfte ein Hinweis darauf nicht überraschen, daß eine ähnliche Position zur gleichen Zeit auch in der Diskussion um die byzantinische Choralrhythmik von den meisten Gelehrten eingenommen wurde. Die Meinung, daß die byzantinischen Kirchengesänge ursprünglich taktmäßig (!) rhythmisiert waren, beherrschte das Feld. Einen Schlüssel für die Rekonstruktion der rhythmischen Gestalt der Melodien besaß man freilich noch nicht. Deshalb versuchte man, aus den Wortakzenten der Dichtungen die Metrik der Gesänge zu erschließen. Transkriptionen der Melodien

aus dieser Zeit überraschen durch konsequente oder sporadische Taktstrichsetzung. So vertrat Oskar Fleischer (*Die spätgriechische Tonschrift*, Berlin 1904, S. 66-73) die Ansicht, daß sich „*der weitaus größte Theil der Gesänge bereits in lauter 2/4 Takte*“ auflösen lasse. Hugo Gaisser (*Les „Heirmoi“ de Pâques dans l'office grec*, Rom 1905) setzte seinen Übertragungen gern ein ζ -Zeichen voran. Hugo Riemann (*Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert*, Leipzig 1909, S. 17-33) ging bei seinen Rekonstruktionsversuchen von einem „*einfachen zweitaktigen Schema*“ aus, erachtete die „*immanente Vierhebigkeit*“ in den Gesängen für gegeben und transkribierte folgerichtig im 4/4-Takt. Noch H. J. W. Tillyard hielt in seinen frühen Aufsätzen an der Richtschnur der mensuralen Übertragungsweise zäh fest.

Einen neutraleren Standpunkt gegenüber dieser Frage nahm J.-B. Thibaut ein. Seine Transkriptionen sehen von einer Mensuralisierung der Gesänge ab. Dafür versuchen sie, der rhythmischen Differenzierung der byzantinischen Neumenschrift Rechnung zu tragen. Thibaut hatte erfaßt, daß mit den byzantinischen Zeichen mindestens drei verschiedene Dauergrade ausgedrückt werden (Normalwert, dessen Verdoppelung und ein Mittelwert), und gab diese drei Abstufungen mit entsprechenden Notenwerten wieder.

Noch während des ersten Weltkrieges wurde Thibauts Transkriptionsmethode der rhythmischen Werte von Egon Wellesz systematisiert. In drei Aufsätzen (im *Oriens christianus* VII, 1918 und in *ZfMw* II, 1919/20 und III, 1920/21) legte Wellesz erstmals eine gründliche Darstellung der byzantinischen Choralrhythmik dar, die zur Grundlage der zahlreichen Transkriptionen in den *Monumenta Musicae Byzantinae* wurde. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß Thibauts und Wellesz' Transkriptionsmethode im Grundsätzlichen den paläographischen Gegebenheiten gerecht wird.

Die Bedenken, die Ewald Jammers (*Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*, Heidelberg 1962, S. 42-72) neuerdings gegen diese Methode gemeldet hat, resultieren aus der grundsätzlichen Überlegung, daß die mittelalterlichen Notenschriften bis zur *ars antiqua* hin, speziell was die Fixierung der rhythmischen Werte anbelangt, eigentlich als Notbehelf aufzufassen

sind. So bezweifelt Jammers, daß die mittelbyzantinische Notation wirklich eine „*rhythmische Schrift*“ sei, und verfißt die These, daß auch in der byzantinischen Musik die rhythmische Ordnung der Melodien sich aus dem Rhythmus des Textes ergebe. Das bedeutet in letzter Konsequenz, daß die rhythmischen Angaben der mittelbyzantinischen Notation, die bisher als exakt angesehen werden, doch mehrdeutig sind. In einer jüngst erschienenen Arbeit (*Schrift Ordnung Gestalt. Gesammelte Aufsätze zur älteren Musikgeschichte*, Bern und München 1969, S. 195-256) hat Jammers die Konsequenzen aus diesen Überlegungen gezogen. Seine Transkriptionen der *drei jambischen Kanones des Johannes von Damaskus* befolgen das Maß eines alternierenden Zweierhythmus.

An Jammers' Ansichten lehnt sich nun J. van Biezen in der oben angezeigten Schrift eng an. Ausgangspunkt seiner Arbeit ist die Hypothese, daß dem Rhythmus der mittelbyzantinischen Kanonmelodien ein binäres Metrum, dem *tactus minor* der polyphonen Musik des 16. Jahrhunderts vergleichbar, zugrunde liegt. Zur Aufstellung dieser Hypothese führte van Biezen die paläographische Beobachtung, daß zwischen Silben, die mit bestimmten Neumen versehen sind, im allgemeinen keine oder eine gerade Anzahl von Silben vorkommen. Diese Neumen sind die folgenden sechs: die Dyo Apostrophoi, zwei vertikal angeordnete Apostrophoi, die Diple, das Kratema, das Xeron Klasma und das Piasma. Ihr gemeinsames Merkmal sei, daß sie (bis auf die vertikal angeordneten zwei Apostrophoi) sich aus der Verdoppelung der Grundzeichen ergeben. Verleihe man jedem dieser sechs Neumen den doppelten Dauerwert als den Grundzeichen, so ergebe sich automatisch das erwähnte binäre Metrum, und zwar fielen die langen Silben stets auf die schwere Taktzeit. Von diesen Prämissen ausgehend, arbeitet van Biezen rhythmische Übertragungsformeln für die einzelnen mittelbyzantinischen Neumen heraus und legt aus dem Bestand der 1724 Heirnen des Codex Iwiron 470 (um die Mitte des 12. Jahrhunderts) Transkriptionen von 192 Melodien vor. Als ein Argument für die Richtigkeit seiner Übertragungsmethode wertet er das Ergebnis, daß 75% der akzenttragenden Silben auf die schwere Taktzeit fallen.

Die Geschichte der Forschung lehrt bekanntlich, daß die Anfechtung offizieller

Doktrinen den Fortschritt der Wissenschaft vielfach gefördert hat. Insofern ist van Biezens Versuch, die Problematik des byzantinischen Choralrhythmus zu beleuchten, begrüßenswert. Eine Auseinandersetzung mit seiner Arbeit führt allerdings zu dem Schluß, daß seine Hypothese falsifizierbar ist. Das soll im folgenden gezeigt werden.

1. Die Hypothese gerät in Konflikt mit fundamentalen Gegebenheiten der Paläographie. So lassen sich die genannten sechs Neumen in ihrer rhythmischen Bedeutung einander nicht gleichsetzen. Das mega Kratema und das Xeron Klasma beispielsweise unterscheiden sich wesentlich von der Diple. Das Kratema ist eine Kombination aus Diple und Petaste; das Xeron Klasma setzt sich aus Diple und Klasma zusammen. Diese Neumen rhythmisch gleichzusetzen, verbietet die unterschiedliche Zusammensetzung ihrer Elemente. Der gleiche Einwand ist zu erheben gegen van Biezens Gleichsetzung der Diple bzw. der Dyo Apostrophoi mit den Kombinationen Dyo (= Diple + Oxeia) bzw. Apeso exo (= Dyo Apostrophoi + Oxeia) oder mit dem Anatrachisma (= Diple + Oxeia mit Dyo Kentemata) usf. Die byzantinische Choralrhythmik ist wesentlich differenzierter, als es zunächst den Anschein hat (vgl. dazu des Rezensenten *Universale Neumenkunde*, Kassel 1970).

2. Van Biezen gibt an, daß in seinen Übertragungen musikalischer und sprachlicher Akzent in 75% der Fälle miteinander übereinstimmen. Das bedeutet, daß in 25% der Fälle die Wortakzente auf die sogenannte leichte Taktzeit fallen. Berücksichtigen wir, daß die heirmologischen Gesänge im syllabischen Stil vertont sind, so ist das ein bedenklich hoher Prozentsatz. Hinzu kommt ein Weiteres: Van Biezen teilt nicht mit, auf welchem Zählprinzip seine Statistik basiert. Der Rezensent vermutet, daß er dabei auch die unbetonten Wörter wie Enklitika usf. mitgezählt hat. Klammert man diese Wörter aus, so dürfte sich die Anzahl der auf leichtem Taktteil liegenden Akzentsilben etwa auf das Doppelte erhöhen. Diese Vermutung legen die folgenden Fälle nahe, die exemplarisch angeführt seien: Die Melodie Nr. 17 zählt 28 Wörter; davon sind sechs Wörter unbetont, sieben Wortakzente liegen im Takt falsch. In Nr. 19 haben wir bei 26 (-6) Wörtern 8 falsch liegende Wortakzente. In Nr.

23 fallen bei 22 (-4) Wörtern 7 Akzentsilben auf die leichte Taktzeit. In Nr. 32 kommen bei 35 (-8) Wörtern 9 Wortakzente auf schwachem Taktteil vor. In Nr. 38 registrieren wir bei 28 (-8) Wörtern 7 falsch liegende Akzentsilben. In Nr. 49 begegnen bei 23 (-8) Wörtern 7 akzentuierte Silben auf schwachem Taktteil usf.

3. Um eine durchgehende Rhythmisierung der Melodien nach dem binären Metrum zu ermöglichen, transkribiert van Biezen in zahlreichen Fällen Gesänge, die eindeutig auftaktig („jambisch“) beginnen, volltaktig und umgekehrt. Beispiele für die erste Kategorie: Nr. 5, 6, 8, 9, 12, 14, 44, 47, 48, 49, 50, 52, 62, 67, 76, 87, 96, 100. Beispiel für die zweite Kategorie: Nr. 55.

4. Van Biezen weist darauf hin (S. 55), daß das metrische Bild der byzantinischen Musik, wie es seine Transkriptionen präsentieren, große Ähnlichkeit mit der neugriechischen Kirchenmusik zeige. Auch in dieser überwiege nämlich die binäre Mensur. Dazu wäre folgendes zu bemerken: Die neugriechischen Kirchengesänge haben tatsächlich spätestens seit der Reform des Archimandriten Chrysanthos von Madytos (1818) teilweise eine Mensuralisierung erfahren (vgl. dazu den Artikel *Chrysanthos von Madytos* in MGG XV). In den gedruckten neuimierten Ausgaben der Melodien findet man häufiger Mensurstriche, die den Wechsel zwischen binären, ternären und vieltiedrigen Metren anzeigen (s. *Μουσικὸς Παιδὲκτης*, Band V: *Εἰρημολόγιον*, Athen 21955). Hervorstechendes Kennzeichen dieser Rhythmisierungen ist es aber, daß sie stets mit der Sprachbetonung übereinstimmen. Van Biezen meint, daß die neugriechischen Melodien der Kanones und Stichera – im Gegensatz zu denen anderer Gattungen – im allgemeinen ein regelmäßiges Metrum aufweisen. Für die Kanones trifft das sicherlich nicht zu. Im Gegenteil: Theoretiker der neugriechischen Kirchenmusik (s. D. G. Panajotopoulos, *θεωρία καὶ πράξις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Athen 1947, S. 159) heben zu Recht hervor, daß gerade der Rhythmus der heirmologischen Gesänge unregelmäßig sei. Häufiger „Taktwechsel“ bildet gerade hier die Regel. Die angemessene Berücksichtigung dieses Sachverhalts hätte van Biezens anregender Arbeit zum Nutzen gereicht.

Constantin Floros, Hamburg

IRVING KOLODIN: The Continuity of Music, a History of Influence. New York: Alfred A. Knopf 1969. XIV, 366 S., Register.

Der Verfasser ist Musikkritiker in New York seit 1932. Sein Buch ist das Resümee jahrzehntelanger musikalischer Erfahrung, ein Resümee in Form einer Musikgeschichte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts, und zwar auf eine Art, die weniger von Büchern über Musik und Musiker als von der klingenden, an der Partitur kontrollierten Musik selbst ausgeht und fast ausschließlich von der Musik selbst handelt. Kolodins Methode ist das Verfolgen von Einflüssen nach beiden Richtungen: nach ihren Wurzeln und nach ihren Verästelungen. Zweck seines Buches ist es letztlich zu beweisen, daß der Verzicht auf Kontinuität den Verzicht auf allgemeine Verständlichkeit bedeutet. Kolodin zieht eine kontinuierliche Entwicklungslinie von Bach bis zu Bergs Violinkonzert, nicht in simpel schnurgerader Linienführung, sondern in kunstvollen, aber überschaubaren Verzweigungen und Verschlingungen. Beethoven, Chopin, Wagner, Liszt, Berlioz sind die Hauptquellen, aus denen er die Musik unserer Konzertsäle und Opernbühnen ableitet. Eingehend befaßt er sich auch mit R. Strauss, Mahler, Debussy, Strawinsky, Schönberg, Berg und Webern. Zahllose Seitenblicke werden auf die verschiedensten anderen Komponisten geworfen, wobei die Auswahl offenbar allein von Kolodins profunder Kenntnis des New Yorker Musiklebens und des Schallplattenrepertoires, nicht von Lehrbuchmeinungen bestimmt ist. Die Beziehungen, die er entdeckt hat oder über die er referiert und die er oft mit Notenbeispielen belegt, leuchten meistens ohne weiteres ein. Seine allgemeinen Schlußfolgerungen hinsichtlich der Bedingungen des Einflusses von einem Komponisten auf den anderen sind in klugen Axiomen formuliert. Trotzdem wird man sagen dürfen, daß Zofia Lissa über die Tradition in der Musik rein theoretisch ergiebiger reflektiert hat, freilich ohne die Fülle der Beispiele zu bieten, die Kolodin als reiches Anschauungsmaterial vor uns ausbreitet. Dabei auch noch die musikalische Natur dieser Beziehungen systematisch zu betrachten, ist Kolodins Ziel offenbar nicht gewesen. Aber das beeinträchtigt nicht den Wert seiner Feststellungen. Über den rein musikhistorischen Aspekt hinaus hat sein Buch Relevanz für die Musikästhetik

und unterstützt den Chor der wissenschaftlichen Kritiker von prinzipieller Atonalität und avantgardistischem Nonkonformismus.
Georg Feder, Köln

JOSEF HÄUSLER: Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg zu Penderecki. Bremen: Carl Schünemann Verlag (1969). 442 S.

Das Buch besteht aus einem einleitenden Essay von knapp 80 Seiten (*Musik im 20. Jahrhundert*, mit *Sachregister* am Schluß des Bandes) und 56 *Porträtskizzen moderner Komponisten* in alphabetischer Anordnung, ist also ein Komponistenlexikon zur neuen Musik. Der Untertitel dürfte – bei einem Buch, das breitere Leserschichten erreichen soll, verständlich – eine Konzession an die Werbewirksamkeit bekannter Namen sein; weder ist Schönberg der älteste noch Penderecki der jüngste der behandelten Komponisten.

Die Einleitungsabhandlung bietet einen sachkundigen Überblick über die wesentlichen Entwicklungszüge der Musik unseres Jahrhunderts und ist anhand von Explikationen zentraler Begriffe oder auch Schlagworte (Tonalität, Atonalität, Expressionismus, Futurismus, Neue Sachlichkeit u. a.) geschickt als Problemgeschichte arrangiert. Die Personenartikel gliedern sich in vorangestellten knappen biographischen Abriss, „Portrait“ und abschließendes Verzeichnis der „Hauptwerke“, gegebenenfalls auch ausgewählter Schriften.

Schwierig und problematisch gestaltet sich bei dem begrenzten Umfang eines solchen Buches stets die Auswahl der Komponisten. Sie ist vor allem in einem bestimmten Bereich Ermessensfrage; die Tatsache, warum gerade dieser (z. B. Genzmer, Nilsson) und nicht jener Komponist (z. B. Bialas, Martinů) aufgenommen wurde, ist so wenig stichhaltig zu begründen wie zu kritisieren. Während so auch hinzunehmen ist, daß Skrjabin oder Busoni keine eigenen Artikel erhalten (auch Strauss ist ja nicht vertreten), darf doch die Nichtberücksichtigung von Dessau und Eisler ein Mangel genannt werden. Sympathisch berührt die Sachlichkeit des Verfassers, jene nüchterne Verbindung von Information und Urteil, die es ermöglicht, so in jeder Hinsicht konträren Gestalten wie Schönberg und Distler gerecht zu werden, ohne daß in einem Fall blinde Apotheose und im anderen sinn-

lose Polemik Platz greifen. Niveau- und Bedeutungsunterschiede vermag der Autor direkt aus seiner Darstellung evident werden zu lassen, ohne daß seine Stellungnahme sich verhärtete.

Größere Fehler hat der Rezensent bei seinen Stichproben nicht feststellen können, es sei denn man wollte beckmesserisch um die vierte Ziffer von Jahreszahlen streiten, was sich angesichts der datenmäßig noch durchaus wenig gesicherten Geschichte gerade der jüngsten Musik von selbst verbietet. Die schwächsten Partien des Buches sind jene Abschnitte, wo längere Zitate bekannter Journalisten eingeflochten sind – eine negative Feststellung, die natürlich indirekt ein Lob für den Eigentext des Verfassers darstellt.
Reinhold Brinkmann, Marburg

Zwanzig Jahre Musik im Westdeutschen Rundfunk. Eine Dokumentation der Hauptabteilung Musik 1948-1968. Herausgegeben vom Westdeutschen Rundfunk Köln 1970. 617 S., 84 Abbildungen.

Anlaß für die Publikation war der Wunsch, „einen ‚Katalog‘ der bisher geleisteten Arbeit anzufertigen“ (S. VIII). Nach den Vorworten der Ressortleiter präsentiert der Westdeutsche Rundfunk seine Arbeit: eine imponierende Aufstellung aller veranstalteten Konzerte, der Opern- und Operettenproduktionen sowie der Musiksendungen mit verbindendem Kommentar. Das Material wird jeweils saisonweise angeordnet, wodurch die Entwicklung der Konzertdirektion Westdeutscher Rundfunk sinnfällig wird. Die Mängel einer solchen Anordnung gleichen Register aus: Komponisten-, Werk-, Solisten-, Ortsnamenregister.

Im Nachwort der Redaktion, das von Ernst Nathan gezeichnet ist, heißt es: „alle Produktionen und Sendungen aufzuführen wäre unmöglich, wie allein schon am Repertoire der musikalischen Unterhaltung augenfällig wird“ (S. 559). Diese Schwierigkeit hat die Redaktion offenbar zum Verzicht auf Dokumentation aller Bereiche der Verwertung von Musik in einer Rundfunkanstalt außerhalb der Konzertveranstaltungen gebracht. Der Rundfunk ist aber nicht nur Konzertveranstalter, sondern ein Massenmedium, das täglich etwa die Hälfte der Sendezeit mit Musik füllt. Dadurch wird Musik entscheidend verändert und damit der Rund-

funk als eine Institution, die Musik darbietet und verbraucht, für die Wissenschaft interessant. Eine reine Dokumentation von Konzertveranstaltungen verfehlt das Thema „Zwanzig Jahre Musik im Rundfunk“. Schon das Register zeigt, was diese Dokumentation hätte leisten können: Darstellung des Umfangs eines Repertoires klassischer Werke, das anhand der Einsatzdaten näher bestimmt werden kann. Es wäre wünschenswert, eine Statistik zu besitzen, die aufzeigt, wieviele Male Repertoirestücke im Jahr über den Sender gehen.

Es fehlen außerdem Statistiken über das Verhältnis von Musik und Wort in den einzelnen Programmen; über den Anteil der verschiedenen Arten von Musik am Gesamtprogramm; Übersichten über die Wandlung der Programmschemata; über das Verhältnis von Eigen- und Fremdproduktion im Gesamtangebot Musik. Der Rundfunk hat Musik entscheidender verwandelt als diese Dokumentation zeigt. Hellmut Kühn, Berlin

CARL DAHLHAUS: *Analyse und Werturteil. Mainz: B. Schott's Söhne (1970). 97 S. (Musikpädagogik. Forschung und Lehre. 8.)*

Beiträge kompetenter Musikwissenschaftler, besonders Historiker zu aktuellen musikpädagogischen Fragen sind selten; noch seltener sind sie von solch hohem schriftstellerischem Rang wie die vorliegende Schrift von Dahlhaus. Zudem ist das Thema in der Tat aktuell – sieht sich doch der Musikpädagoge, besonders der Lehrer vor seinen Schulklassen, täglich massiven, unreflektiert-kollektiven Werthaltungen gegenüber, denen er samt ihren irrationalen Wurzeln mit Argumenten und Analysen begegnen soll. Grund genug also, einige Erwartungen in die Veröffentlichung zu setzen.

Der Leser findet die ästhetischen Reflexionen, die der Autor in seiner *Musikästhetik* (Köln 1967, vgl. Die Musikforschung XXII, S. 243 ff.) sowie in einschlägigen Aufsätzen (z. B. *Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik. Plädoyer für eine romantische Kategorie*, Musik und Bildung 1969, S. 68 ff.) ausgebreitet hat, hier zugespitzt auf die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten, ästhetische Urteile durch musikalische Formkritik zu begründen.

In je einem Kapitel entfaltet Dahlhaus Voraussetzungen und Kriterien ästhetischer

Urteile anhand von 14 ausgewählten Themen, die in knappen Antithesen vorgestellt und in historischen Rekursen exemplifiziert werden. Zur Sprache kommen

- der Zusammenhang zwischen Subjektivität und Objektivität eines Urteils,
- Theorie sowohl als Voraussetzung als auch als Ziel und Resultat musikalischer Analyse,
- die Idee des musikalisch Schönen im Lichte funktionaler (z. B. handwerksbezogener) und historisierend-geschichtsphilosophischer Urteile,
- ästhetische Kritik in Form poetisierender Paraphrasen, ein Spezifikum des 19. Jahrhunderts,
- moralische Implikationen in Begriffen wie „das Originale“, „das Echte“, den „Kitsch und Schund“,
- geschichtsphilosophische Kategorien wie Neuheit und Epigonentum, Aktualität und Überdauern.

Das Zwielfichtige und Widersprüchliche, das ästhetischen Urteilen anhaftet, demonstriert der Autor anhand einer Reihe von Momenten des Tonsatzes wie Beziehungsreichtum, Differenzierung und Integration, Analogie und Ausgleich (zwischen Einfachem und Verwickeltem) sowie an Formprinzipien (Reihung, Fortspinnung, Entwicklung, Gruppierung) und an Fragen der Hörbarkeit. „Die Verwirrung, die dadurch entsteht, daß der gleiche kompositionstechnische und stilgeschichtliche Sachverhalt . . . entgegengesetzte oder verschieden gefärbte ästhetische Urteile zuläßt, scheint unaufhebbar zu sein“ (S. 40). Einen Ausweg aus dem Dilemma sieht Dahlhaus in dem Bemühen, „die Kriterien, die in Widerspruch zueinander geraten, historisch zu bestimmen, also in ihrer Reichweite zu begrenzen“ (S. 40). Zahlreiche Beispiele hierzu liefert der Autor im Verlauf seiner Darstellung, zuletzt in der Diskussion sieben individueller Werke von Bach bis Schönberg, die er samt ihrer jeweiligen Deutungsgeschichte einer knappen Analyse unterzieht. Quintessenz der außerordentlich lehrreichen Untersuchung: „Das ästhetische Urteil ist also von einem Sachurteil abhängig, das seinerseits eine ästhetische Entscheidung – über die Triftigkeit oder Untriftigkeit der Voraussetzungen, von denen die Analysen getragen werden – einschließt“ (47).

Angesichts dieses Zirkels nun argwöhnt der Pädagoge, daß die Lektüre, so genaureich

sie für ihn gewesen sein mag, letztlich doch folgenlos für seine Lehrpraxis bleiben muß. Für ein musikhistorisches Seminar, das sich mit Fragen ästhetischer Werturteile befaßt, sind die gewonnenen Erkenntnisse zweifellos äußerst ergiebig. Aber da der Autor wiederholt von musikalischen Analphabeten spricht (S. 14, 34 f.) und der Lehrer es überwiegend mit solchen zu tun hat, muß die Frage erlaubt sein, ob nicht analytische Verfahren denkbar sind, die es auch dem Analphabeten (mit Hilfe des Lehrers) ermöglichen, seine ästhetischen Urteile zu differenzieren. (Und daß heute jeder Schüler kompakte musikalische Erfahrungen hat, aus denen heraus er tagtäglich urteilt, steht außer Frage.) Historiker pflegen sich diesem didaktisch-methodischen Problem gegenüber für unzuständig zu erklären, wobei sie die gestellte Frage für sich meist mit Nein beantworten. Dann allerdings hätte der Historiker dem Pädagogen in diesem so vitalen Bereich nichts Hilfreiches zu sagen. Schon aus bildungsökonomischen Gründen indes sollte diese Kluft langsam überbrückt werden.

Den trennenden Punkt hat der Autor selbst klarsichtig benannt: „Niemand leugnet, daß die Zeit um 1800 ein glücklicher Augenblick der Musikgeschichte gewesen ist; die Gefahr aber, daß die Sehnsucht, die dem Verlorenen nachhängt, in Gehässigkeit gegen die eigene Gegenwart umschlägt, ist nicht gering“ (S. 36). So sind tatsächlich alle Äußerungen des Textes, die die Gegenwart berühren, zumindest eigenartig nostalgisch gefärbt. In der Gegenwart und deren Verarbeitung aber liegt der didaktische Schlüssel für die Entwicklung eines angemessenen historischen Bewußtseins – das gilt für die Musik wie für andere Bereiche.

Gewiß ist „*Analphabetismus ein brüchiges Fundament für ästhetische Urteile*“ (S. 14), aber die Frage ist, wie sich dieser Zustand (den kein vernünftiger Pädagoge konservieren möchte) beseitigen läßt. Wo übermächtige Gruppennormen eine feindselige Haltung gegenüber aller opus-Musik in historischem Gewande vorschreiben, schlagen alle Versuche, diese Haltung mit sachimmanenter historischer Belehrung aufzulösen, zum Gegenteil aus. Andererseits gibt es Musiksphären außerhalb jener, die im Datum von 1800 zentriert, in denen sich solche Analphabeten durchaus solide Fundamente für ästhetische Urteile erwerben. In solchen Sphären sind

Jugendliche motiviert; ohne Motivation aber keine Lernprozesse, und ohne Lernprozesse keine Aneignung neuer Werthaltungen, kein Eindringen in neue, bisher fremde Bereiche.

Dringend sind also Versuche an der Zeit, den historischen, zur Gegenwart hin hermetisch abgegrenzten Bereich der „Kunstwerke“ (im emphatischen Sinn) zu öffnen hin zu Musikarten, die dies nicht sind, die gleichwohl aber vom Hörer kraft analytischen Bemühens zu „*ästhetischen Gegenständen*“ konstituiert werden können. Solche Versuche brauchen nicht umstandslos der „*versteckten Apologie des musikalisch Banalen*“ (S. 35) verdächtigt zu werden. Wie überhaupt alle Äußerungen zum heiklen Punkt des musikalisch Trivialen, zu den „*vergeblichen Versuchen, zwischen Avantgarde und musikalischem Schund zu vermitteln*“ (S. 29) den Eindruck erwecken, als gälten bei der Unterscheidung zwischen Kunst, Kitsch und Schund heute noch die gleichen moralischen Implikate, die ihr im 19. Jahrhundert innewohnten. Angesichts der globalen Nivellierung der Musik ist dies ein Anachronismus, verständlich als Schutzwall gegenüber dem Zerfall fester ästhetischer Dogmen, bedenklich allerdings als Basis für pädagogische Entscheidungen.

Eindrucksvoll belegt Dahlhaus den „*Zerfall der klassizistischen Dogmatik, von der das musikästhetische und -pädagogische Denken des 19. Jahrhunderts beherrscht wurde*“ (S. 7). Der springende Punkt ist, welche Konsequenzen daraus gezogen werden. Hier gehen die Meinungen zwischen Historikern und Pädagogen offensichtlich auseinander.

Godtfried Küntzel, Lüneburg

MICHEL IMBERTY: *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant*. Paris: Librairie C. Klincksieck 1969. 226 S. (*Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre. Série A: Thèses et Travaux*. 7.)

Für Musikpädagogen und pädagogisch engagierte Musikpsychologen, die Aufschluß über Musikalität und musikalische Wahrnehmung bei Kindern gewinnen möchten, dürfte die vorliegende Veröffentlichung von einigem Interesse sein. Der Autor versteht sich selbst als Psychologe, der seine Untersuchungen ohne pädagogische Zielsetzungen unternahm. Die herkömmliche Auffassung der Musikpädagogen von einer „*harmonie universelle*“

fondée sur les rapports tonaux classiques tels qu'ils sont enseignés dans les ouvrages de théorie musicale et les traités d'harmonie“ möchte Imberty folgendermaßen in Frage stellen: *„Dire qu'il existe une harmonie naturelle ne veut nullement dire qu'il existe des structures musicales innées, mais seulement la possibilité d'acquérir plus facilement certains réflexes auditifs que d'autres parce qu'ils sont fondés sur un phénomène physique naturel*“.

Diese „acquisition“ sucht der Autor zu ergründen.

Tonale Beziehungen sieht er nicht als Ausdruck einer geistigen Notwendigkeit, sondern – wie R. Francès schreibt – *„le sentiment tonal (l'acculturation) se développe comme un système d'habitudes perceptives qui s'enchaînent les unes aux autres, sans que les termes objectifs dont dépend leur acquisition soient consciemment posés par les sujets*“.

Für Imberty ist das Grundproblem einer Psychologie des Kindes der Entstehungsprozeß dieser „habitudes“; denn die Entwicklung der Perzeptions-Gewohnheiten ist ihm das wesentlich Originelle in der Welt des Kindes. Einerseits möchte er für die Pädagogen den „Zauber der tonalen Sprache“ entmystifizieren, andererseits ihren Einfluß auf die unmittelbare musikalische Wahrnehmung beim Kind zu erhellen suchen. Trotz der engen Verbindung zur genetischen Psychologie Piagets bleibt der Verfasser methodisch streng dem Experiment verbunden.

In fünf experimentell fundierten und systematisch ausgewerteten Kapiteln geht er sein Problem an. Beispielsweise wird zu Beginn u. a. die Frage nach dem „Versteher eines musikalischen Werkes“ gestellt und auf die Diskrepanz zwischen sinnlicher und intellektueller Wahrnehmung hingewiesen. Imberty nimmt an, daß jede Art von Wahrnehmung bereits eine Aktivität darstelle, so daß der Dualismus „Wahrnehmung-Intelligenz“ überwunden und beide Termini neu gefaßt werden müßten.

Eine erste Versuchsreihe mit Ausschnitten aus Bach-Chorälen bestätigt, daß die tonale Kadenz in der musikalischen Wahrnehmung einen besonderen Rang einnimmt. Der Verfasser möchte mit dieser Beobachtung allerdings nicht die „pädagogische Auffassung“ stützen, nach der die klassische tonale Kadenz als einzige Perzeptions-Möglichkeit dasteht, der etwas Angeborenes, Unabänder-

liches innewohne. Versuchsergebnisse zeigen vielmehr, daß das Kind in seiner von Natur aus ganzheitlichen Wahrnehmung sowohl tonale als auch nicht-tonale Konstruktionen heraushören kann. Zu einer detaillierten bzw. nicht-ganzheitlichen Wahrnehmung der tonalen Vorgänge ist das Kind aber nicht fähig: *„En définitive, avoir le sens tonal, . . . suppose un acte intelligent d'analyse et de conceptualisation dont l'enfant est incapable*“.

Im weiteren Verlauf versucht der Verfasser zu erhellen, warum der tonalen Kadenz solch eine eminent strukturelle Bedeutung im Wahrnehmungsvorgang eigen ist. Er führt den Begriff der „acculturation“ ein, den Francès auf das „sentiment tonal“ schlechthin anwandte. „Acculturation“ enthält seiner Meinung nach zwei psychologische Komponenten: einerseits die Fähigkeit, kulturelle Erscheinungen in ihren Form-Typen von einander zu unterscheiden, zum anderen einen derartig fortgeschrittenen Entwicklungsstand, daß dieses Wiedererkennen möglich ist. Die „acculturation“ erscheint ihm als *„le résultat d'un processus intuitif de reconnaissance perceptive d'un système culturel donné*“.

Um die Bedeutung der tonalen Kadenz in unserem Wahrnehmungsprozeß offenkundig zu machen, folgert Imberty, daß *„dans un autre système culturel que le système tonal classique, une autre forme cadentielle eût joué le même rôle*“.

Und er folgert weiter: in dem Maße, in dem ein Kind von der „acculturation“ unberührt bleibt, ist es auch in seiner Wahrnehmungsfähigkeit für Tonbeziehungen verschiedenster Art aufgeschlossen. *„Nous irions sans doute encore plus loin, en disant que chaque phrase musicale est pour l'enfant une composition irréversible, c'est-à-dire où, initialement, les rapports tonaux ne sont pas compris comme tels*“.

Am Ende dieses Kapitels erinnert der Verfasser an die Beobachtung, daß man bei der Erforschung der Entstehung von Wahrnehmungsvorgängen im Bereich der Kunst immer wieder an Grenzen stoße, die nicht zu überschreiten seien (hier das 12. Lebensjahr): der ungeschulte Erwachsene nimmt Kunstwerke wahr wie ein Kind von 10 oder 12 Jahren.

Obwohl sich der Verfasser gegen pädagogische Aspekte in seinen Untersuchungen

wendet, ergibt sich zwangsläufig eine Verbindung zu jenen Pädagogen, die sich mit Musikalität bzw. musikalischen Fähigkeiten und deren Ausbildung beschäftigen; denn Imberty stellt im Bereich der musikalischen Wahrnehmung eine gewisse Verzögerung im Vergleich zur allgemeinen geistigen Entwicklung des Kindes fest: „*Celui-ci . . . serait imputable au fait que l'enfant n'est jamais en ce contact avec la musique, comme il l'est avec le monde du mouvement physique*“. Diesen Mangel an musikalischer Begegnung und Erziehung macht der Verfasser für das schwierige Problem verantwortlich, den nicht-geschulten Erwachsenen über gewisse Grenzen des Gewohnten und Kindgemäßen im auditiven Bereich hinauszuführen.

Sucht man den Wert dieser umfassenden Experimente und Interpretationen zu bestimmen, so dürfte die Veröffentlichung nicht nur für den Psychologen von großem Nutzen sein. Es ist denkbar, daß diese Ergebnisse Grundlagen für die Entwicklung eines Musikalitätstests werden könnten, so daß endlich auch für jüngere Kinder eine zuverlässige Begabungsanalyse existierte. Darüber hinaus dürften Pädagogen in Schule und Erwachsenenbildung Anregungen vor allem im Bereich der Hörerziehung (z. B. Hinführung zu nicht-tonaler Musik) aus diesem Buch gewinnen.

Am Ende geht Imberty selbst das Problem der musikalischen Wahrnehmung unter pädagogischem Aspekt an. Werde im Grundschulalter keine Musikerziehung erteilt, so ergebe sich im musikalischen Bereich nicht nur die oben erwähnte Verzögerung, „*mais il y a blocage des facultés auditives*“. Möge der verantwortungsbewußte Erzieher und Bildungspolitiker zumindest die aus psychologischen Experimenten resultierende Quintessenz dieses erkenntnisreichen, gründlich gearbeiteten, aber schwierigen Werkes behalten: „*. . . l'absence de la musique du monde de l'enfance et le rôle presque nul qui lui est dévolu dans l'enseignement rend dérisoire le niveau de compréhension musicale de la plupart des individus jeunes ou adultes*“.

Ursula Eckart-Bäcker, Leverkusen

NINO PIRROTTA: Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi. Studi sul teatro e la musica del Rinascimento. Con un saggio critico sulla scenografia di Elena POLOVEDO. Torino: ERI - Edizioni Radiotelevisione

Italiana 1969. 518 S., 2 Schallplatten (Col-lana di monografie per servire alla storia della musica italiana, ohne Bandzählung.)

Unter dem antiquierten Titel *Li due Orfei* publiziert Nino Pirrotta eine Summa seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit den Wechselbeziehungen von Musik, Literatur und Theater in der italienischen Kultur des 16. Jahrhunderts: Er resümiert und erweitert darin die Themen zahlreicher Aufsätze (insbesondere ist das letzte Kapitel die kaum veränderte italienische Fassung eines Beitrags zur Festschrift D. J. Grout, Ithaca 1968, und der Abschnitt über Machiavelli und die Musik ein Beitrag zum Machiavelli-Jubiläum von 1969). Im Umfang genau den historischen Grenzen von Solertis *Gli albori del melodramma* entsprechend (von Polizianos über Monteverdis *Orfeo* bis zur gattungsmäßigen Verfestigung der venezianischen Oper), ist *Li due Orfei* eine so ausführliche wie fragmentarische Geschichte der „Oper vor der Oper“, der Funktionen von Musik im Theater der italienischen Renaissance. Bewußt überschlägt Pirrotta manchen Bereich innerhalb dieses Gebiets: Kaum erwähnt werden die Karnevals- und Triumphgesänge, die *sacre rappresentazioni*, die venezianischen Tragödien (bis hin zu O. Giustinianis und A. Gabriellis *Edipo Tiranno* von 1585) und ferraresischen Pastoralen, sowie Ballette im allgemeinen. In sechs Kapiteln erhellt er vielmehr eingehend sechs Themenkomplexe und zeigt an ihrem Beispiel die mannigfaltige Rolle der Musik auf der Bühne des Cinquecento auf.

Kapitel I (*L'Orfeo degli strambotti*) versucht, die Art der (nicht identifizierten) musikalischen Teile in der Originalfassung von Polizianos *Orfeo* anhand von analogen Beispielen aus dem Repertoire der Frottola zu bestimmen, insbesondere ihre programmatische, von Poliziano (S. 46) sowie von Literaten wie Vincenzo Calmeta (S. 38) formulierte klassizistische Forderung nach wort- und affektgerechter, deklamatorischer, „monodischer“ Sprachnähe der Musik – ein poetischer Grundsatz, der nicht nur bis zur Florentiner Monodie topisch sich verfolgen läßt, sondern durch die gesamte Operngeschichte hindurch als stets präsent, vielfach anvisiertes Idealziel dramatischer Musik überhaupt zentrale Bedeutung beansprucht.

Kapitel II (*Teatro classicheggiante, inter-medi e musiche frottolistiche*) behandelt die

frühen italienischen Aufführungen antiker wie moderner Tragödien seit 1486 und ihre Intermedien (*entremets*), die ebenfalls im Repertoire der Frottola (diesmal mit teilweise nachweisbaren Belegen) sich exemplifizieren lassen. Vor allem gewinnt Pirrotta Informationen über Art und Weise der Intermedien aus zeitgenössischen Beschreibungen und Berichten und erhellt somit ihre spektakuläre und dekorative Beschaffenheit: Darin wurzelt die zweite durchgehende Konstante der theatralischen Musik seit der Renaissance, die prunkvolle „Selbstdarstellung“ der Musik auf der Bühne, als Feier und Spektakel. Wechselspiel von Musik als „*spec-taculum*“ und als „*elocutio*“ (im oben erwähnten Sinne) bestimmt weitgehend die Problematik der Oper, auch ihre Vorgesichte im Cinquecento: Das ganze Buch verfolgt diese beiden Konstanten, obgleich unausgesprochen (Pirrotta, jederzeit bereit zur historischen Hypothese, scheut sich sehr vor meta-historischen Thesen). Wichtig ist die betonte Hervorhebung der humanistischen Herkunft musikalischen Theaters und die Zurückweisung der älteren Theorie (im wesentlichen auf P. D'Ancona, *Le origini del teatro italiano*, zurückgehend), die die *sacra rappresentazione* als eine seiner Hauptquellen ansieht.

Kapitel III (*Musiche in commedia in funzione realistica*) verfährt parallel zum vorangehenden auf dem Gebiet der Komödie, von ihren Anfängen in Siena bis zum venezianischen Dialekttheater, vom neapolitanischen Kreis um Pedro de Toledo bis zu Vecchis und Banchieris Madrigalkomödien (letztere eigentlich bloßer musikalischer Widerschein und Evokation komischen Theaters: „Wisset . . . indes, daß dies Schauspiel . . . nur mit dem Geiste erschaut wird, in den es durchs Ohr, nicht durchs Auge eindringt“, so O. Vecchi im *Amfiparnaso*). Darin ist Musik meistens „gesungener Gesang“, unmittelbarer Vortrag eines Musikstücks durch die handelnden Personen. Beispiele sind den Frottole sowie den späteren Greghesche und Villanelle entnommen (Pirrotta widerlegt begründet ihren vielbehaupteten volkstümlichen und parodistischen Charakter und betont ihre städtische und gebildete Herkunft).

Kapitel IV (*Prospettiva temporale e musica*) setzt bei Machiavellis *Mandragola* und *Clizia* und den dazugehörigen Verdelot-Ma-

drigalen an. Brilliant wird die Funktion solcher Madrigalintermedien als „perspektivische Zeitverkürzung“ zwischen den Akten gedeutet, die in der Komödie die Zeiteinheit gewährleistet, indem sie die Zeitlücken der Handlung überbrückt, und gleichzeitig eine Vermittlerrolle zwischen Zuschauer und theatralischer Fiktion einnimmt. In diesen wirklichkeitsthobenen Zwischenzonen findet die Musik reichlich Platz (von Verdelots *O dolce nocte* bis zu Corceccias Florentiner Intermedien von 1539), sich in allegorischer, poetischer Evokation zu ergehen. Die Berücksichtigung der Aufführungspraktiken mehr als Satz- oder Stilanalyse verhilft zur grundlegenden Abhebung dieser neueren Intermedien von den primitiveren: An die Stelle der spektakulären, meist tänzerischen und mimischen Intermedien der frühen Tragödien tritt hier in humanistischem Sinne der Chor (Pirrotta vermutet allerdings stets starke instrumentale Beteiligung).

Kapitel V („*La meraviglia, ohimè! degli intermedi*“, so nach einem Gedicht von A. F. Grazzini) behandelt die Florentiner (und Neapolitaner) Intermedien seit 1539, in Hinblick auf die Festlichkeiten von 1589, wo die Musik nunmehr nichts als einer der disparaten Bestandteile des prächtig entfalteten „Wunderbaren“ geworden ist. Hier tritt krass, auf hohem Niveau, die dramatische Unmündigkeit der Intermediemusik zutage: Innerhalb der Intermedien selbst ist sie prachtvolle Rahmendekoration und Prunkwerk; die eigentliche Handlung ist weitgehend bloßes Theaterwerk, text- und musikalos (so, paradoxerweise, selbst Arions musikalischer Kampf und Sieg im fünften Intermedium).

Konsequent zeigt dann Kapitel VI (*Inizio dell'opera e aria*) in der frühen Oper die erstmalige Verwirklichung einer durchgehend komponierten Handlung auf, als Zusammenfassung sämtlicher im Verlauf des Buchs beobachteter Formen theatralischer Musik. Cavalieri verkörpert als genialer Regisseur im Florentiner Verband die Musik als Dekoration und Spektakel, Caccini die lyrische Vollendung der Musik als Elokution, Peri ihre dramatische Ausdruckhaftigkeit: Die Oper ist somit nachweislich nicht so sehr dem Geiste der (antiken) Tragödie entsprungen (so etwa noch Schrade), als vielmehr aus der Synthese eben dieser, in der Renaissance bereits einzeln formulierten Konzeptionen

von Theatern entstanden. Oberstes (klassizistisches) Gesetz ist die „*verosimiglianza*“ (Wahrscheinlichkeit): Die mythisch entrückte pastorale Aura garantiert die Plausibilität des gesungenen Dialogs. Daß die frühe Oper gerade mit dem Pastorale aufs engste verknüpft ist, weist Pirrotta ausführlich nach (dabei hätte Cavalieris *Aria cantata et sonata al modo antico* von 1600 besondere Erwähnung verdient: In ihr verbinden sich die pastoralen Merkmale – als da sind *rima sdrucchiola* im Text, G-Tonart, Flötenbegleitung ohne Baß – mit dem Versuch einer Restauration antiker Theaternmusik im Rahmen des „*dialogo pastorale*“ [vgl. Dedikation und Anhang zu *Rappresentazione di anima et di corpo*]). Musikalischer Ausdruck sammelt sich in der „*aria*“, die anfangs nichts als eine besondere Beschaffenheit „dichter“ melodischer Rezitation ist (Pirrotta gebraucht das englische Wort „*countenance*“, das deutsch am besten mit „Weise“ wiederzugeben wäre). Funktion und Rolle der Arie sind erst recht nach dem musikalisch problematischen Einbruch der Tragödie (*Arianna*, 1608) sowie in der römischen Musikkomödie (Ersatz für das verbotene Sprechtheater) durch das Gesetz der „*verosimiglianza*“ bestimmt, und somit streng topisch eingegrenzt: Nur Lamento, Zauberszene, karikaturale Canzonetta, gesungenes Lied, Göttergesang, Chorgesang dürfen arios sein. Pirrottas „langer Gang auf dem Pfad der Konventionen, die der Oper ein Mindestmaß an Wahrscheinlichkeit verleihen“ (S. 355), schließt nicht: Das Buch, Prolegomenon und Konjunkturalgeschichte der Oper als ästhetisches und mimetisches Problem, bleibt offen (und steigert noch den „größten Appetit“ auf eine Pirrottasche Operngeschichte, den F. Lippmann kürzlich sehr zu Recht bekundete [Mf 23, 1970, S. 468]).

In seinem Buch betreibt Pirrotta Musik als Kulturgeschichte. Solch obsoleter Definition trifft insofern den richtigen Sachverhalt, als Pirrotta Musik stets als übergreifendes kulturelles Phänomen und Manifestation zu bestimmen sucht (keineswegs eine Selbstverständlichkeit in unserem Fach!). Er ist in gleicher Weise versiert im Gebiet der Literatur wie der Musikgeschichte, und verfügt in beiden über breiteste Repertoire- und Forschungskennntnis. Er neigt auffallend wenig zu theoretischer und ästhetischer Spekulation und verbirgt kaum eine ziemliche Skep-

sis gegenüber der Kunst- und Musiktheorie der Zeit; kritische Auswertung des dokumentarischen Befunds und unmittelbarer Zugang zur komplexen ästhetischen Realität des einzelnen Kunstwerks und -phänomens machen die historische Darstellung umso prägnanter und lebhafter (dementsprechend gibt Pirrotta die Musikbeispiele in sinnemäßigen „Rekonstruktionsversuchen“, so z. B. die Verteilung von Gesang und Instrumenten in Corteccias Intermedien von 1539, zu vergleichen mit der quellentreuen vokalen Edition von A. C. Minor und B. Mitchell, Columbia [Missouri] 1968). Neben vereinzelten Ansätzen zur „ikonologischen“ Interpretation der Beziehungen von Musik und Theater (bei Machiavelli, oder in den Florentiner Intermedien), geht es vor allem um die Erkenntnis der jeweiligen Funktion und Rolle von Musik in theatralischem Zusammenhang. Demnach sind für Pirrotta die feinen Gattungsunterschiede und -nuancen, die er aufspürt (literarisch wie musikalisch), ein viel wichtigeres Erkenntniswerkzeug als satztechnische Eigenarten und Besonderheiten. Daher rührt der merkwürdige Umstand, daß kaum eine Kollision mit W. Osthoffs gleichzeitig erschienenem *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance* zu verzeichnen ist, trotz weitgehender thematischer Übereinstimmung. Geht Osthoff von der Annahme einer „*theatralischen Haltung*“ der Musik der italienischen Renaissance überhaupt aus, die satztechnisch nachgewiesen wird, so macht Pirrotta gerade vor der Analyse der Stücke selbst halt. Bezeichnend in dieser Hinsicht ist die bewußte Abwendung (S. 9) vom Begriff des musikalischen Manierismus als von einer ungenügend geklärten, modisch belasteten kritischen Kategorie: Diese Abwendung deutet aber Pirrotta selbst insofern um, als er gerade im erforschten Gebiet die „breite Herrschaft einer polyphonen, wesentlich von praktischen und sozialen Funktionen abstrakten „Manier““ feststellt, und dies kommt einer Skepsisbekundung gegenüber satzanalytischen Annäherungsversuchen gleich.

Geringe Versehen im Text und wenig Sorgfalt im Druck der Musikbeispiele (so z. B.: S. 168, Arcadelt's drittes Madrigalbuch von 1539 bei Scotto, nicht bei Gardane erschienen; S. 243, Striggio's *Cicalamento* zuerst 1567, nicht 1569 erschienen; S. 245, vorletzter Takt vor Doppelstrich, im Altus

e-d, nicht e-e; S. 352, *L'Amore trionfante dello sdegno* von Ascanio Pio di Savoja, nicht Enea Pio degli Obizzi; S. 368, Anm. 119, die Quelle für *Pio Enea* [Venezia, Bibl. Marc., ms. 9971] enthält nirgends die Bezeichnung *aria* oder *arietta*) schmälern den Wert dieses hochbedeutenden Buchs weitaus weniger als das bedauernswerte Fehlen eines Registers. Den Band (dem zwei Schallplatten beigegeben sind) ergänzt ein großangelegter Aufsatz von der Theaterwissenschaftlerin Elena Polovodo über *Origini e aspetti della scenografia in Italia dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, auf den hier nicht eingegangen werden kann.

Lorenzo Bianconi, Heidelberg

ALFRED DÜRR: *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. 2 Bände. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter Verlag und München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1971. 754 S.*

Diese Veröffentlichung des bedeutenden Vertreters der modernen Bachforschung ist von speziellem und generellem Interesse: sie behandelt das Kantatenwerk Bachs zum ersten Mal gemäß dem Stand der neuen Bachforschung, und sie ist die erste deutschsprachige Gesamtdarstellung von Bachs Kantatenschaffen überhaupt. Es mag befremdend erscheinen, daß eine solche Darstellung bisher nur in englischer Sprache vorlag. Diese Tatsache ist mit der außerordentlich starken Entwicklung des Chorwesens in England verknüpft, wo das Chorfest schon im 18. Jahrhundert eine Bedeutung hatte, der im deutschen Musikleben nur die zentrale Stellung der Oper gleichkam. William Gillies Whittaker, der Verfasser von *The Cantatas of Johann Sebastian Bach* (Oxford University Press, 1959), hatte schon um 1920, noch vor Straube, die erste Wiederaufführung sämtlicher Kantaten Bachs geleitet. Sein zweibändiges Werk, nur ein Dutzend Jahre vor dem ebenfalls zweibändigen Werke Dürrs veröffentlicht, ist jedoch trotz ausgesprochener Qualität diesem in keiner Weise gleichwertig: das Geschick seiner Veraltung war schon bei Erscheinen in einer Verlagsanmerkung ausgedrückt. „*Dr. Whittaker starb nach Beendigung des maschinenschriftlichen Manuskripts . . . in den Jahren, die seit Abschluß seiner Arbeiten verfloßen sind, wurden auf*

Grund eingehender neuer Forschungen verschiedene Revisionen der Chronologie von Bachs Kantaten vorgeschlagen. Da vorläufig keine endgültige Übereinstimmung in dieser Frage vorzuliegen scheint, ist beschlossen worden, den Text Dr. Whittakers unverändert vorzulegen.“ Der heutige Leser weiß, wie entscheidend gerade die Kantaten mit der nunmehr gewonnenen Erkenntnis der Bachchronologie verknüpft sind und wie sehr wir gerade für diese Dürrs Arbeiten verpflichtet sind. So nimmt Dürrs Werk vollends eine Sonderstellung ein: erst hier wird der Kantate in ihrem Werdegang und ihrer eigentlichen Stilentwicklung innerhalb des Bachschen Schaffens eine Würdigung zuteil. Darüber hinaus ist reiches Detail zur Geschichte, Interpretation und Ausführung der Werke in Einzelbesprechungen gegeben.

Den Grundstock zu dieser Arbeit bildeten die Einführungstexte, die der Verfasser für die auf Schallplatten erschienenen Bachkantatenserien (*Cantate* und *Musicaphon*) geschrieben hatte. Doch bildet seine Forschungs- und Editionstätigkeit am Johann-Sebastian-Bach Institut Göttingen den breiteren Boden seiner Darlegungen. In den Einzelbesprechungen sind die Kantaten in Anlehnung an die Bände der Neuen Bach-Ausgabe entsprechend ihrer Verwendung im Kirchenjahr und zu besonderen Festen angeordnet. In dem vorangestellten geschichtlichen Überblick ist ihre Reihenfolge sowohl insgesamt ihrer Entstehung nach als auch in den von Bach zusammengefaßten Jahrgängen festgelegt. Dieser Überblick wird durch eine knappgefaßte Geschichte der Kantate vor Bach eingeleitet und durch eine Besprechung von Fragen der Aufführungspraxis abgerundet. Zwei bibliographische Teile und vier Register beschließen das Werk.

Dürrs Text verbindet in glücklichster Weise strenge Fachwissenschaft mit allgemeinverständlicher Erläuterung. Seine Ausführungen wenden sich im wesentlichen an den Laien. Seine Darstellungsweise bleibt stets schlicht und unmittelbar faßlich – ein Sachregister ist geschickt mit den wichtigsten Worterklärungen verbunden –, doch läßt sein sicherer Ton immer wieder den ständigen Umgang mit den Quellen erkennen. Sein Werk ist daher zugleich für den Spezialisten eine hochwillkommene Bereicherung der Bachliteratur.

Alfred Mann, Westfield (New Jersey)

WOLFGANG BURDE: *Studien zu Mozarts Klaviersonaten. Formungsprinzipien und Formtypen. Giebing über Prien am Chiemsee: Musikverlag Emil Katzbichler (1969). 97 S. (Schriften zur Musik. 1.)*

Hinter dem bescheidenen Titel *Studien zu Mozarts Klaviersonaten* verbirgt sich eine gründliche, prinzipielle Abhandlung über das Analysierungsproblem an sich, sowie über die verschiedenen Methodentheorien u. a. von Schering, Bücken, Blume, Mersmann und Riemann. Demgegenüber treten die Analysen selbst in den Hintergrund.

Der Verfasser betont, daß „*wissenschaftliche Analyse zu ihrer Legitimation der Formtheorie, des Formbegriffs bedarf, wie umgekehrt die Formtheorie ihren Wahrheitsgehalt vor den Resultaten der musikalischen Analyse zu erweisen hat*“ (S. 3). Denn die Anschauung eines Musikwerkes als statisch-formale Gegebenheit oder als dynamischer, sich im Zeitverlauf permanent wandelnder Prozeß erzwingt die Methode der Analyse, die dadurch von vorn herein durch die an sie herangetragenen Fragen determiniert wird. Der Autor weist überzeugend nach, daß die zumeist üblichen satztechnischen Analysen (er behandelt in diesem Zusammenhang Mersmanns Analyse von Mozarts Sonate KV 311 ausführlich) letztlich ihren Zweck verfehlen, weil sie die Wirkungszusammenhänge des Kunstwerkes nicht aufdecken können. Eine Ausweitung der satztechnischen Analyse in Richtung auf sog. „*Substanzgemeinschaften*“ im Sinne von Larsen, „*die darlegen sollen, wie musikalische Formulierungen im Verlauf eines Satzes nuanciert, differenziert, umgedeutet werden*“ (S. 23), müsse ebenso abgelehnt werden, da dies wiederum ein punktuell, isolierendes Verfahren sei, das nicht „*den Funktionszusammenhang der einzelnen Glieder*“ (S. 24) darzustellen vermag. Grundsätzlich fordert der Verfasser, daß unklare Begriffe wie „*musikalische Substanz*“ vermieden werden und daß nur solche analytischen Methoden gewählt werden, die einerseits eine möglichst voraussetzungslose Analyse eines Werkes ermöglichen, die andererseits jedoch dem prozeßhaften, dynamischen Wesen der Musik als solcher gerecht werden.

„*Die wissenschaftliche Erklärung von Prozessen verlangt die Kenntnis der Gesetze, nach denen diese Prozesse ablaufen. Die For-*

mulierung solcher Gesetze aber erfordert die Kenntnis aller (in empirisch-theoretischen Systemen) oder doch der wesentlichen (in theoretischen Systemen) Variablen, die in den in Frage stehenden Prozessen zum Wirken kommen, dann auch die exakte Bestimmung der Beziehungen zwischen diesen Variablen und ihres jeweiligen Gewichtes . . .“ (Ralf Dahrendorf, S. 38). Der Verfasser sieht in der Übertragung des von Dahrendorf geprägten soziologischen Begriffes „*Variabler*“ auf die musikalischen Verhältnisse die fruchtbare Möglichkeit, „*durch ihn die Glieder der Form in ihrem prozeßhaften Entstehen*“ zu beschreiben. „*Und so wird es auch möglich, sich einem Musikwerk nicht von Formschemata her zu nähern, von Axiomen der Form, sondern den Formbildungsprozeß in seiner individuellen Gesetzmäßigkeit zu fassen. Zu bestimmen dann aber auch, was in einem musikalischen Kunstwerk sich musikalischer Konvention verdankt und was individueller Leistung . . .*“ (S. 42)

Neu eingeführt wird auch der Begriff der „*Gruppe*“. Eine solche „*ist nicht ein in sich abgeschlossenes Formglied, sondern ein spezifischer Integrationsprozeß, in dem auf individuelle Weise musikalische Variable in die Erscheinung der Form treten. Wollte man eine musikalische Gruppe bestimmen, dann müßten drei Aussagen über sie gemacht werden. Zunächst, in welcher Weise sich die musikalischen Variablen ausgeformt haben; dann, welche Beziehungen sie eingegangen sind (Integrationsformen), und drittens muß ihre Extension, in Taktzahlen formulierbar, bestimmt werden*“ (S. 43).

Endlich wird die neue Terminologie durch den Begriff des „*Modells*“ abgerundet. „*Er verweist auf die Funktion einer gesetzten musikalisch-materialen Konstellation, reproduziert zu werden und damit auf die besondere Gestaltungsform einer Gruppe. Darauf etwa, daß sie von einem Bild, einem Modell her dominiert wird.*“ (S. 43)

Mit Hilfe dieser drei neuen Begriffe analysiert der Verfasser acht frühe Klaviersonaten von Mozart (KV Nr. 279, 280, 281, 283, 284, 309, 311, 330), wobei er die Werke exakt beschreibt und über Einzelheiten das Ganze dabei nicht aus den Augen verliert. Leider leidet die Anschaulichkeit der Analysen darunter, daß keinerlei Notenbeispiele die Worte illustrieren (wie das in den musikalischen Analysen von Carl Dahlhaus und

Diether de la Motte so vorbildlich geschieht) und die einzelnen Gruppen nicht immer genau lokalisiert werden. Nicht jedem ist auch die frühe Violin-Klaviersonate (KV Nr. 7) von Mozart zugänglich, an der der Verfasser vorzüglich die Funktion der Variablen erklärt (S. 58 f.). Interessant wäre auch eine Ausdehnung dieses analytischen Systems auf Mozarts Spätwerk und auf Werke anderer Gattungen, z. B. Symphonien, um zu prüfen, wie weit an partiellen Problemen angewandte Methoden Allgemeingültigkeit besitzen.

So wird die Frage, wie weit auch dort eine sog. statisch-formale Analyse durch ein dynamisches Verfahren ersetzt werden kann, nur indirekt beantwortet. Man vergesse nicht, daß nicht nur in Mozarts frühen Sonaten, sondern überhaupt in zeitgenössischen Werken (Wagenseil, Fils, Toeschi, Sterkel u. a.) Kleingliedrigkeit, Wiederholung kürzester Gruppen Trumpf ist, ja sogar theoretisch gefordert wird (Abbé Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 1778, S. 301), was diese hier dargelegte analytische Methode erleichtert. Was aber für die vorklassische Cembalomusik gelten mag, braucht nicht unbedingt für die gleichzeitige Symphonie der gleichen Komponisten verpflichtend zu sein: Hier fehlt oft die rokokohafte Wiederholung kürzester Motive und „Gruppen“!

Trotz dieser offenen Fragen und jener schon erwähnten Unanschaulichkeit sollte dieses Buch als Denkansatz sehr ernst genommen werden!

Roderich Fuhrmann, Bremen

HEINZ MEYER: Die Klaviermusik Ferruccio Busonis. Eine stilkritische Studie. Wolfenbüttel und Zürich: Möseler Verlag 1969. 281 S.

Das Kompositionswerk Busonis ist bisher vorwiegend in biographischem Rahmen dargestellt worden. Auffällig ist die Fülle unterschiedlicher, sogar gegensätzlicher Urteile und Bewertungen seiner Kompositionen, wobei Einzelbeobachtungen oftmals für die Charakterisierung eines Werks den Ausschlag geben. Jetzt haben etwa zur gleichen Zeit zwei Autoren die im Schaffen Busonis eine besonders wichtige Rolle spielende Klaviermusik zum Gegenstand von Dissertationen gemacht: Ulrich Prinz, *Ferruccio Busoni als Klavierkomponist*, Heidelberg 1970, sowie Heinz Meyer, dessen Dissertation hier zur Rezension vorliegt. – Der Verfasser hat

zwar die veröffentlichten Klavierwerke von Busoni in besonderem Maße berücksichtigt, er hat jedoch auch die nicht erschienenen in den Kreis seiner Untersuchung einbezogen. Die Dissertation beginnt denn auch mit den unveröffentlichten ersten Compositionsversuchen aus seiner Kindheit. Meyer wählt für diese frühen Kompositionen, deren Studiencharakter unverkennbar ist und die darüber hinaus in großer Zahl überliefert sind, eine zusammenfassende Betrachtungsweise. Allgemeine Beobachtungen sowie Stileigentümlichkeiten des jungen Busoni werden an Hand von Analysen einzelner Werke belegt. Bereits in den Kindheits- und Jugendkompositionen wird auf Busonis Neigung, musikalische Formen mit besonderer Sorgfalt zu behandeln, hingewiesen. Daneben zeigt sich Busoni besonders aufgeschlossen, auf dem Gebiet der Harmonik zu experimentieren. Bezeichnenderweise sind dies jene zwei kompositorischen Gestaltungsweisen, die in seinen Kompositionen auch späterhin dominierend bleiben. – Das Interesse des 17 bis 30jährigen wendet sich in einer zweiten Entwicklungsphase mit der Komposition von Sonaten und Variationen der Beherrschung größerer musikalischer Zusammenhänge zu. Zwar hat Busoni auch hier noch nicht zu sich selbst gefunden; Meyer zeigt jedoch, daß Busoni z. B. in den Chopinvariationen nicht nur Epigone war, sondern gewissermaßen „Avantgardist“ seiner Zeit. – Nachdem im Schaffen Busonis in den Jahren 1890 bis um 1900 eine Kompositionspause eintrat, in der er fast ausschließlich Virtuose und Klavierpädagoge war, fand er mit den Elegien von 1907 zu seinem eigenen Kompositionsstil. Naturgemäß beansprucht die Darstellung der Werke von 1907 bis zu seinem Tode in der Dissertation den meisten Platz. Aus dieser Zeit haben die zwischen 1907 und 1912 komponierten Werke (*Elegien, Berceuse, An die Jugend*, die verschiedenen Fassungen der *Fantasia contrappuntistica*, die 1. Sonatina und die *Sonatina seconda*) eine besondere Bedeutung nicht nur für den Komponisten Busoni, sondern auch für die allgemeine Musikentwicklung. Konsequenterweise behandelt Meyer diese Klavierkompositionen in einem selbständigen Kapitel „*Werke der Reifezeit*“. Es wird hier gezeigt, wie Busoni seinen Ideen von einer *Neuen Klassizität* kompositorische Gestalt gab und wie er in ihnen die *Polyphone Harmonik* verwirklichte. Dem-

gegenüber sind die nach der *Sonatina seconda* entstandenen Werke, die Meyer unter der Kapitelüberschrift „Spätwerke“ erörtert, stilistisch weniger progressiv. Ein Vergleich mit den an der Spitze der Moderne befindlichen Musikleistungen – etwa um 1920 – lassen den Abstand in der Entwicklung deutlich erkennen. Meyer sieht in diesen Spätwerken eine merkliche Abklärung und Vereinfachung sowohl im Harmonischen als auch im Formalen. – Zusammenfassend kann von dieser Dissertation gesagt werden, daß erstmals das ganze Klavierwerk Busonis, auch die bislang nur vom Hörensagen her bekannten Kindheits- und Jugendkompositionen, kritisch gewürdigt und neu interpretiert worden ist. Sympathisch an dieser Darstellung ist, daß sie den Gegenstand ohne alle Busoni-Euphorie behandelt. Vereinzelte Fehlbeobachtungen, wie z. B. die Herstellung einer Beziehung zwischen der Thematik der Tokkata aus dem Jahr 1920 zu derjenigen von Franz Liszt's *h-moll* Sonate, die doch seiner eigenen Oper *Die Brautwahl* (Gesang Leonharts) aus dem Jahr 1912 entlehnt ist, vermögen dem guten Gesamteindruck dieser Dissertation in keiner Weise Abbruch zu tun.

Jürgen Kindermann, Kassel

FRANZ GERHARD BULLMANN: Die Rheinischen Orgelbauer Kleine – Roetzel – Nohl. Leben und Werk einer Orgelbauerfamilie des 18. und 19. Jahrhunderts im rheinischen und südwestfälischen Raum. Giebing über Prien am Chiemsee: Musikverlag Emil Katzbichler 1969. VII, 171 S. (Schriften zur Musik. 6.)

Das vorliegende Werk ist ein dankenswerter Beitrag zur Geschichte des Orgelbaus im rheinisch-westfälischen Raum, dessen eines Zentrum offensichtlich im Bergischen Land im Kirchspiel Eckenhagen lag.

Ein erster Teil berichtet eingehend über die verwandtschaftlichen Beziehungen des ursprünglich adligen Geschlechts, aus dem sich als erster Johann Heinrich Kleine (1693 bis 1773) der Orgelbaukunst zuwendet und dessen erste Arbeiten zwischen 1720 und 1730 entstehen. Seine Lehrzeit bei der Familie Weidtmann, bei Peter Weidtmann d. Ä. und Sohn Thomas, läßt die Verbindung zum niederrheinischen und niederländischen Orgelbau erkennen. Seine Söhne Joh. Christian (1737-1805) und Joh. Gerhard (1741 bis

1787) setzten die Arbeit fort, zunächst gemeinsam, bis, im Zuge einer Erbteilung 1786, auch eine Trennung der Werkstätten vorgenommen wurde. Auf die genaue Kenntnis der Facischriften weist die große orgelkundliche Handbücherei, wie sie hier aufgeführt wird.

Beider Neffe Georg Wilhelm Christian Roetzel (1776-1867) arbeitet zunächst mit J. Chr. Kleine und übernimmt 1803 allein die Werkstatt und führt sie im Sinne der Familientradition weiter. Sein Sohn Daniel Roetzel (1830-1917), der in Leipzig bei Orgelbauer Kreuzbach lernte, ist der letzte Orgelbauer dieser Familie.

Ebenfalls aus dem Kirchspiel Eckenhagen stammt die Familie Nohl, deren erster Vertreter Christian Nohl (geb. 1675) ab 1700 mit Werken hervortritt. Die dann folgenden Meister, die Vettern Franz Georg Nohl (um 1720-1798) und Dietrich Nohl († um 1752), deren verwandtschaftliche Beziehungen zu Christian Nohl nicht ganz geklärt sind, führen das Werk fort. Franz Georgs Sohn Gerhard Nohl (1765-1828) heiratet eine Schwester von Christian Roetzel und lernte bei Orgelbauer Schöler in Bad Ems. Er machte sich später selbständig. Sein Sohn Christian Nohl (geb. 1802) wird noch 1834 im Eckenhagener Adreßbuch als Orgelbauer verzeichnet.

In einem folgenden Werkteil werden die Arbeiten genannter Meister in zeitlicher Reihenfolge im Einzelnen beschrieben. Besonders interessant ist die Zusammenstellung von Veränderungsvorschlägen der Vertreter der verschiedenen Generationen, die den Stilwandel im Klangbild der Werke erkennen lassen. Es ist ein seltenes Forscherglück, ein großes Familienarchiv verwerten zu können, das zwei Dispositionssammlungen enthält, die, zusammen mit anderen Dokumenten, in einem Teil II vorgelegt werden sollen.

In den beigelegten Übersichten werden die Verwandtschaftsverhältnisse in Stammtafeln der Kleine und Roetzel verdeutlicht und in einem eigenen Orgelbauerstammbaum die Werkstatt- und Familienbeziehungen geklärt. Eine Zusammenstellung der Werke der einzelnen Meister vervollständigt die übersichtliche Darstellung des vorgelegten Materials.

Eine zusammenfassende Charakterisierung des Klangstils gibt H. Hulverscheidt (*Die Orgelbauer des bergischen Landes vom*

17. bis 19. Jahrhundert, Acta organologica, Berlin 1968, Bd. 2.): Im Vordergrund steht der voll ausgebaute Prinzipalchor 8'-4'-3'-2'-Mixtur und Zimbel (mit 1' oder 2'Basis), daneben der Gedacktchor 16'-8'-4', aus dem engeren Bereich Quintadena 8'. Konische Flöten, Sesquialter 3 bzw. 2fach, Cornett Diskant und die Zungenstimmen Trompete 8' und Vox humana 8' ergänzen das Bild.

Es ist ein besonderes Verdienst dieser Arbeit, zunächst die Quellen herauszustellen; denn größere Zusammenhänge der verschiedenen Schulen und Landschaften, sollen sie nicht auf Vermutungen basieren, können erst nach derartigen Vorarbeiten gesehen und wissenschaftlich fundiert werden.

Franz Bösken, Mainz

KLAUS WOLTERS: *Das Klavier. Eine Einführung in Geschichte und Bau des Instruments und in die Geschichte des Klavierspiels.* Bern-Stuttgart: Verlag Hallwag (1969). 91 S. (Unsere Musikinstrumente. 2.)

Das Schreiben eines populärwissenschaftlichen Werks gehört zu den schwierigsten schriftstellerischen Tätigkeiten. Es ist dazu notwendig, ein viel weiteres Gebiet zu überblicken als beim Verfassen einer wissenschaftlichen Monographie. Darüber hinaus sollte der Schriftsteller, anders wie der einer wissenschaftlichen Abhandlung über ein weiter gefaßtes Thema, das Wesentliche bringen, das Unwesentliche auslassen, das Ganze in eine leicht überblickbare Form und in eine für den nichtspezialisierten Leser verständliche Sprache bringen, darüber hinaus aber dem Stoff gegenüber keinesfalls eine weniger kritische Haltung einnehmen als der Verfasser eines wissenschaftlichen Werks.

Das vorliegende Bändchen will eine solche populärwissenschaftliche Abhandlung über „Das Klavier“ sein. Da auch Orgeln zu den Klavieren gehören, jedoch in einem anderen Band dieser Reihe behandelt werden, wäre „Saitenklaviere“ oder „Besaitete Tasteninstrumente“ ein genauere Titel gewesen. Das Bändchen ist in drei Abschnitte gegliedert: „Die Geschichte des Klaviers“, „Grundlagen des Klavierbaus“ und „Die Entwicklung der Klaviertechnik“, wobei im letzten Abschnitt auch Betrachtungen über Klaviersatz und Klavierklangideal enthalten sind.

Wolters ist offensichtlich kein Historiker. Am besten ist ihm daher der zweite Ab-

schnitt gelungen, in dem tatsächlich manches für den Laien interessante in übersichtlicher Form dargeboten wird. Zum Widerspruch wird der Leser nur dort gereizt, wo der Verfasser das Historische berührt. So wird wieder einmal (S. 37) die abgedroschene Legende wiederholt, nach der Werckmeister (seine *Musicalische Temperatur* wird fälschlich 1697 statt 1686/87 bzw. 1691 angesetzt) die erste Formulierung der gleichschwebenden Temperatur gebracht habe, obwohl wir seit mindestens 35 Jahren (W. Dupont, *Geschichte der musikalischen Temperatur*, Kassel 1935) wissen, daß erst Neidhardt 1724 eine solche Formulierung gebracht hat und daß sich somit die Wohltemperiertheit des Bachschen Claviers keinesfalls auf die gleichschwebende Stimmung beziehen kann. Nachdem weiterhin dem Leser im ersten Abschnitt (S. 27) trotz Seitenhieben auf die „noch recht unvollkommene Mechanik“ des Mozartflügels (lies: Flügel mit Wiener Mechanik) das Bewußtsein der historischen Relativität beigebracht ist, indem dieser Klaviertyp als ein „in seiner Art klanglich vollkommenes Instrument“ bezeichnet wird, muß er im zweiten Abschnitt (S. 51) erfahren: „Sie (= die heutige Flügelmechanik) . . . darf heute als nahezu vollkommen bezeichnet werden“. D. h.: der von Erard und Herz entwickelte Flügeltyp mit seinen schweren Filzhämmern, seiner starken Besaitung mit hoher Saitenspannung, seinem Rasterprinzip, kurz und gut das „klangvolle, dunkeltönige moderne Instrument“ (S. 29) sei im absoluten Sinne das Höchste der Gefühle für alle Klaviermusik schlechthin.

Im dritten Abschnitt wird ein nicht ganz unbrauchbarer Überblick über die Entwicklung der Klaviertechnik und verwandte Themen geboten. Diskutabel wird der Text dort, wo Wolters halb ins Historische, halb ins Ästhetische abwandelt. So ist die Frühgeschichte der Klaviermusik nicht „von der fortschreitenden Emanzipation . . . vom orgelmäßigen Satz“ (S. 72), sondern vielmehr von der vom vokalpolyphonen Satz gekennzeichnet. Über eine Einteilung der Klavierkomponisten in solche, die „Verfeinerung des Klanges und Differenzierung der Satzmittel“ und solche, die „Expansion im Klang“ anstrebten (S. 73), ließe sich eventuell noch diskutieren. Aber die Feststellung, daß bei Haydn, Schumann, Brahms und Hindemith die „Inspiration sich weniger

an einer realen pianistischen Idee entzündete als an einer geistigen, absoluten oder transzendenten Vorstellung“, läßt den Leser perplex. Armer Haydn, der keinen Steinway-Flügel zur Verfügung hatte, sondern sich meistens am Cembalo, bestenfalls an Schantz- und Broadwood-Flügeln orientieren mußte! Armer Schumann, der durch seine Fingerlähmung offensichtlich auch in seinen Kompositionen schwer beeinträchtigt wurde! Armer Hindemith, der die vielen Instrumente, für die er schrieb, so schlecht kannte! Und was den armen Brahms betrifft, so kann der verwirrte Leser es an dieser Stelle nicht unterlassen, zu S. 30 zurückzublättern, wo – übrigens mit Recht – behauptet wird, daß der dicke, massige, pappige Klang mancher Brahms'schen Klavierwerke verschwindet und „mit einem Mal Leuchtkraft und Wärme“ erhält, wenn diese Werke auf einem Streicher-Flügel von 1870 gespielt werden! Daß Schumann, Brahms, Reger – „oder Bartók“, fügt der Autor hinzu – zwar einen „unverwechselbar persönlichen Klavierstil geschaffen“ haben, an einer Tradition somit mindestens drei Generationen hindurch festgehalten worden sei, daß sie „aber an der hier verfolgten geschichtlichen Entwicklung nicht entscheidend mitgewirkt“ haben (S. 83), ist eine *contradictio in adjecto*. Über die Frage, ob die Techniken der Neuen Musik seit dem ersten Weltkrieg „mehr im Strukturellen als im Pianistischen begründet“ seien (S. 83), läßt sich ebenfalls diskutieren. Es scheint dem Autor nicht aufgefallen zu sein, daß Bartók und – in geringerem Ausmaß – Strawinsky das Klavier mit Hämmern zum ersten Mal in seiner Geschichte behandelt haben als das, was es faktisch ist: als Schlaginstrument.

Völlig indiskutabel ist der erste Abschnitt über die Geschichte der Saitenklaviere. Schon aus der Bibliographie ist ersichtlich, wie mangelhaft die Information des Autors ist. Grundlegende Werke wie das von Hubbard über das Cembalo oder das von Rosamund Harding über das Pianoforte werden dort nicht erwähnt. Die Zahl der Fehler, der überholten Ansichten und der apodiktischen Behauptungen ist so groß, daß hier nur eine recht bescheidene Blumenlese daraus geboten werden kann. Gerade „in deutschen Ländern etwa bis zur Bachzeit“ hat man eine ziemlich genaue Grenze zwischen Musik für Orgel und für Saitenklaviere gezogen – entge-

gen der Behauptung Wolters' auf S. 1 –, da mit Pedalen ausgestattete Orgeln gerade in Deutschland und den Niederlanden anzutreffen waren und da Pedalklavichorde zu den Seltenheiten gehörten. Klavichorde, „mit einer Vorrichtung zum Anhängen einer Pedalklavatur versehen“, kamen nach Virdung tatsächlich vor, aber es sind einige Pedalklavichorde gerade aus der Bachzeit erhalten, bei denen das Pedal nicht angehängt ist, sondern einen gesonderten Klangkörper am Boden in Tätigkeit versetzt (z. B. Johann David Gerstenberg, Geringswalda 1760; G. Kinsky, *Heyer-Katalog*, I, Nr. 23). Über Pedalcembali gesprochen (S. 15), angehängte Pedale, meistens mit Umfang *C/E-H*, sind eine italienische Spezialität. Gerne würde ich vernehmen, welches historische Cembalo „eine voll ausgebaute Pedalklavatur, meist im 16'-Register“ besitzt. Das in Ferrara aufbewahrte Spinett, angeblich von Alessandro Pasi, Modena 1493, ist nicht „das älteste noch erhaltene Spinett“ (S. 1), sondern ganz offenbar eine Fälschung, wahrscheinlich von Leopoldo Franciolini in Florenz. Die kurze Oktave G_1/H_1 („von G_1 weg“, S. 9) ist eine italienische Spezialität des späten 17. Jahrhunderts (z. B. Faby 1691 im Pariser Conservatoire), öfter noch als lange Oktave ohne Gis_1 vorkommend (unsigniertes Cembalo 1693 im Besitze der Principessa Pallavicini, Rom; Ferrini 1699 im Stuttgarter Landesmuseum; Grimaldi 1697 in Slg. Rück im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg; und viele andere) und keinesfalls erst im 18. Jahrhundert entstanden (S. 9). Zu behaupten, daß Cembali Plektren aus „Leder oder Rabenfederkiel“ (S. 11) besitzen, ist irreführend. Die Kiele sind fast immer aus Vogelfeder; in Italien hat es vielleicht Instrumente gegeben, die ursprünglich mit Hartleder bekiele waren; in Deutschland – vielleicht auch in Italien – kamen gelegentlich Messingkiele vor: in Frankreich wurde Weichleder für den besonderen Effekt des „*peau de buffle*“ im 18. Jahrhundert verwendet. Dem ersten „*einmanualigen Virginal . . . mit minimalen Registrierungsmöglichkeiten (8'-4' oder 8'-8')*“ (S. 12) muß ich trotz sechzehnjähriger Museumspraxis noch begegnen. Von der „*Geschichte des Cembalos*“ sprechend, stößt der Leser auf S. 13 auf die Behauptung, „*eine erste Blüte und Entfaltung . . . brachte das 16. Jahrhundert, in Italien und besonders in den Niederlanden und England*“, wobei zu

bemerkenswert ist, daß der englische Cembalobau erst von der Familie Hayward und Gabriel Townsend im 17. Jahrhundert einen Auftrieb erhalten hat, während die englischen Virginalisten sich sehr wahrscheinlich italienischer und flämischer Instrumente bedienen haben. Führende flämische Klavierbauerdynastien im späten 16. und 17. Jahrhundert (S. 14): Ruckers und Couchet zweifelsohne, aber Britsen? Von Joris Britsen sind im Brüsseler Conservatoire bloß zwei kleine Virginale erhalten! Daß die Flamen nicht nur transponierende, sondern von etwa 1620 an auch zweimanualige Cembali mit gleichgeschalteten Manualen gebaut haben (S. 14), wissen wir seit vier Jahren (E. Ripin, *The Two-Manual Harpsichord in Flanders Before 1650*, in: *The Galpin Society Journal XXI*, 1968). Bei den erhaltenen Doppelvirginalen (warum „*Doppelvirginals*“? S. 14) befindet sich in drei Fällen der Raum für das Oktavspinett rechts, in sechs links von der Klaviatur. Der Autor behauptet das Umgekehrte. Daß Bartolomeo Cristofori nicht erst 1709 das erste „*Gravicembalo col piano e forte*“ erbaute (S. 16), sondern sich schon 1698 mit einem Hammermechanismus beschäftigte, hätte dem Autor ebenfalls seit vier Jahren bekannt sein können (M. Fabbri, *L'alba del pianoforte*, in: *Dal clavicembalo al pianoforte*, Brescia-Bergamo 1968). Die „Wiener“ oder „Deutsche“ Mechanik ist nicht jede Prellmechanik, sondern eine Prellmechanik mit Auslösung. Ebenso wird nicht jede Stoßmechanik als „Englische“ Mechanik bezeichnet, sondern wieder nur eine mit Auslösung (S. 25). Die kleinen, einfachen Tafelklaviere des nach England ausgewanderten Fürthers Johann Christoph Zumpe, Instrumente mit einer besonders einfachen Stoßmechanik, dazu klanglich wenig ergiebig, können kaum als Weiterentwicklung der anspruchsvollen Flügel Gottfried Silbermanns gedeutet werden (S. 26). Es ist nicht klar, welche „*klangliche Verbesserung*“ (S. 28) damit erreicht wurde, daß die zuletzt gebauten Tafelklaviere meistens nicht mehr seiten-, sondern vorder- oder hinterstimmig waren.

Diese Anthologie von Fehlern, rückständigen Ansichten und apodiktischen Behauptungen könnte noch beträchtlich verlängert werden. Die dargebotenen Zitate mögen aber dazu genügen, klarzumachen, daß das vorliegende Bändchen völlig ungeeignet ist, „den Musikfreund und besonders den Pia-

nisten mit seinem Instrument etwas näher vertraut“ zu machen (S. 5).

John Henry van der Meer, Nürnberg

HANS JOACHIM ZINGEL: *Die Entwicklung des Harfenspiels von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Leipzig: VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag (1969). 192 S. (*Neue Harfenlehre*. 4.)

Hans J. Zingel, der in der Widmung des Bandes seinen alten Lehrer Max Schneider (1875-1967) nennt, hat von seiner Dissertation (1930) an ständig versucht, sein Instrument auf jede nur mögliche Weise und im besten Sinne populär zu machen. Selbst zeitlebens der Praxis verhaftet, hat er auch in der vorliegenden Veröffentlichung an seine Kollegen und Schüler gedacht, darüber hinaus freilich auch an diejenigen, denen die Geschichte der Harfe mehr oder weniger „terra incognita“ war. *Die Entwicklung des Harfenspiels* ist der letzte Band einer „Neuen Harfenlehre“ (Geschichte – Spielart – Musik) in vier Bänden, deren übrige Teile bereits im Druck vorlagen, Band 2 und 3 haben inzwischen Neuauflagen erlebt.

Der Leipziger Verlag hat sichtlich sehr viel investiert, um Zingels Arbeit so heraus zu bringen; wie dem Autor muß es offenbar auch Anliegen des Verlegers gewesen sein, möglichst weite Kreise mit dieser Publikation zu konfrontieren. Titelseiten erscheinen jeweils in deutscher, englischer und russischer Sprache, für Band 2 und 3 konnten Textbeilagen in englischer Sprache nachgeliefert werden, Band 1 und 4 enthalten im Druck selbst eine gutgemeinte Übersetzung ins Englische (Maggie Greiffenhagen).

Der historische Band ist mit einer umfangreichen Auswahl von Notenbeispielen, ausgesuchtem Bildmaterial und vier *Anhängen* ausgestattet: *Wichtige Daten zur Entwicklung der Harfe und des Harfenspiels* (S. 137), *Die Entwicklung der Harfe im Spiegel der älteren Theorie* (S. 140), *Historische Harfenmusik in praktischen Neuausgaben* (S. 142) und *Übersicht über die wichtigste neuere Literatur zur Entwicklung der Harfe und des Harfenspiels* (S. 144). Das Bildmaterial erhält seinen Quellennachweis auf Seite 147. Jeder Abschnitt des Bandes bietet für Harfenisten und Freunde der Harfe reiches Material zum Studium und Ansatzpunkte für weitere Forschungen.

Man wird wohl dem jetzt erschienenen Teil am besten gerecht, wenn man das voluminöse Schulwerk, dessen Einzelteile nach dem ausdrücklichen Wunsche des Verfassers „durch mancherlei Hinweise miteinander verbunden“ sind, zunächst in seiner Gesamtheit betrachtet. Band 1, das Schulwerk selbst, enthält im Lehrtext bereits Passagen, auf die der Leser von Band 4 gern zurückgreifen wird. In Band 2 bieten Einführung (Problem der Spezialetüde, „Anleihen aus der Klavierliteratur“) und ein bio-bibliographischer Anhang grundsätzliche Erörterungen. Einen solchen Begleittext zu *Orchesterstudien* wie in Band 3 wird man wohl selten finden. Durchweg wird der Benutzer behutsam geführt und geschickt in alle Spezialfragen eingeweiht, sämtliche Ausführungen und Definitionen berücksichtigen einen größeren Leserkreis.

Der Textteil des vierten Bandes gibt dem Autor Platz genug, um in acht Kapiteln ein immenses Material an Wissenswertem auszubringen. Der Verfasser fußt in seiner Darlegung auf Pionierarbeiten, deren Autoren er auf Seite 12 nennt. Dank eigener Forschung ist er dann in der Lage, viele bisher unbeachtete und auch unbekanntere historische Einzelheiten zusammenzustellen. Immer wieder spürt man sein Bemühen, „neben den alten Harfenformen jeweils auch deren Verwendung in der Praxis im einzelnen zu beschreiben und die dazugehörige Musik, soweit das möglich ist, zu berücksichtigen und historisch zu deuten.“ (S. 12) In die Folge der acht Kapitel sind über den Bericht „vom Ursprung und Wesen der Harfe“ hinaus Exkurse in die Musikgeschichte und Kulturgeschichte verwoben.

Bedeutsam ist, was Zingel von der Stellung der Harfe im Barockzeitalter und deren Aufgabe als Soloinstrument und Fundamentinstrument berichtet. Der Leser erfährt nicht nur Neues, sondern auch manches, was der heutigen Musikpraxis zugute kommt. Für das letzte Kapitel *Die Harfenmusik unserer Zeit* mit den Hinweisen auf die Vielzahl von Stilrichtungen unseres Jahrhunderts sei dem Verfasser besonderer Dank gesagt.

Die Reihe der Notenbeispiele (S. 52-121) beginnt mit einer Auswahl von Sätzen aus dem dreizehnten Jahrhundert, die eigens für die Harfe eingerichtet sind, weil der Verfasser vorführen will, „wie solche Musik einst auf diatonischen Harfen geklungen haben

mag“ (S. 134). Einige Kleinformen (Tänze) könnten über ihre Bestimmung als Beispiele der Harfenmusik hinaus in satzpädagogische Betrachtungen zur Struktur von Volksliedsätzen eingebaut werden. Unter den Beispielen finden sich Soli, Sätze aus Ensemblestücken und Gesangswerken. Besonders anregend ist das Studium der ausgesetzten „bezahlten Bässe“. Zuletzt erscheinen interessante Kompositionen von Elias Parish-Alvars, einem 1808 in England geborenen Virtuosen, „der den Namen eines Schöpfers des modernen Harfenspiels verdient“ (S. 44).

Zingel bietet alles in allem in Band 4 seines Schulwerks eine „Geschichte der Harfe“, die in der deutschsprachigen Literatur des Themenkreises einzig dastehen dürfte. Schon ist ein Beispiel dafür, wie Harfenisten auf die Veröffentlichung reagieren, in „Music and Letters“, Vol. 51, Nr. 3, July 1970, S. 319 ff., enthalten – die Weiterführung einer sachlichen Diskussion über den Komplex „Harfe“ wäre bei der Fülle der Anregungen, die H. J. Zingel gegeben hat, sehr zu wünschen. (Druckfehler wie „A. Dietz“ statt „A. Dieck“ (S. 144) und „Bonani“ statt „Bonanni“ (S. 141) werden in der nächsten Auflage sicher ausgemerzt werden.)

Franz v. Glasenapp, Hannover

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU: *Goethe und die Meister der Musik*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag (1969). 80 S.

Auch diese, die Ergebnisse eigener Forschungen zusammenfassenden und ergänzenden Essays bereichern durch Heranziehung und Kombination weniger beachteter Quellen die Literatur über Goethe und die Musik. So wird darauf hingewiesen, daß selbst Zelter über Mozart zu einer „größeren Neigung zum Verständnis Bachs“ gelangte. Es folgen bezeichnende Briefstellen und ein Bekenntnis Hindemiths zu Bach. – Händel wurde durch die Anregung Herders und vor allem von Rochlitz zu dem Meister, der, wie Verfasser meint, am stärksten auf Goethe gewirkt hat. Doch scheiterten seine Pläne für eine Textdichtung im Geiste Händels an Zelters Zurückhaltung. – Das Kapitel Mozart betrifft vorwiegend die Opern, so Goethes Fragment *Der Zauberflöte zweiter Teil*, den übrigens, nach glaubwürdiger Überlieferung, vervollständigt, Busoni komponieren wollte. – In *Beethoven vertont Goethe* führt die

Absicht, „den schöpferischen Vorgang, in dem Beethoven Dichtungen Goethes sich zu eigen macht“, zu erfassen, zu einer eingehenden Deutung der vier Fassungen von *Sehnsucht* und der „der Dichtung musikalisch nachgetönten Ausdruckslinie“ von *Wonne der Wehmut*. – Das Schlußkapitel *Schubert, der Sänger Goethes* weist die Unvergleichlichkeit dieses Meisters in dem „völligen Nachschaffen des Gedichts aus dem Geiste der Musik“ nach – vom Erlkönig über die kantatenhaften Lieder bis zur selbständigen erneuten Formung des Strophenliedes in den Gesängen aus dem *Wilhelm Meister*. – Wenn auch ein näheres Eingehen auf Carl Maria v. Weber angesichts der gegenseitigen Antipathie kaum gelohnt hätte: Loewe, fast ein Altersgenosse Schuberts, hätte in Anbetracht der Eigenschilderung seines Weimarer Besuchs und vieler Balladen (*Erlkönig!*) dieses umsichtig und warmherzig geschriebene, der Teilnahme weiterer Kreise würdige Buch noch glücklicher abgerundet als die – wie alles Vorherige – überaus feinfühligere Auslegung von Schuberts *Wanderers Nachtlied*.

Reinhold Sietz, Köln

ALBERT PALM: *Jérôme-Joseph de Momigny. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie im 19. Jahrhundert*. Köln: Arno Volk Verlag Hans Georg KG (1969). 456 S., 4 Taf.

Jérôme-Joseph Momigny, Komponist und Theoretiker, Verleger und passionierter Politiker, ist 1904 von Hugo Riemann (der unablässig nach „Vorläufern“ suchte, als sei Originalität ein wissenschaftlicher Makel) als Urheber der Lehre von der Auftaktigkeit als rhythmischer Norm entdeckt worden: „*Offenbar stand mein leibhaftiger Doppelpänger vor mir*“. Doch hat Momigny erst in Albert Palm einen Biographen und Apologeten gefunden, der das Unrecht ausgleicht, das ihm zu Lebzeiten widerfuhr: Als Theoretiker war er ingenüös, aber glücklos.

Palm identifiziert sich mit seinem Gegenstand bis zur intellektuellen Selbstverleugnung. Die Darstellung von Momignys Theorien hat stets ein wenig den Ton und Charakter eines Plädoyers, und man gerät manchmal in Versuchung, von Kritiklosigkeit zu sprechen, einer Kritiklosigkeit allerdings, die nicht aus Urteilsschwäche, sondern aus Enthusiasmus erwächst. Palm neigt dazu,

die Biographentugend der Loyalität zu über-treiben.

Momignys Leben – von den politischen Wirren in Lyon 1793, in die Momigny hineingezogen wurde, bis zu dem traurigen Ende als ein in politische Phantasmen versponnener Paralytiker – war durchaus nicht grau und eintönig. Und Palm erweist sich als Biograph, der zu erzählen versteht.

Als Komponist ist Momigny vergessen. Das Zugeständnis, daß er es zu Recht sei, ist von Palm kaum zu erwarten. Auffällig ist jedoch, daß Palm zwar ein thematisches Verzeichnis von nahezu zweihundert Werken zusammengetragen hat, den Kompositionen dann aber, obwohl er manche von ihnen rühmt, nur wenige Seiten widmet.

Der Akzent fällt auf die theoretischen Schriften: die Harmonie- und die Rhythmuslehre, die kompositionstechnisch-poetisierenden Analysen oder Interpretationen und die Ansätze zu einer Theorie der musikalischen Form. Unzweifelhaft ist Momigny einer der bedeutendsten Theoretiker des 19. Jahrhunderts: originell, scharfsinnig und unbeirrbar konsequent – bis an die Grenze der Pedanterie. (Vermutlich war es das Übermaß an terminologischen Differenzierungen, das einen Erfolg der Schriften bei den Zeitgenossen verhinderte; Momigny war gleichsam ein Rameau ohne d'Alembert.)

Als bedeutendste Teile der Harmonielehre, die Momigny in der Auseinandersetzung mit Rameau entwickelte, erscheinen die Konsonanz- und die Tonalitätstheorie. Momigny ersetzte die traditionelle mathematisch-normative Konsonanztheorie durch eine ästhetisch-psychologische. Er unterschied zwischen „konsonanten“ und „harmonischen“ (für den Harmoniegang wesentlichen) Zusammenklängen oder Teilintervallen von Akkorden. (Palms unschöner Übersetzungsterminus „inharmonisch“ wäre ohne Einbuße an Sachgehalt mit „harmoniefremd“ vertauschbar.) Momignys Tonalitätsbegriff ist erstaunlich weitgespannt: Vorübergehende Ausweichungen in andere Tonarten werden in die Grundtonart einbezogen und als Chromatisierungen gedeutet.

Musikalischer Rhythmus beruht nach Momigny auf dem ergänzenden Gegensatz zwischen „antécédent“ und „conséquent“, Auftakt und Endung, die zusammen eine „cadence“, eine musikalische Sinneinheit („sens musical“) bilden. Der Grundgedanke

antizipiert Riemanns Rhythmustheorie; allerdings verdirbt sich Momigny die Ausführung dadurch, daß er mit lähmender Pedanterie noch bei den kleinsten Zeiteinheiten eine Differenzierung in „*antécédent*“ und „*conséquent*“ unterstellt.

Momignys Kontrapunkttheorie ist von geringerer Bedeutung. Die Kritik an der Lehre von Fux verfehlt insofern ihren Gegenstand, als sie in Voraussetzungen der Dur-Moll-Tonalität, die Fux nicht teilte, befangen ist.

In seiner Theorie der musikalischen Form, die das Fundament für Analysen einzelner Werke von Bach, Händel, Haydn und Mozart bildet, unterscheidet Momigny nicht weniger als sieben Arten von melodischen Perioden in einem Sonatensatz, und es ist nicht ausgeschlossen, daß Momignys Terminologie genauere und triftigere Analysen von Sonaten- und Symphoniesätzen möglich macht als die gewohnten und verschlissenen Schulkategorien.

Die ästhetische Interpretation des Allegro moderato aus Mozarts *d*-moll-Quartett KV 421, eine Interpretation, in der Momigny die musikalischen Ausdruckscharaktere in Sprache, in einen den Noten als Text unterlegten Dialog zwischen Dido und Äneas, zu übersetzen versuchte, hätte Arnold Schering, der nach „esoterischen Programmen“ fahndete, in wissenschaftlichen Enthusiasmus versetzt, wenn er sie gekannt hätte. Und sie ist sogar, wenn man sein unwillkürliches Widerstreben zu suspendieren vermag, beinahe einleuchtend. Carl Dahlhaus, Berlin

SUSANNA GROSSMANN-VENDREY: *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969. 254 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 17.)*

Der Titel könnte vermuten lassen, die Arbeit biete eine Untersuchung des kompositorischen Verhaltens Mendelssohns zur „*Musik der Vergangenheit*“. Die Erwartung liegt nahe, nachdem die Verfasserin in ihrer Dissertation (Wien 1964, masch.) Analysen der Orgelwerke Mendelssohns vorgelegt hat. Was hier unternommen wird, ist indessen eine biographisch-dokumentarische Darstellung, „*die alle Gebiete der Tätigkeit Mendelssohns für die Musik der Vergangenheit berücksichtigen*“ will (10). Mit ebensoviel Fleiß wie Sorgfalt hat die Verfasserin eine

Fülle einschlägigen Materials durchgearbeitet, namentlich die bisher unveröffentlichten Briefe von und an Mendelssohn, die Eintragungen in seinen Notizbüchern und Nachrichten aus der zeitgenössischen Presse. Ein erster Hauptteil trägt zusammen, was aus Mendelssohns Kindheit, Jugendzeit und Reisejahren über Umgang und Erfahrungen mit älterer Musik bekannt ist. Der umfanglichere zweite Hauptteil gilt Mendelssohns späterem Wirken unter dem Aspekt „*Musik der Vergangenheit*“ in Düsseldorf, Leipzig und Berlin. Besonderes Gewicht erhalten Mendelssohns Tätigkeit im Rahmen der Rheinischen Musikfeste, seine Programmgestaltung in Leipzig sowie die Historischen Konzerte im Gewandhaus. Exkursen über sein Wirken in England, seine Betätigung als Organist und Herausgeber älterer Musik schließen sich als „*Biographisch-lexikalischer Anhang*“ Dokumente über seine Kontakte mit elf Zeitgenossen an, die als Sammler, Editoren oder praktische Musiker sich für ältere Musik eingesetzt haben. Schließlich werden vier größere Rezensionen aus der AMZ vollständig abgedruckt.

Weniger im Gesamtbild als in vielen Einzelzügen bietet das Buch neue Ergebnisse. Hervorhebung verdienen etwa die Mitteilungen über die Vorbereitungen für Programme der Musikfeste, über die Voraussetzungen der Historischen Konzerte, über die vielen Verbindungen mit gleichgerichteten Bestrebungen von Zeitgenossen, aber auch biographische Details wie die Angaben über Mendelssohns Orgelspiel (fußend auf der Diss. der Verfasserin), über die Ablehnung des ihm angebotenen Thomaskantorats (188 f. nach Mitteilungen von R. Elvers) u. a. m. Zu Recht wird darauf verwiesen, daß Mendelssohns Wirksamkeit in England noch weitere Aufhellung nach Auswertung der englischen Presse bedarf. Dankenswert sind besonders die zahlreichen Auszüge aus bislang unveröffentlichten Briefen. Freilich wird bei den Briefzitate, die das Rückgrat des Buches bilden, nicht immer gleich klar, ob man es mit erstmals mitgeteilten oder mit bereits publizierten Belegstellen zu tun hat, und bei Anführung der Notizbücher wünschte man sich gelegentlich nähere Angaben, so z. B. zu Mendelssohns „*umfangreichen Händelstudien*“ in England 1829 (38) oder zu seinen Wiener Begegnungen 1830 (42). Über beträchtliche stilistische Eigenwilligkeiten

wird man ebenso hinwegsehen wie über kleine Versehen (wie die durchweg erscheinenden Namensformen J. N. Schelbe oder J. Fr. Kühnau, die Bezeichnung von Op. 114 als „Sonate für Klarinette“ [52] u. ä.). Und natürlich kann man bei manchen Kommentaren anderer Meinung sein – etwa darüber, ob der junge Mendelssohn mit „*Naivität und Begeisterung*“ seine „*Idole*“ hochhielt (19), ob die Aufnahme seiner Musik in Paris 1831/32 insgesamt „*enttäuschend*“ ausfiel (47), ob „*Pläne zur Aufführung älterer Musik*“ bei der Übernahme des Düsseldorfer Amtes den Ausschlag gaben (54) usw.

Aber solche Einzelheiten besagen wenig gegenüber dem Ganzen. Die Verfasserin will sich „*dem Vorwurf unzulänglicher Hypothesen entziehen*“ (11), sie läßt daher nach Möglichkeit die Quellen selbst sprechen und verbindet sie durch erläuternde Berichte. Während sie für Mendelssohns „*Geisteshaltung und Denkweise*“ auf ihren Beitrag zum Sammelband *Die Ausbreitung des Historismus* . . . (Regensburg 1969) verweist, stellt sie sich hier die Frage, „*welche Werke alter Meister, zu welchem Anlaß, mit welchen Mitteln und vor allem zu welchem Zweck Mendelssohn aufgeführt hat*“ (11). Demgemäß gibt sich die Arbeit vor allem als historiographische Bestandsaufnahme und versucht nur mehr ansatzweise auch eine kritische Interpretation der geschilderten Tatbestände. Zutreffend sind die zusammenfassenden Bemerkungen zu den Musikfesten (122 ff.) und den Historischen Konzerten (170 ff.). Andernorts wirken Hinweise auf geistesgeschichtliche Zusammenhänge unklar oder mißverständlich, beispielsweise wenn gesagt wird, „*die ethische Verpflichtung*“ habe für Mendelssohn „*auf die Musik übertragen eine Forderung nach Ideenaussage*“ einbeschlossen (13), oder wenn es zur Leipziger Aufführung der Matthäuspassion heißt, diese Tat wachse „*aus dem Boden geistiger Voraussetzungen*“, die aber gegenüber der Berliner Situation von 1829 „*blaß oder höchstens modifiziert zu nennen*“ seien, während Schumanns Rezension dieser Aufführung „*gefühlreligiöse Empfindungen als Quellen der Wirkung*“ betone (151 f.).

So fesselnd der Gegenstand des Buches ist, so stellt sich doch die Frage, wieweit es bei der komplexen Vielfalt von Mendelssohns Wirksamkeit und Ausstrahlung möglich ist, den Teilbereich seines Einsatzes für

ältere Musik herauszulösen. Die Akzentuierung dieses einen Aspekts impliziert leicht schon die einseitige Hypothese seines Vorranges, die es erst einzulösen gälte. Bei der keineswegs widerspruchsfreien Persönlichkeit Mendelssohns bedürftigen auch all die brieflichen Äußerungen, in denen Töne von Empfindsamkeit oder Enthusiasmus durch ironische Distanzierung oder kühle Sachlichkeit gebrochen werden, einer subtilen, hinter die scheinbar unbefangenen Worte greifenden Interpretation. Es fragt sich, ob man „*Mendelssohns Vorliebe für die großen Meister der Vergangenheit*“ wirklich „*als etwas Selbstverständliches*“ (13) hinnehmen kann. Unschärf und darum erklärungsbedürftig erscheint auch der Begriff „*Musik der Vergangenheit*“. Er wird hier – natürlich – primär auf „*Barockmusik*“ bezogen, teils im Gegensatz zur Klassik, teils sie aber mit einschließend. Dem steht ein Verhalten Mendelssohns gegenüber, das nicht ohne weiteres klar ist und als „*anhaltende Begeisterung*“ (13) kaum ganz charakterisiert wäre. Daß Mendelssohn durch Herkunft und Einflüsse „*für die Pflege der Musik der Vergangenheit prädestiniert*“ gewesen sei (221), erklärt nicht alles. Für den frühreifen Mendelssohn war Klassik noch gegenwärtig, wie andererseits Traditionen der Generalbaßzeit in seine Ausbildungsjahre noch hineinwirkten. Vergangenheit wird so ein Stück gewesener Gegenwart und zugleich Teil des Fortschreitens in die Zukunft, und in der Klassizität von Kunstwerken können sich Zeitgrenzen aufheben. Wohl klingt das in der Darstellung auch an (172). Aber Mendelssohns Umgang mit älterer Musik läßt sich kaum getrennt von seinem ganzen Tun und seinem Komponieren vor allem verstehen. Die Frage wird in den Schlußzeilen berührt, dann aber in umgekehrter Richtung: ob nicht „*diese intensive Beschäftigung mit der Musik der Vergangenheit*“ für den Komponisten „*weitgehende Konsequenzen nach sich ziehen*“ mußte (222). Die mehrfach betonte „*selektive Haltung*“ Mendelssohns (221) deckt sich weder mit unreflektiertem Eklektizismus noch mit eigentlich historischem Interesse. Mendelssohn bedarf kaum der Verteidigung gegen Vorwürfe, nur einige Lieblingswerke aufgeführt oder keine philologische Werk-treue geübt zu haben (93, 221). Denn es war ihm offensichtlich nicht um das Alte schlechthin zu tun, und die persönlich ge-

prägte Aneignung älterer Werke wird legitimiert, sofern sie in kompositorischen Auseinandersetzungen ihr Korrelat hat. In diesem ambivalenten Verhalten liegt ein Element des Neuen bei Mendelssohn, auf das Knepler nachdrücklich hinwies. Beansprucht man hier den Terminus Historismus, so hat er anderen Sinn als für spätere Stadien: nicht den einer Hingabe an Geschichte, sondern den ihrer kritischen Vergegenwärtigung. Verfüglich wirken darum vorbelastete Vokabeln wie „alte Musik“ u. ä. in Verbindung mit Mendelssohns Verhältnis zu älterer Kunst. Mehrfach wird konstatiert, Mendelssohn habe in späteren Jahren Barockmusik eher seltener als vordem aufgeführt (66, 168). Manche Briefstellen deuten an (140, 165), daß dies nicht an äußeren Umständen lag, sondern Symptom der Krisen in den Beziehungen des Komponisten zur Umwelt ist. In ähnlicher Weise bedürften auch die mitgeteilten Rezensionen weiterer Kommentierung, und gerade die wohlwollenden Berichte wären durch nähere Interpretation der skeptischen Gegenstimmen und ihrer Motivationen zu ergänzen.

So wird im ganzen nicht deutlich genug, daß Mendelssohns „*Wirken für die Musik der Vergangenheit*“ nur ein Teilsektor seiner Tätigkeit war, daß sein Einsatz für Beethoven und für zeitgenössische Musik mindestens gleich wichtig war, daß sein ganzes Handeln aber von seinen kompositorischen Erfahrungen bestimmt wurde. Das herkömmliche Bild von Mendelssohn als dem geschichtsverhafteten Konservativen, dessen Unstimmigkeiten sich neuerdings abzeichnen, verfestigt sich leicht, wenn nicht die konträren Komponenten gleichermaßen zur Sprache kommen. Daß der Komponist Mendelssohn sich für ältere Musik engagierte, begründete erst den Nachhall seines Vorgehens. So wichtig der Umgang mit älterer Musik für seine eigene wurde, so prägte doch auch sein Komponieren seinen Zugang zur Überlieferung. Dieser Verschränkung in Mendelssohns Verhalten wird nachzugehen sein. Reiches und anregendes Material dafür stellt diese Dokumentation bereit.

Friedhelm Krummacher, Erlangen

ARMIN GEBHARDT: *Robert Schumann als Symphoniker*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1968. 234 S. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. 20.)

Einem Buch sachlich gerecht zu werden, das sich mit dem Verzicht auf bereits gewonnene Erkenntnisse und schon von der Populärwissenschaft akzeptierte, wenngleich noch nicht verbindlich geklärte Begriffe ausserhalb wissenschaftlicher Bahnen bewegt, aber als wissenschaftliche Arbeit erscheint, ist ein undurchführbares Unterfangen. – In Abwandlung der alten klischeehaften Charakterisierung vom Barock als der Epoche der Objektivität, der Klassik als der der Ausgewogenheit von Subjektivität und Objektivität und der Romantik als der der dominierenden Subjektivität setzt Gebhardt für das Barock religiöse Ideen als dominierend, für die Klassik den Mensch als das Maß aller Dinge und für die Romantik „*die sinnenfällige Erscheinung*“ (9) als wichtigste „*Inspirationsquelle*“ ein. Da diese sich im Tanz besonders äußert, hat „*die Romantik in ihrer Spätphase das Bedeutendste hervorgebracht*.“ (6). Dazu gehören neben Tschai-kowsky, Grieg, Brahms usw. auch Ravel, Roussel, Kodály und Bartók sowie die frühen Ballette Strawinskys, auch Prokofieff und Chatschaturian (6).

Für Schumann freilich, der „*nach klassischem Vorbild als Mensch bekennen*“ wollte (11), ist die sinnenfällige Inspiration und mit ihr die Illustration nur ein Teil des Komponierens. Schumann, „*eine auf die Zeitströmungen barometernadelhaft reagierende Natur*“ (14), schöpfte vor allem aus seinen literarischen Fähigkeiten und Interessen. Da er bekannte und nicht illustrierte, brauchte er die Instrumentation nicht so wie ein Impressionist zu beherrschen (24), konnte dafür aber um so besser Themen kontrastieren, was aus der literarischen Betätigung zu erklären ist. In der ersten Sinfonie ist im Finale das erste Thema „*florestanisch*“, das zweite geht auf Eusebius zurück (41 ff.). Die Durchführung besteht dann im Spiel von Florestan und Eusebius.

Auch bei den übrigen Sinfonien, den Konzerten und Konzertstücken sowie den Ouvertüren werden Florestan und Eusebius bemüht. Zwar erklärt sich Gebhardt gegen die programmatische Deutung der Musik Schumanns, doch hält er dafür, daß Schumann den fließenden Grenzen zwischen den Künsten gegenüber aufgeschlossen war, und daß vor allem die Dichtung „*seine reiche Phantasie angesprochen*“ habe (15). Auch das verschiedentlich bemühte Verhältnis zwi-

schen der Biographie des Komponisten ist weder positiv noch negativ deutlich geklärt. Zum Abschluß eines jeden behandelten Werkes werden mit noch nicht einmal unverbindlichen Glossen Schallplattenaufnahmen nach Belieben angeführt und bewertet. Es fragt sich nur, wer die Lektüre bis dorthin durchhält.

Gerhard Schuhmacher, Vellmar

RUDOLF KÓKAI: Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken. Musicologica Hungarica (Neue Folge). Budapest: Akadémiai Kiadó und Kassel-Basel-Paris-London: Bärenreiter-Verlag 1968. 140 S., 3 Faksimiles (Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts in Budapest. 3.)

Die moderne, weitverbreitete Technik des Nachdrucks wissenschaftlicher Texte dient zwei Zwecken: erstens die im Krieg und durch andere Umstände dezimierten Bestände zu ersetzen und zweitens die zu kleinen Auflagen der inzwischen eingetretenen Expansion der Musikwissenschaft anzupassen. Voraussetzung für die Auflage eines Nachdrucks sollte aber in jedem Fall die Überprüfung sein, ob ein Titel als klassisches Dokument der Wissenschaft in seiner alten Form erscheinen soll oder ob er in Teilen revisions- oder ergänzungsbedürftig ist. Neu an dem Reprint der Freiburger Dissertation von 1933, aus der Schule Wilibald Gurlitts, von Kókai ist nur das Reihen-Titelblatt. Bei allem Wert dieser Arbeit kann man nicht sagen, daß es ein unantastbarer Klassiker sei, man kann auch nicht übersehen, daß in den fast vierzig Jahren seither es Forschung auf diesem Gebiet gegeben hat. Die richtige Verantwortung dieser Nachdruck-Praxis wäre eine Rezension in Form von Nachdrucken der Besprechungen, die das Buch bei seinem ersten Erscheinen erhalten hat.

Dénes Bartha schrieb über den Autor (in der Deutschen Literaturzeitung, 3. Folge, 5. Jg. = 55. Jg. der ganzen Reihe, Leipzig 1934, Sp. 1467-68): „Seine Stärke liegt nicht so sehr in der prinzipiellen Formulierung, als vielmehr im bedachtmethodischen Vorgehen, in der reichen Dokumentierung der Gedankengänge und Analysen.“

Der Tenor der Arbeit ist, daß Liszt im Zeitabschnitt 1822-39 dem französischen Kulturkreis zuzurechnen ist. Einerseits sind in seinen Schriften außerästhetische, nämlich politische und soziale Ideen enthal-

ten, die auf französische Denker zurückgehen. Andererseits ist in der Stilistik der Musik Liszts aus dieser Zeit der direkte Einfluß des Improvisatorischen nachweisbar. Beim Vergleich mit Zeitgenossen rückt Kókai Schumann, aber auch Chopin und selbst Berlioz an den klassizistischen Pol, was bei Bartha nicht unwidersprochen blieb. Hier sei „dem Verfasser der richtige Maßstab für die anders geartete deutsche Romantik entglitten“. – Eine zutreffende Zusammenfassung der Arbeit gab übrigens Wolfgang Gertler in den Acta musicologica VI, 1, 1934, S. 121-122. Bernhard Hansen, Hamburg

KURT BLAUKOPF: Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft. Wien-München-Zürich: Verlag Fritz Molden (1969). 326 S., 16 Taf. (Glanz und Elend der Meister. Ohne Bandzählung.)

Die Geschichte der populären Musikerbiographie ist noch nicht geschrieben, obgleich die seit Generationen anhaltende Mode mittlerweile einige Höhen und Tiefen erlebt hat. Die moderne Musikerbiographie, die den Leser nicht vornehmlich bilden, sondern unterhalten und fesseln will – sie hatte wahrscheinlich in Julius Kapp ihren ersten Repräsentanten – wetteifert um die Gunst des breiten Publikums mit dem Roman. Darum auch schon die reißerischen Titel, wie sie seit Kapps *Franz Liszt und die Frauen* (1911) nicht selten sind. Allein über den Serientitel – Glanz und Elend der Meister – ließe sich ergebnisreich reflektieren. Aufmachung (dickes Papier, billiger Druck, keine Fußnoten, keine Notenbeispiele, keine Literaturverzeichnisse) und Stil (knappe Kapitel, zahlreiche Zwischentitel, viele Absätze und kurze Sätze) unterstreichen die Zweckbestimmung. Dabei hat das Buch durchaus seine Meriten. Es erschließt neue Quellen – das tat auch Kapps *Richard Wagner und die Frauen* (1912) – und verweist auf wenig beachtete Artikel und Schriften. Dafür wird man dem Verfasser dankbar sein. Das Hauptverdienst Blaukopfs liegt in dem Versuch, die Beziehung der Sängerin Anna von Mildenburg zu Mahler angemessen zu deuten, also weit höher zu werten, als dies bislang in Mahlerbiographien geschehen ist.

Die Partien über Mahler als Interpret, in welchen sich Blaukopf auf reiches Kritikenmaterial stützt, gehören zu den lesenswerte-

sten, die Musik Mahlers spielt dagegen eine recht geringe Rolle. Analysen werden nicht geboten, Beschreibungen auch nicht, und die gelegentlichen Bemerkungen zur Musik erregen Bedenken. Ich greife willkürlich eine heraus. S. 223 sagt Blaukopf, Mahler antizipiere im symphonischen Kammerstil der zweiten Nachtmusik den der Kammersymphonie, den Schönberg – „zu Mahler aufblickend“ – im Jahre 1906 „etablierte“. In der Tat hat die Kammersymphonie mit Mahler sehr wenig zu tun – dafür aber sehr viel mit Strauss – und die Gemeinsamkeiten beider Werke, die gleichwohl an verborgener Stelle vorhanden sind, wären nur in genauer Analyse zu bestimmen. Jedenfalls hat Schönberg sich nicht durch Mahler anregen lassen, wie Blaukopf auch nicht behauptet, aber doch dem Leser suggeriert, denn die 7. Symphonie erklang zum ersten Mal im Jahre 1908, während die Kammersymphonie bereits im Frühjahr 1907 uraufgeführt wurde.

Der Untertitel des Buches, *Der Zeitgenosse der Zukunft*, enthält eine These, die Blaukopf im vorletzten Abschnitt entwickelt (nachdem sie vielfach bereits früher angeklungen hatte). Die Stunde der Musik Mahlers, der Blaukopf eine besondere Raumempfindlichkeit zuspricht, soll erst heute dank der technischen Mittler gekommen sein. „Die besten Stereoaufnahmen der jüngsten Zeit vermitteln endlich das Klangbild, welches den Intentionen Mahlers näherkommt als fast jede Konzertaufführung. Es gibt kein Hindernis, halligen Fernklang von deutlicher Nähe abzuheben. Es ist für die musikalisch versierten Techniker der Tonaufnahmen kein Problem, den Balanceforderungen der Partituren Mahlers zu entsprechen. Richtungs-mischer und Intensitätsregler, Hallvorrichtung und Bandmontage ermöglichen die Erfüllung aller Vorschriften der Partitur, ohne daß man der riskanten Empfehlung Mahlers, Änderungen in seinen Partituren vorzunehmen, folgen mußte. Die Stunde des Mahlerschen Urtextes ist gekommen . . .“ (S. 304). Der Gedanke, daß Mahlers Deutlichkeit ihren Sinn nicht nur aus dem von Mahler komponierten, sondern auch aus den von den Zeitgenossen komponierten Undeutlichkeiten empfangen, das allerdings in jene Konzertsäle gut paßt, wird von Blaukopf ebensowenig erörtert als die anderen Versuche der Zeit, den Konzertsaal im Geiste Wagners zu reformieren. Und dabei ist doch offenbar,

daß die Probleme, die Mahler beschäftigten, nicht so beschaffen waren, daß sie durch Manipulationen an technischen Geräten sich lösen ließen. Eher werden sie vergessen gemacht oder aus der Welt geschafft.

Die Schlußsätze des Buches lauten: „*Wollte ich alles, was hier gesagt oder verschwiegen wird, nun auch noch wissenschaftlich belegen, dann wäre hierzu ein eigener Band erforderlich mit dem Titel ‚Gustav Mahler – die Dokumente seines Lebens und Schaffens‘. Dieses Buch wird gewiß eines Tages erscheinen, wenn die biographische Mahler-Forschung das dem Gegenstand angemessene Niveau erreicht haben wird. Diese Forschung hat noch nicht begonnen. Sie wird hiermit eröffnet.*“ Rudolf Stephan, Berlin

RICHARD STRAUSS: *Briefwechsel mit Willi Schuh*. Hrsg. von Willi SCHUH. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag (1969). 199 S.

Aus den späten Jahren Straußens lagen bisher die Briefwechsel mit seinen Librettisten Stefan Zweig (1957), Josef Gregor (1955) und Clemens Krauss (1963) vor; außerhalb der Atmosphäre zunächst allzu mühelos behender, dann umständlich beschwerlicher und schließlich, durch genaue Sachkenntnis des Partners, doch auch tief befriedigender Kollaboration nur der Briefwechsel mit dem Leiter des Inselverlages, Anton Kippenberg (1960). Und von letzterem abgesehen, der ja schon rein umfangsmäßig von geringerem Gewicht ist und bei den wenigen gemeinsamen Interessen nur Peripheres betreffen konnte, vermittelten die drei anderen fast nur „Werkstattgespräche“ wie vor allem schon der ausgedehnte, über zwanzig Jahre hinaus reichende mit Hofmannsthal (vollständig: 4/1970), der in Verständnis und Mißverständnis auch der weitaus fesselndste ist; sie boten darum im wesentlichen nicht neue, sondern die alten Aspekte in anderer Beleuchtung. Weniger aber als noch derjenige mit Hofmannsthal spiegeln diese drei Briefwechsel Straußens Weltbeziehungen wider. Gemeint ist nicht die Kollision der Interessen des Komponisten der *Schweigsamen Frau*, bei der Straußens Egozentrik allerdings in bezeichnender Weise zu tage tritt, mit denen der Machthaber im Nazi-Deutschland, sondern sein (oder vielmehr sein Nicht-) Kommunizieren mit den

als „Zeitgeist“ umschreibbaren schöpferischen Impulsen der Gegenwart und die Auseinandersetzung mit dem Schaffen der Lebenden. Es hat den Anschein, als wären die Namen und damit die Musik der hervorragenden Komponisten der Zeit in Briefen an und um Strauss ab spätestens 1925 einfach tabu gewesen. Nun sind ja Briefe allerdings nicht der Ort, wo ein Musiker sich mit seiner Mitwelt schöpferisch auseinandersetzen pflegt; doch führt solche Auseinandersetzung oft zu persönlichen Kontakten und damit auch zu Briefverkehr. Man ist deshalb mit Grund darüber bestürzt, wieviele Namen in dem 1967 erschienenen Sammelband *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen* fehlen und wieviele wiederum nicht, und wie isoliert von seinesgleichen Strauss nach dem frühen Tod Mahlers mehr und mehr wurde – man vgl. hierzu die mit Carl Orff im Jahr 1942 gewechselten Briefe (ebda.) –, ohne Zweifel durch eigenes Verschulden.

Die jetzt vorliegende Sammlung der Briefe mit Willi Schuh, dem damaligen Kritiker und um 36 Jahre jüngeren Bewunderer des Komponisten, gibt zum erstenmal unverstellt Einblick in einen geradezu beklagenswerten Zustand des Komponisten der *Salome* im Alter von 70 und 80 Jahren: Das kritische Vermögen ist eingeschläpft, die Orientierung geschieht an der Haltung des mit seiner Zeit zerfallenen alten Goethe, der seine „Protestation zu den Akten“ gibt (S. 51) und an Hand von Wagners die Musikgeschichte usurpierenden Schriften. Der bis zuletzt kaum in Zweifel gezogene eigene Standpunkt ist, je mehr er zu einem unpersönlichen im Gefängnis eines um die eigene Gestalt geschaffenen Mythos wird, schlicht verrückt. Niemand wird die Korrespondenz ohne Erschütterung zu Ende lesen können.

Zwischen die aus insgesamt ca. 200 ausgewählten 117 Briefe Straussens sind in gekürzter, nur ausnahmsweise vollständiger Gestalt die Briefe Schuhs eingefügt. Im Fall der Leser auch so noch nicht über alles Verhandelte Klarheit gewinnen sollte, kommt ihm der Herausgeber mit gelegentlich eingeschobenen Berichten und Kommentaren zu Hilfe. Mit der Qualität, für die Schuh als Editor bekannt ist, sind die Anmerkungen gearbeitet; zwar beschränken sie sich auf das Allernötigste – hier ist offenbar mit Kennern straussischer Musik und Korrespondenz als

Lesern gerechnet; doch sind unter den Hinweisen auch solche, die Versehen im *Thematischen Katalog* Müllers von Asow (= AV) berichtigen (S. 87 und 117), also nurmehr den Wissenschaftler interessieren dürften.

Über die Art, wie sich zwischen den Briefpartnern Strauss und Schuh die erste Beziehung hergestellt hat, gibt ein kurzer Vorbericht zu den Briefen Auskunft: Strauss ist auf Schuh durch dessen Besprechungen seiner Werke aufmerksam geworden; Schuh seinerseits war an Strauss wegen einer projektierten Arbeit Hofmannsthal-Strauss mit der Bitte um Einsichtnahme in die noch unpublizierte größere Hälfte des Briefwechsels herangetreten (16. 6. 36). Anfänglich mochte Strauss, der sehr bald das sichere Urteilsvermögen seines Briefpartners sowie dessen Gabe genauer und zugleich behutsam abwägender Formulierung als erwünschte Hilfsmittel zur Verteidigung dynastischer Ansprüche erkannte, lediglich versucht haben, sich diese Fähigkeiten für die Propagierung der Werke und noch der eigenen Ansichten dienstbar zu machen. Nach der Annexion Österreichs – auf die sich die Bemerkung Straussens: „*Auch ich bin sehr traurig*“ bezieht (S. 24) – und jähem Verlust des Verlegers für ein geplantes Rosenkavalierbuch Schuhs schreibt dann aber Strauss: „*Ich bestätige Ihnen nochmals meinen Wunsch, daß Sie nunmehr eine authentische Biographie von mir in Angriff nehmen . . . Ihre Sachkenntnis, Ihre Discretion, Ihr Taktgefühl sind mir die sichere Gewähr, daß mit Ihrer Arbeit . . . eine Lebensbeschreibung entstehen wird, die der Nachwelt ein richtiges Bild des Künstlers und Menschen Strauss überliefern soll*“ (S. 34). Durch die so ausgesprochene Ernennung war nun der Konfliktstoff gegeben, auf den Strauss innerhalb der folgenden acht Jahre mehrfach und mit von Mal zu Mal zunehmender Heftigkeit wütend reagierte. Schuh, der von der Oper *Daphne* bekannt hat: „*Die Kuß-Szene bedeutet mir etwas vom Herrlichsten, was ich in der Musik kenne!*“ (S. 33), muß sich zwei Jahre später die erste Maßregelung gefallen lassen: „*Ihren Standpunkt gegenüber der sog. zeitgenössischen Musik kann ich als den des Musikzeitungsredaktors . . . wohl verstehen, als den des Rich. Straussbiographen nicht billigen. Ich kann nur in Musikgeschichte denken und da gibt es nur den einen . . . Standpunkt: die Klassiker von Bach ab bis*

Beethoven, von da nur die eine Linie: Liszt, Berlioz, Wagner und meine bescheidene Wenigkeit . . . Und die genannte Linie habe ich bewußt seit 60 Jahren eingehalten . . . meine sinf. Dichtungen waren nur Vorbereitungen zur Salome“ (S. 49). Im selben Brief taucht die Klassifikation „*Handgelenksübung*“, früher schon: „*Werkstattändeleien*“ (S. 42), für die Instrumentalwerke nach *Capriccio* auf, mit der Strauss fortan seine weitere Produktion vor sich selbst entschuldigen wird; und er endet ihn mit der Feststellung: „*Die Unwissenheit und Confusion ist grenzenlos*“. Schuh erwiderte darauf: „*Was mir wert und ergreifend ist an Ihrem Bekenntnis, ist die unbedingte Kraft der Überzeugung, der leidenschaftliche Glaube an das einmal als richtig erkannte*“ (S. 53), und er ließ, was ihn auszeichnet, Strauss ein Buch des Philosophieprofessors Hans Barth zukommen des Titels *Wahrheit und Ideologie*. Er ist dabei nicht auf des Komponisten Verständnis gestoßen: „*Staatsphilosophie ist mir zu hoch*“ (S. 92). Hingegen kommt nun Strauss zur Ansicht, daß „*Ihre ‚Beiträge zur Weltgeschichte der Musik‘ jetzt geschrieben werden m[üssen], . . .“* wo es durch den Kriegsausgang klar geworden sei, daß „*das politische Deutschland zerstört werden mußte, nachdem es seine Weltmission: die Erschaffung und Vollendung der deutschen Musik erfüllt hatte. Dieses Ihr Buch müßte den historischen Untergrund zu meiner Biographie bilden . . .“* (S. 89). Eine Erwiderung Schuhs hierzu liegt nicht vor. Bei Gelegenheit der Lektüre von Fritz Gysis Strauss-Buch geht Strauss selbst an die Skizzierung einer Monographie über Strauss heran, wie sie sein sollte (S. 98-100), und wird von Schuh bald darauf wohlmeinend mit Goethes Biographie von Hermann Grimm aufs Glatteis geführt (S. 108/09); der müßige Strauss entdeckt prompt Korrespondenzen zwischen seinem und des Dichters Leben.

Zu einem langen Rechtfertigungsschreiben kommt es, als der Kritiker auf Umwegen von Straussens erneuter Ungnade erfährt, die er sich wieder durch seine Tätigkeit für die Presse zugezogen hat. Da ist nun von dem „*unantastbaren Recht des schöpferischen Menschen*“ die Rede, „*seine eigene Kunst in einem ausschließlichen Sinne zu sehen*“ (S. 130) und von der besonderen Rolle Straussens: „*denn in Ihrem Schaffen vollendet sich die große Epoche . . . vor allem der deut-*

schen Musik“, aus der heraus die besonders scharfe Ablehnung der Musik [seit 1910] verständlich werde (S. 131). Gegenüber diesem ebenso ehrlichen wie diplomatischen Brief Schuhs ist Strauss offenbar stumm geblieben. Daß er, obwohl beide in London 1947 beim Strauss-Festival engen Umgang miteinander pflogen (vgl. W. Schuh, *Ein paar Erinnerungen an Richard Strauss*, 2/1964), nichts weniger als ausgesöhnt war, zeigt das Ausbrechen des Streits mit noch nicht dagewesener Heftigkeit: „*von einer bloßen ‚Verstimmung‘ kann nicht die Rede sein*“ (S. 164), als Strauss die beiden Kritikensammlungen Schuhs von 1947 und 1948, in denen auch Besprechungen der von „*Zeitgenössischen*“ geschmierten „*Anti-Musik*“ (S. 120) zu finden waren, zu Gesicht bekam. Spätestens hier durchschaut man: die Verständnislosigkeit, so naiv sie sich gebärdet, sie ist es gar nicht; vielmehr handelt es sich um Todfeindschaft, die nur möglich ist, wo ein Erkennen vorliegt; sie sollte nach dem Willen Straussens auch Erbfeindschaft sein. Als Affront betrachtet daher der Komponist: „*mich (sowie Debussy und Pfitzner, die man mag sie beurteilen wie man will immerhin zur Musik rechnet) in einem Atem mit – nun eben den anderen Herrschaften von der Zwölftonleiter – [zu] nennen*“ (S. 164), und es fällt von seiner Seite das böse Wort „*‚Emigrantenschwindel‘*“. Schließlich kündigt Strauss die Freundschaft auf; weil er nicht sehe, „*wie wir uns mündlich verständigen können, wenn das Gespräch auf Musik kommt . . .“* (S. 165). Man weiß, daß für Strauss besonders das von dem Kritiker Schuh wiederholt eingehend und verständnisvoll gewürdigte Schaffen Alban Bergs ein Ärgernis bildete, und es ist so gut wie sicher, daß mindestens in diesem Fall Strauss auch gewußt hat, wessen Feind er war. Man lese übrigens Schuhs Entgegnung nach (24. 11. 48), um zu einem Urteil darüber zu gelangen, wie hart die Auseinandersetzung geführt wurde.

Der Briefwechsel zeigt aber auch einen anderen Strauss, der sich in der Isolation seiner Gedankenwelt, der Einsamkeit seiner Phantasien und im Verhalten seiner Produktion schließlich doch nicht mehr so aufgehoben findet, wie das in jüngeren Jahren der Fall war, als er mit den entbundenen Klanggewalten des Orchesters noch (wie mit dem Baldachin um Bacchus-Ariadne) die

eigene Abschirmung betreiben konnte. Strausens Zuversicht bedurfte des eigenen guten Zuredens schon immer.

Die besten Momente, die seinen Kompositionen eingesenkt sind, waren jene von Strauss gewesen, in denen die Musik plötzlich, wie aus einem Rausch erwacht, Sprache verlor, und auf einmal eine Ahnung davon bekam, daß das Beste versäumt worden sein könnte; diese Ahnung liegt als tödliche Resignation auf dem tiefsten Grunde wenigstens eines der Spätwerke des Nachlasses, den *Metamorphosen* für 23 Solostreicher, die einen der bewegendsten Schlüsse in der gesamten Musikgeschichte gefunden haben.

Es ist vielleicht nicht das persönliche Verdienst Schuhs, daß es, wenn auch sehr indirekt, noch zu Konfrontationen kam, denen Strauss allerdings schon von viel früher her gewohnt war auszuweichen, und daß er es hier nicht konnte. Wohl aber zeugt es für den Mut und die Aufrichtigkeit von Strausens Briefpartner, daß er dem Komponisten, der verblendet die Musikgeschichte bei sich enden lassen wollte, die Wahrheit nicht vorenthielt. Das Einmalige des Briefwechsels ist die Spontanität in Wort und Widerwort bei dem Thema: Strauss und der „Zeitgeist“.

Es ist natürlich nicht das einzige, wenn auch dasjenige, wodurch der Briefwechsel sich neben den andern eigenartig behauptet. Sonst wird vor allem über das Geschick einzelner Strauss-Werke auf den Bühnen verhandelt; dazu gibt es auch den vollständigen Abdruck des merkwürdigen Briefes, den Strauss von der Generalprobe der *Liebe der Danae*, einen fingierten Kritiker Strauss parodierend, an den durch die Umstände verhinderten Kritiker Schuh geschrieben hat. Er ist in Schuhscher Bearbeitung in R. Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, (2/1957) enthalten. Nach jetziger Überzeugung Schuhs war der Texttreue Vorzug zu geben. So kommt es, daß man über 30 Abweichungen zählt. Eigentümlicherweise findet man im Briefband nicht mehr den Schlußsatz: „Sonst nichts von Bedeutung, bin vollständig untätig“.

Reinhard Gerlach, Göttingen

REINHOLD BRINKMANN: *Arnold Schönberg. Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg.* Wiesbaden: Steiner Verlag 1969. 140 S.

(Teils gekürzte, teils erweiterte Fassung der Dissertation, Freiburg 1967.) (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band VII.)

Das Klavierwerk Arnold Schönbergs ist in jüngster Zeit mehrfach zum Gegenstand von Einzeldarstellungen geworden. 1964 erschien im Bosse-Verlag eine aus Vorträgen hervorgegangene Schrift des Unterzeichneten. 1965 legte Carl Dahlhaus die Stücke op. 11/1 und op. 33a seinem Vortrag *Über das Analysieren neuer Musik* auf der 6. Bundesschulmusikwoche in Bonn zugrunde (abgedr. in: Fortschritt und Rückbildung in der deutschen Musikerziehung. Vorträge der 6. Bundesschulmusikwoche Bonn 1965, hrsg. von E. Kraus, Mainz 1965; symptomatisch dort auch: Eugen Mayer-Rosa, *Arnold Schönbergs „Sechs kleine Klavierstücke op. 19“*). Die umfangreichere Monographie *Schönbergs Werke für Klavier* von Georg Krieger, Göttingen 1968, sucht laut Vorbemerkung Ablehnungen zu überwinden und will mit konkreten Hinweisen auf das zu hörende aufmerksam machen. Dabei entstand mehr als etwa nur ein Leitfaden. Viel mehr werden engagierte Einsichten in strukturelle Zusammenhänge vermittelt, ausgehend von der Hypothese, Schönberg habe stets darauf verzichtet, „so zu komponieren, wie es für eine Fortsetzung praktisch wäre“. Doch solche intentionalen Deutungen lassen die Grenze zwischen Analyse und Engagement sich aufheben.

Brinkmanns Analyse darf beanspruchen, am umfassendsten in die Materie eingedrungen zu sein und ein Richtmaß für weitere Schönberg-Untersuchungen gesetzt zu haben. Die Eingrenzung auf die drei Klavierstücke op. 11 entspricht der besonderen kompositorischen und historischen Konstellation dieses Umbruch-Werkes. Opus 11 betrifft als Wende zur freien Atonalität das Wesen von Komposition in dem gleichen Maß wie die spätere Formulierung der Reihentechnik. Die drei Stücke dokumentieren, wie es abschließend in der Untersuchung heißt, verschiedene Stadien der Schönbergischen Atonalität. Um diese Entwicklung in ihrer gesamten Tragweite zu würdigen, ist zunächst das Umfeld systematisch abgesteckt worden, beginnend mit op. 9 als Grenzwert der tonalen Schaffensperiode, übergend zum Streichquartett op. 10 mit dem wörtlich zu nehmenden Augustin-Zitat („... alles ist hin“), den zwei Liedern op. 14 und den 15 Liedern aus

Georges *Buch der hängenden Gärten* op. 15 als weiteren Stadien der harmonischen Evolution, bis die drei Klavierstücke aus der Mehrdeutigkeit tonaler Kadenzten um die Jahreswende 1907/08 als die ersten Instrumentalwerke der Atonalität hervorgehen. Leitmotiv für die Analyse ist der Begriff der „Expressionslyrik“ aus Ernst Bloch's *Geist der Utopie*, um das Werk gegen jede expressive Deutung abzusichern.

Die Ausführlichkeit, mit der das erste der drei Stücke untersucht wird, zeigt grundsätzliche Einsichten, die auch für die beiden anderen Stücke relevant sind. Wohl selten ist ein Detail so intensiv untersucht worden wie die ersten elf Takte dieses Stückes. Entgegen anderen Versuchen, die Klänge im Sinne einer Tonalität zu deuten, nimmt Brinkmann die Dissonanzen wörtlich, hierin jedoch mehr auf das Notenbild als auf den Höreindruck bezogen, und die Ambivalenz zeigt, „wie nahe noch in diesem Frühwerk der Atonalität das tonale Idiom ist“. Statt Vieldeutigkeit intendiert Brinkmann Eindeutigkeit, und so wird das Stück auch in seiner Ambivalenz von Variation und thematischer Arbeit ausschließlich vom letzteren Prinzip her beurteilt. Der Gewinn der Eindeutigkeit zeigt sich in der strengen Scheidung der thematisch strukturierten Teile von den exterritorialen Zonen der Auflösung – gemeint sind jene Takte, in denen sich u. a. das vielzitierte sogenannte Klavier-Flageolett ereignet. Diese Gegenüberstellung führt zu einer schlüssigen Interpretation des gesamten ersten Stückes und erweist ihre Tragweite vollends in der Analyse des dritten Stückes, in dem die Auflösungsfelder zum ausschließlichen kompositorischen Prinzip geworden sind. Außerdem versäumt der Verfasser nicht, aus der Sicht der neuen Musik auch Kriterien der Dichteverhältnisse und der freien Vertauschbarkeit an das dritte Stück heranzutragen. Demnach zielt das Zusammengehen von Dauer und Dichte auf Extremwerte, und die aktuelle Frage der Vertauschbarkeit wird intensiv an einer um sechs Takte erweiterten Erfassung der ersten sieben Takte geprüft und dahingehend beantwortet, daß ein solcher „aleatorischer“ Eingriff zwar möglich, nicht aber sinnvoll ist. Was die Analyse insgesamt auszeichnet, ist die Schlüssigkeit der Ergebnisse, die Zielstrebigkeit der Einzelschritte, das Verfügen über die umfangreiche Sekundärliteratur und das intensive Studium

der Manuskripte sowie der teilweise erstmals herangezogenen Skizzenbücher Schönbergs. So entstand als Anhang noch zusätzlich eine Bibliographie der Schriften Arnold Schönbergs.

Nachträglich sind der Schriftleitung die folgenden Druckfehlerberichtigungen und Nachträge vom Verfasser mitgeteilt worden: S. VIII, Z. 14: statt H. Köhler lies K.-H. Köhler; S. 3, Z. 16: statt 13. 9. lies 13. 4., die geänderte Z. ist nach Z. 13 neu einzuordnen, ihr folgt neu als Z. 15: 28. 4. Lied op. 15,7; S. 8, Z. 17: statt Klarinettenquintett *f*-moll op. 115 lies Klavierquintett *f*-moll op. 34; S. 18, NB 3: als 5. Ton ist (nach *fis*) *ais* nachzutragen; S. 19, NB 5: 2. *Vl.*, 5. Takt lies *as'* statt *a'*; S. 19, NB 4b: auch 2. Figur mit 32steln (statt 8eln); S. 44, Anm. 24: statt Anm. 67 lies Anm. 68; S. 60, Z. 19: statt 18/19 lies 28/29; S. 60, Anm. 16: statt S. 44 lies S. 36; S. 64, Anm. 25, Z. 4: statt S. 34 f. lies S. 26 f.; S. 65, Z. 6: statt Tonika lies Dominante; S. 65, NB 14: T. 7 statt *h* lies *b*, T. 7/8 ergänze Bogen zu jeder der beiden Oberstimmen; S. 71, Schema nach Z. 3: ergänze Taktstrich nach 2. 4tel; S. 73, NB 25: T. 34, 3. 8el, 2. Stimme statt *d''* lies *des''*; S. 74, Z. 24: statt *g'a* lies *gis'a*; S. 76, NB 32: T. 27 Mittelstimme statt *H* lies *B*; S. 81, Z. 2: statt 1910 lies 1912; S. 89, NB 45, linke Hälfte: statt 21/22 lies 20-23; S. 89, NB 46: T. 39 II ergänze Baß-Schl. vor letztem 4tel, T. 40 I 6. Ton statt *b* lies *h* (analoge Änderung im Exzerpt darunter); S. 91, Z. 12: statt T. 55 lies T. 54; S. 91, Z. 13: statt Augmentation lies Diminution; S. 93, Anm. 76: statt S. 34 f. lies S. 26 f.; S. 95, Z. 15: statt II. lies III.; S. 95, Anm. 80, Z. 2/3: statt Oehlschlegel lies Oehlschlägel; S. 99, 1. Z. nach NB 52: statt 29 lies 39; S. 100, Z. 18: statt 31 lies 21; S. 101, NB 53: letzter Ton statt *ces''* lies *es''*; S. 101, Anm. 10: statt 34 f. lies 26 f.; S. 104, Z. 5: statt 35/36 lies 35-37, statt 37 lies 38; S. 107/108: die Seitenüberschriften sind zu vertauschen; S. 110, Tabelle: Dauern für Feld A statt 25 lies 26; S. 119, Z. 1: statt Feld H lies F (dasselbe in NB 66); S. 122, Schema: T. 4d ist analog einzufügen; S. 126, NB 74: 3. Akkolade, letzter Takt statt Ziffer 6 lies 5, letzter Klang in T. 7 statt *as* lies *a*, *d'* und *a* lies unpunktierter 4tel; S. 129, Z. 2: statt ; lies ;, S. 129, Z. 7: statt hier lies keine; S. 130, Z. 4: statt 1921 lies 1922; S. 135, vorletzte Z.: statt Oehlschlegel

lies Oehlschlägel; S. 137, Z. 12: statt Brief lies Briefe, statt 17, 1965, lies 16, 1964; S. 138, über vorletzter Z.: ergänze Rufer WV / J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel (u. a.) 1959; S. 139: ergänze als letzte Z.: Wellesz, Schönberg / E. Wellesz, *Arnold Schönberg*, Leipzig (u. a.) 1921.

Wolfgang Rogge, Oldendorf/Itzehoe

STEPHANO VANNEO: Recanetum de musica aurea 1533. Faksimile-Nachdruck hrsg. von Suzanne CLERCX. Kassel-Basel-Paris-London: Bärenreiter 1969. (Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles. XXVIII.)

Der hervorragend gelungene Faksimile-Nachdruck auf weißgelblichem Papier in hellgrauem Einband, auf dessen Vorderseite die Titelblatt-Vignette in kolorierter Vergrößerung wiedergegeben ist, macht ein zwar bekanntes, aber bisher noch kaum behandeltes musiktheoretisches Werk des 16. Jahrhunderts leicht zugänglich.

Im Gegensatz zu anderen neuzeitlichen Nachdrucken (vgl. Mf XXII, 3, S. 410 f.) ist dieser Ausgabe ein ausführliches französisch abgefaßtes Nachwort beigelegt. Die Herausgeberin ordnet das 1531 in italienischer Sprache abgeschlossene Werk – erst 1533 nach erfolgter Übersetzung (V. Rosetti) veröffentlicht – in seine kultur- und musikgeschichtliche Umwelt ein. Vanneus legt in seiner Schrift Zeugnis vom Stand der damaligen Erkenntnisse und darüber hinaus vom musikalischen Niveau eines gut geschulten Sängers ab. Selbst ab 1529 als Augustinermonch und Kapellsänger, 1533-1540 als Organist sowie rector cantus am Dom von Ascoli Piceno tätig, fehlt in seiner auf drei Büchern (*musica plana, musica figurata*, Kontrapunkt) verteilten Abhandlung spekulatives Gedankengut, da er „*tyronibus ac rudibus adolescentibusque*“ (III/14, fol. 75v) Lehren und Regeln für die bzw. aus der Praxis vermitteln möchte, wie auch aus dem detaillierten Inhaltsverzeichnis hervorgeht. Daher sind aus didaktischen Gründen zahlreiche Notenbeispiele, übersichtliche Tafeln und Schemata beigelegt. Dennoch verzichtet der Verfasser in den fünf einleitenden Kapiteln nicht, auf die Behandlung traditioneller Fragen, z. B. solcher nach dem Ursprung der Musik, deren Definition und Klassifikation, nach dem Wesen der *musica harmonica* und

deren Einteilung einzugehen. In Margine zitiert er Gewährsmänner der Antike, u. a. Plato, Virgil, Homer, Hesiod und Aristoteles. Augustin nennt Vanneus im Zusammenhang mit den Musen und dem Harmoniebegriff, Boethius dagegen in Bezug auf die Proportionslehre. Autoren des 16. Jahrhunderts werden auffallend selten angeführt, so die *Margarita philosophica* (Freiburg 1503 u. ö.) von G. Reisch (um 1470-1525) – ohne diesen Verfasser aber zu nennen – und N. Burtilius (1450-1518), dessen *Musices opusculum* (Bologna 1487) er nicht namentlich anführt.

Die Schrift ist zwar als „*ein typisches Kompendium des 15. Jh.*“ (W. Dürr, MGG 13, Sp. 1266) anzusehen, sie bietet aber dennoch neue Gedanken und Aspekte, die von der Editorin treffend hervorgehoben werden. So erläutert sie gründlich die beiden ungewöhnlichen Formen der Guidonischen Hand (Innen- und Rückenfläche), deren Tonumfang im Hinblick auf die zeitgenössischen Werke, z. B. von Ockeghem und Obrecht, um je eine Oktav nach unten bzw. oben erweitert ist. Zugleich wird die Guidonische Lehre mit einem ihrer entschiedensten Gegner, Ramos de Pareja (um 1440, † nach 1491) konfrontiert. Außerdem setzt sich die Herausgeberin mit der *musica ficta* sowie den Kompositionsversuchen des Autors auseinander, bei dem eine gewisse zeitbedingte Unsicherheit bzw. Eigenwilligkeit nicht zu übersehen ist. Schließlich weist sie auf V. Rosetti hin, der in Humanistenart eine bildhafte, nach Aspekten der Schönheit ausgerichtete Übersetzung anfertigte, was auch der Werktitel *musica aurea* zum Ausdruck bringt. Trotz Hilfeleistung seitens eines namhaften Latinisten der Universität Mainz ließ sich die etymologische Bedeutung von „*recanetum*“ nicht klären. Dieses Wort scheint wohl auf den Geburtsort (Recanati, Provinz Ancona) des Verfassers anzuspielen.

Der Nachdruck erleichtert es, die Stellung dieser Abhandlung innerhalb der musiktheoretischen Literatur, namentlich des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts, textkritisch zu untersuchen sowie ihre Abhängigkeit gegenüber dem zeitgenössischen Schrifttum und ihre Nachwirkung zu klären. Renate Federhofer-Königs, Mainz

MARTIN GERBERT: De Cantu et Musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, Tomus I, II (Monasterium

Sancti Blasii 1774). Herausgegeben und mit Registern versehen von Othmar WESSELY. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1968. Band I: LXI, 590 S., 6 Taf. Band II: 437, 112, CLVIII S. und 35 Taf. (Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung.)

Wahrscheinlich ist der lateinische Text eine Ursache, daß die Musikforschung sich so wenig mit Gerberts *De Cantu et Musica sacra* beschäftigt hat. Unter den „großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung“ wird sie am häufigsten zitiert, aber sie ist am wenigsten bekannt. Keine andere von diesen Darstellungen hat so sehr wie diese – vor allem über Peter Wagner – in die Musikforschung hinein gewirkt und das musikalische Geschichtsbild bis in die Gegenwart beeinflußt. Eine Neuausgabe bedarf deshalb keiner Rechtfertigung.

Othmar Wesselys Einleitung zur faksimilierten Neuausgabe faßt die Ergebnisse der aus der Schule W. Gurlitts hervorgegangenen Arbeiten von Chrysostomus Großmann über Gerbert als Musikhistoriker (KmjB 27, 1932) und von Elisabeth Hegar über *Die Anfänge der neuen Musikgeschichtsschreibung* (1932) mit denen der Korrespondenz- und Aktenpublikationen von G. Pfeilschifter und W. Müller zusammen: Er schildert die Entstehungsgeschichte des Werkes, stellt Plan und Ausführung einander gegenüber und weist auf den Brand von St. Blasien als die Ursache für den Bruch hin, der durch die Darstellung geht. Die Absicht des Fürststabs von St. Blasien mit seinem Buch war, wie zuerst E. Hegar aufgezeigt hat, nicht einfach Geschichtsschreibung, sondern er wollte die Kirchenmusik reformieren, indem er sie mit ihrer Historie konfrontierte. Durch Pfeilschifter besitzen wir einige Aufschlüsse über die praktische kirchenmusikalische Reformtätigkeit Gerberts. Seine im Anhang abgedruckte, eigene *Missa in Coena Domini* ist ein aufschlußreiches Dokument seiner Vorstellungen vom wahren Kirchenstil, seines entsetzlichen musikalischen Dilettantismus und seiner historischen Mißverständnisse.

Eine umfassende Studie über Gerberts *De Cantu* fehlt weiterhin, sie war im Rahmen einer Einleitung zur Faksimileausgabe kaum zu leisten. Leider löst der Herausgeber aber auch das Versprechen des Titels „Herausgegeben und mit Registern versehen“ nur

zum Teil ein. Er hat ein umfassendes Namens- und Ortsregister hinzugefügt, das eine dankenswerte Hilfe für den Benutzer darstellt. Aber es fehlt ein Sachverzeichnis, denn auch unter diesem Aspekt ist Gerberts *Index rerum et verborum* gänzlich unzureichend. Es fehlt ein Verzeichnis der Tafeln und ein Kommentar dazu. Man hätte sich von der Neuausgabe eines Werkes dieser Art ferner ein Verzeichnis der zitierten Schriften erhofft; damit wäre zugleich ein wesentlicher Beitrag zur Erforschung und Beurteilung des Werkes von Martin Gerbert geleistet worden. Helmut Hucke, Frankfurt a. M.

Werken van JOSQUIN DES PRÉS. Uitgegeven door A. SMIJERS†. Vier en vijftigste Afllevering: Wereldlijke Werken, Bundel V. Verzorgd door M. ANTONOWIJZC en W. ELDERS. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1968. XV, 41 S.

Mit den Nummern 50-65 hat die Josquin-Gesamtausgabe bereits einen Stand erreicht, von welchem aus das Ende abzusehen ist. Im Verlaufe der schwierigen Editionsarbeit haben sich, das kann mit Genugtuung konstatiert werden, die Verfahren verfeinert und die Prinzipien gefestigt. Für diese Auslieferung sind die handschriftlichen und gedruckten Quellen so gut wie vollständig angeführt, auch die beiden eigenartigen und hochinteressanten Kontrafakta mit deutschem Text. Der kritische Bericht, knapp gefaßt, gibt ausreichend Auskunft über die unterschiedlichen Lesarten. Wegen der komplizierten und vielschichtigen Materie können die Herausgeber natürlich nicht alle Probleme als gelöst ansehen. Nehmen wir als Beispiel die erste der beiden Vergil-Motetten *Fama malum*. Die hier praktizierte Textunterlegung weicht erheblich von der durch H. Osthoff in „Chorwerk 54“ besorgten Ausgabe ab. Sind die neuen Lösungen aber deshalb vorzuziehen? Die ungleiche Behandlung von „*aliud*“ als zwei- und als dreisilbiges Wort widerspricht z. B. der für die Humanisten charakteristischen Haltung gegenüber der Sprache. Die Unterlegung von „*velocius*“ ergibt hier in T. 23 auf die letzte Silbe einen Oktavsprung nach oben. Osthoff bietet da schon eine elegantere, sprachgerechtere Lösung. Ohne Konsequenz wird auch der Zusatz von Akzidentien in Klauseln gehand-

habt. Hier wieder nur ein Exempel aus der zweiten Vergil-Motette *Dulces Exuviae*: In T. 64 ist das Subsemitonium erhöht, dagegen in T. 67 und 80 nicht. Die Beispiele ließen sich vermehren. Eine bessere Lösung als bei Osthoff (*Josquin*, Tutzing 1965, S. 397) stellt die Übertragung von Nr. 52 (*La Spagna*) dar. Hier sind trotz der Triplierung die Notenwerte nur um die Hälfte verkürzt, nicht wie bei Osthoff um ein Viertel. Das Partiturbild ist dadurch übersichtlicher, ruhiger geworden. Auf zwei für das deutsche mehrstimmige Lied des 16. Jahrhunderts wichtige Stücke dieses Bandes sei noch hingewiesen. Es sind die beiden französisch textierten Nr. 56 und 57 (*Comment peult* und *Entre je suis*), zu denen deutsche Gegenstücke gehören. Nachdem H. Osthoff 1951 (Jb. f. Vlf. VIII, S. 128-136) den ersten Anstoß gegeben hat, sollte nun anhand der vorliegenden Edition ein gründlicher Vergleich der Kompositionen unternommen werden. Das Material ist bereitgestellt.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 8: Diletti Pastoral. Hirtenlust (1624). Weltliche Madrigale zu 5 Stimmen und Generalbaß, hrsg. von Adam ADRIO. Kassel-Basel-Paris-London-New York: Bärenreiter 1969. XII (5 Faksimile-Tafeln), 111 S.

Scheins hochstilisierte, den antiken Topos des Pastoralen weiterreichende Madrigale sind bekannt. Es erübrigt sich, sie hier zu charakterisieren. Statt dessen sei ein Diskussionsbeitrag zu einigen Details der Ausgabe geliefert, die Adrio jüngst vorlegte, einer Edition, die, wie schon die erste, von A. Prüfer 1907 besorgte, versucht, wissenschaftlichen Interessen und praktischen Bedürfnissen gerecht zu werden.

Ein Vergleich mit dem Originaldruck, dessen Kopie mir vom Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv zur Verfügung gestellt wurde, zeigt, daß die Ausgabe zuverlässig ist (anzumerken ist, soviel ich sehe, nur ein Fehler: S. 22, Bc, Takt 4: *d* statt *b*). Sie beseitigt mehrere Ungenauigkeiten der alten Edition (etwa S. 96, Takt 28, C II). Erhebliche Abweichungen vom gewohnten Bild ergeben sich, da Adrio die Wiederholungszeichen anders versteht als Prüfer. Dieser bezog das erste Wiederholungszeichen generell auch

auf das, was ihm vorausgeht, so daß in seiner Ausgabe alle Abschnitte der Madrigale wiederholt werden. Adrio liest es nur als Indiz der Stelle, mit der die Wiederholung des zweiten Teiles einsetzt. Diese Lesart ist einleuchtend (die Verwendung der Custoden spricht vor allem dafür), doch nicht selbstverständlich; vielleicht sollte man sie kommentieren.

Prüfer ging mit den Akzidentien sehr großzügig um und ebnete den Text völlig im Sinne des schulmäßigen Tonalitätsbegriffes ein. Adrio hält sich strikt an das Original. Paradoxerweise erwächst daraus ein Problem. Zwei Beispiele: Der C II bringt (S. 55, Takt 16) zweimal hintereinander, durch eine Pause getrennt, den Ton *c*, der A (S. 79, Takt 40) die Achttelfolge *c-h-c-d*; jeweils vor dem ersten *c* zeigt die Quelle ein Kreuz. Adrio bezieht es nur auf die Note, vor der es steht, und versieht darum in der Ausgabe das folgende *c* mit einem Auflösungszeichen. Nun stellt einmal das Faktum, daß das Original Warnungsakzidentien aufweist, den Grundsatz in Frage, das Kreuz betreffe jeweils nur eine Note. Zum andern widerspricht ihm der Kontext: die zitierten Tonfolgen ereignen sich im Geltungsbereich eines *A*-dur-Akkordes. Und drittens sieht das Original in der Parallele des ersten Beispiels (Takt 20) ausdrücklich *cis* vor. Dies alles zeigt, daß der Akzidentiengebrauch in der Quelle nicht völlig rationalisiert ist. Vieles bleibt offen. Man glaubte offenbar, sich diese Freiheit nehmen zu können, weil – mit Zarlino zu sprechen – die Natur dafür gesorgt habe, daß nicht allein die Fachleute, sondern auch die der *ars* unkundigen Bauern hier in Halbtönen fortschritten (*Ist. harm.*, S. 250; ich verdanke den Hinweis S. Hermelink). Es fragt sich deshalb, ob man die Offenheit der Quelle nicht in der Ausgabe erhalten sollte, etwa indem man das Original durch Akzidentien ergänzt, die über die Noten gesetzt werden, ein Usus, auf den Adrio ausdrücklich verzichtet.

Das Original eint häufig mehrere Noten durch einen Bogen. Adrio hält ihn für einen Legatobogen und übernimmt ihn in seine Ausgabe. Die Art seiner Verwendung spricht indessen dafür, daß er primär das Verhältnis von Sprache und Ton zu verdeutlichen hat, indem er melismatische Zusammenhänge anzeigt, also dem modernen Balken entspricht. Bogen und Balken zu verwenden ist

also nicht nur pleonastisch, sondern irreführend. Es verleitet wenigstens den Praktiker, die Bögen als Phrasierungszeichen zu lesen und sinnwidrige Einschnitte zu machen (etwa S. 76, Takt 21, A).

Problematisch ist und bleibt wohl die Übertragung der originalen Temporalstruktur in die moderne Notation. Prüfer hat den Text rigoros modernisiert, indem er die Melodiezeilen im Sinne des Riemannsches Motivbegriffs dynamisch schattierte und die Taktstriche dementsprechend setzte. Adrio bietet den originalen Text: er zieht die Taktstriche des Basso continuo durch und gibt die originalen Werte grundsätzlich unverkürzt. Die Signa ersetzt er allerdings durch moderne, den Taktinhalt anzeigende Brüche. Nur einen Teil der dreiteiligen Mensuren verkürzt er. Schein verwendet vier Arten, um sie anzuzeigen. Durch Verkürzung der Notenergebnisse und die Unmöglichkeit, Schwärzungen in modernen Ausgaben unmittelbar wiederzugeben, wird diese Vielfalt nivelliert. Sie verschwindet vollends, weil Adrio die temporalen Spielräume der verschiedenen notierten Partien einander gleichsetzt. Alle Varianten des „ungeraden Taktes“ zeigen so ein und dasselbe an: die Teilung der Semibrevis des tempus imperfectum diminutum durch drei oder sechs gleiche Werte. Doch fragt sich, ob die verschiedenen Notationen nicht auch Verschiedenes anzeigen wollen, und was könnte das andere sein als eine Bewegungsnuance? Ist es schon fraglich, ob im allgemeinen die Gleichsetzung der Spielräume dem Original gerecht wird, so ist das erst recht dort der Fall, wo Schein durch die wörtlichen Zusätze Presto und Adagio angibt, daß die Bewegung zu differenzieren sei. In einem Fall wurde auch darauf verzichtet (S. 70 f.), warum nicht im anderen (S. 32 f.)?

Der Generalbaß schließt sich eng dem vokalen Satz an, verstrickt sich aber nicht selten in Regelwidrigkeiten: Quint- und Oktavparallelen (etwa S. 17, Takt 7), Leittonverdoppelungen (etwa S. 28, Takt 10) und falschen Stimmführungen (etwa S. 81, Takt 4). Dies schränkt die Brauchbarkeit der Ausgabe für die Praxis leider etwas ein.

Wilhelm Seidel, Heidelberg

Oeuvres pour luth seul de JEAN-BAPTISTE BESARD. Édition et transcription par André SOURIS. Étude biographique et appareil critique par Monique ROLLIN.

Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1969. XLIV und 165 S. (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

Die wichtigsten Daten über Besards Leben ermittelte A. Castan (*Note sur J.-B. Bésard de Besançon, célèbre luthiste*, in: Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs, 5^e série, 1^{er} vol. 1876, Besançon 1877, S. 25 ff.). Besard erwähnt im *Antrum philosophicum* (Augsburg 1617), daß er in Besançon geboren (*Vesontione ortus*) und Bürger dieser Stadt ist. Dagegen gibt Monique Rollin in ihrer biographischen Studie an, seine Taufe sei in keinem Pfarrarchiv Besançons vermerkt, er müsse in Jussey bei Besançon geboren sein, woher die Familie stammt. Wenn man annimmt, daß er etwa 20 Jahre alt war, als er am 19. März 1587 an der Universität Dôle in der Franche-Comté zum Lizentiaten und Doktor beider Rechte promovierte, ist er um 1567 geboren. Es ist bemerkenswert, daß er seine Werke in Deutschland veröffentlichte. 1603 ließ er in Köln bei Gerhard Grevenbruch den *Thesaurus harmonicus* drucken. Auf dem Titelblatt nennt er sich „*artium liberalium excultorem & musicis peritissimum*“. H. Riemanns Urteil (Musik-Lexikon, 9/1919), der Band enthalte „*schlechte Arrangements für Laute*“, ist doch wohl zu einseitig. Dieser Druck ist eine der wichtigsten Lautentabulaturen, da er etwa 402 Stücke aus der Übergangszeit vom 16. zum 17. Jahrhundert enthält, „*où l'ordre contrapuntique achève de se désagréger, tandis que la sensibilité harmonique (l'harmonie tonale) n'a pas encore trouvé son équilibre*“. Besard bringt außer 46 eigenen etwa 134 Sätze von 20 anderen Lautenisten, meist Italienern und Franzosen, ferner zahlreiche anonyme. Als Anhang ist der Tabulatur eine Anleitung zum Lautenspiel beigelegt, die Robert Dowland in seinem Sammelband *Varietie of Lute-lessons* (London 1610) in englischer Übersetzung aufnahm. In der Vorrede an den Kunstfreund sagt Besard, er rücke diesen Harmonienschatz, der bislang in den verborgenen Schriften der ausgezeichnetsten Verfasser aufbewahrt gewesen sei, jetzt zu Gunsten der die freien Künste betreibenden Jugend aus der Dunkelheit in ein besseres Licht. Wenn etwas vorkomme, was nicht so kunstgerecht sei oder so fein zusammenhänge, wie es nach seinem festen Glauben in seinen eigenen Stücken der Fall

sei, so möge dennoch der Kunstfreund das Unternehmen eines wissenschaftlich gebildeten Mannes, der die Musik wenigstens mit Begeisterung, aber nicht berufsmäßig ausübe, gut aufnehmen. Ein weiteres musikalisches Werk mit dem Titel *Novus Partus, sive Concertationes musicae* ließ der Verleger Stephan Michelspacher 1617 in Augsburg bei David Franck drucken. Dieser Sammelband enthält außer 35 Kompositionen für eine Laute von Besard und 11 anderen Autoren je 12 Stücke für zwei und drei verschieden gestimmte Lauten in Bearbeitung Besards. Die Stücke für zwei Lauten sind für *testudo minor* und *maior* bestimmt. Den Stücken für drei Lauten (*nova testudo, testudo minor, testudo maior*) sind meist zwei, manchmal auch drei Stimmen in Mensuralnoten hinzugefügt, sie können von Melodieinstrumenten übernommen werden. Michelspacher sagt in der Vorrede an den Musenfreund, der Verfasser habe zuweilen einen einfachen Stil bald auf der einen, bald auf der anderen Laute angestrebt, damit nicht die eigentliche Melodie den Ohren der Ungeübten verloren gehe. Die Erfahreneren würden sehr vieles finden, was vortrefflich ausgearbeitet und höchst kunstvoll sei. Beim Zusammenspiel ergeben sich besonders bei den Stücken für drei Lauten mancherlei Reibungen, R. Eitner sagt „*Wunderliches*“ und „*Mißklänge*“, da den Instrumenten eine möglichst selbständige Rolle zugewiesen ist. Einige dieser kurzen „Konzerte“ machte O. Chilesotti zugänglich. (*Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig 1891, S. 212 ff.; vgl. die Besprechung R. Eitners in *MfM* 24, 1892, S. 30). Der Tabulatur ist eine Neubearbeitung der Anleitung zum Lautenspiel beigegeben. Eine deutsche Übersetzung dieser erweiterten Fassung ließ Besard von einem I. N. (Ionas Nothemenius?) anfertigen und veröffentlichte sie unter dem Titel *Isagoge in artem testudinariam* (Augsburg 1617, D. Franck – St. Michelspacher). Ferner gab er den 5. Band des *Merkurii Gallobelgici* heraus (Köln 1604), in dem die politischen Ereignisse der Jahre 1598-1600 dargestellt werden, sowie ein Buch mit medizinischen und alchemistischen Rezepten, betitelt *Antrum philosophicum* (Augsburg 1617). Nach 1617 fehlen uns weitere Nachrichten über Besard.

Der kritische Apparat enthält außer einer Beschreibung der Quellen ein Verzeichnis der Konkordanzen und eine Übersicht der

Lautenstimmungen. Besard verwendet im *Thesaurus harmonicus* eine 9chörige, im *Novus Partus* eine 10chörige Laute, die meisten Stücke verlangen aber nur 7 oder 8 Chöre. Vier Solostücke des letzten Druckes sind für die von Besard erfundene „neue“ Laute (*nova testudo*) geschrieben. Sie hat eine ziemlich kleine Form und ist mit dünnen Saiten bezogen. Die sechs obersten Chöre sind in *g c' f' a' d' g'* gestimmt, die Chöre 3-10 also eine Oktave höher als die entsprechenden der gewöhnlichen Laute (*testudo minor*). Alle Saiten sind im Einklang verdoppelt. Die neue Laute ist nach dem Prinzip der Theorbe gestimmt, da, wie Besard hervorhebt, wegen der höheren Stimmung es unmöglich sei, den 2. Chor eine Quart über den 3. Chor zu stimmen. Dieser ist also der höchste. Die neue Laute war besonders für die „Konzerte“ für drei Lauten bestimmt. Die *testudo maior* mit einem Theorbenhals steht eine Quart unter der *testudo minor*, der 6. Chor ist in *D* gestimmt.

Die Neuauflage enthält 68 Solostücke für Laute, 56 sind Besards beiden Sammeldrucken, 12 handschriftlichen Tabulaturen entnommen. Unter den Sätzen sind Präliminarien, Psalmenbearbeitungen, Passamezzi, Galliard, Allemanden und Couranten am häufigsten vertreten. Manche Stücke erfordern ein hohes Lagenspiel und eine virtuose Beherrschung des Instruments. Wie die übrigen Bände der Reihe bringt die Neuauflage sämtliche Stücke in Tabulatur und in einer „musikalischen“ Übertragung. Abweichend vom Original sind die Buchstaben der französischen und die Ziffern der italienischen Tabulatur nicht auf, sondern zwischen den Linien angeordnet. Die Übertragung ist mit der nötigen Sorgfalt vorgenommen worden.

Souris untersucht die Kompositionstechnik Besards: „*Cette technique, axée exclusivement sur les ressources du luth, a rompu presque toute attache avec le contrepoint et la musique vocale. Elle est fondée essentiellement sur le rythme et l'harmonie, mais une harmonie fruste.*“ Der vorherrschende Zug im Stil Besards ist die *dislocation des registres*, die Versetzung von Tönen einer oder mehrerer Stimmen in die untere oder obere Oktave. Die Akkorde werden oft nicht regelrecht miteinander verbunden, sondern nebeneinandergestellt. Hierdurch und durch Verlegung von einem oder zwei rein akkordischen Tönen über den Superius ergeben sich die

häufigen Quintenparallelen. Dissonanzen in Septimenakkorden werden nicht aufgelöst. Ferner fallen die Schwankungen in der Anwendungsweise der Akzidentien auf. Die ganz seltenen Fälle, wo in einem Akkordgebilde der Dur- und Mollakkord derselben Tonstufe übereinandergelegt sind (z. B. *fa as' c'*), beruhen aber doch wohl auf Druck- bzw. Schreibfehlern (S. XL, Ex. 9 B; Nr. 34, Takt 4, 2. Akkord). Ebenso andere auffallende Stellen in Ph. Hainhofers Handschrift, z. B. Nr. 63, Takt 25, letzter Akkord, Nr. 65, Takt 14, 1. Akkord. Mitunter werden leichte Taktzeiten unerwartet durch einen Akkord betont. Manche dieser Merkmale sind nicht nur bei zeitgenössischen, sondern schon bei früheren Lautenisten anzutreffen. Besard treibt aber einen Mißbrauch mit diesen Unregelmäßigkeiten, so daß man ihn als „Maerist“ bezeichnen kann.

Einige Druckfehler wurden übersehen: S. XXXVIII, Zeile 3: *n^o 29* statt *n^o 24*; ebenda, Ex. 3 C, 3. Akkord: *c'* fehlt; Nr. 6, Takt 2, letzte Note: *g'* statt *f'*; Nr. 12, Takt 27, 3. u. 4. Viertel: *f'* statt *fis'*; Nr. 16, Takt 5, 4. Achtel: *as* fehlt; Nr. 16, Secunda pars, Takt 3, letzter Akkord: *d'* statt *des'*; S. 37 und S. 36 sind miteinander vertauscht worden; Nr. 16, Quinta pars, Takt 8, 1. Achtel: *c'* fehlt; Nr. 18, Secunda pars, Takt 3, 3. Viertel: *c''* statt *cis''*; Nr. 20, Takt 1, 2. Viertel *a* statt *b*; Nr. 21, Takt 3, letzter Akkord: *g* statt *ges*; Nr. 26, Takt 39, 1. Akkord: *g* fehlt; Nr. 28, Takt 2, 3. Viertel: *a'* statt *as'*; Nr. 33, Auftakt, letzter Akkord: *f* fehlt; Nr. 34, Takt 4, 2. Akkord: *a* ist zu streichen, ebenso *a* 3. Chor in der Tabulatur; ebenda, Takt 10, 3. Viertel: *es* statt *f*; Nr. 40, Takt 9, 3. Viertel: *as* statt *a*; Nr. 54, Takt 10, 4. Viertel: *c* statt *es*; Nr. 57, Tabulatur, Takt 8, letztes Achtel: 3 2. Chor statt 3 1. Chor; Nr. 62, Terza parte, System 2, 2. Akkord: *c'* statt *a*, in der Tabulatur: 3 3. Chor statt 0 3. Chor; Nr. 63, Takt 4, 2. Akkord: *g'* statt *as'*.

Hans Radke, Darmstadt

Elizabethan popular MUSIC for the LUTE. Selected, transcribed and edited by Brian JEFFERY. London: Oxford University Press [1968]. 38 S. (Übertragung), 20 S. (Faksimile) (Music for the Lute 1.)

FRANCIS CUTTING: *Selected works for Lute. Edited and transcribed by Martin LONG. London: Oxford University Press*

(1968). 58 S. (Übertragung), 32 S. (Faksimile) (Music for the Lute. 2.)

Die im Vergleich zu den vorhandenen Quellen spärlich fließende Edition von Lautenmusik hat durch die Reihe „Music for the Lute“ neuen Zuwachs bekommen. In praktischen Ausgaben wird der Allgemeinheit Lautenmusik zugänglich gemacht, die bisher nur zum Teil in modernen Übertragungen vorlag.

Die beiden ersten Hefte bringen Lautenmusik der Elisabethanischen Zeit aus englischen Tabulaturen. Zu den Übertragungen in Klaviernotation, bei denen die Notenwerte im allgemeinen sinnvoll ergänzt wurden, gehört ein Beiheft, das die photomechanische Reproduktion der Originalvorlagen enthält. Da die wiedergegebenen Tabulaturen zum größten Teil nicht eben leicht lesbare Handschriften sind, können sie ihren Zweck als Vorlage für den Spieler nur unvollkommen erfüllen. Hier ist der Historie offensichtlich ein zu großes Zugeständnis gemacht worden. Sinnvoller erscheint mir das Verfahren, unter dem Doppelsystem der Klaviernotation die Tabulaturzeile in lesbarem Typendruck wiederzugeben. Freilich ermöglicht die vollständige Beigabe der Originale zumindest eine genaue Kontrolle der Übertragungen.

Die Übertragungen im ersten Heft, Elizabethan popular Music, besorgt von Brian Jeffery, erwecken bei einem solchen Vergleich den Eindruck eines editorischen Erstlingswerkes. Schreibfehler des Originals sind als solche nicht erkannt, manche Tabulaturzeichen sind falsch übertragen oder ganz übersehen worden. Vor allem aber sind Ergänzungen des Herausgebers im Notentext nur in den seltensten Fällen kenntlich gemacht. Bei zwei Stücken (Nr. 4 und Nr. 14) weicht die Übertragung so oft vom Original ab, daß man glaubt, dem Herausgeber hätten andere als die reproduzierten Quellen vorgelegen. Angesichts solcher Tatsachen erscheint die Aufzählung von Varianten in parallelen Quellen ungläubwürdig, die ein kurzer kritischer Bericht am Schluß des Heftes enthält.

Die Auswahl der 17 Stücke des ersten Heftes ist durch das übergeordnete Thema, Elizabethan popular Music, bestimmt. Deshalb finden sich neben verschiedenen Komponistennamen auch mehrere anonyme Verfasser.

Das zweite Heft dagegen bringt ausgewählte Werke eines einzigen Autors, nämlich

des englischen Lautenisten Francis Cutting. Zwar ist ein Teil des Inhalts schon in anderen Ausgaben erschienen (W. Newcomb, *Lute Music of Shakespeare's Time* und D. Lumsden, *An Anthologie of English Lute Music*), doch fehlte bisher eine Veröffentlichung, welche die auf Handschriften und Drucke verstreuten Werke dieses Lautenisten zusammenfaßt. Die letzte umfassendere Ausgabe mit Werken von Francis Cutting liegt so lange Zeit zurück, daß allein schon die zeitliche Distanz eine Neuauswahl rechtfertigt. 1596, in William Barley's *A new Booke of Tablature* war Cutting mit 11 Stücken vertreten. Welches Ansehen er damals genoß, mag die Tatsache verdeutlichen, daß Barley für seinen Druck mehr Stücke von Cutting auswählte als von den heute bekannteren Lautenisten John Dowland, Anthony Holborne und Philipp Rosseter.

Die jetzt von Martin Long getroffene Auswahl von 21 Lautenstücken – hauptsächlich Pavanen und Gaillarden – läßt leider manche der reizvollsten Kompositionen Cuttings vermissen. Die Übertragung zeichnet sich gegenüber der des ersten Heftes durch größere Sorgfalt aus. Nur noch vereinzelt finden sich Übertragungsfehler. Zusätze des Herausgebers und Verbesserungen von Fehlern im Original sind deutlich gekennzeichnet. Anders als im Beiheft des ersten Bandes sind nicht mehr sämtliche Originale reproduziert. Die offensichtlich schlechter lesbaren Handschriften sind im Typendruck wiedergegeben. Sonst entspricht das zweite Heft mit Vorwort, Notentext, Anmerkungen des Herausgebers, Quellennachweis und kritischem Kommentar der äußeren Anlage des ersten Heftes.

Trotz der editorischen Mängel des ersten Bandes und der nicht restlos befriedigenden Auswahl der Stücke des zweiten Bandes werden viele Lautenisten für diese Ausgabe dankbar sein und den nächsten Erscheinungen dieser Reihe erwartungsvoll entgegensehen.

Dieter Kirsch, München

F(RANÇOIS) COUPERIN: Leçons de Ténèbres à une et deux voix. Edition par Daniel VIDAL. Paris: Heugel & Cie (1968). (IV), 57 S. (Partitur), 1 Stimme (Le pupitre. 8.)

Die Vertonungen einzelner Texte aus den Klageliedern des Jeremias, die ihren liturgi-

schen Platz in der Matutin von Gründonnerstag bis Karsamstag haben, erfreuten sich im Frankreich Ludwig XIV. größter Beliebtheit. Bereits am Vorabend des betreffenden Tages gesungen, entwickelten sich die „Leçons de Ténèbres“ zum gesellschaftlichen Anziehungspunkt während der Fastenzeit, in der der öffentliche Opern- und Konzertbetrieb ruhte. Diese gesellschaftliche Funktion übernahm in Paris seit 1725 bekanntlich das Concert spirituel. Damit endete eine bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts wohl-etablierte Einrichtung. Hatte doch selbst das sonst eher konservativ eingestellte *Caeremoniale Parisiense* von 1662 ausdrücklich das Absingen von Lamentationen „ad modulus lugubres & tristes“ gestattet in Kirchen, die eine Figuralmusik unterhielten.

Die drei Lektionen François Couperins gelten als Höhepunkt der Gattung (vergl. hierzu neuerdings Th. Käser, *Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert* = Publ. der Schweiz. Musikforsch. Gesellsch., Ser. II Vol. 12, Bern 1966). Neukompositionen des späteren 18. Jahrhunderts sind ab auf die Ebene liturgischer Gebrauchsmusik; dem nachlassenden Interesse dürfte es auch zuzuschreiben sein, daß aus dem Zyklus von neun Lektionen Couperins nur die drei ersten zum Druck gelangten und erhalten blieben. Sie zeigen eine starke Annäherung an die gleichzeitige französische Solomotette mit ihrer expressiven Deutung des Worts. Anklänge an den Choral tragen das Merkmal des Zufälligen, während bei Charpentier und auch noch bei Brossard und Delalande Initialformel und tubaähnliche Tonrepetitionen die Melodiebildung oftmals bestimmend beeinflussen.

Nachdem die Gesamtausgabe der Werke Fr. Couperins längst eine Rarität geworden ist und eine neuere Ausgabe (Cantio Sacra 3/4, Köln 1955) nur die beiden ersten Lektionen enthält, bedarf ein Neudruck sämtlicher drei Lektionen keiner Begründung. Dieser Neudruck ist für die musikalische Praxis bestimmt; neben einem zuverlässigen Text bietet er eine knappe Einführung in den soziologischen Umkreis des Werks (Fr. Lesure), dazu Erläuterungen des Herausgebers Daniel Vidal zu Stil und Aufführungsweise der Leçons. Übersetzungen ins Englische und Deutsche sind beigegeben. Einige sachliche Mißverständnisse der deutschen Übersetzung sind mir aufgefallen: „réalisation“ ist nicht „Werk“, sondern Generalbaßaussetzung;

„*pédale de flûte*“ bedeutet ein achtfüßiges Pedalregister.

Die von Daniel Vidal besorgte Aussetzung des Continuo ist im Druck als solche nicht kenntlich gemacht. Sie orientiert sich laut Vorbemerkung an der Couperinschen Orgel- und Cembalomusik. Statt dessen hätte der Herausgeber mit Gewinn die zeitgenössischen „*Traité de l'accompagnement*“ um Rat fragen können, die sich eindeutig über die begleitende Funktion des Generalbasses auslassen. Couperin selbst läßt in anderem Zusammenhang keinen Zweifel darüber, wie eine Bezifferung auszusetzen sei: „*La main droite dans l'accompagnement n'étant occupée qu'à faire des accords. . .*“ (vergl. Oeuvr. compl. I, *L'art de toucher le clavecin*, hrsg. v. P. Brunold, p. 42).

Vidal schreibt dagegen einen kompositorisch sehr dichten Satz, der in seiner eindeutigen Konzeption für die Orgel die Wahl des Continuoinstrumentes von vornherein entscheidet, während Couperin sich in dieser Frage keineswegs festlegt (vergl. das *Avertissement*: „*Si l'on peut joindre une basse de viole ou de violon à l'accompagnement de l'orgue ou du clavecin, cela fera bien*“). In dem Maß, in dem die Selbständigkeit des Orgelparts die Aufmerksamkeit von der Singstimme ablenkt, wird gleichzeitig die Aufgabe der harmonischen Stütze vernachlässigt. Vollends ihrer Funktion entzogen wird die „Begleitung“, wo zur Singstimme eine selbständige „*Tierce en taille*“ tritt oder wo zur obligat geführten Gambe an Stelle einer Aussetzung eine dritte Stimme erfunden wird.

Manche Fehlinterpretation der Bezifferung wäre leicht zu vermeiden gewesen: Eine bloße Austerzung des Basses ist nicht nur unrichtig, sondern auch von zweifelhaftem klanglichem Ergebnis; die häufige Reduktion

der Bezifferung $\begin{matrix} 4 & & 6 \\ 3, & \frac{6}{5} & \text{oder } 5 \text{ auf einen Sext-} \\ & & 3 \end{matrix}$

akkord oder gar auf einen einfachen Dreiklang widerspricht den Intentionen des Komponisten.

Gunther Morche, Heidelberg

DIETRICH BUXTEHUDE: *Wie soll ich Dich empfangen. Kantate für zwei Soprane und Baß, zwei Violinen, Fagott und basso continuo.* Hrsg. von Richard JAKOBY. Köln: Arno Volk Verlag 1968. 12 S.

Die Reihe Geistlicher Solokantaten unter dem Motto „*Polyphonia Sacra*“ wird eröffnet mit einer Komposition, welche alle Attribute der Gattung in sich vereint. Das konzertierende Element vertreten sowohl die Instrumente, unter ihnen ein Fagott, wie auch die solistisch oder im Terzett geführten Singstimmen. Mit instrumentalen Ritorellen nach jedem Choral-Vers führt Buxtehude eine strenge und regelmäßige Gliederung herbei. Der geübte Generalbaßspieler wird sich nicht so sehr an die ausgesetzte Stimme halten, sondern seinen Part unabhängiger von dem dreistimmigen Concerto-Satz gestalten. In dieser Edition für die Praxis verzichtet der Herausgeber auf jeden Kommentar.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

THOMAS ROSEINGRAVE: *Arise, shine. Anthem für Soli, Chor und Orchester.* Hrsg. von Percy M. Young. Klavierauszug. London: Boosey & Hawkes 1968. 41 S.

Eine Neuausgabe englischer Kirchenmusik der Händel-Generation darf des Interesses von Wissenschaftlern und Praktikern sicher sein, dehnt sich doch zwischen dem Wirken des Großmeisters Henry Purcell und dem Auftreten Händels in England anscheinend eine unfruchtbare Einöde.

Wie Georg Friedrich Händel begab sich der 1690 zu Winchester geborene Thomas Roseingrave als junger Organist auf die Wanderschaft mit dem Ziel, in Italien die Quellen der klassischen Vokalpolyphonie zu studieren, zugleich aber auch die „modernen“ Strömungen im Bereich der dramatischen Musik kennenzulernen. Wie Händel versucht er sich zunächst an der bescheidenen Gattung der Kantate, allerdings nicht auf italienischen Text, sondern in der vertrauten englischen Muttersprache; Roseingrave konnte, anders als Händel, mit Aufführungen im Rahmen der neu aufblühenden englischen Kirchenmusik rechnen. Es wäre sicher aufschlußreich, diesen Vergleich anhand der Kompositionen noch weiterzuführen, hat doch der Engländer an Dichte des Chorsatzes und an Vielfalt der harmonischen Mittel manchen Vorzug gegenüber dem jungen Händel aufzuweisen.

Je eine Arie für die vier Solostimmen, einleitender und schließender Chor sowie ein knapper Mittelsatz des Tutti geben den Rahmen. Der vorliegende Klavierauszug –

das komplette Material ist nur leihweise zu haben – gibt natürlich nur ein unvollständiges Bild von der Ausweitung des Streicherklanges durch Oboen, Fagotte, Trompeten und Pauken.

Die von Martin Hall bearbeitete Klavierstimme fordert allerdings zur Kritik heraus. Als ausgesetzter Generalbaß enthält sie zu viele unglückliche Lagenwechsel und manche dem usus der Entstehungszeit widersprechende Spielfiguren. Als Klavierauszug bietet die Stimme besonders in den Chorsätzen zu wenig Hilfen. Die einfachste Lösung wäre ein richtig ausgesetzter Generalbaß mit Stichnoten für die wichtigsten Passagen der Instrumente und Choreinsätze.

Im englischen Vorwort differiert die Angabe des Geburtsjahres gegenüber dem Grove-Dictionary um ein Jahr. Seine deutsche Übersetzung stiftet mehr Verwirrung als sie Hilfe bietet, z. B. wenn von einer „Methode der allgemeinen Verbindung der Stimmen“ die Rede ist und es in Wirklichkeit „Chorsatz“ (ensemble writing for voices) heißen müßte, oder wenn man über den Begriff „allumfassende Integrität“ rätselt und anstelle von „Verzierungen“ das Wort „Ornamentationen“ vorfindet. Vielfach sperrig zeigt sich auch der von Ernst Roth „nach der Luther-Bibel“ eingerichtete deutsche Text. Dazu nur ein Beispiel aus dem ersten Chor:

Original „for thy light, thy light is come“,
Luther „denn dein Licht kommt“,
Roth „denn dein Licht, es ge-het auf“,
besser „denn dein Licht, dein Licht kommt“.

Wenn eine Verdeutschung überhaupt wünschenswert erscheint, müßte die Fassung Luthers der englischen Version angenähert werden. Bis dahin sollte man beim Studium oder für eine Aufführung dem Original den Vorzug geben.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

GIOVANNI G. GASTOLDI: *Balletti a cinque voci 1591. Edition par Michel SANVOISIN. Paris: Heugel & Cie 1968. 80 S. (Le pupitre. 10.)*

Innerhalb der Reihe „Le pupitre, collection de musique ancienne“ wird als Band 10 ein Neudruck der berühmten und weitverbreiteten Sammlung des Jahres 1591 vorgelegt. Er enthält, und das verschweigt der abgekürzte Titel, außer den fünfstimmigen

Balletti auch die *Mascherata de Cacciatori a 6*, eine „Canzonetta a 6“ mit dem Titel *Viva sempre e scolpitta* sowie das *Concerto de Pastori a 8*. Damit steht zum ersten Mal der gesamte Inhalt dieser wichtigen Quelle zur Verfügung. Leider beschränkt sich das Vorwort nur auf allgemeine Hinweise, es enthält kein Verzeichnis der benutzten Quellen, keinen kritischen Bericht, keinen Versuch, die Herkunft der Texte zu bestimmen. Eine Ausgabe für die Praxis könnte wohl auf solchen wissenschaftlichen Ballast verzichten. Wer allerdings aus diesem Bande musizieren wollte, würde als Vokalist vor unlösbare Probleme gestellt. Die Folgestrophen befinden sich nämlich am Ende eines jeden Stückes, erst nach entsprechender Eintragung der Texte in die Partitur könnten wirklich alle Strophen dargestellt werden. Etwa beteiligten Instrumentalisten bietet der Verlag hier nicht vorliegende Einzelstimmen an.

Bei der Wiedergabe von Noten und Text ist viel Sorgfalt angewandt worden, auch hat man mit Platz nicht gespart. Die streng paarige Anlage der Balletti wäre allerdings besser durch Wiederholungszeichen als durch Ausschreiben hervorgetreten. Der tanzmäßige Duktus macht die Übertragung des rhythmischen Verlaufes problemlos, die originalen Notenwerte sind übernommen worden. Warum sie allein in der Nr. XIX um die Hälfte verkürzt werden mußten, ist eigentlich durch nichts zu begründen. Im Ganzen muß man bedauern, daß diese wichtige und notwendige Edition weder Anspruch auf wissenschaftliche Zuverlässigkeit noch auf praktische Verwendbarkeit erheben kann. Eine letzte Anmerkung sei noch erlaubt: die Übersetzung des Vorwortes aus der Originalsprache ist nur dann hilfreich, wenn sie keine Rätsel aufgibt wie das folgende: „*Man hat in diesen Balletti eine Reihe von Szenen aus-ersehen für ein mimisches Spiel, ja sogar ein Gesamtstück erblicken wollen.*“

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band 9. Köln-Wien: Böhlau-Verlag 1970. 377 S., 3 Taf. [XI S. Anlage.] (Studien zur Italienisch-Deutschen Musikgeschichte. VII.)

Johann Sebastian Bach. Hrsg. von Walter BLANKENBURG. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970. XXII, 582 S. (Wege der Forschung. CLXX.)

TERENCE BAILEY: *The Processions of Sarum and the Western Church*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies 1971. XV, 208 S., 1 Taf. (Studies and Texts. 21.)

FRIEDRICH BASER: *Neun Jahrhunderte Pforzheimer Musikgeschichte*. Sonderdruck aus: *Pforzheimer Geschichtsblätter*. Folge III. Pforzheim 1971. S. 109-156.

BEETHOVEN-Symposion Wien 1970. Bericht. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlau Nachf. 1971. 275 S., 5 Taf. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte. 271. Band. – Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 12.)

DOROTHEA BECKMANN: *Sprache und Musik im Vokalwerk Anton WEBERNS*. Die Konstruktion des Ausdrucks. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1970. (VI), 237 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LVII.)

GERARD BEHAGUE: *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil*. Detroit: Information Coordinators, Inc. (1971). 43 S. (Detroit Monographs in Musicology. 1.)

Reflexionen über Musikwissenschaft heute. BERICHT über das Symposium im Rahmen des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung Bonn 1970. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1972). SONDERVERÖFFENTLICHUNG aus: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Bonn 1970. S. 617-697.

ERDMANN WERNER BÖHME: *Richard Wagners Werk in Pommern*. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe 1934. Wachtberg-Niederbachem: Im Selbstverlag des Verfassers 1971. 14 S.

GIOVANNI BONONCINI: *Arias from the Vienna Operas*. Edited by Anthony FORD. London-New York-Toronto: Oxford University Press 1971. VII, 80 S. (The Baroque Operatic Arias. I.)

HERBERT BRÜN: *Über Musik und Computer*. Karlsruhe: Verlag G. Braun (1971). 129 S., 1 Schallpl. (orphica critica. 3.)

FRANCESCO BUSSI: *Amilcare Zanella, musicista piacentino (1873-1949), emulo di Busoni e paladino di Rossini*. SONDERDRUCK aus: *Studi Storici in onore di Emilio Nasalli Rocca*. Piacenza: Ed. La Nazionale 1971. 39 S., 1 Taf.

ULRICH DÄHNERT: *Die Orgeln Gottfried Silbermanns in Mitteleuropa*. Mit einem Anhang von Berichtigungen und Zusätze des Autors (!) (1969). Faksimile der Original-Ausgabe Leipzig 1953. Amsterdam: Frits Knuf 1971. 225 S. (Facsimiles of rare books on organ and organbuilding. XXXIV.)

HELLMUT FEDERHOFER: *Musikleben in der Steiermark*. SONDERDRUCK aus: *Die Steiermark. Land, Leute, Leistung*. II. Auflage. 1971. S. 614-660. 32 Taf.

DIETRICH FISCHER-DIESKAU: *Auf den Spuren der Schubert-Lieder*. Werden – Wesen – Wirkung. Wiesbaden: F. A. Brockhaus 1971. 371 S.

Die Gesänge des altrömischen Graduale Vat. lat. 5319. Einführung von Bruno STÄBLEIN. Notenteil, kritischer Bericht und Verzeichnisse von Margareta Landwehr-Melnicki. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1970. VIII, 164*, 724 S., 3 Taf. (Monumenta Monodica Medii Aevi. II.)

ROSAMOND McGUINESS: *English Court Odes 1660-1820*. Oxford: Clarendon Press 1971. (VIII), 249 S. (Oxford Monographs on Music, ohne Bandzählung.)

URSULA KIRKENDALE: *Antonio Caldara. La vita*. Firenze: Leo S. Olschki-Editore 1971. 127 S. (Estratto da Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici Voll. XXVI-XXVII-Nuova serie 6-7, 1971. S. [4] 223-346.)

JAKOB KNAUS: *Hofmannsthals Weg zur Oper „Die Frau ohne Schatten“*. Rücksichten und Einflüsse auf die Musik. Berlin-New York: Walter de Gruyter 1971. (VIII), 151 S. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Neue Folge. 38 (162).)

TIBOR KNEIF: *Musiksoziologie*. Köln: Musikverlag Hans Gerig (1971). 152 S. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. 9.)

WOLFGANG KRUEGER: Das Nachtstück. Ein Beitrag zur Entwicklung des einsätzigen Pianofortestückes im 19. Jahrhundert. München: Verlag Emil Katzbüchler 1971. 210 S., 7 Abb. (Schriften zur Musik. 9.)

WOLFGANG LAADE: Neue Musik in Afrika, Asien und Ozeanien. Diskographie und historisch-stilistischer Überblick. Heidelberg: Im Selbstverlag des Verfassers 1971. 463 S.

FRANZ LISZT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Werke für Klavier zu zwei Händen. Bd. 1: Etüden I: Etüden in aufsteigender Schwierigkeit. Hrsg. von Zoltán GARDONYI und István SZELENYI. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter und Budapest: Edition Musica 1970. XII, 122 S.

MAGDA MARX-WEBER: Katalog der Musikhandschriften im Besitz des Musikwissenschaftlichen Seminars der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Köln: Arno Volk-Verlag 1971. XXI, 138 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 89.)

HUGO MOSER – JOSEPH MÜLLER-BLATTAU: Deutsche Lieder des Mittelalters. Von Walther von der Vogelweide bis zum Lochamer-Liederbuch. Texte und Melodien. Kleine Studienausgabe. Stuttgart: Ernst Klett Verlag (1971). 88 S.

MOZART. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz EIBL. Band V: Kommentar I/II: 1755-1779. Band VI: Kommentar III/IV: 1780-1857. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1971. XXIV, 631 und XII, 728 S.

MOZART-Jahrbuch 1968/70 des Zentralinstituts für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1970. 419 S.

Musicology and the Computer. Musicology 1966-2000: A Practical Program. Three Symposia. Barry S. BROOK, Editor. New York: The City University of New York Press 1970. X, 275 S.

MUSIKTHERAPIE. Theorie und Methodik. Überarbeitete Beiträge einer wissenschaftlichen Konferenz. Im Auftrag der Karl-Marx-Universität Leipzig hrsg. von Christa KOHLER. Jena: VEB Gustav Fischer Verlag 1971. 178 S., 4 Taf. (Wissenschaftliche Beiträge der Karl-Marx-Universität Leipzig. Reihe Biowissenschaften-Medizin, ohne Bandzählung.)

EDMUND NICK: Münchner Musikberichte. Kritiken und Essays. Tutzing: Hans Schneider 1971. 296 S.

ROMAN ORTNER: Luca Antonio Predieri und sein Wiener Operschaffen. Band I. Wien: Verlag Notring 1971. 177 S. (Dissertationen der Universität Wien. 44.)

JAN RACEK: Leoš Janáček. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1971. 287 S.

HERMANN REICHARDT: Intervallmaßsysteme und deren Berechnung. Einführung in die Cent-Rechnung. Sonderdruck aus: Das Musikinstrument, August 1971. [8 S.] (Exemplare können vom Verfasser, D 1 Berlin 37, Idsteiner Straße 12, bezogen werden.)

RÉPERTOIRE International des Sources Musicales. Publié par la Société Internationale de Musicologie et l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales. Serie A, Reihe I: Einzeldrucke vor 1800. Band 1: Aarts-Byrd. Redaktion: Karlheinz SCHLAGGER. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1971. 102*, 464 S.

BERNHARD RÖVENSTRUNCK: Die neue Liturgie-Musik. Darstellung der Voraussetzungen und Anstoß zur Diskussion. Ulm: Süddeutsche Verlagsgesellschaft mbH 1971. 64 S. (Im Auftrag der Liturgiekommission der Diözese Rottenburg.)

HERMANN GERHARD ROHRER: Musikalische Stilanalyse auf der Grundlage eines Modelles für Lernprozesse. Berlin-München: Siemens Aktiengesellschaft (1970). 152 S. (Auslieferung: Universitätsbuchhandlungen Mencke-Blaesing, Erlangen.)

CLAUDE ROSTAND: Anton Webern. L'homme et son oeuvre. Catalogue des oeuvres, Discographie, Illustrations. Paris: Éditions Seghers (1969). 187, (3) S. (Musiciens de tous les temps, ohne Bandzählung.)

ARNOLD SCHERING: Die Niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin. Eine Stilkritische Untersuchung. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1912. Amsterdam: Frits Knuf und Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1971. 95 S., 1 Taf. (Facsimiles of rare books on organ and organbuilding. XVI.)

PETER SCHLEUNING: Die Fantasie I: 16. bis 18. Jahrhundert. Die Fantasie II: 18. bis 20. Jahrhundert. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1971). 115 und 115 S. (Das Musikwerk. 42 und 43.)

HEINRICH SCHÜTZ: Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn? For mixed voices and instruments. Edited by Paul STEINITZ. London: Oxford University Press (1971). (II), 14 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 31: Trauermusiken. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel-Basel-Paris-London: Bärenreiter 1970. XXIV, 104 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 27: Einzelne Psalmen I. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1970. XIX, 170 S.

SABINE SCHUTTE: Der Ländler. Untersuchungen zur musikalischen Struktur ungeradtaktiger österreichischer Volkstänze. Strasbourg-Baden-Baden: Editions P. H. Heitz-Verlag Heitz GMBH 1970. 141 S., (16) S. Tabellen. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 52.)

REINHOLD SIETZ: Theodor Kirchner. Ein Klaviermeister der deutschen Romantik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. 167 S., 1 Abb. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 21.)

Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort von Walter WIORA. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (1971). XI, 198 S., LXXIV S. Abb. (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts. 15.)

DANIEL GOTTLÖB TÜRK: Anweisung zum Generalbaßspielen. Nachdruck der „Zweyten, verbesserten und sehr vermehrten Auflage“ Halle und Leipzig 1800. Hrsg. mit einem Nachwort von Bernhard BILLETER. Amsterdam: Frits Knuf 1971. (VI), VI, 392, (XIV) S.

HORST WALTER: Musikgeschichte der Stadt Lüneburg. Vom Ende des 16. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1967. 333 S., 13 Taf.

KURT WESTPHAL: Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik. Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung. 2. Auflage. Giebing über Prien am Chiemsee: Musikverlag Emil Katzbichler 1971. 105 S. (Schriften zur Musik. 11.)

23. Eine Wiener Musikzeitschrift. Hrsg. von Willi REICH. Reprint. Dokumentarische Einleitung und Inhalt. Wien: Verlag O. Kerry 1971. 18 S.

WOLFGANG WITZENMANN: Domenico Mazzocchi 1592-1665. Dokumente und Interpretationen. Köln-Wien: Böhlau Verlag 1970. VIII, 283 S. (Analecta Musicologica – Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. 8.)

YEARBOOK of the International Folk Music Council, Vol. I, 1969. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press (1971). (VI), 270 S.

Mitteilungen

Die Gesellschaft für Musikforschung hielt am 30. September 1972 in Kassel ihre Mitgliederversammlung ab. Auf der Tagesordnung standen die Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters, die Arbeit an Zeitschrift und Publikationen sowie Berichte über die Tätigkeit der Fachgruppen und Arbeitskreise. Auf Antrag des Beirates, der sich in einer Sitzung am 29. September 1972 von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt hatte, wurde dem Vorstand für das Geschäftsjahr 1971 Entlastung erteilt. Nach dem Bericht des Schatzmeisters betrug die Mitgliederzahl in der Bundesrepublik und im Ausland am 31. Dezember 1971 1247.

Die nächste Jahrestagung wird vom 26. bis 29. September 1973 in der Ruhr-Universität Bochum stattfinden. Der für 1974 in Berlin vorgesehene Kongreß soll vom 23. bis 27. September 1974 durchgeführt werden, in welcher Zeit auch die Berliner Festwochen stattfinden.

Professor Dr. Albert WELLEK, Mainz, ist am 27. August 1972 im Alter von 67 Jahren verstorben. Die Musikforschung wird demnächst einen Nachruf auf den Verstorbenen bringen.

Am 15. August 1972 feierte Professor Dr. Knud JEPPESEN, Aarhus, seinen 80. Geburtstag.

Am 28. Juni 1972 hat Professor Dr. Johannes KÜNZIG, Freiburg i. Br., seinen 75. Geburtstag gefeiert.

Am 20. September 1972 feierte Professor Dr. Karel Philippus Bernet KEMPERS, Amsterdam, seinen 75. Geburtstag.

Professor Dr. Wilhelm JERGER, der Direktor des Bruckner-Konservatoriums des Landes Oberösterreich in Linz, feierte am 27. September 1972 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. Theodor GÖLLNER, University of California, Santa Barbara, hat einen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität München erhalten.

Dr. Jürgen EPPELSHEIM, München, hat sich am 25. Mai 1972 an der Universität München für das Fach Musikwissenschaft habilitiert und wurde zum Privatdozenten ernannt. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Studien zum Orgelbau der Familie Stumm in Rhaunen-Sulzbach. I. Das Werk Johann Michael Stumms (1683-1747)*.

Dr. Hans Joachim MARX, Bonn, hat sich am 30. Juni 1972 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn für das Fach Musikwissenschaft habilitiert und wurde zum Privatdozenten ernannt. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Quellenkritische Studien zum Werk Arcangelo Corellis*.

Dr. Reinhard GERLACH, Göttingen, hat sich am 15. Juli 1972 an der Universität Göttingen für das Fach Musikwissenschaft habilitiert und wurde zum Privatdozenten ernannt. Als Habilitationsschrift wurde vorgelegt: *Anton von Webern, Fünf Dehmel-Lieder 1906-1908. Nach den Handschriften des Komponisten neu herausgegeben und mit einem kritischen Bericht begleitet. I. Ausgabe. II. Kritischer Bericht*.

Dr. Franz FÖDERMAYR, Wien, hat sich im Sommersemester 1972 an der Universität Wien für das Fach Vergleichende Musikwissenschaft habilitiert.

Dr. Elmar BUDE, Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br., wurde mit Wirkung vom 1. April 1972 zum ordentlichen Professor für das Fach Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Berlin ernannt.

Professor Dr. Hans-Heinrich EGGE-BRECHT, Freiburg i. Br., wurde auf Vorschlag der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern von der Erziehungsdirektion des Kantons Bern für das Wintersemester 1972/73 als Gastdozent für Musikwissenschaft an die Universität Bern berufen. Er wird diese Tätigkeit neben seiner Freiburger Lehrtätigkeit durchführen.

Professor Dr. Friedrich NEUMANN, Salzburg/Wien, wurde am 7. Juni 1972 zum ordentlichen Professor für Komposition und Musiktheorie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Wien, ernannt.

Professor Dr. Günther MASSENKEIL, Bonn, wurde als Nachfolger von Professor Dr. Hans Mersmann zum Vorsitzenden des Kuratoriums des Max-Reger-Instituts (Elsa-Reger-Stiftung), Bonn, gewählt.

Dr. Wulf ARLT, Basel, wurde am 12. Juli 1972 vom Regierungsrat des Kantons Basel-Stadt zum außerordentlichen Professor an der Universität Basel gewählt.

Professor Otto SCHNEIDER und Dr. Rudolph ANGERMÜLLER, Salzburg, arbeiten zur Zeit an einer neuen Mozart-Bibliographie, die im Jahre 1973 erscheinen und alle Mozart betreffenden Veröffentlichungen (Bücher, Aufsätze, Sekundärliteratur) bis Ende 1972 enthalten soll. Um diese Vollständigkeit zu erreichen, bitten die Herausgeber, schwer erreichbare Publikationen der Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, Schwarzstraße 26, mitzuteilen.

Die Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (VNM) hat in ihrer jüngsten

Mitgliederversammlung beschlossen, daß die Ausgabe der Werke Jacob Obrechts (editio altera, edd. A. Smijers, M. van Crevel) von einem internationalen Musikwissenschaftler-Team fortgesetzt werden soll. Der Vorstand der VNM bittet daher die an dem Obrecht-Projekt interessierten Musikwissenschaftler, mit dem Sekretär der VNM – Herrn Dr. Clemens von Gleich, c/o Steenvoordelaan 94, Rijswijk (ZH), Niederlande – Verbindung aufzunehmen. Der Vorstand wird auch gerne auf Musikwissenschaftler aufmerksam gemacht, die als Mitarbeiter infrage kämen.

Die Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council veranstaltet auf Einladung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften vom 22.-26. Mai 1973 in Balatonalmádi ihre 4. Arbeitstagung. Das Programm der Tagung umfaßt folgende Themen: 1. Prinzipien und Methoden der historischen Erforschung von Volksmusikinstrumenten; 2. Ikonographische Quellen und ihre Auswertungsmöglichkeiten; 3. Ungarische Instrumentalmusik. Zur Teilnahme an diesem Fachgespräch sind sowohl die Mitglieder der Studiengruppe als auch alle Interessierten herzlich eingeladen. Anmeldungen sind bis zum 1. Dezember 1972 an den Leiter der Studiengruppe, Dr. Erich Stockmann, X 110 Berlin, Zellinger Weg 12, zu richten.

Am 2. Juli 1972 sind in Mozarts Wohnhaus (Tanzmeistersaal), Salzburg, die unten angeführten Instrumente von unbekanntem Tätern entwendet worden. Von den Tätern fehlt bisher jede Spur. Es wird für möglich gehalten, daß die Instrumente in- oder ausländischen Sammlungen oder privaten Sammlern angeboten werden. Falls ein Instrument, hinsichtlich dessen die Möglichkeit besteht, daß es aus dem Einbruch in Mozarts Wohnhaus herrührt, angeboten werden sollte, bittet die Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg, Schwarzstraße 26, um sofortige Verständigung. Lichtbilder der abhanden gekommenen Instrumente können, falls erforderlich, zur Verfügung gestellt werden.

1 Englisch Horn. Brandmarke Rocko/Baur/Wien, sichelförmig gebogene Form, Holz mit Leder überzogen, zwei Messingklappen, ein Messing-Anblasrohr.

1 Klarinette. Buche, mit schwarzen Hornringen, 5 viereckige Messingklappen, Länge mit Fäßchen und Schnabel 65,5 cm. Instrument ist mit Rohrblatt versehen. Signatur: Lutz / A / Wolfhalden.

1 Klarinette. Buche, mit schwarzen Hornringen, in Wulstlagerung bzw. mit angeordneten Flachstäben, Länge mit Fäßchen und Schnabel 43 cm. Instrument ist mit Rohrblatt versehen. Signatur: M. Schwaiger / Salzburg / F 5 viereckige Messingklappen.

1 Traversière (Querflöte). 4-teilig, Ebenholz, mit weißen Beinringen, eine schön geformte Messingklappe in Wulstlagerung, mit Korkverschluß. Länge 61,6 cm, ohne Signatur.

1 Blockflöte. Brandmarke N.Schell / s / Ornament, reich profiliert aus gebräuntem Holz, Länge 51,1 cm.

1 Oboe in hellem Buchs, mit angedrehten Profilstäben, 2 Doppellöchern und 2 Klappen, Marke O / I. BAUR / Wien. Die Klappen sitzen im Wulst bzw. angedrehten Rundstab. Länge 56 cm.

1 Drehleier franz., Corpus Gitarrenform. 22 Tangenten, 6 Saiten, davon 2 Spielsaiten und 4 Bordunsaiten, mit bärtigem Männerkopf, Länge ohne Kurbel und ohne Anhängeknopf 65 cm, Corpus aus Ahorn, Kurbel mit Elfenbeingriff, am Band der Decke Einlagen aus Knochen, die Untertasten aus schwarzem Holz, die Obertasten aus Knochen.

Historische *Viola da braccio* mit Zettel Schorn, Salzburg 1702 mit Rosette unter dem Griffbrett.

1 Poschette um 1700 (Tanzmeistergeige).

2 Amtsschematismen.

1 Wachsmode, rot.

1 Bild (Luise Robinig).

Berichtigung

In Heft 1/1972 dieser Zeitschrift habe ich versehentlich die Neue Bachausgabe als ein Unternehmen der Neuen Bachgesellschaft bezeichnet. In Wahrheit besteht zwischen beiden kein organisatorischer Zusammenhang. Joachim Stalman, Hannover