

## Zum achtzigsten Geburtstag Friedrich Blumes

VON WALTER WIORA, SAARBRÜCKEN

Noch bevor 1972 der 25. Jahrgang unserer Zeitschrift begann, hat auch die wissenschaftliche Gesellschaft, deren Organ sie ist, das Alter von 25 Jahren erreicht, und nun folgt am 5. Januar 1973 als ein weiterer hervortretender Zeitpunkt der 80. Geburtstag des Mannes, dem in erster Linie sie ihre Gründung verdankt. Er war über fünfzig Jahre alt, als er den Aufbau der neuen Gesellschaft für Musikforschung aus den Trümmern des Zweiten Weltkrieges in Angriff nahm. Seit ihrer Gründung hat er sie als ständiger Präsident erfolgreich geleitet, bis er in seinem 70. Lebensjahr das Amt niederlegte. Daß er ihr Ehrenpräsident wurde, bedeutete eine Ehre nicht nur für ihn; unsere Gesellschaft partizipiert an der Ehre dieses angesehensten Repräsentanten der heutigen deutschen Musikwissenschaft.

Sein Ansehen beruht nicht nur, aber wesentlich auf seiner führenden Tätigkeit in weltweiten Unternehmungen. Es sind dies zumal die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, deren vieljähriges Vorstandsmitglied und deren Präsident und Vizepräsident er war, das *Internationale Quellenlexikon der Musik* (Mitbegründer sowie Präsident) und ganz besonders seine Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, seine Summa musicae. Kritik an unvollkommenen Teilen und Seiten dieses Werkes muß hinter der Bewunderung des vollendeten Ganzen zurückstehen. Schon dies war eine eminente Leistung, daß hier ein intensiv mitarbeitender wie lenkender Herausgeber ein so umfangreiches Werk in verhältnismäßig kurzer Zeit fertiggestellt hat. Wie er im Nachwort mitteilt, hat er jeden der 9414 Artikel in Manuskript und Korrektur selber redigiert.

Während er ungeheure Arbeit an der Enzyklopädie und in den genannten Verbänden zu bewältigen hatte, wirkte er zugleich an mehreren anderen Unternehmungen leitend mit: an der Musikgeschichtlichen Kommission, am Joseph Haydn-Institut, an der Neuen Schütz-Gesellschaft. Dazu kamen die vielen eigenen Forschungen, Vorträge und Veröffentlichungen und vor allem seine amtlichen Verpflichtungen als Ordinarius und in der akademischen Selbstverwaltung der Kieler Universität, wo er seit 1934 das musikwissenschaftliche Institut aus kleinen Anfängen zur Höhe führte.

Wie hat er das alles zustandegebracht? Wie hat er den Ansturm der Verpflichtungen bewältigen und die Mauern der Widerstände überwinden können? In Blumes



dynamischer Aktivität wirken Eigenschaften zusammen, die unter Gelehrten selten, doch für eine Wissenschaft als internationales Unternehmen großen Stiles notwendig sind. Daß sich manches andere Fach nicht zu einem so hoch organisierten Betrieb entwickelt hat wie die Musikforschung, dafür ist der Mangel an solchen Persönlichkeiten ein Hauptgrund.

Mit starkem Elan vital und Unternehmungsgeist verbindet Blume strenges Arbeitsethos. Für seine Selbstdisziplin ist die Promptheit seiner ausgedehnten Korrespondenz charakteristisch; er pflegt umgehend zu antworten und freut sich, einem zum Beispiel mitteilen zu können: „*Ihre Eilsendung ist heute, Sonntag, 9.30 Uhr eingetroffen und hat 11.00 das Haus wieder verlassen. Noch schneller ging es nicht*“. Die Schnelligkeit im Agieren und Reagieren hängt andererseits mit dem leichten Fluß der sprachlichen Mitteilung zusammen; Blume hat sich diese zweite Natürlichkeit seiner lebhaften Diktion erst allmählich durch rastlose Betätigung erworben. Dabei waren für seine internationalen Verbindungen die guten Kenntnisse von Fremdsprachen wichtig, zumal die Beherrschung des Englischen, welche in die drei Jahre seiner Kriegsgefangenschaft zurückreicht.

Seine Dynamik erwuchs aber auch aus inneren Gegensätzen. Er ist „ein Mensch mit seinem Widerspruch“ und auch mit Widerspruchsgeist. Warum war er so angriffslustig, als er das volkstümliche Standbild vom einfach frommen Kantor Bach zu stürzen suchte? Für einen inneren Gegensatz ist wohl auch bezeichnend, daß sich dieser unruhige Geist, der den wissenschaftlichen Weltverkehr versatil beherrscht, nach der Emeritierung in sein enges Heimatstädtchen zurückgezogen hat.

Seine enzyklopädische Leistung beruht auf enzyklopädischem Wissen. Es gilt für ihn, was er an Michael Praetorius rühmt: die Beherrschung riesiger Stoffmassen mit souveräner Präsenz. Er verfolgt mit wachem Interesse die Entwicklung in den verschiedenen Ländern und Sachgebieten und hat an der Integration der Fachgenossen zur Einheit einer Wissenschaft führend mitgewirkt, indem er viele zur Mitarbeit an Gemeinschaftswerken zusammenfaßte. Nachdrücklich hat er betont, daß die Musikwissenschaft nicht auf den Bereich der abendländischen Musikgeschichte mit einem Umkreis von Randgebieten und Außenseitern eingeengt, sondern durch den Ausbau der Grundlagenforschung und der Musikalischen Volks- und Völkerkunde voll entfaltet werden sollte.

Diese universale Konzeption ist um so höher zu werten, als Blume sich in seinen eigenen Forschungen fast gänzlich auf die abendländische Neuzeit beschränkt hat. In Forschungsrichtung und Themenwahl hat er weiterentwickelt, was er im Studium der Musik- und Kunstgeschichte bei Riemann, Abert und anderen sowie in der Berliner Mitwelt der Zwanziger Jahre sich zu eigen machte: Form- und Stilgeschichte mit Einschlügen von Anschauungen Hanslicks und Ernst Kurths, Wesensbilder bedeutender Komponisten und Betrachtung von Stilepochen mit geistesgeschichtlichem Hintergrund. Sein Streben nach Synthese zeigt sich, wie in der Enzyklopädie, so in der *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* (2/1965) und in den zahlreichen Aufsätzen, die Martin Ruhnke 1963 als *Syntagma musicologicum* herausgegeben hat. Erst in der Synthese, so betonte Blume mehrfach, erhalte die Spezialforschung ihren Sinn. In mühsamer Detailarbeit stellt er jeweils die Fülle der Einzelfakten auf dem Stande ihrer Ermittlung kritisch

zusammen und formt aus ihnen ein Gesamtbild. So sucht er Epochen, wie Renaissance und Barock, „in ihren Gesamtspekten zu erfassen“, auch wo die Annahme einheitlicher Grundzüge umstritten ist.

Über die Grenzen eigenständiger Wissenschaft hinaus hat Blume sich stets auch Zeitfragen der Praxis und Erziehung gewidmet und selber mit Collegia musica und am Klavier viel musiziert. 1953 würdigte er in einem Kongreßvortrag die Musikforschung als einen „Faden im Gewebe“; sie komme aus der Praxis des Musiklebens und münde in dieses. Und 1967 bekannte er in einem anderen Kongreßvortrag: „Ich habe mich zeitlebens als Musiker gefühlt“. Darin wurzeln seine Verdienste um die Wiederaufführung alter Musik, so von Werken Josquins seit den Anfängen des Berliner Collegium musicum vocale, und seine wissenschaftlich-praktischen Ausgaben, unter denen „Das Chorwerk“ (seit 1929 und mit Kurt Gudewill seit 1955) hervorragt.

Im Rückblick darauf, was Friedrich Blume für die Wissenschaft von der Musik getan hat, möchte man ihm zu seinem achtzigsten Geburtstag Dank und Treue versichern. Doch angesichts der heutigen Lage unserer Wissenschaft an Universitäten und sonst klingen solche Worte hohl, wenn sie nur Gefühle ausdrücken. Man müßte diese in erhebliche Kraft und Tat umsetzen, um den Gefahren zu begegnen, daß Gebäude, die unter seiner Führung oder Beteiligung aus den Trümmern von 1945 aufgerichtet wurden, verfallen. Ich wünsche ihm zu seinem Geburtstag, daß diejenigen, die dazu berufen sind, sein Lebenswerk in alten und neuen Bahnen fortzuführen, diese Gefahren so ernst nehmen wie er selbst und daß sie nach dem Vorbild seiner Tatkraft handeln.

## *Zur Frage der musikalischen Leitung des Conservatorio di Santa Maria di Loreto in Neapel im 18. Jahrhundert*

VON HANNS-BERTOLD DIETZ, AUSTIN/TEXAS

Wer sich in der einschlägigen Literatur über die Meister und Schüler der neapolitanischen Konservatorien des 18. Jahrhunderts zu informieren sucht, muß den Angaben mit Vorsicht gegenüberreten. Die frühen Berichte haben meist anekdotischen Charakter, und liefern, ohne kritisch zu unterscheiden, Tatsachen, Hörensagen und Mutmaßungen.<sup>1</sup> Auch die von neapolitanischen Archivaren des späten 19. und 20. Jahrhunderts verfaßten und sich nacheinander verbessernden Abhandlungen sind in vielen Einzelheiten unzuverlässig geblieben.<sup>2</sup> Da eine stattliche Zahl an Dokumenten, die von diesen Forschern nicht zureichend behandelt wurden, im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen sind, und die erhaltenen

1 Z. B. Abbé de Saint-Non, *Voyages pittoresques ou description des royaumes de Naples et de Sicilie*, Paris 1781, Bd. I, Kpt. 4; Marchese di Villarosa, *Memorie dei compositori di musica di Napoli*, Neapel 1840.

2 F. Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, Neapel 1880-1882, 4 Bde.; S. di Giacomo, *I Quattro antichi conservatorii di musica a Napoli*, Bd. I, Palermo 1924, Bd. II, Palermo 1928; U. Prota-Giurleo, *Breve Storia del Teatro di Corte*, in: *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Neapel 1952.

Quellen nach dem Kriege jahrelang nicht zugänglich waren, findet man selbst in neueren Nachschlagewerken immer noch veraltete, ungenaue oder widersprüchliche Informationen.

Zum Beispiel, Francesco Florimo führt in seiner Liste der *Maestri Compositori* (1880) des Conservatorio di Santa Maria di Loreto für das Jahr 1744 neben Francesco Durante auch Leonardo Leo als Lehrer von Fedele Fenaroli an.<sup>3</sup> Nach dem Verzeichnis der *Insegnanti e Maestri* von Salvatore di Giacomo (1928) aber, war Leo niemals in dieser Anstalt tätig gewesen.<sup>4</sup> Andrea della Corte jedoch wiederholt in MGG IV (1955), Fenaroli sei „als Schüler von Francesco Durante und Leonardo Leo in das Conservatorio Santa Maria di Loreto aufgenommen“ worden.<sup>5</sup> In der *Enciclopedia della Musica* (1964) liest man dagegen, Fenaroli „fu allievo di F. Durante e P. A. Gallo“.<sup>6</sup> Dem mit der Quellenlage unvertrauten Leser muß es schwer fallen zu entscheiden, welche Angaben er akzeptieren soll.

Wer waren die Hauptlehrer des ältesten und größten der einer musikalischen Ausbildung von Zöglingen gewidmeten Waisenhäuser Neapels im 18. Jahrhundert? In welchen Jahren waren sie für die musikalische Leitung des Konservatoriums Santa Maria di Loreto verantwortlich? Die folgenden Ausführungen wollen, auf der Grundlage eingehender Quellenstudien und Prüfung bestehender Angaben, zu einer Klärung dieser Fragen beitragen, und eine dem Stand der Forschung entsprechend dokumentierte Chronologie der Maestri vorlegen.

Aus den erhaltenen und heute wieder zugänglichen Akten des Loreto Konservatoriums<sup>7</sup> ist ersichtlich, daß Leonardo Leo niemals Maestro dieser Anstalt gewesen ist, und daher auch nicht Lehrer von Fenaroli, der dort um 1744 als Schüler aufgenommen wurde. Wie das Protokoll der Sitzung der Governatori des Konservatoriums vom 25. April 1742 bezeugt, wurde unter diesem Datum Francesco Durante als Primo Maestro und Nachfolger Nicolo Porporas berufen, und einem Pietro Antonio Gallo die Secondo Maestro Stelle des gerade verstorbenen Giovanni Veneziano übertragen:

„ . . . discorso come per la Partenza da Napoli del Maestro Nicolo Porpora, che essercitava la carica di Primo Maestro di Cappella del Regal Conservatorio; E per la morte seguita del quondam Giovanni Veneziano, che essercitava la carica di Secondo Maestro di Musica del medesimo Regal Conservatorio sono li figliuoli remasti privi di chi l'istruisca nella Musica con loro notabile discapito, percì anno stimato provvedere à tal mancanza, ed elligere per . . . Maestro di Cappella il suddetto Maestro Francesco Durante con la solita provisione di ducati Dieci il mese; E per Secondo Maestro di Cappella il suddetto Maestro Pietro Antonio Gallo con la provisione di ducati Sei il mese conforme l'han goduta i loro Antecessori“.<sup>8</sup>

3 *La scuola musicale di Napoli*, Bd. II, S. 302-303.

4 *I Quattro antichi conservatorii*, Bd. II, S. 218.

5 Schlagwort *Fenaroli*, Sp. 28.

6 Bd. II, *Fenaroli*, S. 178-1.

7 Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Neapel: *Squarci di Polize del Regal Conservatorio di Santa Maria di Loreto* (Polizze di Esito), No. 63 (1736-1748), No. 67 (1758-1764), No. 68 (1758-1762) [im folgenden als *Loreto Polizze* mit Angabe der Bandnummer zitiert]; *Loreto Libro Maggiore*, No. 21 (1749-1757), No. 24 (1771-1778); *Conclusioni dei Governatori*, No. 168 (1665-1763), No. 169 (1669-1764), No. 167 [sic] (1764-1788) [im folgenden als *Conclusioni* mit Angabe der Bandnummer zitiert].

8 *Conclusioni* No. 168, S. 158.

Nicolo Porpora, dessen Posten Durante übernahm, war drei Jahre zuvor in die Dienste des Konservatoriums getreten. Als er im Herbst 1738 nach etwa fünfzehnjähriger Abwesenheit von Neapel mit dem Rufe eines international anerkannten Komponisten in die Heimatstadt zurückgekehrt war, hatten ihn die Governatori der Anstalt am 11. Juni 1739 zum Primo Maestro gewählt, und seine Dienste ab 1. Juli 1739 mit 10 Dukaten monatlich entgolten:

*„ . . . discorso come per la morte seguita del quondam Maestro Francesco Mancini, che essercitava la carica di Primo Maestro di Cappella . . . doversi detta carica conferire ad altra Persona meritevole . . . Onde anno concluso di eliggerlo, . . . con la presente eliggono Nicolo Porpora per primo Maestro di Cappella . . . con dovere godere la medesima provisione di ducati Dieci il mese, siccome godeva il detto suo Antecessore quondam Maestro Francesco Mancini, da decorrere à suo beneficio dal primo Luglio“.*<sup>9</sup>

Die zitierte Berufungsurkunde Nicolo Porporas nennt als seinen Vorgänger ausdrücklich den verstorbenen Francesco Mancini. In Salvatore di Giacomos Liste der *Insegnanti* des Konservatoriums aber wird für die Jahre 1737 bis 1739 ein Giovanni Fischietti als Primo Maestro angeführt,<sup>10</sup> der, nach Helmut Hucke in *MGG VIII* (1960), bereits am 1. Dezember 1735 „*Nachfolger Mancinis am Konservatorium S. Maria di Loreto*“ wurde.<sup>11</sup> Obwohl diese Angaben auf Tatsachen beruhen, verunklaren sie das Geschichtsbild durch Vergrößerung und Mißdeutung der Fakten. Wie sieht die Sachlage wirklich aus?

Francesco Mancini, der 1720 die Stelle des Primo Maestro von Giuliano Perugino übernommen hatte, mußte 1735 krankheitshalber seine Pflichten am Konservatorium aufgeben. Um den Unterricht zu normalisieren, beschlossen die Governatori am 1. Dezember 1735, seine Lehraufgaben an Giovanni Fischietti, einen Alumnus der Anstalt, zu übergeben. Fischietti wurde aber nicht als „Nachfolger“ von Mancini, sondern als ein Ersatzmann für den kranken Meister angestellt. Er mußte seinen Dienst ohne Bezahlung ausführen, während Mancini weiterhin sein reguläres Gehalt von jährlich 120 Dukaten ausgezahlt erhielt:

*„L'infermità che da molto tempo hà travagliato, e seguita à travagliare il Maestro Francesco Mancini uno de Maestri di Musica del Regal Conservatorio l'ave impedito, e tuttavia l'imperlisce di andare ad insegnare i figliuoli secondo il solito . . . anno stimato essi Signori essere di loro incumbenza prontamente provvedere à questa disordine, ed eliggere altra Persona, che per la mancanza del Maestro Francesco Mancini vada ad istruire, ed à dare le solite lezioni nel Conservatorio . . . anno stimato bene destinare à quest'impiego il Maestro Giovanni Fischietti . . . uno di migliori allieve che siano usciti dal detto Conservatorio . . . ed anno stabilito, che vada nel Conservatorio à dare le lezioni, e fare tutte quelle Composizioni, che occorreranno, in vece, e durante l'infermità del Maestro Francesco Mancini, al quale però si dovrà pagare la solita menzuale provisione, senza che il Maestro Giovanni Fischietti possa pretendere durante tal supplitmento provisione alcuna“.*<sup>12</sup>

In den Kontobüchern des Konservatoriums findet man daher nur Auszahlungen an den Secondo Maestro Giovanni Veneziano und den Primo Maestro Francesco Mancini verzeichnet. Fischietti wird nicht erwähnt. Die letzte der dreimonatlichen Gehaltsraten Mancinis ist am 13. September 1737 registriert worden. Eine

9 *Conclusioni* No. 168, S. 156.

10 *I Quattro antichi conservatorii*, Bd. II, S. 218.

11 Schlagwort *Mancini*, Sp. 1566.

12 *Conclusioni* No. 168, S. 149v-150r.

Randnotiz verweist auf den Tod Mancinis, und auf ein Memorandum vom 5. November 1739, das besagt, Mancini sei im September 1737 gestorben, ehe er seine Auszahlung erhalten konnte:

„[13. Sett. 1737] per la morte di Mancino si è portato detta polisa à 5. Novembre 1739“.

„5. Novembre 1739. Ricordo & D.<sup>a</sup> polisa stà notata nelle fede dell'anno 1737, et è la medesima che fù pagata à 13. Settembre 1737 al Maestro Francesco Mancini, quale perche passo à miglior vita in detto mese non li fù data onde presentemente si è fatto stornare; et in cambio di quella si è notata in detta fede la sud.<sup>a</sup> di ducati 30 pagabile al Rev.<sup>o</sup>“.<sup>13</sup>

Auch nach dem Tode Mancinis wurde Giovanni Fischetti nicht, wie Di Giacomo angibt, zum Primo Maestro ernannt, sondern er mußte seine Aufgaben weiterhin ehrenamtlich ausführen. Gehaltszahlungen lassen sich für die Jahre 1737 bis 1739 nur für den Secondo Maestro Giovanni Veneziano nachweisen. Es ist offensichtlich, daß die Governatori das Amt des Primo Maestro in diesem Zeitraum offiziell als unbesetzt betrachteten. Auch der Umstand, daß Mancinis Konto erst am 5. November 1739, nach der Berufung Porporas, bereinigt wurde, ist daher erklärbar. Aus Unkenntnis dieser Zusammenhänge hat man jedoch den Hinweis auf Mancinis Tod in den Beschlüssen der Governatori vom 11. Juni 1739 falsch interpretiert, und den Todestag Mancinis auf den 11. Juni 1739 festgelegt. Dieses Datum ist besonders in der älteren Literatur, aber auch noch in *Riemann II* (1961) zu finden.<sup>14</sup>

Nicolo Porpora, der also im legalen Sinne wirklich Nachfolger Mancinis war, hat es nicht lange in den Diensten des Konservatoriums gehalten. Nach nur zweieinhalb Jahren kündigte er seine Stelle, oder besser gesagt, er kehrte von einer Reise nach Venedig, die er gegen Ende 1741 unternommen haben muß, nicht nach Neapel zurück. Die letzte dreimonatliche Gehaltsrate, für Juli bis September 1741, wurde im Oktober des Jahres auf Porporas Konto gebucht;<sup>15</sup> und für Januar bis April 1742 werden dann die besonderen Mühen des zweiten Kapellmeisters Giovanni Veneziano, die er wegen der Abwesenheit Porporas auf sich nehmen mußte, vermerkt und zusätzlich vergütet:

„2. Marzo 1742. Al Maestro Giovanni Veneziano ducati 4 e sono indicazione di sue fatighe straordinario fate in Gennaio e Febbraio prossimi passato per l'assenza del Nicolo Porpora“.<sup>16</sup>

Giovanni Veneziano war der Sohn des ehemaligen Primo Maestro Gaetano Veneziano, der die musikalischen Geschicke des Konservatoriums vom 2. August 1695<sup>17</sup> bis zu seinem Tode am 15. Juli 1716 leitete. Prota-Giurleos Beitrag über Gaetano Veneziano für *MGG XIII* (1966) berichtet zuverlässig, und enthält genaue Angaben der Archivquellen.<sup>18</sup> Nach dem Tode seines Vaters wurde Giovanni Veneziano zum Secondo Maestro gewählt, und Giuliano Perugino, der seit 1705 als zweiter Meister gewirkt hatte,<sup>19</sup> wurde die Nachfolge des Primo Maestro übergeben:

„29. Luglio 1716: come per il passaggio à miglior vita del quondam Gaetano Veneziano primo Maestro di Cappella di esso Regal Conservatorio devisi conferire detta carica ad . . . il

13 Loreto Polizze No. 36, 13 Sett. 1737; 5 Nov. 1739.

14 Schlagwort *Mancini*, S. 139-I.

15 Loreto Polizze No. 63.

16 Loreto Polizze No. 63.

17 *Conclusioni* No. 168, 2. Agosto 1695.

18 Sp. 1401.

19 *Conclusioni* No. 168, S. 84v-86v.

*Rev<sup>o</sup> D. Giuliano Perugino, che sin ora ha insegnato detti figliuoli da secondo Maestro di Cappella da molti anni . . . come con la presente eliggono il Maestro Giovanni Veneziano, avendo il riguardo alla memoria del quondam suo Padre . . .“*<sup>20</sup>

Giovanni Veneziano diente dem Konservatorium 26 Jahre lang, bis zu seinem Tode am 13. April 1742. Von 1716 an stand er zuerst dem Giuliano Perugino (bis 1720), und dann Francesco Mancini (bis 1735) zur Seite. Zusammen mit Giovanni Fischietti wirkte er von 1735 bis 1739, und danach schließlich noch mit Nicolo Porpora. Er wurde nie zum Hauptlehrer gewählt. Jedoch wurde ihm in den vier letzten Monaten seines Lebens, als er wegen der Abwesenheit Porporas alle Unterrichtspflichten zu übernehmen hatte, das volle Gehalt eines Primo Maestro zuerkannt.

Nach dem Tode Giovanni Venezianos und dem Rücktritt Nicolo Porporas, trat unter der Leitung des neuen Hauptlehrers Francesco Durante und seines Secondo Maestro Pietro Antonio Gallo für das Konservatorium S. Maria di Loreto über 13 Jahre hinweg wieder eine stabile Periode ein. Der Ruf Durantes zog viele talentierte Schüler in diese Anstalt, unter ihnen solche späteren Meister wie Pasquale Anfossi, Pietro Alessandro Guglielmi, Antonio Sacchini und Fedele Fenaroli.

Mit dem Tode Durantes am 30. September 1755<sup>20 a</sup> wurden die Governatori des Konservatoriums abermals vor eine Entscheidung über die Nachfolge gestellt. Der naheliegende Schritt, Pietro Antonio Gallo zum ersten Meister zu befördern, wurde nicht erörtert. Die Gouverneure hofften offensichtlich darauf, einen dem internationalen Rufe Durantes ebenbürtigen Nachfolger zu gewinnen, und ließen einen öffentlichen Wettbewerb für die Stelle ausschreiben. Für die Übergangszeit wurde Gennaro Manna, Maestro di Cappella der Stadtkathedrale von Neapel, am 1. Oktober 1755 als Lehrer an das Institut gerufen.<sup>21</sup> Als sich aber keine geeigneten Bewerber für den ausgeschriebenen Posten des ersten Kapellmeisters meldeten, beschlossen die Governatori am 18. Januar 1756, Gennaro Manna eine feste Stellung zu geben. Er wurde jedoch nicht, wie man oft lesen kann, zum Primo Maestro gewählt,<sup>22</sup> sondern er mußte, wie Hücke und Prota-Giurleo in *MGG VIII* (1960) richtig darstellen,<sup>23</sup> die musikalische Leitung des Konservatoriums mit Pietro Antonio Gallo zu gleichem Gehalte teilen. Es wurden zum ersten Mal zwei gleichrangige Kapellmeister für den Unterricht verantwortlich:

*„1756. 18. Gennario: Per lo che si è stabilito, e concluso, che per sin'à tanto, che non vi sà Persone, che vogliono concorrere, debbia continuare ad essere detta incumbenza di Maestro di Cappella il suddetto Gennaro Manna; ed essercitarla nell'istesso tempo il Maestro Pietro Antonio Gallo in maniera che trà detti due Soggetti non vi sia differenza alcuna di Superiorità, ò*

20 *Conclusioni* No. 168, S. 126v.

20a „A di 1. Ottobre 1755 – Francesco Durante di Frattamaggiore, diocesi d'Aversa, d'anni 71, marito di Angela Giacobbe, doppo d'haver ricevuto li SS. Sacramenti della Santa Madre Chiesa C. A. R., morto a 30. Settembre prossimo scorso, e sepolito a S. Lorenzo“, Archivio della Parrocchia di S. Maria dei Vergine, Lib. Def. X. Vgl. Riscatto, Frattamaggiore, Anno III, N. 5-19. luglio 1952. Ältere Nachschlagewerke, aber auch noch *MGG IV* (1954), Sp. 986, geben Durantes Todestag fälschlich als 13. August 1755.

21 *Conclusioni* No. 168, S. 180: „dal primo di Ottobre del prossimo passato anno 1755, giorno che detto Maestro Gennaro Manna principio detta carica“.

22 Siehe: *MGG XI* (1963), Schlagwort *Sacchini*, Sp. 1222; Tibaldi Chiesa, *Cimarosa e il suo Tempo*, Mailand 1939, S. 91.

23 Schlagwort *Manna*, Sp. 1592.

*maggiori grado, mà che cossi l'uno, come l'altro siano nel medesimo grado, e trà di loro si convengono chi deve da lezione la mattina, e chi lo giorno, ò pure alternativamente . . . ed in conseguenza di tutto ciò si è pure stabilito, che la provisione, e salario sia uguale trà detti due Soggetti, cioè di ducati Otto per ciascheduno in ogni mese“.*<sup>24</sup>

Es ist Nicolo Porpora zweite Lehrperiode am Konservatorium S. Maria di Loreto, die von besonderen Ungewißheiten und Widersprüchen umgeben ist. Nach Frank Walkers Angaben war Porpora dort von Januar 1758 bis Ende April 1760 als Primo Maestro Straordinario neben Gennaro Manna (von ihm fälschlich als „*first master*“ bezeichnet) beschäftigt:

*„His position was ‚straordinario‘ because there existed another first master in the person of Gennaro Manna. These appointments are given by Di Giacomo, on documentary evidence, but Porpora did not stay at Naples all the time“.*<sup>25</sup>

Walkers Nachsatz spricht für sich. Seine eigenen Forschungen hatten erkennen lassen, daß Porpora sich in dieser Zeit mehr in Venedig und Wien als in Neapel aufhielt, und es ihm kaum möglich gewesen wäre, dort regulären Konservatoriumsunterricht zu leisten. Den Zweifeln Walkers aber stand die von ihm nicht überprüfbare „*documentary evidence*“ Di Giacomos im Wege. Di Giacomos Behauptungen stützen sich auf ein Protokoll der Beschlüsse der Governatori des Konservatoriums vom 25. Januar 1758. Das Protokoll bezeugt jedoch nur, daß Porporas Wiederanstellung unter diesem Datum bewilligt wurde; es besagt aber nicht, daß er die Stelle zu diesem Zeitpunkt angetreten hat:

*„Poiche si è avuta notizia che il rinomato Maestro di Cappella Sig. D. Nicolo Porpora, che altra volta è stato Maestro del nostro Conservatorio, debba di breve ritornare in questa Città à ripatriarsi; abbiamo perciò determinato di eliggerlo siccome da ora l'eliggono per altro Maestro di Cappella del medesimo, con provisione, senza verun pregiudizio di quelli valorosi Maestri, che attualmente insegnano Musica nel Conservatorio istesso“.*<sup>26</sup>

Was Walker vermutete, wird von den Kontobüchern des Konservatoriums eindeutig bestätigt. Von Januar 1758 bis April 1760 sind keine Zahlungen zu Gunsten Porporas geleistet worden. Er ist daher in diesen Jahren nicht aktiv am Loreto Konservatorium tätig gewesen. In diesem Sinne, aber mit einer zusätzlichen Wendung, schreibt dann Anna Mondolfi in *MGG X* (1962):

*„In den ersten April Tagen des Jahres 1760 kehrte Porpora nach Neapel zurück... Porpora lehnte die Stelle eines Maestro straordinario am Conservatorio di Loreto ab und erhielt darauf die des ersten Lehrers am Conservatorio S. Onofrio. Bald freilich trat er, aus unbekanntem Gründen, wieder zurück“.*<sup>27</sup>

Auch Akio Mayeda, in seiner Wiener Porpora-Dissertation (1967), schließt sich der Meinung an, daß Porpora, im Frühjahr 1760 nach Neapel zurückgekehrt, nicht den Lehrerposten des Loreto, sondern „*gegen Ende September dieses Jahres*“ den „*des anderen neapolitanischen Konservatorium S. Onofrio als Nachfolger von Aboš*“ übernahm.<sup>28</sup> Wie vor ihm Walker, schreibt er, „*diese letzte Anstellung*

24 *Conclusioni* No. 168, S. 180-181.

25 F. Walker, *A Chronology of the Life and Works of Nicolo Porpora*, in: *Italian Studies* VI, Cambridge 1951, S. 58.

26 *Conclusioni* No. 168, S. 189v-190v.

27 Schlagwort *Porpora*, Sp. 1455.

28 A. Mayeda, *Nicolo Antonio Porpora als Instrumentalkomponist*, Phil. Diss. Wien 1967 (masch. schriftl.) S. 88-89.

dauerte nur ein Jahr, bis Ende September 1761“.<sup>29</sup> Diese Angaben, die den Stand der bisherigen Porpora-Forschung repräsentieren, müssen revidiert werden. Wie eine Eintragung in den Rechnungsakten des Conservatorio di Loreto beweist, wurde Nicolo Porpora am 10. April 1760 als Maestro di Cappella angestellt; also genau zu der Zeit, als er nach Di Giacomo und Walker den Posten dort aufgegeben, oder nach Mondolfi, abgelehnt haben soll:

*„Al Maestro Nicolo Porpora 30 ducati con polisa per Banco Popolo, per sua provisione di mese 3 anticipati, principati a 10 Aprile 1760, e finiendo à 10 luglio venturo, à ducati 120 l'anno, come Maestro di Cappella del nostro Conservatorio“.*<sup>30</sup>

Mit 10 Dukaten monatlich erhält Porpora das damalige Höchstgehalt des Primo Maestro. Gleichzeitig mit seiner Anstellung werden die Gehälter der sich im Amt befindlichen Meister, Pietro Antonio Gallo und Gennaro Manna, auf das übliche Gehalt eines Secondo Maestro, auf je 6 Dukaten, reduziert. Dies geschah im Widerspruch zu den Beschlüssen der Gouverneure des Konservatoriums vom 25. Januar 1758, die eine Anstellung Porporas *„ohne jeden Nachteil für jene verdienten Meister“* die dort lehrten vorsah (s.o.).

*„A Pietro Antonio Gallo... ducati 18.3.6. per sua provisione per tutto Giugno 1760, cioè ducati 2.3.6. per giorni 10, dalle provisione per tutto li 10 Aprile 1760, à ducati 8 il mese, ducati 16 per provisione de 10 Aprile detto giorno in cui prese il possesso nel nostro Conservatorio l'altro Maestro di Cappella D. Nicolo Porpora, per tutto la fine di Giugno d'alla ragione di ducati 6 al mese, come Maestro di Cappella del nostro Conservatorio“.*

*„A Gennaro Manna . . . ducati 18.3.6. per sua provisione à tutto Giugno 1760 . . .“.*<sup>31</sup>

Es steht damit fest, daß Porpora am 10. April 1760 den ihm versprochenen Posten eines Maestro am Loreto Conservatorium übernommen hat, und zwar nicht als *„straordinario“*, sondern dem Gehalte nach in bevorzugter Stellung. Das neue Einkommensverhältnis der drei Meister blieb auf ein Jahr lang bestehen. In dreimonatlichen Auszahlungen sind ihre Gehälter in den Kontobüchern bis zum 1. Mai 1761 registriert. Unter diesem Datum wird, gleichzeitig mit der letzten Auszahlung seines Gehaltes, die Resignation Porporas vermerkt:

*„A 1. Maggio. A Nicolo Porpora ducati 20 per mesi due per tutto la fine Aprile 1761 . . . essendosi licenziato, giusta la sua rinuncia fatta in iscritto, che si conserva“.*<sup>32</sup>

Die Gründe für Porporas Rücktritt sind unbekannt. Man möchte vermuten, daß die auf drei Meister verteilte Administration zu internen Schwierigkeiten geführt hat, da sich eine Sitzung der Governatori am 30. September 1760 fast ausschließlich mit Disziplinfragen, besonders unentschuldigter Abwesenheiten der Lehrkräfte, beschäftigen mußte.<sup>33</sup> Nur wenige Tage nach Porporas Abgang, am 9. Mai 1761, ist auch Gennaro Manna aus seinem Amt geschieden. Als Grund werden seine vielseitigen anderweitigen Verpflichtungen angeführt:

29 A. a. O., S. 89. F. Walker, a. a. O., S. 59: *„At the end of April 1760 Porpora gave up his post at the Conservatorio di Santa Maria di Loreto, Naples . . . On the resignation of Abos at the end of September, Porpora became Maestro of the Conservatorio di Sant'Onofrio again. This was his last appointment, and it was held only until September, 1761“.*

30 Loreto Polizze No. 67, 19. Aprile 1760; No. 68, S. 104.

31 Loreto Polizze No. 67, 10. Giugno 1760.

32 Loreto Polizze No. 67, 6. Maggio 1761; No. 68, 1. Maggio 1761, S. 138.

33 Conclusioni No. 169, S. 86: *„Dichiarando che il Maestro di Cappella D. Nicolo Porpora è tenuto di dare lezione tre volte in ogni Settimana, e tutti gli altri ogni giorno, che non sia di vacanza, e se le dette mancanze sono continue, restano licenziati da detto Conservatorio“.*

„A D. Gennaro Manna ducati 25.3. . . per sua provisione di mesi 4 e giorni 8 à tutto li Maggio 1761, à ducati 72 l'anno, come Maestro di Cappella del nostro Conservatorio e per le grandi sue incumbenze, che tiene, ha stimato licenziarsi del nostro Conservatorio, giusta l'attesto del Reverendo pre Rettore“.<sup>34</sup>

Nachdem das Triumvirat versagt hatte, entschlossen sich die Governatori endlich dazu, das Hauptlehramt ihrem zweiten Kapellmeister Pietro Antonio Gallo anzuvertrauen. Gallo wurde laut Beschluß vom 15. Mai 1761 der neue Primo Maestro di Cappella, erhielt für seine Tätigkeit aber nur acht Dukaten (später neun), statt der üblichen 10 Dukaten Gehalt, beginnend mit dem 1. Mai 1761:

„A Pietrantonio Gallo ducati 22. . . per sua provisione cioè ducati 6 per Aprile 1761 e ducati 16 sono gli mesi di Maggio e Giugno corrente anno, à ducati 96 l'anno, come Primo Maestro di Cappella del nostro Conservatorio, giusta la Conclusione d'SS Governatori fatta a 15. Maggio 1761 nella quale si disse, che dal primo Maggio detto anno in avanti dovesse correre la sua provisione à ducati 8 al mese, non già à ducati 6, come l'aveva goduti per il passato“.<sup>35</sup>

Gleichzeitig mit Gallo wurde am 15. Mai 1761 Antonio Sacchini zum Secondo Maestro bestellt, aber mit der Stipulation, daß sein Gehalt von monatlich 4 Dukaten erst vom 1. Juni 1761 an wirksam werde:

„Abbiamo nel tempo istesse eletto per secondo Maestro di Cappella del medesimo il Sig. D. Antonio Sacchini, con quelle obbligazioni parimente e prerogative, che porta seco una tal carica. . . adunque si stabilisce la paga di ducati Sei il mese; con che debba da ora prendere possesso del suo impiego, ma la suddetta provisione non debba correre al medesimo se non che dal di primo di Giugno del corrente anno“.<sup>36</sup>

Antonio Sacchini, ein Alumnus des Konservatoriums und Schüler Francesco Durantes von Ruf, war schon vor dieser Ernennung drei Jahre lang als ein Maestro Straordinario in den Diensten der Anstalt ehrenamtlich, ohne Bezahlung, tätig gewesen. Mit seiner Berufung lösten die Governatori ihr Versprechen vom 25. Januar 1758 ein, nämlich Sacchini einen besoldeten Posten zu übergeben, sobald ein solcher frei werden würde:

„1758. 25. Gennaio . . . perchè il Sig. D. Antonio Sacchini, oltre all'essere un'de valorosi Maestri di Cappella di questa Città, è il medesimo stato educato, ed ammaestrato nell'istesso Conservatorio, ed oltre ciò, è un de migliori Scolari del fù celebre D. Francesco Durante . . . Abbiamo per tali motivi trascelto il suddetto Sig. Sacchini per Maestro di Cappella Straordinario . . . senza che egli pretender possa paga di sorta alcuna, mà che servir gli debba di merito, per passare immediatamente à paga nel caso di mancanza di uno de Maestri di Cappella ordinarii, che stavano insegnando Musica nel Conservatorio suddetto et sic Conclusum“.<sup>37</sup>

Sacchini bezog also nicht, wie Di Giacomo fahrlässig aussagt, bereits vom 1. Mai 1758 an „ein Stipendium von 6 Dukaten“<sup>38</sup>, sondern erhielt ein festes Gehalt erst nach seiner Einstellung als Secondo Maestro. Der Erfolg seiner ersten Opera Seria, *Andromeca*, die am 30. Mai 1761 im Teatro San Carlo aufgeführt worden war, mag Sacchini dazu bewogen haben, seine neue Stelle am Loreto Konservatorium schon nach 18 Monaten zu verlassen. Am 12. Oktober 1762 wurde er von seinen Pflichten beurlaubt, um in Venedig seine zweite Oper produzieren zu können. Als

34 Loreto Polizze No. 67, 3. Giugno 1761; No. 68, 1. Giugno 1761, S. 142.

35 Loreto Polizze No. 67, 9. Luglio 1761; No. 68, 1. Luglio 1761, S. 145; Conclusioni No. 168, S. 194v-195v.

36 Conclusioni No. 168, S. 195.

37 Conclusioni No. 168, S. 189v-190v.

38 I Quattro antichi conservatorii, Bd. II, S. 224: „Poi, dal 1 maggio 1758 al 12 ottobre 1762 ha 6 ducati di stipendi al mese“.

Stellvertreter, mit Gehalt von 4 Dukaten, wurde Fedele Fenaroli, wie Sacchini ein Alumnus des Konservatoriums und Schüler von Durante und Gallo, auf den Posten des Secondo Maestro berufen:

„*Avendo il Secondo Maestro di Cappella di detto Conservatorio D. Antonio Sacchini chiesto licenza per andare à fare l'opera nella Città di Vineggia, si è pensato durante la sua assenza, che dice durate sino alla fine dell'opera provvedere di altro Soggetto che interimamente supplisce in luogo di detto Sacchini; e con considerato si che dal Maestro di Cappella D. Fedele Fenaroli concorrono tutta la qualità necessari per insegnare la Musica in detto Regal Conservatorio si è stimato destinarlo Secondo Maestro di Cappella*“.<sup>39</sup>

Die Erfolge seiner Opern, die Sacchini 1763 für Venedig und Padua schrieb, veranlaßten ihn noch im selben Jahre sein Amt am Konservatorium endgültig niederzulegen (und nicht erst nach *Semiramide* für Rom, Karneval 1764, wie DiChiera in *MGG XI* angibt).<sup>40</sup> Fedele Fenaroli wurde daher bereits am 23. September 1763 von den Governatori als permanenter Secondo Maestro, mit vollem Gehalt von 8 Dukaten im Monat, bestätigt. Er wirkte in dieser Stellung bis zum Tode des Hauptlehrers. In den Jahren, in denen Gallo und Fenaroli dem Konservatorium vorstanden, erhielten dort unter anderen Domenico Cimarosa und Nicolo Antonio Zingarelli ihre musikalische Ausbildung. Um 1770 war Santa Maria di Loreto, nach Angaben von Charles Burney, die er von Nicolo Piccinni erhielt, das größte der neapolitanischen Konservatorien.<sup>41</sup> Über die Lehrer der Anstalt spricht Burney in den Eintragungen seines Tagebuches der italienischen Reise nicht. Pietro Antonio Gallo starb in Neapel am 15. August 1777. Da er keine eigene Familie hatte, wurde die Erbschaft an seine Schwester Giovanna, Nonne eines Klosters in Gravina, Puglien, überwiesen:

„*3. 8bre. Pagati alla Monaca Giovanna Gallo della Città di Gravina, Sorella del quondam Pietr'Antonio Gallo fù primo Maestro di Cappella del nostro Conservatorio per rata di sua provizione dal primo Luglio 1777 per tutto li 15 del passato mese di Agosto à ragione di ducati 9 al mese che li stavano stabiliti – rimesso per Banco Spirito Santo*“.<sup>42</sup>

Obwohl Pietro Antonio Gallo insgesamt 35 Jahre am Conservatorio Madonna di Loreto tätig war, blieb er der Musikgeschichte so gut wie unbekannt. Dafür kann man mehrere Gründe anführen. Als ein Komponist, der sich ausschließlich der Kirchenmusik widmete, wurde Gallo am Anfang seiner Karriere völlig von seinem berühmten Kollegen Francesco Durante in den Schatten gestellt. Auch mit dem Vielschreiber Manna konnte er nicht wetteifern. Gegen Ende seines Lebens überflügelte ihn der Ruf seines Secondo Maestro und späteren Nachfolgers, Fedele Fenaroli. Dazu ist der Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert ein Fehler unterlaufen: in den Abhandlungen über die Konservatorien Neapels wird Gallo nicht als Pietro Antonio, sondern als Ignazio Gallo, neapolitanischer Kapellmeister und Schüler Alessandro Scarlattis, erwähnt. Bereits in der *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli* (1819) kann man lesen:

„*Ignazio Gallo nato in Napoli nel 1689. Studiò sotto Scarlatti nel Conservatorio di Poveri di Gesù Cristo. Divenne maestro di quel luogo, e nella sua soppressione passo nella Pietà, ed in Loreto*“.<sup>43</sup>

39 *Conclusioni* No. 168, S. 196v-197v.

40 Schlagwort *Sacchirti*, Sp. 1222.

41 P. Scholes (Hrsg.), *Dr. Burney's Musical Tours in Europe*, London 1959, Bd. I, S. 246.

42 *Loreto Libro Maggiore* No. 24, S. 315.

43 *Biographie* No. 9, *Ignazio Gallo*, ohne Seitenangabe.

Diese Angaben werden in den *Memorie* des Marchese di Villarosa (1840) wiederholt, und von dort von Fétis, dann Florimo und Eitner aufgegriffen.<sup>44</sup> Wie die Überprüfung der erhaltenen Akten des Conservatorio Poveri di Gesu Cristo zeigt, hat dort weder Alessandro Scarlatti gelehrt, noch war ein Ignazio Gallo sein Schüler oder gar Nachfolger. Es muß sich also um eine Mischung von Namens- und Personenverwechslung handeln. Der einzige Kapellmeister Gallo, der je in Dokumenten neapolitanischer Konservatorien erwähnt wird, ist Pietro Antonio Gallo am Madonna di Loreto. Florimo unterläuft ein Fehler, der die Metamorphose von Pietro Antonio zu Ignazio Gallo erkennen läßt. In seinem Verzeichnis der *Maestri Compositori* des Loreto Konservatoriums führt er neben Francesco Mancini auch Antonio Gallo als Lehrer von David Perez an. In seinem kurzen biographischen Hinweis auf Ignazio Gallo dagegen gibt er diesen als Lehrer an: „*si conosce per tradizione, che fu maestro di Davide Perez*“.<sup>45</sup> Der Tradition nach war aber nicht Ignazio, sondern Antonio Gallo der Lehrer von Perez, wie man es in Burneys *General History* (1789) lesen kann: „*David Perez . . . brought up in the Conservatorio of Santa Maria di Loreto . . . under Antonio Gallo und Francesco Mancini*“.<sup>46</sup> Allerdings irrte auch Burney, da Gallo nicht zusammen mit Francesco Mancini, sondern mit Francesco Durante am Loreto Konservatorium gelehrt hat.

Auch in der Cimarosa-Biographie von Maria Tebaldi Chiesa (1939) wird nicht Pietro Antonio, sondern Ignazio Gallo als Lehrer von Cimarosa genannt, was von Helmut Wirth in *MGG II* (1952) wiederholt wird.<sup>47</sup> Der legendäre Ignazio erhält sich bis in das *Dizionario La Musica* (1968), wo das Schlagwort „*Gallo, Ignazio*“ auf den biographischen Beitrag über Cimarosa verweist, in dem Gallo als einer der Lehrer dieses Komponisten erwähnt wird. Ulisse Prota-Giurleo hat im *Dizionario Musicale Larusse* (1961) die Verwirrung damit zu erklären versucht, daß es sich um eine Verwechslung von Pietro Antonio Gallo und Ignazio Prota handele.<sup>48</sup> Auf jeden Fall ist P. A. Gallo mit dem „*Ignazio Gallo*“ der Cimarosa Biographien identisch. In der Geschichte der neapolitanischen Konservatorien sind Namensänderungen kein Sonderfall. Auf die Transformation von Giuliano Perugino zu „*P. Gaetan de Perouse*“, durch Fétis, hat bereits Walker hingewiesen.<sup>49</sup>

Nach dem Tode Gallos wurde der zweite Meister des Konservatoriums, Fedele Fenaroli, am 21. November 1777 zum Hauptlehrer ernannt:

„*A. D. Fedele Fenaroli . . . per sua provisione da Luglio à tutto 9bre 1777, cioè ducati 12 per meso uno, e mezzo da Luglio per tutto li 15 Agosto à ragione di ducati 8 al mese, che li stavano assegnati con Conclusione de 23. 7bre 1763, ducati 35 per mese tre, e mezza dalli 16. Agosto 1777 à tutto 9bre detto à ragione di ducati 10 al mese, giusta la Conclusione de 21. 9bre corrente anno, essendo passato nella Piazza di primo Maestro di Cappella in luogo del fù D. Pietr'Antonio Gallo*“.<sup>50</sup>

44 Villarosa, *Memorie*, S. 82; Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Paris 1874, Bd. III, S. 391; Florimo, *La scuola musicale di Napoli*, Bd. II, S. 185; Eitner, *Quellenlexikon*, Leipzig 1901, Bd. IV, S. 135.

45 Florimo, a.a.O., S. 185.

46 Ch. Burney, *A General History of Music*, hrsg. v. F. Mercer, London 1935, New York 1957, Bd. II, S. 934.

47 Chiesa, *Cimarosa* (Mailand 1939), S. 34, S. 91; *MGG II*, Sp. 1442.

48 Bd. I, S. 712, Schlagwort *Gallo, Pietro Antonio*.

49 A. a. O., S. 29, Anm. 2.

50 *Loreto Libro Maggiore* No. 24, S. 315; *Conclusioni* No. 167, S. 38v-39r.

Die nun frei gewordene Stelle des Secondo Maestro übernahm Saverio Valente, ein Alumnus des Loreto Konservatoriums, der seit 1767 als Terzo Maestro di Cappella mit einem Gehalt von zunächst zwei, dann drei Dukaten monatlich unterrichtet hatte.<sup>51</sup>

„25. 2. 10. *Pagati per detto Banco à D. Saverio Valente Maestro di Cappella, cioè ducati 4. 2. 10 per la mesata da Luglio per tutto li 15 Agosto à ragione di ducati 3 al mese, e ducati 21 per mesate tre, e mezza dalli 16. Agosto 1777 per tutto 9bre detto à ragione di ducati 6 al mese, giusta la Conclusione dè 21. 9bre cadere anno, essendo subentrato nella Piazza di secondo Maestro di Cappella cogl'oblighi in detta Conclusione contenuti*“.<sup>52</sup>

Fedele Fenaroli und Saverio Valente verblieben in den Diensten des Conservatorio di Loreto, über dessen Zusammenschluß mit dem Konservatorium Sant'Onofrio (1797) hinweg, bis zur Auflösung der Anstalt durch Joseph Bonaparte am 26. November 1806.

Zusammenfassend läßt sich für das 18. Jahrhundert folgende Chronologie der Maestri di Cappella des neapolitanischen Conservatorio di Santa Maria di Loreto aufstellen:

1695 - 1716: Gaetano Veneziano, Maestro di Cappella

1705 - 1716: Giuliano Perugino, Secondo Maestro

1716 - 1742: Giovanni Veneziano, Secondo Maestro

1716 - 1720: Giuliano Perugino, Primo Maestro

1720 - 1737: Francesco Mancini, Primo Maestro

1735 - 1739: Giovanni Fischietti, Maestro (interim, ohne Gehalt)

1739 - 1742: Nicolo Porpora, Primo Maestro

1742 - 1755: Francesco Durante, Primo Maestro

Pietro Antonio Gallo, Secondo Maestro

1755 - 1760: Pietro Antonio Gallo  
Gennaro Manna ] Maestri (gleichrangig)

1760 - 1761: Nicolo Porpora, Maestro di Cappella (mit dem Gehalt eines Primo Maestro)

Pietro Antonio Gallo, Maestro (mit dem Gehalt eines Secondo Maestro)

Gennaro Manna, Maestro (mit dem Gehalt eines Secondo Maestro)

1761 - 1777: Pietro Antonio Gallo, Primo Maestro

1761 - 1763: Antonio Sacchini, Secondo Maestro (seit 1758 Maestro Straordinario, ohne Gehalt)

1762 - 1777: Fedele Fenaroli, Secondo Maestro (1762 - 1763: interim, mit Gehalt)

1767 - 1777: Saverio Valente, Terzo Maestro

1777 - 1806: Fedele Fenaroli, Primo Maestro

Saverio Valente, Secondo Maestro.

<sup>51</sup> *Conclusioni* No. 167, S. 39.

<sup>52</sup> *Loreto Libro Maggiore* No. 24, S. 315.

## *Frédéric Chopin im Lichte unbekannter Quellen aus der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*

*Ein Beitrag zur Geschichte der Ästhetik und Musikkritik*

VON KAROL MUSIOL, KATOWICE

Die frühe deutschsprachige Chopin-Literatur nimmt einen besonderen Platz in der Musikkritik des XIX. Jahrhunderts ein. Ihr hohes fachliches Niveau verdankt sie hervorragenden Künstlern und Schriftstellern wie Robert Schumann, Ludwig Rellstab, Friedrich Wieck, Gottfried Wilhelm Fink, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Heinrich Heine und Ferdinand Hiller. Besondere Bedeutung kommt den kritischen Dialogen und Aufsätzen Schumanns und Rellstabs zu, die in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, der Neuen Zeitschrift für Musik und der Iris im Gebiete der Tonkunst in den Jahren 1831-1840 sich mit dem Werk Frédéric Chopins auseinandergesetzt haben. Dabei ist Schumann als Pionier und Wegbereiter des großen Polen in die Geschichte der Musikästhetik eingegangen, während Rellstab lange Jahre als Vertreter der rückschrittlichen Richtung angesehen wurde. Erst später, gegen Ende des XIX. Jahrhunderts, hat man ihm Gerechtigkeit widerfahren lassen<sup>1</sup>. Man fand in seinen Chopin-Rezensionen positive Elemente, die den guten Willen ihres Verfassers bezeugten, in den Geist der neuen musikalischen Werke einzudringen und ihre Gesetze zu ergründen.

Diesen beiden angeführten Kritikern, die für die frühe Chopin-Ästhetik von grundlegender Bedeutung sind, reiht sich ein weiterer, bisher von der Chopin-Forschung fast überhaupt nicht beachteter Schriftsteller an, der seine Anschauungen über das Werk, die Persönlichkeit und Interpretationskunst des großen Romantikers im Zusammenhang mit den „negativen“ Rezensionen Rellstabs dargelegt hat. Es handelt sich hierbei um den Breslauer Dichter, Philosophen und Musikkritiker Karl August Timotheus Kahlert<sup>2</sup>, den Davidsbündler und langjährigen Freund und Mitarbeiter Robert Schumanns, der sich in seinen ästhetischen Werken, in denen er u.a. dem intensiven Einfluß Schellings und Hegels unterlag, zu den Vertretern der neuromantischen Nachahmungsästhetik des XIX. Jahrhunderts bekennt<sup>3</sup>.

In der Neuen Zeitschrift für Musik finden wir in den Jahrgängen 1834-1843 zahlreiche Abhandlungen und Berichte Kahlerts über das aktuelle Musikleben. Einer dieser Artikel enthält als romantisches Bekenntnis des Autors eine eigene Definition

1 Fr. Niecks, *Frédéric Chopin as a man and a musician*, Vol. 1, 2 ed., London-New York 1890; H. Opieński, *Wie verhält es sich eigentlich mit Rellstab* (polnisch), in: *Muzyka Polska*, 3, 1938, H. 6, S. 266-270.

2 F. J. Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens*, 2. ed., T. 4, Paris 1874, S. 465; H. Heckel, *Schlesische Lebensbilder*, Bd. 1, Breslau 1922, S. 57-60; W. Seraucky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik 1700-1850*, Leipzig 1928, Diss.; W. Boetticher, *K. A. T. Kahlert*, in: *MGG VII*, Sp. 425-427.

3 A. Kahlert, *Beiträge zur Ästhetik der Tonkunst*, in: *Tonleben und vermischte Aufsätze*, Breslau 1838; ders., *System der Ästhetik*, Leipzig 1846.

der Ästhetik der Musik, die dieser vor den Angriffen der Pseudorationalisten zu schützen versucht<sup>4</sup>. Jedoch neben positiven ästhetischen und ethischen Eigenschaften erkennt der Verfasser gleichfalls gewisse Gefahren in der sogenannten Macht der Musik, die die Seele vergiften und ihr die Kraft zur Konzentration entziehen kann. Aus Anschauungen dieser Art, die zweifellos unter dem Einfluß der Vorlesungen Hegels entstanden sind, stammen wahrscheinlich auch die ethischen Vorbehalte den Schöpfungen Chopins gegenüber, deren Kenntnis Kahlert sowohl den damals schon vorliegenden gedruckten Werken sowie auch den Artikeln Schumanns und Rellstabs verdankt. Persönlich ist er mindestens einmal mit Chopin zusammengetroffen, was aus der eingehenden Beschreibung von dessen Interpretationskunst, die uns Kahlert 1834 in seinem Artikel unter dem Titel: *Über Chopin's Klavier-Kompositionen*<sup>5</sup> gibt, hervorgeht. Diese aufschlußreiche Kritik ist bisher von der Chopin-Forschung fast völlig unbeachtet geblieben. Nicht einmal in den einschlägigen Bibliographien findet man einen exakten Hinweis auf diesen Beitrag<sup>6</sup>.

In Chopins Brief an seine Familie in Warschau über das Breslauer Konzert vom 8. November 1830<sup>7</sup> finden wir einen interessanten Hinweis, der dort auch Kahlerts Anwesenheit wahrscheinlich macht: „...*Einer der hiesigen Kenner näherte sich mir und lobte die Neuheit der Form und erklärte, daß er noch nie Gelegenheit hatte etwas in dieser Form zu hören; ich weiß nicht wer das war, aber dieser hat mich vielleicht am besten verstanden* . . .“<sup>8</sup>. Als damaliger Breslauer Musikkritiker wird Kahlert wohl zweifellos von der Gelegenheit Gebrauch gemacht haben, sich mit dem Künstler in ein Gespräch einzulassen und er selbst ist wohl der „*Kenner*“, der nach Chopins Worten diesen am besten verstanden hat. Dies läßt sich zusätzlich aus der trefflichen Beschreibung der Persönlichkeit und des Benehmens des jungen Komponisten, die wir in Kahlerts Artikel finden, schließen.

In der Einführung unterstreicht der Autor die Notwendigkeit, ein eigenes Gutachten über diesen Künstler abgeben zu müssen, da er die falschen durch Rellstab verbreiteten Anschauungen zu berichtigen gedenkt. Er will es wagen, mit dem mächtigen Berliner Kritiker zu polemisieren, und sich dessen Behauptungen vor allem aus Wahrheitsliebe entgegenstellen. Nach dieser moralischen Begründung folgt ein kurzer Lebenslauf Chopins nebst einer Charakteristik von dessen Persönlichkeit: „. . . *Er ist nicht groß, fast schwächlich, von blasser Gesichtsfarbe, und läßt in seinem Äußeren die künstlerische Kraft nicht ahnen, die ihm innewohnt, und seit zwei Jahren die Pariser in Erstaunen setzt* . . .“

4 A. Kahlert, *Das Konzertwesen der Gegenwart*, in: NZfM 16, 1842, No. 25, S. 97-99; No. 26, S. 101-104; No. 27, S. 105-106; No. 28, S. 109-110.

5 In: *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz*, 1834, Bl. 33, Bemerkung zum 33. Blatte des „*Gesellschafter*“ 1834, No. 3, S. 165-166.

6 Die ältere Chopin-Bibliographie von Br. E. Sydow, Bd. 1, Warszawa 1949, enthält einen gänzlich falschen Hinweis auf S. 64, Pos. 677; in der neuen Chopin-Bibliographie von K. Michalowski, Kraków 1970, ist der Name Kahlerts überhaupt nicht verzeichnet.

7 R. Bilke, *Chopin in Breslau*, in: Schlesien, 2, 1909; H. Feicht, *Chopin we Wrocławiu*, in: *Zeszyty Wrocławskie*, 3, 1949, Nr. 1-2, S. 13-25; G. Ohlhoff, *Chopin in Schlesien. Zum 150. Geburtstag Chopins am 22. Februar 1960*, in: Schlesien, 5, 1960, H. 1, S. 6-11; K. Olszewski, *Chopin na Śląsku*, in: *Chopin na Dolnym Śląsku*, Wrocław 1960, S. 7-20.

8 Fr. Chopin, *Korespondencja*, Bd. 1, Warszawa 1955, S. 145 (deutsche Übersetzung vom Autor).

Im nächsten Abschnitt beschreibt Kahlert das Spiel Chopins, wobei er sowohl dessen pianistische Technik, als auch die Klangqualität seiner Interpretation ausführlich bewertet: „. . . Um diese Zeit hatte ich selbst Gelegenheit Chopin Klavier spielen zu hören, und schon damals überraschte mich die Eigentümlichkeit seiner Art das Instrument zu behandeln, und seine unglaublich weit ausgebildete Mechanik, welche nach dem Urteile befreundeter Sachkenner, die ihn kürzlich in Paris wieder hörten, noch bei weitem gesteigert worden. Seine Art zu spielen ist das Gegenteil alles Schwerfälligen; sie ist auf die größte gegenseitige Unabhängigkeit der Finger, und den leichtesten Anschlag, der irgend denkbar, gegründet; sie ist die Frucht der allerausdauerndsten Übung, und so wird auch nur der seine Arbeiten vortragen lernen, der seine jüngst erschienenen: 'Etudes' durchgearbeitet hat. Das Material seines Tons ist kein quantitativ großes, aber darum doch qualitativ vorzüglich. Er meidet alles Schreiende, Grelle im Ton, dem doch das Pianoforte, bei der gewöhnlichsten Behandlungsart, leicht ausgesetzt ist, aber er bewahrt darum in den allerflüchtigsten Passagen eine Sangbarkeit, die entzückend wirkt. Dies zeigt sich besonders in den schwierigsten Staccati's und Arpeggiaturen. Was er nun aber dem Spieler zumutet, ist von diesem gewiß nur dann zu erreichen, wenn er die Applikaturen Chopins genau kennen gelernt hat. Insbesondere sind bei diesem der dritte, vierte und fünfte Finger der rechten Hand aufs wunderbarste ausgebildet, und zu einer Selbständigkeit erhoben, die es ihm allein möglich macht, z.B. Sextenläufe in chromatischer Fortschreitung und dem schnellsten Tempo auf und abwärts mit einer Hand auszuführen. Durch die Schnelligkeit und sichere Leichtigkeit seiner Sprünge und weit ausgreifenden Arpeggien ersetzt er, was dem Pianoforte, dessen Natur nach, an Cantabilität abgeht, oft auf bewundernswerte Weise. Indessen ist alle Beschreibung solcher Leistungen immer zu unzulänglich, als daß ich bei Chopins Spielmethode länger verweilen sollte. Genug, es scheint fast unglaublich, daß in Betreff der mechanischen Fertigkeit mehr zu leisten sei, als von Chopin geschieht, obgleich dies, wie von Chopin behauptet wird, bei Liszt der Fall sein soll. Übrigens ist die Art, wie Chopin spielt, der Clementischen Methode, die ihn zuerst gelehrt haben mag, einigermassen verwandt, was sich auch in den gewaltigsten, von jener Methode noch unberücksichtigten Schwierigkeiten erkennen läßt.“

Nach diesem begeisterten Gutachten über die pianistische Fertigkeit Chopins, das die einschlägigen überlieferten Urteile in hervorragender Weise ergänzt, gibt Kahlert eine allgemeine Wertung der Tonkunstwerke des polnischen Komponisten, wobei er einleitend bemerkt, daß diese im Falle Chopins in besonderem Maße mit der Art und dem Niveau des künstlerischen Vortrags im Zusammenhang steht: „Ungenügend ausgeführt, lassen sie auch kaum irgend eine Schönheit sichtbar werden. Komposition und Methode des Vortrags bedingen sich hier wechselweise. Beide sind gewissermaßen das Abbild der künstlerischen Natur, die sie erfand. Beide danken aber wirklich ihr Entstehen künstlerischer Begeisterung, sei auch diese Äußerung eine solche, die auf ein krankhaftes, fiedenloses Innere, welches Harmonie vergeblich sucht, schließen läßt. . .“. Hier finden wir die ersten kritischen Elemente in der Kahlertschen Beurteilung der Musik Chopins. Der Verfasser sieht in der neuen Harmonik kein notwendiges gesundes Streben nach einer originellen Tonsprache.

Sein Ideal findet er vor allem in der Kunst Mozarts und Beethovens. Als Schüler Hegels versteht er jedoch die Tendenz und den Drang Chopins, erkennt in ihm das Symbol der unbeherrschten, unruhigen Epoche und vergleicht ihn mit einem anderen ihrer bedeutenden Repräsentanten: „...*In der Tat ist in allen jenen Sachen ein Streben ins Ungemessene überzuschweifen, die musikalischen Formen zu durchbrechen sichtbar. Die krausen, bunten Virtuosen-Zierraten verbergen eine elegische, ja sogar schmerzlich bewegte Gemütsstimmung, welche dennoch leicht erkannt wird. Hiermit aber ist eben Chopin als Kind der Gegenwart bezeichnet; hieran eben ist er als Verwandter eines andern bedeutenden Künstlers zu erkennen, nämlich: Paganini. Im Leben ist jener das Gegenteil von diesem; in der künstlerischen Tätigkeit stehen sie einander nach meiner Ansicht nah . . .*“. Ferner unterstreicht Kahlert in seinem Beitrag die Echtheit des klanglichen Ausdrucks bei Chopin, der sich seiner Meinung nach zwar nicht in positive ästhetische Kategorien einschließen läßt, was jedoch seine Begründung darin findet, daß seit den Wiener Klassikern die Musik nicht viel wirklich Schönes hervorgebracht hat: „*Auch bei Chopin nun ist das seltsame, phantastisch verschnörkelte Tonbild nicht als Produkt einer forcierten Stimmung zu betrachten; sondern als ein von Innen heraus Erzeugtes. Ob es schön genannt werden könne, mag zweifelhaft bleiben. Vielleicht ist aber überhaupt seit Mozart viel Erschütterndes, Reizendes, Rührendes, aber wenig, was man s c h ö n nennen dürfte, in dem Reiche der Tonkunst entstanden.*“

Kahlert versucht nun die Quellen der seiner Meinung nach negativen Erscheinungen der Epoche, von der er keine anderen Schöpfungen erwartet, dialektisch zu ergründen. Man solle nach seinen Worten jedoch zufrieden sein, daß man es im Falle Chopins mit einem wirklichen Künstler zu tun habe: „...*Ruhe ist von den Kunstwerken der Gegenwart nicht zu erwarten, am wenigsten von den musikalischen, und man muß zufrieden sein, wenn sie nur nicht lediglich totes, unbeseltes Machwerk gewandter und erfahrener Praktiker sind - bei denen Einem nicht kalt noch warm wird - ; wenn sie nur als Ausdruck künstlerischer geistiger Bewegung erscheinen.*“

Ähnliche Anschauungen vertritt Kahlert gleichfalls in seiner Arbeit *Die Genre-Bilder in der modernen Musik*<sup>9</sup>, wo er die musikalischen Werke seiner romantischen Zeitgenossen zu erklären sucht, da diese seiner Meinung nach für die aktuelle Wirklichkeit nicht verantwortlich sind. Die von Chopin eingeschlagene Richtung glaubt er nicht zur Nachahmung empfehlen zu dürfen, findet sie jedoch im Einklang mit dem Zeitgeist, wenn auch im Widerspruch mit den Idealen der absoluten Musik: „*Hiermit ist gewiß nicht behauptet, daß die Richtung, die Chopin einschlägt, nachahmenswert sei. Sie schließt sich aber folgerichtig einer Zeit an, worin das Leben des Einzelnen in den bunten Äußerlichkeiten, in einem Gewirr von flüchtigen Erscheinungen kaum zum Bewußtsein kommt. Chopins Produktionen sind allerdings nicht die einer Blütenperiode der Kunst, worin alle Erzeugnisse den Stempel kräftiger Gesundheit tragen; aber sie sind darum nicht seelenlos wie Vieles, was Affektion heute zu Tage fördert. Auch seine Richtung wird, obgleich unbedingt eine Epoche im Gebiete der Instrumentalmusik bezeichnend, vergehen, wie manche*

9 Der Gesellschafter, 1838, Bl. 51, S. 253-254; Bl. 52, S. 258-259.

*andere; welcher aber nach Beethoven wäre Dauer zu versprechen? Sie ist noch darum nicht bedeutungslos, wie Scharen von Virtuosen-Stückchen, die heute auf allen Pianofortes zu finden sind, sondern beachtenswert, wie alles, was nur irgend selbständig im Kunstgebiete dasteht.“*

Abschließend läßt sich Kahlert über den Charakter Chopins und dessen Bildung aus: *„Im Leben zeigt sich Chopin als einen bescheidenen, mehr als bloß in musikalischer Beziehung gebildeten Mann...“*. Die körperliche Schwäche des Künstlers empfindet er als Folge ausdauernder und erschöpfender Studien. Kahlert nimmt an, daß Chopin nur seiner außergewöhnlichen technischen Fertigkeit einen Rest von Kraft und Gesundheit verdankt. Ferner begründet der Verfasser noch einmal die Zweckmäßigkeit seiner Ausführungen, wobei er sich zweifellos auf ein Gespräch mit Chopin bezieht: *„Mögen diese Mitteilungen dazu beitragen, manche Mißverständnisse über den jungen, begabten Künstler auszugleichen; er selbst fürchtet, wie er sagt, bei der Herausgabe seiner Kompositionen nichts mehr, als daß die Noten das, was sie sollen, auszudrücken zu schwach seien, und er selbst daher nicht verstanden werden würde.“*

Daß die hier behandelte frühe Chopin-Kritik von den Zeitgenossen als wichtiger positiver Beitrag zur Kenntnis und Verbreitung dessen musikalischen Werkes aufgefaßt wurde, bezeugt u.a. ein Brief Isabella Chopins an ihren Bruder aus dem Jahre 1834, wo es heißt: *„... Ich habe die Antwort Kahlerts auf die Kritik Rellstabs gelesen; sie hat mir sehr gefallen. Er hat dich von Deiner Kindheit an beschrieen, als ob ihm Deine Verhältnisse genau bekannt wären; nichts ist gelogen, über Deinen Charakter läßt er sich sehr vorteilhaft aus, der moralischen Bildung und dem Intellekt schreibt er Dein Talent zu u.s.w. ... Es freut mich, daß die Deutschen schon von diesem Standpunkt aus das Talent einschätzen, in allem ist ein Fortschritt ersichtlich. Kahlert erweist sich als allgemein gebildeter Mensch, er begreift Dich, begreift den Geist der Epoche. Wenn Du dies nicht gelesen hast, dann bemühe Dich darum, es würde sich lohnen...“*<sup>10</sup>. Eine kurze Erwähnung Kahlerts enthält die bekannte umfangreiche Chopin-Monographie von Ferdinand Hoesick, deren Autor auf den Breslauer Schriftsteller als den ersten hinweist, der öffentlich gegen die Kritiken Rellstabs protestiert hat<sup>11</sup>. Jedoch der Charakter dieses Hinweises zeugt von der Unkenntnis der Kahlertschen Rezension.

Seine Ansichten über das Tonkunstwerk Chopins hat Kahlert in anderer Form gleichfalls noch zu Lebzeiten des Komponisten in einer seiner Novellen aus dem Jahre 1838 unter dem Titel *Reinholds Wanderjahre* zum Ausdruck gebracht<sup>12</sup>. In dieser Erzählung erklingt die Musik Chopins, interpretiert von Julia, einer der weiblichen Hauptgestalten der Novelle, deren Spiel eine ungewöhnliche Stimmung auslöst: *„Reinhold hätte, als er bei Julien eintrat, den Gruß beinahe vergessen; es war ihm so wunderbar als jetzt, noch nie zu Mute gewesen. Die Mittagssonne warf durch die dunkelroten Gardinen ein zauberisches Licht auf die herrliche Gestalt, die im weißen Morgenkleide vor dem Instrumente saß, dessen wunderbare Klänge dem Winke der weichen weißen Finger gehorchend, die Seele des jungen Tonkünstlers*

10 Fr. Chopin, *Korespondencja*, op. cit., S. 238.

11 F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, Bd. 2, Kraków 1965, S. 95.

12 A. Kahlert, *Tonleben. Novellen und vermischte Aufsätze*, Breslau 1838.

*mit unwiderstehlicher Macht umfingen.*“ Es handelt sich hier um eine Etude Chopins, die der Verfasser mit Übungsstücken, die der Vervollkommnung der Fingerfertigkeit dienen, vergleicht, was jedoch im Widerspruch steht mit dem Eindruck, den diese Komposition erweckt: „. . . *es war eines jener zunächst nur dem Studium gewisser Handvorteile bestimmten Musikstücke eines ganz neuen Meisters, dem aber doch ein sehr selbständiges Gepräge zugestanden werden mußte, wenn anders man eine gewisse, die Nerven ziemlich ungewöhnlich reizende Färbung also nennen konnte. Das Ganze überraschte zunächst mehr, als es gefiel, aber es fesselte bei aller fast einförmig hinwogenden Gleichmäßigkeit der Bewegung und der Harmonie. Man fühlte sich beunruhigt, und doch wieder angezogen, in süße Gedankenlosigkeit eingewiegt, und dennoch nicht erfreut. . .*“. Nach dieser subjektiven ästhetischen Wertung des Werkes knüpft Kahlert an seine schon im besprochenen Berliner Aufsatz vom Jahre 1834 vertretene Ansicht von der absoluten Einheit des Interpretationsstils und Wesens der Kunst Frédéric Chopins an: „. . . *Unzertrennlich aber schien sogleich die Art des Vortrages von dem Wesen des Musikstückes. Den Tönen des Instruments war eine unerwartete Dehnbarkeit und Gesangfülle zu Teil geworden. Juliens Finger schienen mit den Saiten zu einem geheimnisvollen Einverständnis zu stehen; indem sie einander mit kaum sichtbarer Schnelligkeit ablösten, verbanden sich die entferntesten Tonfolgen so eng, und ward die kurze Dauer, welche dem Tone des Pianos gegönnt ist, so wenig fühlbar, daß die durch einander wallenden Tonfluten zu einem unwiderstehlich bestechenden Ganzen verschwammen, dessen einzelne Umrisse man nirgends entscheidend hervortreten, dafür aber gleichsam verstohlen durch einen magischen Schleier durchblicken sah. . .*“ Diese Schilderung erinnert an die Charakteristik des Pianisten Chopin, die wir schon aus Kahlerts Berliner Beitrag kennen und es ist wahrscheinlich, daß ihm hier das miterlebte Breslauer Konzert vom 8. November 1830 als Muster vorschwebte.

Von der besonderen Wirkungskraft der Musik Chopins zeugt weiterhin der Eindruck, den das Spiel Juliens auf den Titelhelden der Novelle ausübt: „. . . *In tiefen Sinnen versunken, stand Reinhold, und starrte auf die geschäftigen und doch mit besonnenerer Ruhe hinwaltenden Hände; ein ganz fremder Eindruck war seiner Seele geworden, er meinte jetzt zum erstenmale verstanden zu haben, was Musik sei.*“ Reinhold entdeckt krankhafte Züge in dieser ihm bisher unbekanntem Musik ihr jedoch gleichzeitig außergewöhnliche künstlerische Eigenschaften zuerkennend: „. . . *ich bin so seltsam angeregt, so gewaltig bedrängt, daß ich mindestens zugeben muß, das Werk einer höchst eigentümlichen Künstlernatur genossen zu haben. Zu einem eigenen Urteile bin ich noch lange nicht gefaßt genug. — Der Mann beängstigt allerdings mit dem rastlosen, unbefriedigten Suchen, das er aber nicht lassen kann, weil es sein Leben ist. Er ist krank, und doch liebe ich solch ein bleiches, nur hin und wieder wie von einem göttlichen Feuer überblitztes Antlitz mehr, als eines, dessen langweilige Gesundheit uns mit seiner unerschütterlichen Selbstzufriedenheit belästigt. . .*“.

Im weiteren Verlauf dieser Diskussion, in der Kahlert die berühmten Dialoge zwischen Eusebius und Florestan nachahmt, kommt es zu einem Vergleich der besprochenen Etude Chopins mit der Klaviersonate eines anderen nicht genannten Komponisten, die sich zwar durch größere Geschlossenheit und Faßlichkeit.

auszeichnet, jedoch trotzdem in Julia keine künstlerische Befriedigung hervorruft: „Das fühle ich wohl ebenfalls, aber das Stück ist verklungen, und ich bin nun auch mit meinem Hoffen und Wünschen zu Ende. Es bebt in mir keine Sehnsucht mehr, mein Durst ist gelöscht, bei Chopin aber fühle ich mich nie gesättigt, und dabei immer wieder aufgefördert, mich aufs Neue in die Flut der Töne zu tauchen . . . diese Sonate mag ruhige, mit sich fertige Gemüter befriedigen, beglücken; ich kann mir nicht helfen, meine Seele fordert mehr von den Tönen, ich will darin schwelgen, und wenn sie mich selbst verwunden, mich an dem süßen Schmerze laben.“

Der Inhalt der angeführten Fragmente aus den Schriften August Kahlerts über Frédéric Chopin steht im Einklang mit den allgemeinen ästhetischen Ansichten des Breslauer Philosophen und Dichters, die dieser nicht nur in seinen Arbeiten und publizistischen Aufsätzen, sondern auch in Werken der schöngeistigen Literatur dargelegt hat<sup>13</sup>, wo er den Standpunkt der romantischen Dichter vertritt, die die besondere Verkörperung der Ideale ihrer Epoche in den Werken der Wiener Klassiker sahen<sup>14</sup>.

Kahlert unterstreicht den bedeutenden Einfluß der Charaktereigenschaften, der menschlichen Individualität des Künstlers, der sowohl sein Milieu beeinflusst, als auch dessen Einwirkungen unterliegt. Die individuellen Elemente des Kunstwerkes werden zusätzlich durch die ethische Haltung seines Schöpfers bedingt. Auch in Kahlerts Chopin-Kritik spiegeln sich die Anschauungen seines großen Lehrers Hegel wider, in dessen *Vorlesungen über Ästhetik* es unter anderem heißt: „. . . Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt und sich in ihrem Sichvernehmen befriedigt fühlt. Als schöne Kunst nun aber erhält sie von seiten des Geistes her sogleich die Aufforderung, wie die Affekte selbst so auch deren Ausdruck zu zügeln, um nicht zum bacchantischen Toben und wirbelnden Tumult der Leidenschaften fortgerissen zu werden oder im Zwiespalt der Verzweiflung stehenzubleiben, sondern im Jubel der Lust wie im höchsten Schmerze noch frei und in ihrem Ergüsse selig zu sein. Von dieser Art ist die wahrhaft idealische Musik, der melodische Ausdruck in Palestrina, Durante, Lotti, Pergolese, Gluck, Haydn, Mozart. Die Ruhe der Seele bleibt in den Kompositionen dieser Meister unverloren; der Schmerz drückt sich zwar gleichfalls aus, doch er wird immer gelöst, das klare Ebenmaß verläuft sich zu keinem Extrem, alles bleibt in gebändigter Form fest zusammen, so daß der Jubel nie in wüstes Toben ausartet und selbst die Klage die seligste Beruhigung gibt . . .“<sup>15</sup> Die empfindsame Künstlernatur Kahlerts ahnt die Größe Chopins, jedoch die leidenschaftliche avantgardistische Tonsprache dieses Komponisten ruft seine Bestürzung hervor. Trotz seiner großen Bewunderung für die Kunst des großen Romantikers sieht er in dessen neuer Tonwelt den Ausdruck von Krankheit und persönlichem Unglück. Daher ist Julia in der behandelten Novelle eine Enthusiastin der neuen Kunst, weil sie selber eine unglückliche Natur ist, der inneres Gleichgewicht und Mäßigkeit sowohl im Leben als auch in der Kunst

13 A. Kahlert hat gleichfalls zwei Gedichtsammlungen herausgegeben: *Romanzen*, Breslau 1834; *Gedichte*, Breslau 1864. Ein großer Teil seiner Gedichte enthält musikalische Inhaltselemente. Siehe auch: K. Musiol, *Schlesische Huldigungsgedichte zu Ehren Mozarts*, in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 17, 1969. H. 3/4. S. 8.

14 K. Musiol, *August Kahlert u. Beethoven*, Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress Bonn 1970 (im Druck).

15 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, 2. Aufl., Bd. 2, Berlin-Weimar 1965, S. 308.

fehlen. In ihrem geliebten Chopin glaubt sie eine verwandte Seele gefunden zu haben. Reinhold, vom Unglück noch nicht berührt, kann die Begeisterung seiner Geliebten nicht ohne Vorbehalt teilen. In diesem Sinne darf man wohl die ästhetische und ethische Aussage der Novelle interpretieren.

Kahlerts hier zitierter Berliner Aufsatz gehört zu den frühesten Dokumenten über den polnischen Meister in der europäischen Musikkritik. Besondere Bedeutung kommt seinen Ausführungen über Chopins pianistische Technik und Interpretationskunst zu. Vom historischen Standpunkt dürfen wir den Artikel Kahlerts, der sich sowohl mit dem Werk als auch mit Chopins Ausführungstechnik befaßt, als wahrscheinlich einziges publizistisches Echo des Breslauer Konzertes vom 8. November 1830 betrachten. Außerdem können wir Kahlert als den Verfasser des ersten belletristischen Werkes in der europäischen Literatur bezeichnen, welches sich mit dem Phänomen Chopin auseinandersetzt und dieses ästhetisch und ethisch zu ergründen sucht. Sämtliche einschlägige bekannte prosaische und poetische Werke sind erst nach *Reinholds Wanderjahren* entstanden und erschienen.

Somit hat Kahlert einen wesentlichen Anteil an der Verbreitung der Kenntnis Frédéric Chopins und dessen Kunst in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts und nimmt einen bedeutenden Platz unter den Vertretern der frühen europäischen Chopin-Kritik ein.

## *Gustav Mahler und seine Heimat*

VON ARNOŠT MAHLER, PRAG

Gustav Mahler entstammte einer bescheidenen, kinderreichen Familie. Er war das zweite von zwölf Kindern. Das ganze Dutzend war jedoch nie beisammen. Er kam am 7. Juli 1860 in Kalischt an der böhmisch-mährischen Grenze, aber noch auf böhmischem Boden zur Welt. Schon in seinem Geburtsjahr übersiedelte die Familie nach Iglau (heute Jihlava). Es ist daher nicht richtig zu behaupten, daß Mahler 4 ja sogar 5 Jahre alt war, als er mit seinen Eltern (1864) nach Iglau kam. Mahler selbst erzählte, daß er bereits mit zwei Jahren Volks- und Soldatenlieder sang, die er in der nahen Kaserne hörte. Da sich in dem Dorfe Kalischt keine Kaserne befand, konnte dies nur in Iglau gewesen sein. Die Familie wohnte ursprünglich in der Znaimergasse Nr. 4 und später im Nachbarhause Nr. 6.

Mahlers Muttersprache in des Wortes eigentlicher Bedeutung war bestimmt tschechisch, umsomehr, als alle seine Verwandten Tschechen waren, die aus vollkommen tschechischen Gegenden stammten (Ledeč und Kalischt, eigentlich Kališ). Das bestätigt auch der tschechische Komponist J. B. Foerster, der wörtlich schreibt:

*„Im Jahre 1894, als ich von Hamburg zu einem meiner regelmäßigen Besuche nach Prag fuhr, erklärte mir Mahler, daß er bereit sei, seine zweite Symphonie in Prag ohne irgendwelche Honoraransprüche zu dirigieren. Dieses Angebot begründete er mit seiner Herkunft aus Kalischt und bemerkte hierzu, daß er in seiner frühesten Jugend nur tschechisch sprach und die Melodien der tschechischen Volkslieder von großem Einfluß auf seine Inventionen vieler späterer Kompositionen waren.“*

Aber J. B. Foerster berichtet auch noch bei einer anderen Gelegenheit, daß Mahler die schlechte Übersetzung der *Verkauften Braut* durch Max Kalbeck beanstandete und einige Stellen selbst abänderte, da er – hier zitieren wir Foerster wörtlich: „den tschechischen Text verstand“<sup>1</sup>. Wenn Mahler selbst – bedingt durch die Umgebung – später wahrscheinlich nie tschechisch sprach, so sind aus seiner frühesten Jugend Sprachkenntnisse bestimmt vorhanden gewesen. Mit der Übersiedlung nach dem deutschen Iglau – man nannte die Stadt eine deutsche Sprachinsel – dürfte der Vater wahrscheinlich aus einem gewissen Opportunismus die Kinder fortan nur deutsch erzogen haben.

Mit vier Jahren spielte Gustav auf einer Ziehharmonika und kurz darauf musizierte er bereits auf einem alten Klavier. Bald beherrschte er viele, fast durchwegs tschechische Volkslieder, die er der bei seinen Eltern angestellten Magd abgelauscht hatte.

Bereits als 10-jähriger Junge trat er zum ersten Male öffentlich auf. Er wurde als sogenanntes „Wunderkind“ von seinem Lehrer und seinem Vater den Iglauer Bürgern vorgeführt. In Iglau besuchte er die Volksschule und das Gymnasium, unterbrach aber hier im Jahre 1871 sein Studium, um dieses in Prag am Gymnasium in der Neustadt für einige Monate fortzusetzen. Aber Mahlers Gymnasialstudien waren hier ohne Erfolg und so nahm der Vater seinen Sprößling wieder nach Iglau zurück, da der Prager Aufenthalt auch sonst keinen guten Einfluß auf den Knaben hatte. Er setzte seine Gymnasialstudien in Iglau fort und ging dann an das Wiener Konservatorium, das er mit Auszeichnung absolvierte. Mahler war sich aber während der ganzen Zeit bewußt, daß er seine Gymnasialstudien nicht abgeschlossen hatte, ohne die er natürlich keine Hochschule besuchen konnte. Er studierte daher während der ganzen Konservatoriumsjahre, besonders aber in der letzten Zeit, auch die Gymnasialfächer und maturierte dann am Iglauer Gymnasium.

1880 wurde Mahler an das Sommertheater in Bad Hall engagiert. 1881/82 war er Kapellmeister in Laibach (das heutige Ljubljana) und 1883 am deutschen Theater in Olmütz. Entgegen den Behauptungen der meisten Biographen war Mahler in dieser nordmährischen Stadt nur etwas mehr als zwei Monate. Auch ein so vertrauter Chronist wie Guido Adler ist in seinem Kalendarium<sup>2</sup> ungenau, wenn er anführt, daß Mahler in der „*Saison 1882/83*“ Theaterkapellmeister in Olmütz war. Zdeněk Nejedlý ist sogar der irrigen Ansicht, daß Mahler bis zum Jahre 1885 am Olmützer Theater wirkte<sup>3</sup>.

Dank der gewissenhaften Recherchen von Frau Dagmar Kučerová aus Olmütz<sup>4</sup> kam erstmalig Klarheit in diese wohl von allen Biographen meistens nur mit einem Satz erwähnte Zeit in der Entwicklung Gustav Mahlers. Im Leben eines Künstlers ist wohl das 22. Lebensjahr für dessen weitere Gesamtentwicklung nur selten besonders ausschlaggebend. Das gilt auch für gewesene „Wunderkinder“. Aber in unserem Falle blieb Olmütz für Mahler doch ein Sprungbrett, wenn auch das Brett aus mangelhaftem Holze war. Aber vielleicht war das gerade gut. Auch Mahler sollte mit

1 J. B. Foerster, *Poutník v cizině* (Der Pilger in der Fremde), Orbisverlag Prag 1947, S. 44.

2 G. Adler, *Gustav Mahler*, Universal Edition Wien 1916, S. 97.

3 Zdeněk Nejedlý, *Gustav Mahler*, Verlag Státní nakladatelství 1958, S. 26.

4 Hudební věda, Heft 4, 1968, Verlag Academia nakladatelství, Prag.

unzulänglichen Mitteln kämpfen und es war für ihn damals gewiß besser, erster, resp. einziger Kapellmeister an einem kleinen Provinztheater zu sein, als letzter Dirigent an einer großen Bühne. Mahler kam wahrscheinlich am 11. 1. 1883 nach Olmütz und wohnte im Hause „Zum goldenen Hecht“ in der Michaelergasse Nr. 1<sup>5</sup>. Zum ersten Mal dirigierte er am 15. Jänner die *Hugenotten*, die auch vor seiner Ankunft aufgeführt wurden. Dann aber folgten schon seine eigenen Neueinstudierungen: *Robert der Teufel*, *Die Stumme von Portici*, *Maskenball*, die Premiere von Méhuls *Joseph und seine Brüder* und am 10. März die Olmützer Erstaufführung von *Carmen*. Wenn man heute liest, mit welchen Schwierigkeiten Bizet-Oper zu kämpfen hatte, dann muß man sich wundern, daß er nicht sofort davonlief. Aber er dirigierte noch am 15. März *Troubadour*, verließ Olmütz am 18. März 1883 und dürfte wahrscheinlich in diese Stadt nie zurückgekehrt sein, zumindest nicht als Dirigent. Mahlers Aufenthalt in Olmütz überschritt also zwei Monate nur um einige Tage. Er wirkte dann kurze Zeit in Wien und wurde im Sommer 1883 nach Kassel engagiert, wo er zwei Jahre blieb.

### Prag

Noch während seiner Tätigkeit in Kassel hatte er sich schon an das Deutsche kgl. Landestheater in Prag für ein Jahr verpflichtet, da er für die weitere Spielzeit bereits nach Leipzig gebunden war. Er schreibt hierüber seinem Freunde, dem Archeologen Dr. Fritz Löhr noch im Juni aus Kassel:<sup>6</sup>

*„Vor allem sollst Du wissen, daß ich vom 1. August als 1. Kapellmeister nach Prag von Angelo Neumann engagiert bin und daß ich an diesem Tage zum erstenmal den ‚Lohengrin‘ dirigiere. Im Laufe des Jahres studiere ich daselbst die ‚Nibelungen‘, ‚Tristan‘ und ‚Meistersinger‘ ein . . . Wie Du siehst, mache ich schnell ‚Carrière‘! Das Theater wird unter Neumann sehr bedeutend werden – und mir ein außerordentlicher Wirkungskreis geboten werden. Leider glaube ich, wird die Herrlichkeit nur ein Jahr dauern, denn ich bin von da ab in Leipzig gebunden und Direktor Staegemann schrieb mir, daß ich jede Hoffnung aufgeben soll, daß er mich meiner Verpflichtung gegen ihn enthebt.“*

Dieses Schreiben wurde wohl wörtlich zitiert, aber den *Lohengrin* hat nicht Mahler, sondern der damals noch am Theater als erster Kapellmeister wirkende Seidel dirigiert. Und auch nach Seidels Abgang war nicht Mahler, sondern Slansky erster Dirigent. Mahler dirigierte erstmalig Cherubinis *Wasserträger*. Er hat auch nicht die *Nibelungen* einstudiert, sondern „nur“ *Rheingold* und *Walküre*, während die beiden letzten Abende der Tetralogie erst am 9. und 10. Januar 1887 von Mahlers Nachfolger Dr. Carl Muck geleitet wurden. Auch die Erstaufführung von *Tristan* erfolgte am 30. April 1886, also noch während Mahlers Zeit, unter Slansky. *Die Meistersinger* dirigierte aber Mahler.

Hier scheint es notwendig, kurz über die Vorgeschichte des deutschen Theaters in Prag zu berichten.

Dem Prager deutschen Theater standen damals zwei Bühnen zur Verfügung: Das kgl. deutsche Landestheater, ehemals-Gräfl. Nostizisches Nationaltheater am Caro-

5 Ecke Sarkandergasse, die heutige Mahlerstraße (Mahlerova ulice).

6 Gustav Mahler Briefe 1879-1911, Berlin-Wien-Leipzig, Paul Zsolnay Verlag 1925, S. 41.

linplatz (das heutige Tylovo divadlo) und das am 24. April 1859 eröffnete Neustädter Theater. Das Gebäude mußte aber auf behördliche Anordnung niedergerissen werden. Bevor das Neue deutsche Theater – das heutige „Smetanovo divadlo“ eröffnet werden konnte (1888) spielte man außer im Landestheater auf Ersatzbühnen in Karolinenthal und in den Weinbergen.

Nach diesem „Ausflug“ in die Vorgeschichte kehren wir in die Zeit zurück, da Mahler hier als Kapellmeister wirkte. Anfangs wurde noch in beiden Theatern gespielt (Landestheater und Neustädter Theater) und Mahler dirigierte auch in beiden Gebäuden. Er kam also Ende Juli 1885 nach Prag. Der Theater-Almanach aus dem Jahre 1886 führt als Adresse noch das Hotel „Blauer Stern“ an. Hier dürfte aber Mahler nur so lange gewohnt haben, bis er selbst eine Untermiete in der Rittergasse, früher Eiermarkt – heute Rytířská ulice Nr. 24 fand. Das Haus steht heute noch verhältnismäßig unverändert. Später übersiedelte er in die Lange Gasse 18 (Dlouhá třída).

Gustav Mahler wurde – wie bereits erwähnt – als erste Einstudierung *Der Wasserträger* zugeteilt, den er am 17. August als Festvorstellung zu Kaiser Franz Josephs 55. Geburtstag dirigierte. Er stand also an dem Pult, an welchem genau 100 Jahre vorher W. A. Mozart gestanden hatte. Über diese Aufführung schreibt die Prager deutsche Tageszeitung Bohemia am 18. August 1885: „... *die Oper leitete Herr Capellmeister Mahler in ruhiger tüchtiger Weise.*“ Am 6. September dirigierte er in der Regie Neumanns den *Don Giovanni*. Der Musikreferent der Bohemia schreibt hierzu:<sup>7</sup>

*„Die Oper leitete Herr Capellmeister Mahler mit grosser Aufmerksamkeit und Vertrautheit der Partitur. Mit seiner Wahl einiger Zeitmasse liess sich vielleicht rechten. Nicht nur jede Einzelleistung, sondern überhaupt die Gesamtauführung hinterliess aber den besten Eindruck und lässt uns den Vorstellungen der übrigen Opern Mozarts mit Vergnügen entgegensehen.“*

Gelegentlich einer späteren Aufführung derselben Oper rügt aber der Kritiker einer anderen Zeitung:<sup>8</sup>

*„Eine Eigenwilligkeit Mahlers, nämlich die Rezitative [– er schreibt ‚Reciten‘ –] nicht auf dem ‚Clavier‘ sondern vom Streich-Quartett begleiten zu lassen, wodurch mehr als eine Differenz zwischen dem Sänger und der Begleitung zu Tage trat und im ersten Finale geriet daher die kombinierte Tanzmusik derartig auseinander, daß der Hilferuf Zerlinens in der Coullisse, der dem Ballfest ein Ende macht, diesmal selbst ein Helfer in der Noth war.“*

Am 27. September folgte dann *Tannhäuser*. Der Autor dieser Studie erinnert sich an die Erzählung seines Vaters, der dieser Neueinstudierung persönlich beiwohnte und die Verwunderung, ja beinahe Empörung des Publikums schilderte, weil der junge Mahler – was damals vollkommen ungewohnt war – die Partitur geschlossen ließ und sie erst im II. Aufzug, beim Einzug der Sänger auf die Wartburg aufschlug. Soweit also die Schilderung eines ansonsten begeisterten Augenzeugen. Der Kritiker der Bohemia<sup>9</sup> ist allerdings anderer Ansicht:

*„... dass der Chor der Pilger im 1. Aufzug trotz der mitpilgernden Viola in der Intonation sinkt, wollen wir entschuldigen, hingegen müssen wir die rohe Wiedergabe des Männergesanges nach dem Trauerzug am Schluss der Oper ernstlich rügen. Diese Oper wurde von Capellmeister*

<sup>7</sup> Bohemia, 8. 9. 1885, S. 2 der Beilage.

<sup>8</sup> Prager Tagblatt (Tobisch), 11. 5. 1886, S. 5 der Beilage.

<sup>9</sup> Bohemia, 29. 9. 1885, S. 3 der Beilage.

*Mahler wahrscheinlich zum erstenmale dirigiert und fielen einige Zeitmasse wegen ihrer Divergenz mit den vom Capellmeister Seidl genommenen Tempis auf.“*

Am 11. Oktober wirkte Mahler in Prag erstmalig als Klavierbegleiter bei einem Liederabend. Und endlich kommt es am 25. Oktober zu der von Mahler so lang ersehnten Neueinstudierung der *Meistersinger*. Derselbe Kritiker, der den *Tannhäuser* so „ankreidete“, schreibt jetzt über die zweite, von Mahler geleitete Wagneroper:<sup>10</sup>

*„ . . . In erster Reihe nennen wir die Leistung des Orchesters unter der Leitung von Herrn Capellmeister Mahler, das in der Oper ein völlig selbständiger, für sich abgeschlossener Organismus zu sein scheint, welcher sein eigenes Leben lebt, trotzdem aber mit dem ebenso abgeschlossenen und für sich bestehenden Bühnenorganismus in der engsten Wechselwirkung steht. Die Orchesterleitung, welche nur bei intensivster Anspannung und unter einer mit nachhaltender Hand waltenden Leitung gelingen konnte, war eine hochbefriedigende.“*

Am 19. Dezember des gleichen Jahres wird in Prag das erste Mal *Rheingold* und am nächsten Tag *Die Walküre* in der durch Neumann erworbenen „Original Bayreuther Ausstattung“ unter Mahler aufgeführt. Die Kritik berichtet am nächsten Tag:<sup>11</sup>

*„Die gestrige erste Aufführung von ‚Rheingold‘ fand eine enthusiastische Aufnahme. Schliesslich musste auch Capellmeister Mahler mehrere Male erscheinen, welcher das mit Klarheit und Sicherheit einstudierte Musikdrama mit Ruhe und Umsicht leitete.“*

Und nach der *Walküre* schreibt der Kritiker ebenso begeistert, ja er behauptet sogar, daß er in Bayreuth „die kolossale Szene der acht Walküren im dritten Acte im Jahre 1876 [also noch zu Wagners Lebzeiten – Anm. d. Aut.] nicht so gut gehört habe wie gestern“.<sup>12</sup>

Während seiner verhältnismäßig kurzen Tätigkeit in Prag dirigierte Mahler eine große Anzahl von Opern: *Figaro*, *Lohengrin*, *Orpheus*, den von ihm so bevorzugten *Freischütz* und die von ihm so gehaßte Nessler-Oper *Der Trompeter von Säckingen*. Letztere mußte er gegen seinen Willen sogar 27mal wiederholen. Am 7. März folgte dann eine Neueinstudierung der romantischen Oper Marschners *Hans Heiling*. Am 18. April fand in Prag ein Konzert für bedürftige Rechtshörer statt, das Mahler dirigierte. U. a. sang Frl. Frank vom Deutschen Theater erstmalig drei Lieder von Mahler. Besonders *Hans und Grete* hatte großen Erfolg und mußte wiederholt werden. Die Instrumentalnummern des Konzerts, die Mahler auswendig dirigierte, wurden von dem verstärkten Orchester des Theaters bestritten.

Am 27. Juni dirigierte er in Prag zum letzten Male *Tannhäuser*. Nach der Ouverture verlangte das Publikum eine Wiederholung, die Mahler ablehnte. Knapp vor Saisonschluß (1. Juli) leitete er am Landestheater noch Glucks *Iphigenie in Aulis* in der Bearbeitung von Richard Wagner. Hierzu schreibt Herr Tobisch wörtlich:<sup>13</sup>

*„Für die sehr gelungene Aufführung, die allen beteiligten Kräften, den Sängern sowohl wie dem Orchester und dessen Dirigenten Herrn Capellmeister Mahler zu grosser Ehre gereicht, hatten offenbar die vorangehenden Wagner-Abende erspriesslich vorgearbeitet.“*

<sup>10</sup> Bohemia, 27. 10. 1885, S. 2 der Beilage.

<sup>11</sup> Bohemia, 20. 12. 1885, S. 9.

<sup>12</sup> Bohemia, 21. 12. 1885, S. 4.

<sup>13</sup> Prager Tagblatt, 2. 7. 1886.

Aber auch als Konzertdirigent machte der junge Mahler auf sich aufmerksam. Guido Adler, der damals in Prag als Professor für Musikgeschichte wirkte, erzählt, daß die Aufführung von Beethovens Neunter (Mahler übernahm die Leitung buchstäblich im letzten Augenblick und dirigierte auswendig) einen so tiefen Eindruck hervorrief, daß ihm aus akademischen Kreisen ein Dekret überreicht wurde, das der Bewunderung und Dankbarkeit für den 26jährigen Dirigenten denkwürdigen Ausdruck gab.

In Prag verabschiedete er sich am 9. Juli mit einer vom Publikum begeistert aufgenommenen *Fidelio*-Aufführung. Aber auch da kam es zu Auseinandersetzungen mit der Presse. Man bedenke, Mahler wagte auch hier, bei dem für Musiker orthodoxen Beethoven, eine Neuerung einzuführen. Mahler ließ vor der Oper die Ouvertüre in *E*-dur spielen und die große *C*-dur Ouvertüre vor dem II. Akt und nicht wie später – übrigens anfangs auch beanstandet – in der Verwandlungsszene des II. Aktes, also nach dem Jubelduett im Kerker und dem Schlußbild. Daß hier Mahler seine Absicht später geändert hat, geht aus der folgenden Kritik hervor, die noch die *C*-dur Ouvertüre vor dem II. Akt rügt:

„. . . Herr Capellmeister Mahler brachte zwei Ouverturen, zu Anfang jene in *E* Dur und im Entree die grosse in *C* mit dem Trompetensignal zur Aufführung. Unsere Ansicht, dass die letztere, deren ausgezeichnete Aufführung stürmischer, langanhaltender Beifall folgte, die Oper einleiten soll, in den Zwischenakt geschoben aber den vom Tondichter so wunderbar vorbereitenden Übergang aus dem leise ausklingenden ersten Finale in die dumpfe Kerkernacht des Gefangenen zerreißt und sich an diesem Platze überhaupt ausnimmt, als würde der Prolog zu einem Drama etwa in der Mitte der Aufführung gesprochen, wurde bereits zu wiederholtenmale dargelegt, vermag aber an dem eigensinnig festgehaltenen Usus nichts zu ändern.“<sup>14</sup>

Mit welchen Gefühlen Mahler in Prag wirkte, geht wiederum aus einem Schreiben an seinen Freund Löhr vom 3. Dezember 1885, also kaum vier Monate nach Aufnahme seiner Prager Tätigkeit, hervor:

„Da es mir hier so ‚gut geht‘ und ich sozusagen die erste Geige spiele, während ich in Leipzig an Nikisch einen eifersüchtigen und viel vermögenden Rivalen [Nikisch war um 5 Jahre älter als Mahler – Anm. d. Aut.] finden werde, so habe ich alle Hebel in Bewegung gesetzt, um mich von dort loszumachen. Leider ist jeder Versuch fruchtlos geblieben.“<sup>15</sup>

Wenn also manche Biographen behaupten, daß Mahler Prag in schlechtem Einvernehmen verließ und sogar von einer „Flucht“ sprechen, so ist dies unrichtig, wenn es auch öfters zu scharfen Auseinandersetzungen zwischen Mahler und der von Neumann protegierten Ballettmeisterin Milde kam. Der Kapellmeister war nämlich nicht gewillt – trotz Anweisung des Herrn Direktors – die von ihm dirigierte Musik den „Zehenspitzen“ unterzuordnen.

Mahler hatte sich ja nur für ein Jahr nach Prag verpflichtet. Angelo Neumann mußte also mit seinem Weggang gerechnet haben. In diesem Sinne schreibt Mahler auch am 3. Juni 1886 an seinen künftigen Chef Max Staegemann, den Direktor des Leipziger Theaters, als er sich mit seiner neuen Stellung bereits abgefunden hatte:

„Da ich im guten Einvernehmen von Direktor Neumann scheidet, so wird es für mich ein Leichtes sein, wenn Sie es wünschenswert finden, mich hier noch vor Ablauf der kontraktlichen Zeit (bis 1. August) frei zu machen . . .“<sup>16</sup>

14 Prager Tagblatt (Tobisch), 10. 7. 1886.

15 Gustav Mahler Briefe 1879-1911, Berlin-Wien-Leipzig, Paul Zsolnay Verlag 1925, S. 45.

16 Gustav Mahler Briefe 1879-1911, Berlin-Wien-Leipzig, Paul Zsolnay Verlag 1925, S. 65.

Vor seiner Abreise aus Prag berichtet er noch Staegemann:

„Uebrigens war ich hier einigemal im böhmischen Nationaltheater und habe mir Manches von Smetana, Glinka und Dvořák usw. angehört und muss gestehen, dass mir besonders ersterer sehr bemerkenswert scheint.“<sup>17</sup>

In die Zeit seiner Prager Tätigkeit fällt auch der Entwurf der von ihm selbst als „Erste“ bezeichneten D-dur Symphonie. Das ist also Mahlers zweiter Aufenthalt in Prag (zum erstenmal 1871 als Gymnasiast).

### Die drei Pintos

Mahler schrieb einige Opern, die aber nie aufgeführt und von ihm selbst vernichtet wurden. Ein besseres, wenn auch nicht gerade gutes Schicksal erfuhr seine Bearbeitung der von Carl Maria v. Weber nicht vollendeten komischen Oper *Die drei Pintos*. Das Werk wurde textlich von Webers Enkel Karl v. Weber umgearbeitet und am 20. Januar 1888 in Leipzig „uraufgeführt“ und später noch in mehreren deutschen Städten gespielt.

In Prag fand die erste Aufführung in dem damals bereits eröffneten „Neuen deutschen Theater“ statt. Zur Einstudierung wurde Mahler eingeladen. Auch hier erzielten *Die drei Pintos* einen großen Erfolg. Die Bohemia vom 19. August schreibt hierzu:<sup>18</sup>

„Wir freuen uns vom ganzen Herzen berichten zu können, daß endlich einmal ein neues Opernwerk lauten ungeteilten Beifall gefunden hat. Das Werk verdient auch hohe Anerkennung. Man merkt der Oper zwar an, daß nebst Weber noch Jemand die Hände im Spiel hatte, denn manchmal, namentlich im letzten Aufzuge, zeigt die Musik ein anderes Gesicht, als wir es an Weber zu sehen gewohnt sind, allein auch jenes andere Gesicht ist sehr hübsch und schmiegt sich dem unseres lieben Weber innig und verständnisvoll an. Den musikalischen Bearbeiter der Oper, Gustav Mahler, beglückwünschen wir aufs herzlichste ob des vorzüglichen Gelingens seiner aufopfernden, mühevollen Arbeit, wir beglückwünschen ihn aber auch als feinsinnigen, energischen Dirigenten für die in jeder Hinsicht höchst gelungene Aufführung des neuen Werkes.“

Die Oper erzielte in Prag noch im gleichen Jahre elf Reprisen.

### Wien

Nach Prag folgte dann Leipzig, Budapest und Hamburg<sup>19</sup> und im Jahre 1897 erreichte er – wäre er damals nicht erst 37 Jahre alt gewesen, könnte man sagen endlich – das, was für ihn das Erstrebenswerteste war: er wurde an die Hofoper berufen. Wir wollen uns hier nur mit seinem Wirken befassen, soweit dies in die Thematik dieser Arbeit gehört.

Es ist bestimmt kein Zufall, daß die erste Opernnovität unter Gustav Mahler am 4. Oktober 1897 Smetanas *Dalibor* war, den das Wiener Publikum in deutscher Sprache noch nicht kannte. Interessant und wahrscheinlich nicht allgemein bekannt ist das Repertoire der Wiener Hofoper in der ersten Woche, in der Mahler diese bedeutende Kunststätte leitete:

<sup>17</sup> Gustav Mahler Briefe 1879-1911, Berlin-Wien-Leipzig, Paul Zsolnay Verlag 1925, S. 67.

<sup>18</sup> Bohemia, 19. 8. 1888, S. 9.

<sup>19</sup> Hier studierte er 4 Smetanaopern ein: *Die verkaufte Braut, Dalibor, Der Kuss, und Zwei Witwen*.

Montag	4. Oktober Smetana <i>Dalibor</i> (Erstaufführung)
Dienstag	5. Oktober Wagner <i>Lohengrin</i>
Mittwoch	6. Oktober Smetana <i>Verkaufte Braut</i>
Donnerstag	7. Oktober Smetana <i>Dalibor</i> (1. Wiederholung)
Freitag	8. Oktober Bizet <i>Carmen</i>
Samstag	9. Oktober Lortzing <i>Zar und Zimmermann</i>
Sonntag	10. Oktober Smetana <i>Dalibor</i> (2. Wiederholung)

Natalie Bauer-Lechner<sup>20</sup> wohnte der Erstaufführung des *Dalibor* bei und erzählt, daß Mahler sogar den Schluß der Oper textlich und musikalisch abänderte und etwa 20 Takte dazukomponierte. Während in der Originalfassung bekanntlich Milada stirbt und Dalibor zur Hinrichtung geführt wird, stirbt bei Mahler nur Milada und Dalibor wird befreit. Die Autorin schildert die Aufführung mit der Feststellung, daß Mahler in der „Pause“ zwischen der Ouvertüre und dem Aufgehen des Vorhangs die Arme zum Weitertaktieren erhoben hielt, um einen Applaus zu vermeiden, der bereits vor der Ouvertüre beim Erscheinen Mahlers am Pult einsetzte. Hier ist allerdings der sonst so gewissenhaften Autorin ein Gedächtnisfehler unterlaufen. Die Oper *Dalibor* hat nämlich keine Ouvertüre und der Vorhang erhebt sich nach dem 15. Takt.

Nach einer späteren Aufführung dieser Oper – auch das berichtet uns Frau Bauer-Lechner – sagte Mahler wörtlich:

*„Ihr könnt Euch nicht denken, was ich heute wieder an Ärger ausgestanden habe über die Unvollkommenheit dieses Werkes eines so hoch begabten Künstlers – der an seinem mangelnden Können und an seinem Tschechentum, durch das ihm der Weg noch mehr verrammelt und der Kultur des übrigen Europas vorenthalten wurde, zugrunde ging. Denn ausser Wien wird diese, stellenweise entzückende Oper nirgends mehr gegeben. Und während des Dirigierens fahre ich schier aus der Haut, möchte gleich wieder eine Menge streichen und anders instrumentieren, ja komponieren, so ungeschickt ist es gemacht, bei allem Schönen, das dazwischen vorkommt.“*<sup>21</sup>

Mahler war an tschechischer Musik, besonders an Smetana und Dvořák, die er beide hoch einschätzte, sehr interessiert. Im Jahre 1899 trug er sich ernstlich mit dem Gedanken, in Wien Smetanas *Libuša* aufzuführen. Zu einer Realisierung dieses Planes kam es aber nicht. Leider kam es aber auch zu keiner Einigung zwischen Mahler, dem Operndirektor und Dvořák, dem Komponisten bezüglich der Oper *Rusalka*. Mahler hatte die Oper bereits angenommen und mit seinen ersten Kräften besetzt. Frau Foerster Lauterer sollte die Rusalka, Gutheil Schoder die fremde Fürstin, Leo Slezak den Prinzen und Wilhelm Hesch den Wassermann singen. Eine bessere Besetzung konnte die Wiener Oper nicht aufbringen und dazu noch Mahler am Dirigentenpult. Dvořák sollte in Wien den Vertrag unterschreiben. Als er erfuhr, daß er nur 5 % Tantiemen bekommen werde, während er in Prag 10 % erhielt, lehnte er ab. Mahler erklärte dem Komponisten, daß 5 % in einem viel größeren Theater mit

<sup>20</sup> Natalie Bauer-Lechner (1858-1921) war eine Freundin Mahlers aus seiner Studienzeit am Wiener Konservatorium. Sie war eine bekannte Violinistin. Im Jahre 1923 erschien ihr Buch *Erinnerungen an Gustav Mahler*.

<sup>21</sup> Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig-Wien-Zürich, Verlag E. P. Tal & Co 1923, S. 173/4.

wesentlich höheren Eintrittsgeldern natürlich viel mehr ergeben würden als 10% in Prag und versicherte Dvořák, daß die Aufführung mit einer solchen Besetzung ein großer Erfolg zu werden verspricht. Der Komponist wollte die Angelegenheit noch mit seiner Frau in Prag besprechen. Und so kam es zu Mahlers Zeiten nicht zu einer Aufführung der *Rusalka*.

Ein weiteres Mißgeschick erfuhr die tschechische Oper *Psohlavci* (Die Hundsköpfe von Kovařovič)<sup>22</sup>. Da Mahler sich die Oper in Prag nicht selbst anhören konnte, bat er um Einsendung der Partitur. Der Komponist hatte natürlich an einer deutschen Aufführung, besonders an der Hofoper, großes Interesse und bestellte auf eigene Kosten eine deutsche Übersetzung (R. Batka). Mahler sandte aber die Partitur als für die Wiener Oper „ungeeignet“ zurück. Als er sich Jahre später, nach seiner Wiener Direktionszeit zufällig in Prag aufhielt, wohnte er einer Aufführung der „Hundsköpfe“ bei und war begeistert. Am nächsten Tag sagte er dem Direktor des Nationaltheaters Schmoranz:

*„Merkwürdig, ich habe einigemal die Partitur am Klavier gespielt, aber niemals habe ich etwas rechtes herausgefunden. Bis gestern, als ich im Theater sass, wurde mir klar, dass in der Oper etwas ‚steckt‘. Ich war entzückt. Ich war gerührt. Eine echte Bühnenoper. Aber wie gesagt, aus der Partitur habe ich damals nichts herausgefunden. Schade, jetzt ist es zu spät, wirklich schade. Ich bedauere es sehr.“<sup>23</sup>*

Im Rahmen dieser Studie scheint es noch notwendig zu erwähnen, daß Mahler bereits am 4. Dezember 1898, also im ersten Jahre seiner Zusammenarbeit mit den Wiener Philharmonikern und noch zwei Monate vor der Prager Erstaufführung, Dvořáks *Heldenleben* (*Píseň bohatýrská*) op. 111 uraufführte. Am 3. Dezember 1899 folgte dann *Die Waldtaube* (*Holoubek*) op. 110 und später die Serenade für Blasinstrumente op. 44 aus dem Jahre 1878.

#### Gastdirigent in Prag

Mahler dirigierte während seiner Wiener Tätigkeit in vielen Städten Europas, konnte aber nicht alle an ihn ergangenen Einladungen annehmen. Aber in Prag stand er einigemal am Dirigentenpult, so am 3. März 1898 in einem Konzert des Orchesters des Neuen deutschen Theaters. Auf dem Programm stand die Prager Erstaufführung seiner ersten Symphonie in *D*-dur. Den zweiten Teil dieses Konzertes mit Werken von Beethoven, Schumann und Schubert dirigierte der erste Kapellmeister an diesem Theater, Franz Schalk. Die Aufführung von Mahlers „Erster“ fand im Publikum begeisterte Aufnahme. Es wurde sogar nach jedem Satz applaudiert. Weniger begeistert war der Kritiker der Prager Bohemia:<sup>24</sup>

*„... Nach dem leisen Verklingen des Marsches wird der Hörer durch ein blitzartiges Aufleuchten der Schlaginstrumente überrascht, welches das lange Finale einleitet, das jedoch mit seiner Verschwendung von Fanfaren, Trompetengeschmetter, Posaunenklängen, Pauken- und Beckenschlägen beim ersten Hören keinen reinen Eindruck übt und mit seinen sich drängenden intensiven Gegensätzen einen echt künstlerischen Genuss nicht aufkommen lässt. Am Schluss wurden dem Komponisten zwei Lorbeerkränze überreicht.“*

22 Karel Kovařovic (1862-1920) tschechischer Komponist und Dirigent, in den Jahren 1900-1920 Opernchef des Nationaltheaters, schrieb u. a. einige Opern, deren bekannteste *Die Hundsköpfe* ist.

23 Karel Šípek, *Psohlavci*, Verlag Zátisí Prag 1945, S. 61.

24 Bohemia, 5. 3. 1898, S. 3 der Beilage.

Im Jahre 1904 kam Mahler wieder nach Prag, um seine „Dritte“ selbst zu dirigieren. Leo Blech, der hier jetzt als erster Kapellmeister wirkte, wurde mit den Vorproben betraut. Blech entledigte sich seiner schwierigen Aufgabe, für Gustav Mahler eine „Mahlersymphonie“ vorzubereiten, in fast unglaublicher Weise. Unglaublich schon deshalb, weil wir wissen, was es bedeutete, Mahler in dieser Hinsicht zufriedenzustellen. Aber der Komponist brauchte bei der Generalprobe auch nicht das geringste Detail zu ändern. Ein besseres Zeugnis konnte der damals 33jährige Kapellmeister Blech nicht erhalten. Felix Adler schrieb am nächsten Tag in der *Bohemia*:<sup>25</sup>

„Der grosse Abend ist vorbei. Mahlers ‚Dritte‘ hat ihren Einzug in Prag gehalten. Es versteht sich von selbst, dass sie ein glänzend besuchtes Haus und enormen Beifall fand . . .“

Mahler kam aber nochmals nach Prag, um zum ersten Male die Tschechische Philharmonie zu dirigieren. Bei der Prager Jubiläumsausstellung im Jahre 1908 fanden 10 Konzerte von hohem künstlerischem Niveau statt, deren erstes und letztes Mahler leitete. Im Mai dirigierte er die *Coriolan-Ouverture*, die VII. Symphonie von Beethoven, das *Tristan-Vorspiel* und die Ouverturen zu *Meistersinger* und der *Verkauften Braut*. Ursprünglich weigerte er sich Smetana zu spielen, da dies nur als Höflichkeitsgeste ausgelegt werden könnte, aber Dr. Zemánek<sup>26</sup> überredete ihn und so beendete er dieses Konzert mit der *Verkauften Braut*. Ein Zeuge berichtet, daß er dieses Opus nur 11 Minuten proben mußte und zufrieden abklopfte. Dagegen unterbrach er bei der Probe zur *Meistersinger-Ouverture* zweimal vor dem Kulminationspunkt in den Violinpassagen, fügte eine lange Luftpause ein und war sichtbar zufrieden, als das dreigestrichene *a* in der von ihm verlangten Stärke ertönte. Die Härte der Mahler'schen Musikalität empfand am eindringlichsten der Paukenspieler, Herr Vesely. Alle seine Bemühungen um eine Verstärkung des Paukenwirbels erschienen Mahler zu schwach. „Nur ordentlich zuhauen!“ schrie Mahler. Aber der Orchestermusiker bedauerte: „Ich werde sie ja zerschlagen“. „Wen?“ fragte Mahler. „Die Haut“ antwortete Vesely mit Tränen in den Augen. Diese Antwort entstand durch eine wörtliche Übersetzung des tschechischen Fachausdruckes (*kůže*). Allgemeine Heiterkeit, der sich auch Mahler anschloß. Von Gustav Mahler war bekannt, daß er als Gastdirigent das Orchester nur aus seinem mitgebrachten Notenmaterial spielen ließ. Er beauftragte daher Herrn Boleška, der diese Episode selbst wiedergab<sup>27</sup>, die Noten erst am Abend vor Mahlers Augen an die Orchestermitglieder zu verteilen. Diesmal hatte aber Mahler die Rechnung ohne den Wirt gemacht. Kaum hatte er die Probe verlassen, wurden Mahlers Orchesterpartituren der *Coriolan-Ouverture* und der VII. Beethovens aus dem Paket herausgenommen, zwei Kopisten begannen „abzuschreiben“ und ehe Mahler am Abend erschien, hatte die Tschechische Philharmonie das „Geschäftsgeheimnis“ des großen Dirigenten in ihrem eigenen Archiv.

Die tschechische Tageszeitung *Právo lidu* schrieb nach dieser Aufführung:<sup>28</sup>

25 *Bohemia*, 27. 2. 1904.

26 Vilém Zemánek (1875-1922) ursprünglich Arzt, später Chef der Tschechischen Philharmonie.

27 *Hudební revue*, Jahrgang IV, Nr. 6, Juni 1911 (Josef Boleška), S. 300.

28 *Právo lidu*, 26. 5. 1908.

„Es war ein richtiger Festtag für die Prager Musikwelt. Am Programm kein geringerer als Beethoven, Wagner und Smetana, am Dirigentenpult einer der größten Musiker der Gegenwart, Gustav Mahler. Dieser hervorragende Symphoniker und Dirigent ging nach seiner vorjährigen Resignation von Wien nach Amerika. Zu uns nach Prag kam er aber bestimmt nicht mit jener Gleichgültigkeit, mit der die Musikkapazitäten der Welt in den verschiedenen Städten auftreten, an die sie nicht mehr als gerade der Vertrag für diesen einen Tag bindet. Bei Mahler besteht eine gewisse persönliche Beziehung zu Prag und diese gab ihm das besondere Recht, die kommende Musiksaison auf der Ausstellung durch den Glanz seines Namens aufleuchten zu lassen. Dieser Meister der modernen deutschen Symphonie gehört ja auch ein wenig zur tschechischen Musik. Geboren in Kalischt in einer jüdischen Familie, wurde er in seiner Kindheit auch teilweise tschechisch erzogen. Er konnte daher von seiner Heimat und deren Musikkultur nicht unbeeinflusst bleiben, ungeachtet dessen, dass er auch seinerzeit Kapellmeister am hiesigen deutschen Theater war. Stets ein begeisterter Verehrer von Smetanas Musik, erwarb er sich auch in Wien Verdienste dadurch, dass er zu deren Vermittlung beitrug.“

In der deutschen Bohemia schrieb Felix Adler:<sup>29</sup>

„Mahler hat gestern ein Konzert dirigiert. Es braucht nicht erst gesagt zu werden, dass der Name Mahler, so befremdend das Ouverturenprogramm des zweiten Teils angemutet haben mag, alle Bedenken ausschliesst. Mahler repräsentiert alles andere als den Typus des Pultvirtuosen und Reisedirigenten. Dieser geniale und seltene Künstler, in dem alle Segnungen der modernen Kultur ihren potenzierten Ausdruck finden, gewährt uns einen Einblick in seine Geisteswerkstatt. Mahler lehrt uns seinen Beethoven. Er gab uns, was er erkannte, als er Beethoven auf den Grund sah, dass nämlich die Instrumentation der Beethovenschen Symphonien erheblicher Retouchen bedürfen, wenn diese Werke so zum Erklären gebracht werden sollen, wie sie sich der seines Gehöres nicht mehr mächtige Meister gedacht hat.“

Das letzte Ausstellungskonzert am 19. September 1908 brachte dann die Uraufführung von Mahlers „Siebenter“ mit der Tschechischen Philharmonie. Da Mahler selbst dirigierte, gestaltete sich das Konzert zu einer musikalischen Sensation. Zur Generalprobe erschienen denn auch alle bedeutenden deutschen und tschechischen Kritiker; Freunde Mahlers, wie Prof. Neisser, Guido Adler, Bruno Walter, Alexander v. Zemlinsky usw. waren Zeugen dieses großen Ereignisses. Auch Mahlers Gattin war anwesend. Richard Batka schreibt einen Tag nach der Aufführung:<sup>30</sup>

„... was Mahlers Phantasie am meisten anregt, sind Vorgänge des Volkslebens, Aufzüge, Märsche, Tänze. Der Alltag zieht ihn an. Es ist Geschmackssache, ob eine Melodie, wie das vom Cello geführte Trio des zweiten Satzes, so hübsch es klingt, überhaupt noch als konzertfähig gelten soll – und nicht besser in freier Natur draussen im Gartenpavillon zu spielen wäre. Mahler liebt solche äussere Leutseligkeit, die in schroffem Gegensatz zu seinen himmelhohen Extasen stehen. Les extrêmes se touchent...“

Interessant ist auch die Stellungnahme der tschechisch-nationalen Národní listy nach der Erstaufführung:<sup>31</sup>

„Das letzte Philharmonische Konzert gestaltete sich zu einem Musikereignis. Unter Gustav Mahlers Leitung wurde hier zum erstenmale seine neue Symphonie aufgeführt und es ist begreiflich, dass die Blicke der gesamten Musikwelt, vor allem der deutschen und jüdischen – deren letztere ja besonders durch ihren Sinn für Musik hervorrangt – an diesem Tag der Prager Ausstellung zugewandt waren. Wenn Mahler, dem bedeutende Tribünen offenstehen, mit der Uraufführung seines Werkes nach Prag kam, so kann man darin nicht nur eine liebe Reminiscenz an die Wirkungsstätte erblicken, an welcher der in Kalischt Geborene seine ersten grossen

29 Bohemia, 24. 5. 1908.

30 Prager Tagblatt, 20. 9. 1908.

31 Národní listy, 22. 9. 1908, S. 1.

*Erfolge erzielte und durch die Aufführung von Wagners Werken seinen Dirigentenruhm begründete, sondern auch die Anerkennung der alten Prager Musiktradition, des guten Rufes des Prager Publikums, das mit Verständnis der neuen Musik entgegenkommt. Darin täuschte sich Mahler nicht und seine Symphonie, obwohl sie viel Ungewöhnliches und Exzentrisches enthält und in dieser Beziehung alles Vorangegangene übertraf, wurde anerkannt, ja nach dem 2. und 4. Satze mit grosser Wärme aufgenommen . . .“*

Besonderes Interesse wird aber die Einstellung Zdeněk Nejedlýs erwecken, wenn auch festgestellt werden muß, daß seiner Kritik etwas Persönliches anhaftet. Nejedlý war nämlich von seiner frühesten Jugend an, sobald er mit den Werken Mahlers vertraut wurde, stets ein begeisterter Anhänger des Komponisten, selbst zu einer Zeit, da es – und das nicht nur in Prag – viel bequemer war, gegen Mahler als für Mahler zu sein. Nejedlý schreibt nach der Uraufführung in der Tageszeitung „Den“:<sup>32</sup>

*„Am Samstag erlebte Prag ein Kunstereignis, dessen Bedeutung das blosse Eintagsinteresse bei weitem überschreitet. Es geht direkt um eine künstlerisch historische Tatsache. Gustav Mahler, der ebenso bewunderte wie gehasste und verlachte Meister der modernen Musik kam zu uns, um bei uns zum erstenmal seine SIEBENTE, die bisher noch nirgends aufgeführt wurde zu dirigieren. Es ist schon lange her, dass sich Prag mit einer Premiere von solcher Bedeutung rühmen konnte. Seit der Zeit, als sich unser Musikleben nach dem Tode Smetanas dem Konservativismus zuneigte, litt auch unser Anschluss an die fremde moderne Kunst. Zu dieser Zeit verlor sie besonders den Kontakt mit der Musik des jungen nachwagnerischen Deutschland, das mit neuer Begeisterung und tatsächlichem Können eine neue Musikkultur auf der Grundlage des-epochalen, durch Wagner hervorgerufenen Umsturzes entflammte und die noch brennt. Und da kommt einer ihrer ersten Meister zu uns und beehrt uns mit seiner Premiere. Man kann sich heute für uns keine grössere Wohltat vorstellen, sollte dieses denkwürdige Konzert uns wirklich aus dem bisherigen Schlaf aufrütteln und der Ausgangspunkt eines neuen Lebens werden . . .“*

Nach diesem epochalen Erfolg seiner „Siebenten“ kam Mahler dann als Dirigent nicht mehr nach Prag.

Zum Abschluß dieser Studie über Mahler und seine Heimat erscheint es uns noch erwähnenswert, daß er sich auch an der Met in New York zur tschechischen Musik bekannte, als es dort am 19. Februar 1909 zur ersten Einstudierung der *Verkauften Braut* kam, von der die berühmte Emma Destinnova, die die weibliche Hauptpartie sang, behauptete, daß es eine der denkwürdigsten Vorstellungen ihrer reichen Karriere war. Mahler verlegte wohl die bekannte Ouvertüre vor den zweiten Akt, was heute gewiß unvorstellbar ist, er hatte aber seinen guten Grund dafür. Das Met-Publikum erschien – es gehörte wahrscheinlich zum „guten Ton“ – prinzipiell zu spät und Mahler wollte vermeiden, daß auch nur ein Besucher diese Perle tschechischer Musik versäume.

Nach dieser denkwürdigen Premiere erfreute sich die Musikwelt nicht mehr lange dieses genialen Künstlers. Am 18. Mai 1911 schloß er für immer seine Augen. Josef Suk sagte einst: *„Ein Komponist, den man noch nach 50 Jahren spielt, bleibt der Welt erhalten.“* Mahler ist nun bereits über 60 Jahre tot und man spielt ihn heute mehr, als zu seinen Lebzeiten.

---

<sup>32</sup> Tageszeitung „Den“ (Zdeněk Nejedlý) 21. 9. 1908.

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Konrad Paumann und die Orgelgeschichte  
des Klosters Salem im 15. und 16. Jahrhundert*

VON MARTIN STAEHELIN, BASEL/ZÜRICH

Ein Zufall lenkte die Aufmerksamkeit des Verfassers auf die heute in der Bibliothèque Cantonale et Universitaire zu Fribourg/Freiburg i. Ue. verwahrte Handschrift L 317, die im 15. Jahrhundert im Zisterzienserkloster Salem nördlich des Bodensees entstanden, später auf einem nicht mehr kontrollierbaren, wohl ordens-internen Weg in die Abtei Hauterive und von dort im letzten Jahrhundert in die Freiburger Bibliothek gelangt ist. Die darin gebotenen, noch unbeachteten Notizen zur Orgelgeschichte von Salem – die unter anderm einen neuen Beitrag zur Biographie Konrad Paumanns bringen – sollen in dem vorliegenden Parergon bekannt gemacht und durch einzelne weitere Angaben zur Salemer Orgelgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts vermehrt werden.

I. Die genannte Freiburger Handschrift enthält im Wesentlichen ein *Ordinarium Cisterciense*<sup>1</sup> (fol. 13-148'), dessen Subskription (fol. 148') verrät, wer der Schreiber und wohl auch Besitzer des Manuskriptes war: „*Explicit feliciter Ordinarium Cystercienſe Scriptum et Completum a fratre Cānrado fladenschröt professo In Salem Anno domini M<sup>o</sup>. CCCC<sup>o</sup>. Lj<sup>mo</sup> In die festo sancti Ambrosij Episcopi et confessoris.*“ Die Blätter vor und nach dem Hauptcorpus dieses Zisterzienser-Ordinariums sind mit einem Kalendar (fol. 3-8), sodann mit einigen medizinischen (fol. 8'-9) und liturgischen Notizen (fol. 149, 151), mit einzelnen Gebeten in deutscher Sprache (fol. 151') und schließlich einigen knappen, an verschiedenen Stellen des Manuskriptes untergebrachten chronikalischen Eintragungen aus der Salemer Klostergeschichte gefüllt. Aus diesen letzten sei hier zunächst das Folgende herausgegriffen (fol. 2'):

„*Anno domini M<sup>o</sup>. CCCC<sup>o</sup>. L<sup>o</sup>. Completum est magnum Opus organi In Salem a magistro friderico de Altorff Ciuem [!] Nürenbergensem [!] Sub reuerendo In christo patre ac domino domino Georio venerabili abbate huius domus; quod videlicet opus postea anno 1475 eidem magistro fridrico ad renouandum et vocifferandum a reuerendo In christo patre ac domino Johanne pro centum aureis concordatum est. Sed deo disponente omnia ipse magister fridricus Obiit duodecima die mensis februarij eiusdem anni, scilicet LXXXV, relicto opere Incompleto. Cuius anima requiescat In pace. Et magister Thomas de memmingen ad effectum predictum opus perduxit Anno etc. lxxvj<sup>o</sup> immediate sequenti infra festum pentecostes et nativitatis marie; precium pro parte sua recepit [?] L fiorens absque bibalibus [= vivalibus] vxoris.*“

Von den beiden hier genannten Orgelbauern ist wenigstens der erste identifizierbar und auch anderweitig nachgewiesen: es handelt sich um den Nürnberger Friedrich Stuch(s), der kurz nach dem eben angeführten Orgelwerk von Salem die große Orgel im Dom zu Speyer baute<sup>2</sup>. Als Friedrich Stuch identifiziert ihn zweifelsfrei ein Eintrag im Kalendar der Freiburger Handschrift; hier heißt es (fol. 3') zum 12. Februar:

„*Obiit magister fridricus stuch qui fecit magnum opus, scilicet organum.*“

1 Auf einem eingelegten Zettel aus dem Jahre 1940 vermutet P. Kolmban Spahr O. Cist. (Hauterive) in L 317 die Mutterhandschrift für die Manuskripte Zwettl 351, Hohenfurth 549, Rein 147/2, Schlierbach (o. Sign.) und Engelberg 355.

2 Vgl. Joh. E. Gugumus, *Der Erbauer der grossen Speyerer Domorgel vom Jahre 1454*, Archiv für Mittelrheinische Kirchengeschichte VIII, 1956, S. 371-376, sowie G. Pietzsch, *Orgelspiel und Orgelbauer in Speyer vor der Reformation*, AfMw XIV, 1957, S. 201-220, bes. S. 212. Die nützliche Materialsammlung desselben Autors, *Orgelbauer, Organisten und Orgelspiel in Deutschland bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, die in Mf XI-XIII, 1958-1960, in einzelnen Lieferungen erschien, ist offenbar über den Namen Sax leider nicht mehr hinausgekommen.

Seine Beziehung zu Speyer wird übrigens auch in Salemer Chronikalien deutlich; so versieht ihn das sogenannte Totenbuch von Salem<sup>3</sup> mit der folgenden – wenn auch gewiß falschen – Provenienzbezeichnung:

„O(biit) magister Fridericus Stūch de Spuira, organista, 1475.“

Der zweite der von Fladenschröt genannten Orgelbauer, Thomas von Memmingen, der im Jahre 1476 die unvollendete Arbeit Stuchs zum Abschluß brachte, ist offenbar andernorts nicht nachzuweisen<sup>4</sup>.

II. Größere Bedeutung gewinnt nun ein weiterer Eintrag im Freiburger Manuskript, ein Eintrag, der den damals in München wirkenden blinden Organisten Konrad Paumann in Salem belegt und damit eine bisher noch nicht bekannte Reise Paumanns bezeugt<sup>5</sup>. Man liest (fol. 151') das Folgende:

„Anno domini M<sup>o</sup> CCCC<sup>o</sup> Lvij<sup>o</sup> In uigilia pentecostes venit ad monasterium nostrum Salem Magister Cunradus Cecus de Nurnberga, Magister Omnium Magist(r)orum Organizorum [sic] Et omnium Instrumentorum Musice artis. Et Cantauit in uigilia in organum missam et uesperas, Et in die primam missam in opere minori et uesperas in opere magno. Et postea die lune Recessit ad ciuitatem Vberlingen.“

Der Schreiber Fladenschröt war von Paumanns Salemer Aufenthalt offenbar beeindruckt: das ergibt sich aus der Tatsache, daß er diese Notiz überhaupt niederschrieb und sie gar noch mit roter Tinte rubrizierte; dies alles wird verständlich, wenn man weiß, daß Fladenschröt in Salem die Funktion des Cantors versah<sup>6</sup>, also von daher bereits ein besonderes Verhältnis zur Musik mitbrachte. Über Paumann selber erfährt man, abgesehen von Zeitpunkt und „Programm“ seines Orgelspiels, leider nicht allzuviel: offenbar befand er sich auf der Durchreise in westlicher Richtung; die Aussicht, in Überlinger Archivalien einen weiteren Niederschlag dieser seiner Reise zu finden, ist leider eher gering<sup>7</sup>. Salem wird er auf dem Weg gleichsam „mitgenommen“ haben; um eine förmliche Orgelprobe wird es sich freilich nicht gehandelt haben, da das Werk, wie Fladenschröt mitteilt, schon im Jahre 1450 fertiggestellt war und dieser in solchem Fall seinen Eintrag gewiß anders formuliert hätte. – Die Nähe der Charakterisierung „Magister Omnium Magistrorum Organizorum Et omnium Instrumentorum Musice artis“ zur Bezeichnung „der kunstreichist aller instrument vnn der Musica maister“ auf Paumanns Münchner Epitaph<sup>8</sup> dürfte Zufall sein; auch in der Salemer Notiz wird Paumanns Ruhm als Organist und seine Vielseitigkeit in der Beherrschung verschiedener Instrumente deutlich.

III. Die Gelegenheit sei wahrgenommen, einige weitere Angaben zur Orgelgeschichte des Klosters Salem im 15. und 16. Jahrhundert anzufügen, wie sie sich bei der vergleichenden

3 Vgl. F. L. Baumann, *Das Totenbuch von Salem*, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F. XIV, 1899, S. 351-380 und 511-548, bes. S. 515.

4Vgl. auch G. Pietzsch, *Orgelspiel* . . . (Titel s. Anm. 2), bes. Mf XI, 1958, S. 461; eine Identität bleibt völlig unsicher.

5 Eine übersichtliche Zusammenfassung des bisher Bekannten etwa bei F. Krautwurst, *Neues zur Biographie Konrad Paumanns*, Jahrbuch für fränkische Landesforschung XXII, 1962, S. 141-156 (mit reichen Literaturangaben); von seither Erschienenem ist nachzutragen: F. Krautwurst, *Bemerkungen zu Sebastian Virdungs „Musica getutsch“ (1511)*, Festschrift Bruno Stäblein, Kassel etc. 1967, S. 143-156, bes. S. 148 ff., und H. Avenary, *Ein hebräisches Zeugnis für den Aufenthalt Konrad Paumanns in Mantua (1470)*, Mf. XVI, 1963, S. 156-157.

6Vgl. F. L. Baumann, *Das Totenbuch* . . . (Titel s. Anm. 3), S. 371.

7 Nach K. Obser, *Quellen zur Bau- und Kunstgeschichte des Ueberlinger Münsters (1226-1620)*, Festgabe der Badischen Historischen Kommission zum 9. Juli 1917, S. 71-229, bes. S. 75 f., sind die Ueberlinger Ratsprotokolle erst seit 1496 und die Ausgabenbücher erst seit 1538 erhalten.

8Abbildung etwa: *Locheimer Liederbuch und Fundamentum organistandi des Conrad Paumann*, Faksimiledruck, Berlin 1925, Nachwort S. 12/13.

Prüfung anderer Salemer Chronikalien<sup>9</sup> gerade mitangeboten haben. So liest man im schon angeführten Totenbuch von Salem<sup>10</sup> bzw. in den sogenannten Salemer Haus-Annalen<sup>11</sup> das Folgende:

- 1451, XVII kal. 15 Nov. „O(biit) frater Johannes Hug, monachus et sacerdos, pictor, scriptor et organista.“<sup>12</sup>
- 1496, XII kal. 21 Mai. „O(biit) frater Georius Rūthart organista, monachus et sacerdos.“<sup>13</sup>
- o. J., XVIII kal. 14 Sept. „O(biit) magyster Martinus, organista et prebentarius.“<sup>14</sup>
- 1511 „. . . hat appt Joss die klainen orgeln ob sant Martis altar aim priester vss der Richenowe mit namen herr Bernhardin verdinget . . . , vnd ward angefangen vff ze richten am mentag vor Michaelis anno vt supra.“<sup>15</sup>
- 1514 „. . . Et circa festum natiuitatis Marie, idem Bernhardinus compleuit opus organis [!] predicti.“<sup>16</sup>

Dieser Bernhard dürfte jener – bisher noch nicht identifizierte – Magister Bernhard in Salem sein, von dem die Orgeltabulatur des Fridolin Sicher zwei *Resonet*-Kompositionen überliefert<sup>17</sup>; diese sind nun durch den Salemer Aufenthalt ihres Verfassers in ihrer Entstehung ungefähr datierbar. – Ganz ins 16. Jahrhundert gehören die folgenden Angaben:

- 1548, II non. 6 Oct. „O(biit) Magister Mathias Schiner de Constantia, symphonista in Salem.“
- 1566, XV kal. Jul. „O(biit) Magister Benedictus Schiner, organista in Salem.“
- 1572, XV kal. Jul. „O(biit) Magister Mathias Schiner, organista in Salem, filius eius“ [sc. des Benedictus Schiner].<sup>18</sup>
- 1589, VIII kal. 24 Dec. „O(biit) Magister Georgius Schiner, egregius organista in Salem.“<sup>19</sup>

Über diese Organistenfamilie sind offenbar keine andern Angaben bekannt.

9 Eine Übersicht vermittelt P. Zinsmaier, *Die Geschichtsschreibung des Zisterzienserklosters Salem*, Studien zur Geschichte des Reichsstiftes Salem, Freiburg i. Br. 1934, S. 1-22.

10 Vgl. F. L. Baumann, *Das Totenbuch* . . . (Titel s. Anm. 3); im Folgenden als *Totenbuch* zitiert.

11 Vgl. (J.) Bader, *Salemer Haus-Annalen*, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins XXIV, 1872, S. 249-258; im Folgenden als *Annalen* zitiert.

12 *Totenbuch*, S. 377.

13 *Totenbuch*, S. 367.

14 *Totenbuch*, S. 533; eine Identifikation ist nicht möglich.

15 *Annalen*, S. 256.

16 *Annalen*, S. 256.

17 Vgl. W. R. Nef, *Der St. Galler Organist Fridolin Sicher und seine Orgeltabulatur* (= SJBmW. VII), Basel 1938, S. 82, Nr. 35 und 36.

18 Alle drei Eintragungen: *Totenbuch*, S. 534.

19 *Totenbuch*, S. 539.

## *Italienische Elemente in den Kleinen geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz*

VON MARTIN SEELKOPF, WÜRZBURG

Beim Anhören oder Betrachten der *Cantiones Sacrae*, der *Symphoniae Sacrae* I, II und III, der *Kleinen geistlichen Konzerte* I und II und einzelner Stellen der *Musikalischen Exequien*, stellen sich eine Reihe von Assoziationen mit der geringstimmigen Musik Oberitaliens der Zeit um 1620 ein, ohne daß es – von wenigen Ausnahmen abgesehen – möglich wäre, Stücke zu finden, die als Ganzes einen sinnvollen Vergleich zuließen. Der Grund dafür liegt darin, daß die Einzelemente<sup>2</sup> zwar oft zum Verwechseln ähnlich sind, ihre Verbindung zu einem geschlossenen Werk aber in erster Linie vom Ganzen des jeweiligen Textes bestimmt wird. Identische Texte finden sich aber sehr selten. Die Größe der bedeutenderen Komponisten geistlicher Musik zu Beginn des 17. Jahrhunderts beruht weniger auf der Erfindung neuer Motive und Techniken, als vielmehr auf der geistreichen und individuellen Handhabung eines für jene Zeit allgemein gültigen musikalischen Vokabulars.

Die Absicht dieser Darstellung ist es, anhand eines besonders einschlägigen Werkes von Schütz zu zeigen, wie sehr dieser mit der musikalischen Sprache Oberitaliens vertraut war.

A. Grandi, dem Schütz ja bekanntlich in seinen *Symphoniae Sacrae* III ein Denkmal setzte<sup>3</sup>, und der – bezeugt durch die zahlreichen Neuauflagen seiner Individualdrucke und die Verbreitung seiner Werke in italienischen und deutschen Sammeldrucken – einer der angesehensten Komponisten seiner Zeit war, dürfte einer der wichtigsten Anreger in Schützens zweiter italienischer Phase gewesen sein. Da Grandi um 1620 auf dem Gebiet des generalbaßbegleiteten, geistlichen Sologesanges (mit und ohne obligate Instrumente) einen ganz hervorragenden Platz einnimmt, erscheint der Vergleich des Schützschen Tenorsolos mit einstimmigen Motetten Grandis besonders sinnvoll<sup>4</sup>.

Die zum Vergleich mit dem *O Jesu, nomen dulce* herangezogenen Motive und Wendungen entstammen Werken Grandis, die in den folgenden Drucken überliefert sind:

*Motetti a voce sola* . . . Venetia 1621, Abkürzung im Aufsatz: v. s.

*Motetti a una, et due voci con Sinfonia d'Istromenti* . . . libro primo, Venetia 1621, Abkürzung: l 1

*Motetti a una, due, e quattro voci con Sinfonia* . . . Venetia 1625?

(Erstauflage unbekannt), Abkürzung: l 2 (libro secondo)

*Motetti a una, et due voci con Sinfonia* . . . libro terzo . . . Venetia 1629, Abkürzung: l 3

Die Gründe für das Heranziehen des *O Jesu, nomen dulce* liegen nahe: Es handelt sich um ein besonders kurzes und in bezug auf italienische Elemente sehr ergiebiges Stück. Durch die Verwendung der lateinischen Sprache kann man es mit geistlichen Werken italienischer Komponisten konfrontieren, ohne die Eigenheiten der deutschen Sprache berücksichtigen zu müssen. Der Text gehört zu den in den beiden Ländern damals beliebten mittelalterlichen Jesudichtungen von oder nach Augustinus, Bonaventura, Bernhard von Clairvaux u. a. (in unserem Fall handelt es sich um einen mehr oder weniger freien Textauszug des Hymnus *Jesu, dulcis memoria* von Bernhard von Clairvaux). Ein nicht liturgischer Text und die Einstimmigkeit begünstigen eine individuelle Deklamation. Die Unterschiede und Ähnlichkeiten der

1 Aufgezeigt anhand des Tenorsolos *O Jesu, nomen dulce* aus den *Kleinen geistlichen Konzerten* II, 1639 (GA VI, S. 96; NGA, Band 10, S. 88) und ausgewählter Beispiele aus Solomotetten (mit und ohne Instrumente) von Alessandro Grandi (gestorben 1630).

2 Unter Elementen verstehe ich in diesem Zusammenhang nicht die rein musikalischen Wendungen der Melodik, Rhythmik und Harmonik, sondern bereits deren Verbindung mit bestimmten Textgehalten.

3 Es handelt sich um das mit 2 Sopranen, 2 Tenören und 2 Violinen besetzte *O Jesu suiß* . . . *super Lilia convallium* A. Grandi, dem letzten Werk der *Motetti a 1, 2, e 4 voci con Sinfonia d'Istromenti*, libro secondo von Grandi.

4 Das geistliche Schaffen Grandis ist Gegenstand meiner Dissertation.

Textauffassung verschiedener Komponisten lassen sich an solchen, fast ausschließlich von der Deklamation verschmiedenen Solomotetten besonders gut zeigen.

Das *O Jesu* . . . setzt sich aus drei, jeweils den Namen Jesu verherrlichenden Textabschnitten zusammen. Jeder der drei, der Textgliederung entsprechenden Teile schließt auf der Tonika *g* (T. 1-20, 21-39, 40-66). Derartige harmonische Blockbildungen sind zur Wiedergabe gleichgeordneter, selbständiger Textglieder sehr häufig zu beobachten. Innerhalb der Teile vermeidet Schütz – von Wiederholungen einzelner Textglieder abgesehen – die Tonikakadenz. Damit entspricht Schütz der von Vollzäsuren freien Binnenstruktur des Textes und erzielt gleichzeitig weitgeschwungene harmonische Bögen, die die einzelnen Motive zusammenfassen. Wie Schütz ist Grandi bestrebt, durch eine wohlgedachte harmonische Gesamtdisposition die syntaktische, grammatikalische und inhaltliche Struktur seiner Texte musikalisch wiederzugeben. Zwei Beispiele mögen dies verdeutlichen:

- |    |  |                 |
|----|--|-----------------|
| a) | <i>Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa.</i> Hohes Lied 49 | <i>g-g</i>      |
|    | <i>Vulnerasti cor meum in uno oculorum</i>                   |                 |
|    | <i>tuorum et in uno crine colli tui.</i>                     |                 |
|    | <i>Adiuvo vos, filiae Hierusalem,</i>                        | <i>g-F-g</i>    |
|    | <i>ne suscetetis, neque evigilare faciatis</i>               |                 |
|    | <i>dilectam, donec ipsa velit.</i>                           | 84 <i>g-F-g</i> |
|    | <i>Fulcite me floribus, stipate me malis</i>                 |                 |
|    | <i>quia amore languo.</i>                                    | 25 <i>g-B-a</i> |
|    | <i>Fulcite me floribus, stipate me malis,</i>                |                 |
|    | <i>quia amore languo.</i>                                    | <i>d/B-B-g</i>  |

Jeder der vier Textabschnitte – die beiden selbständigen Hälften von Hohes Lied 49 bestreiten jeweils einen Teil des Stückes – dieses instrumentalbegleiteten Sopransolos (I 1) beginnt und schließt auf dem Grundakkord *g* bzw. *G*. Innerhalb der einzelnen Textabschnitte vermeidet Grandi wie Schütz weitere Kadenzen nach *g*. Bemerkenswert ist die harmonische Zusammenfassung der beiden textlich identischen (wiederholten) Schlußteile: *g-B-a-d* (instrumentales Zwischenspiel) *|B-B-g*.

b) Daß die harmonische Blockbildung bei Grandi nicht eine bloße Konvention, sondern tatsächlich in erster Linie textbedingt ist, beweisen am besten Werke, die nicht diese Anlage besitzen. In dem Sopransolo *In lectulo meo* (v. s.) dient die Grundtonart *G* lediglich als harmonischer Rahmen; der gesamte Zwischenraum wird von *a* (*a*-äolisch/*a*-Moll) beherrscht: *G-a-C-a/C-d-a-D-a-C-a-d-G*. Durch diesen harmonischen Spannungsbogen kommt die unerfüllte Sehnsucht der „*sponsa*“ (Hohes Lied 31<sub>1-2</sub>) zum Ausdruck: „*quaesivi ... et non inveni*“.

Die Verwandtschaft zwischen Schütz und Grandi beschränkt sich aber keineswegs auf den formalen Aufbau. Am deutlichsten tritt sie uns bei der musikalischen Gestaltung ähnlicher Begriffe und Texthalte entgegen. Die kleingliedrige Motivgestaltung beherrscht die meisten Werke beider Komponisten. Im folgenden soll gezeigt werden, daß textlich vergleichbare Motive oftmals auch in ihrer musikalischen Ausführung große Ähnlichkeiten aufweisen. Den Motiven des Schützischen *O Jesu, nomen dulce* werden textlich und musikalisch vergleichbare von Grandi gegenübergestellt.

Erster Teil des *O Jesu*..., Takte 1-20 der NGA

Schützens Stück beginnt mit einem innigen Anruf, der die für derartige emphatische Einleitungen übliche Gestaltung aufweist: getragene Rhythmik, kleine Intervalle, das Hinstreben zur Dominante und damit zusammenhängend T.4/5, eine der typischen Expressivwendungen jener Zeit, nämlich das kurze Berühren einer Dissonanz auf unbetonter Taktzeit mit anschließendem Terzfall in die Quinte des jeweiligen Dominantakkordes. Die Beispiele (=B) 1 und 2 von Grandi vereinigen weitgehend alle angeführten Momente, B 3 besitzt dieselbe expressive kleine Sekund am Anfang. Auch die ersten Takte des *O Intemerata* sind in ihrer Haltung mit dem Schützischen Anfang in etwa vergleichbar. Die Takte 2/3 dieses Stückes bieten ein Beispiel für eine ebenfalls sehr häufige Form des Springens aus einer kurz berührten Dissonanz in die Quinte der fünften Stufe: 8-7-5 (Terzsprung nach oben); B 1,2 und Schütz dagegen: 3-4-5 (Terzsprung nach unten).

1) Musical score for 'Sal-ve Re-gi-na'. The score is in G major, 2/4 time, and features a basso continuo line and a vocal line. The lyrics are 'Sal-ve Re-gi-na'. The basso continuo line has a sharp sign (#) under the second measure.   
L1 / S; 2V

2) Musical score for 'Re-gnum mun-di'. The score is in G major, 2/4 time, and features a basso continuo line and a vocal line. The lyrics are 'Re-gnum mun-di'.   
L2 / T

3) Musical score for 'Vul-ne-ra - sti cor me - um vul-ne-ra - sti cor me-um'. The score is in G major, 2/4 time, and features a basso continuo line and a vocal line. The lyrics are 'Vul-ne-ra - sti cor me - um vul-ne-ra - sti cor me-um'.   
L1 / S; 2V

Die folgende kleine Imitation zwischen dem Basso continuo und der Singstimme (T.5/6: „nomen“) findet sich in dieser Art weder in den oft bicinienhaften Solomotetten Viadanas noch in den meist streng deklamatorischen Florentiner Monodien, sondern ist charakteristisch für das Gleichgewicht zwischen der sprachlichen und der musikalischen Komponente, das oftmals in den geistlichen Werken der bedeutenderen Komponisten der Zeit um 1620 in Italien herrscht. Bezeichnend ist, daß solche Imitationen nicht wahllos auftauchen, sondern entweder der Verdeutlichung und Belebung rasch deklamierender Stellen dienen (Schütz: T.5; Grandi: B 5, B 6; *O Intemerata* T.5/6), oder sogar zur musikalischen Wiedergabe eines Textinhaltes herangezogen werden<sup>5</sup>. Schützens *Symphoniae Sacrae* bieten einige Beispiele dieser Art, aber auch Grandi zeigt sich hierin mitunter recht geistreich. In B 7 schildert er durch eine Fuga-Figur das Spielen und Sichjagen der „*duo hinnuli caprae gemelli*“. (Auf die in mancher Beziehung recht ähnliche Vertonung desselben Textes durch Schütz, *Symphoniae Sacrae I*, NGA 13, S.77/78, Takte 104-111, sei hingewiesen.)

4) Musical score for 'In no-mi-ne Je - - sus in no-mi-ne Je - sus'. The score is in G major, 2/4 time, and features a basso continuo line and a vocal line. The lyrics are 'In no-mi-ne Je - - sus in no-mi-ne Je - sus'.   
v. s. / O dulce nomen Jesus

5) Musical score for 'per - en-nem si - bi vi - tam ac - qui - - rit'. The score is in G major, 2/4 time, and features a basso continuo line and a vocal line. The lyrics are 'per - en-nem si - bi vi - tam ac - qui - - rit'.   
v. s. / Hodie Virgo Jesu dilecta

<sup>5</sup> Auf musikalisch-rhetorische Figuren, deren Sinn offenliegt, wird hier nicht eingegangen.

6)

cur - re-mus in o - dorem cur - re-mus in o - dorem unguen - torum tu - o -

v. s. / Osculetur me

7)

rum Sic - ut du - o hin - nu - li ca - prae ge - mel - li

v. s. / O quam pulchra es, Maria

Eine belebende Funktion erfüllt auch der bewegte Basso continuo unter in langen Notenwerten fortschreitender Gesangsstimme oder unter überdehnten Einzelsilben, wie die Takte 7 („*confortans*“) und 13/14 („*cogitatur*“) von Schütz (allerdings wenig ausgesprägt und teilweise mit imitatorischen Ansätzen vermengt) und B 8 von Grandi zeigen.

8)

O Lam - - - pas

v. s.

Die Takte 9-14 bieten ein Beispiel für den „parallelismus membrorum“, ein in einigen Büchern des Alten Testaments und in jenen mittelalterlichen Dichtungen beliebtes Verfahren, das hier – zum Teil bedingt durch die relative syntaktische Selbständigkeit der jeweils mit eigenem Verb versehenen Glieder – in nicht sequenzierender Wiederholung erscheint, während es bei der Reihung unselbständiger Glieder in meist sequenzierender Steigerung auftritt<sup>6</sup>. B 9 zeigt ebenfalls drei, in gleichbleibender Gestalt vertonte parallele Textglieder, die aber ihrem feierlich-berichtenden Charakter entsprechend im Einzelnen nicht mit Schützens drei emphatischen Wendungen verglichen werden können. (Man beachte zum Beispiel, daß Schütz die Worte „*suavius, jucundus und dulcius*“ durch offen endende Harmonieschritte hervorhebt, während Grandi die affirmativen Textaussagen von B 9 durch authentische Kadenzen unterstreicht und außerdem diesen ganzen textlich zentralen Abschnitt durch die Kadenzfolge *G-d-d-G* zusammenfaßt.) – Das steigernd-sequenzierende Verfahren zur Hervorhebung eines wiederholten emphatischen Ausrufs oder verschiedener begegnet uns in den Takten 15-20 des *O Jesu . . .* und in B 10 von Grandi. Das „*quam Jesu*“ sequenziert dreimal und wird dann durch eine kunstvolle musikalische Gegengeste bei „*Dei filius*“ abgeschlossen.

<sup>6</sup> So beruht zum Beispiel das zweite lateinische Tenorsolo Schützens *O misericordissime Jesu* (GA VI, S. 97/98; NGA 10, S. 91) anfangs weitgehend auf der sequenzierend-steigernden Vertonung nebeneinander emphatischer Ausrufe.

9)



Ho - di - e Christus na - tus est Ho - di - e Sal -

v. s. / Audite populi



va - tor ap - pa - ru - it Ho - di - e in ter - ra canunt An - ge - li

10)



O - cle - mens o - pi - a o - dul - cis

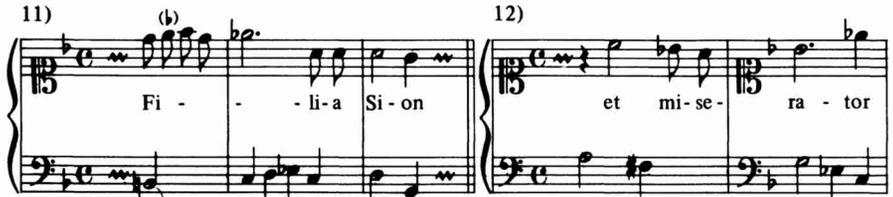
L 1 / Salve Regina / S; 2 V



o - dul - cis Vir - go Ma - ri - a

Es sei noch auf die frei einsetzende Dissonanz mit der anschließenden verminderten Quint (T. 18) hingewiesen. Die Dissonanzen dienen bei Schütz bekanntlich in besonderem Maße der Textinterpretation<sup>7</sup>. In diesem Fall dürfte das Streben nach emphatischer Wiedergabe des *Dei filius* die expressive Schlußwendung hervorgerufen haben. Ähnliche primär affektive Motivschlüsse weisen die Beispiele 11 und 12 von Grandi auf. Daß Grandi aber auch Sinngehalte und Begriffe durch Dissonanzen „abbildet“, zeigt B 13. Der „einzigartige Glanz“ wird durch eine ungewöhnliche Dissonanzbehandlung beleuchtet.

<sup>7</sup> An dieser Stelle möchte ich einige grundsätzliche Bemerkungen über Schützens Verhältnis zu der italienischen Musik seiner Zeit machen. H. H. Eggebrecht betrachtet in seinem Buch *H. Schütz, Musicus poeticus*, Göttingen 1959 dieses Verhältnis vorwiegend unter dem Aspekt der prinzipiellen Gegensätzlichkeit. Schütz übernimmt nach Eggebrecht zwar viele musikalisch-technische Neuerungen von Italien, bleibt aber im Grunde den Regeln des Kontrapunktes des

11) 
  
v. s. / Virgo prudentissima

12) 

13) 
  
v. s. / O Lampas Ecclesiae

16. Jahrhunderts verhaftet und sieht darüberhinaus alle Dinge in noch mittelalterlicher Weise auf Gott hin zugeordnet, während bei den Komponisten der *nuove musiche* das „*affektbeherrschte Singen und das Setzen von Tönen, die nicht mehr vom Kontrapunkt her zu verstehen sind*“ (S. 39) im Mittelpunkt des Schaffens steht.

Abgesehen von der Frage, ob diese scharfe Abgrenzung zwischen den „*nuove musiche*“ und Schützens Kompositionsweise berechtigt ist (H. Federhofer weist in dem Aufsatz *Die Figurenlehre des Chr. Bernhard und die Dissonanzbehandlung in den Werken von H. Schütz*, in: Kongreßbericht Bamberg, 1953, S. 132 ff., darauf hin, daß sich die Figuren des „*stylus luxurians*“ mit Hilfe einer Reduktionstechnik auf solche des „*stylus gravis*“ zurückführen lassen), möchte ich behaupten, daß Schütz auch in seiner zweiten italienischen Phase keinesfalls nur von der weltlichen, sondern mindestens ebenso von der geistlichen Musik angeregt wurde. Die geistliche Musik Oberitaliens stellt aber zu jener Zeit bereits eine Synthese aus traditionellen und neuen Elementen dar, so daß Schütz – zumal in seinen lateinisch-sprachigen Werken – direkt an derartige Stücke anknüpfen konnte. Die Ähnlichkeit betrifft auch nicht nur Äußerlichkeiten, sondern erstreckt sich ebenfalls auf das Textverständnis. Ein Komponist wie Grandi beschränkt sich zum Beispiel keineswegs nur auf die Affektwiedergabe, sondern interpretiert darüber hinaus den Inhalt und Sinn des Textes. In zahlreichen Werken Grandis begegnen uns musikalisch-rhetorische Figuren, wie wir sie ganz ähnlich bei Schütz finden. Selbst unter den Grandischen Solomotetten trifft man Beispiele für das „Abilden“ von Textgehalten (so etwa die kleinen Fuga-Figuren in B 6 und B 7), während von Schütz durchaus manchmal mehr der Affekt als der Sinngehalt vertont wird. In dem *O Jesu* . . . ist zum Beispiel der *salvus duriusculus* T. 18 als emphatisches Betonen des „*Dei*“ zu interpretieren; eine direkte Sinndeutung des Gottesbegriffes kommt dadurch nicht zum Ausdruck. (Es wäre auch absurd, gerade für die Wiedergabe des Wortes „*Gott*“ den als „*diabolus in musica*“ bezeichneten Tritonus zu gebrauchen.)

Wichtiger als die Frage, ob Schütz im Gegensatz zu seinen italienischen Zeitgenossen in der Dissonanzbehandlung auf dem Boden des 16. Jahrhunderts steht, ist für sein Verhältnis zu der italienischen Musik die Tatsache, daß es auch italienische Komponisten gab, die durch Abweichungen von den musikalischen Normen und Regeln – gleichgültig ob diese melodischer, harmonischer oder rhythmischer Art waren und unabhängig davon, welche Normen gerade Gültigkeit besaßen – neben dem Affektgehalt auch den Sinngehalt eines Textes musikalisch zu erfassen suchten. In dieser Hinsicht kann Grandi als der Schütz wohl am nächsten stehende italienische Komponist der Generation nach G. Gabrieli gelten. Bei allen durch Herkunft, Sprache, Bildung und Konfession bedingten Unterschieden ist die Grundlage ihres künstlerischen Schaffens, nämlich ihr Verhältnis zum Text, im Prinzip dieselbe.

## Zweiter Teil, T.21-39 der NGA

Der Text dieses Abschnittes ist eine reine Namensnennung und Anrufung ohne Verb. Das sequenzierend-absteigende „*O nomen Jesu*“ erhält durch das „*verus animae cibus*“ eine Gegengeste, die aber, da sie durch die Einbettung in die absteigende Oktave keinen Richtungsgegensatz enthält, matt wirkt und einer Wiederholung bedarf. Der Basso continuo imitiert die „*O nomen Jesu*“-Wendung. (T.21-24) Eine ebenfalls absteigende und sequenzierende Wiederholung einer emphatischen Namensnennung finden wir in B 14. Wie bei Schütz beteiligt sich der Generalbaß mit einer kleinen Imitation am motivischen Geschehen. Zur Hervorhebung des „*verus animae cibus*“ (T.25-27), verwendet Schütz – neben der rhythmischen Dehnung – die Akkordfolge  $V^7-V_4^2-V-I$ . Mit derselben Akkordfolge drückt Grandi in B 15 die in dem „*quia unicus ego sum*“ zum Ausdruck kommende Resignation und Verzweiflung aus.

14)

O dul-ce no - men o dul-ce no - men

v. s. / O dulce nomen Jesus

15)

qui - a u - ni - cus e - - go sum

v. s. / Respice, Domine, in me

Die kleinen, meist viertönigen melodischen Verzierungen, die einzelnen Silben Nachdruck und erhöhten Reiz verleihen, finden sich bei beiden Komponisten in gleicher Gestalt<sup>8</sup>. Auch diese Floskeln können der Affektwiedergabe dienen. Die Beispiele 16-22 unterstreichen mit ähnlichen melodischen Floskeln ähnliche Ausdrücke wie bei Schütz. Diese kleinen Verzierungen heben entweder die verzierte Silbe selber (Schütz, T.37; Grandi B 22) oder – und dies ist meist der Fall – die folgende Silbe hervor. Man vergleiche besonders: Schütz T.10 mit B 18, T.15 mit B 10, T.26 mit B 19 und B 21, T.35/36 mit B 16, B 17 und B 20, T.37 mit B 22!

16)

Fra - gran - ti - a un - guen - tis op - ti - mis

L 2 / Osculetur me / M; 2 V

17)

O-scu-le - tur

L 2

18)

me o - scu-lo o - ris su - i Je-su mi dul - cis - si - me

L 2 / S.-Solo

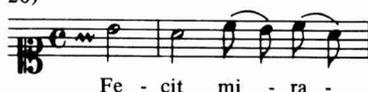
<sup>8</sup> Diese Floskeln entstanden vorwiegend in der Gesangspraxis der weltlichen Musik um 1600 (beispielsweise bei Caccini) und drangen von hier aus früh in die geringstimmige, geistliche Musik. – Fast alle ausgedehnten Melismen von Grandi oder Schütz setzen sich aus solchen, meist viertönigen Floskeln zusammen.

19)



v. s. / Ecce Sacerdos

20)



L 2 / Sumite Psalmum / S; 2 V



bi - li - a

21)



et spes no - tra sal - - ve

L 1 / Salve Regina / S; 2 V

22)



ad cae - le - - sti - a re - gna

L 1 / Justus germinabit / S; 2 V, Fg.

### Dritter Teil, T.40-66 der NGA

Auch der dritte Teil des *O Jesu...* verherrlicht den Namen Jesu. Der relativ lange verblose Anruf „*Tuum itaque nomen, dulcissime Jesu*“ (T.40-44 beziehungsweise T.52-56) wird mit verschiedenen Mitteln großartig gestaltet: Der rezitativische Beginn des Gesanges geht, durch das Wort „*dulcissime*“ hervorgerufen, in eine kleine aufsteigende chromatische Linie über. Das Wort „*Jesu*“, Ziel und Höhepunkt dieser Phrase, wird durch die Chromatik, die rhythmische Dehnung und das Hinstreben zu dominantischen Klängen hervorgehoben. Hinzu kommt noch die gleichmäßig in Sekundschritten absteigende Linie des Basso continuo, die eine lineare Spannung und das Öffnen des Tonraumes auf „*Jesu*“ hin mit sich bringt. In dieser Häufung und Kombination findet sich kein Parallelbeispiel Grandis, wohl aber lassen sich Beispiele für einzelne Bausteine jenes Anrufes finden: B 23 enthält Ansätze zu einer absteigenden Basso continuo-Linie unter rezitierender Gesangsstimme, B 24 zeigt die nachdrückliche Hervorhebung des Wortes „*Jesum*“ durch rhythmische Dehnung und das Auseinanderstreben von Sopran und Generalbaß, B 25 weist eine lineare Spannung zwischen chromatisch aufsteigendem Basso continuo und den Tonwiederholungen der Gesangsstimme und eine chromatische Erhöhung des Zielwortes „*lacrimis*“ (die Verwendung von Chromatik zu Begriffen der Süße, des Schmerzes, der Trauer, des Schmachtens etc. gehört zu den Konventionen der Zeit) auf, steht ansonsten aber in seiner unruhig-drängenden Haltung einigen Stellen des Schützischen Sopransolos *Eile mich, Gott, zu erretten* (NGA 10, S.1-3) näher. Das *O Intemerata* bietet T.13-17 und T.21ff. gewisse Parallelen.

23)



In qua Pa - ra - di - si por - tae a - pe - ri - un - tur

L 2 / O felix o lucidissima nox / S; A

24)

et Je - sum et Je - sum

L 1 / Salve Regina / S; 2 V

25)

E - ripuit animam meam de mor-te oculos meos a la - crimis

L 1 / Congratulamini mihi omnes / S; 2 V

Das Verb „*portabo*“ – zugleich das letzte Wort des Textes – wird zu dem einzigen großen Melisma dieses Schützchen Stückes gestaltet. Am Gebrauch der Melismatik wird die Verwandtschaft zwischen Schütz und Grandi besonders sichtbar. Beide Komponisten verwenden nicht nur sehr ähnlich gebaute Melismen, sondern sie setzen diese auch in vergleichbarer Weise ein. Während viele der geistlichen Sologesänge jener Zeit (so zum Beispiel ein Teil der Solomotetten Monteverdis) oftmals von Koloraturen überwuchert werden, zeichnen sich die Solomotetten von Schütz und Grandi durch den gezielten und sparsamen Einsatz von Melismatik aus. Bewegungsvorgänge, Worte des Jubels, des Singens, wichtige und charakteristische Begriffe werden durch ausgedehntere Ornamentik vor gewöhnlichen und nebensächlichen Worten ausgezeichnet. – Schütz gibt das „*portabo*“ mit zwei verschiedenartigen Melismen wieder: zunächst erscheint ein lebhaftes, mit Sprüngen durchsetztes, anschließend ein in gleichmäßigen Werten ruhiger fließendes und durch die kleinen melodischen Vorhalte etwas pathetisches Melisma. Beide setzen sich aus sequenzierenden Floskeln zusammen, die bausteinartig aneinandergereiht werden können und – wie die Wiederholung des ersten Melismas (T.58-62) zeigt – erweiterungsfähig sind. Als Gegenstück zu Schützens erstem Melisma ziehe ich mit B 26 ein Verb heran, durch welches ein Bewegungsvorgang zum Ausdruck kommt („*pandis*“). Für das zweite Melisma (T.49-50 beziehungsweise 64-65) muß ich mich mit einem aus einer Variante der viertönigen Grundfloskel zusammengesetzten Alleluja-Melisma Grandis begnügen. Diese melodischen Vorhaltswendungen werden weit häufiger syllabisch gebraucht.

26)

pan - - - - dis ho-sti-um

L 1 / Lauda Sion Salvatorem / S; 2 V

27)

Al - -

L 3 / Quasi arcus / S; 2 V

- - le - - - - lu - ia

Die Wirkung der Schütz'schen Werke beruht zum großen Teil auf der Plastizität ihrer Deklamation. Die oftmals bis ins Detail dem einzelnen Wort oder Satzteil angepaßten musikalischen Komponenten (Melodik, Rhythmik, Harmonik) sorgen für eine „sprechende“ Wiedergabe des Textes. Grandis Deklamation ist manchmal vielleicht etwas formelhafter, läßt aber in nicht geringerem Maße das Bestreben nach möglichst eindringlicher und plastischer Wiedergabe des Textes erkennen. Akzentschwerpunkte werden von beiden Komponisten durch rhythmische Dehnung, Hochtön, Intervallsprünge etc. musikalisch nachvollzogen. Die Länge wichtiger Silben wird häufig durch eine vorhergehende oder nachfolgende rasche Achtelbewegung auf untergeordneten Textsilben wirkungsvoll unterstrichen. Man vergleiche etwa die Takte 7/8; 11-14 des *O Jesu, nomen dulce* mit den Beispielen 1,3,4,5,11,13,25,28,29 und 30 von Grandi.

28)

et e - lo - - qui - um tu - - - um dul - ce

L 1 / Tota pulchra es / S; 2 V

29)

O dul - cis Vir - go Ma - ri - a

L 1 / Salve Regina / S; 2 V

30)

et cle - men - ti - am

L 2 / Quantum tibi debeo / S; 2 V

tu - am be - ni - gnis - si - mam

Obwohl es nicht die Absicht dieser Ausführung war, ganze Werke miteinander zu vergleichen, soll – um nicht nur in Details stecken zu bleiben – ein Stück Grandis vollständig wiedergegeben werden. Das „*O Intemerata et in aeternum benedicta*“ aus Grandis *Motetti a voce sola* (1621) weist in Bezug auf Umfang, Tonart (*d*-dorisch/*d*-Moll), Taktart (durchgehend gerader Takt), Textgehalt (es handelt sich um eine vorwiegend emphatische Verherrlichung Mariens) und in manchen Einzelheiten deutliche Parallelen zu Schütz's Tenorsolo auf. In der Gesamtanlage weicht dieses Stück allerdings erheblich von dem *O Jesu, nomen dulce* ab. Grandi gliedert das Werk mittels eines Basso continuo-Zwischenspieles (vergleiche die *Kleinen geistlichen Konzerte* „*Eile mich, Gott, zu erretten*“ und „*Ich danke dem Herren*“ NGA 10, S.1 beziehungsweise S. 11.) in zwei Teile, die er durch den – bis auf die Variante des „*Virgo gloriosa*“ und die Anhängung von vier Schlußtaktten – jeweils gleichen Schluß musikalisch verklammert.<sup>9</sup>

Es kam mir darauf an, an einem einschlägigen Beispiel zu zeigen, wie genau Schütz die „musikalische Sprache“ Oberitaliens um 1620 kannte und auch – zumindest in einigen Werken – „sprach“. Wichtiger als die mehr indirekten Anregungen durch die weltliche Musik Italiens dürften für Schütz's geistliche Werke die Einflüsse durch die geistliche Musik gewesen sein. In den geistlichen Werken eines A. Grandi verschmolzen weltliche und geistliche, ältere und neuere Momente zu einer Synthese, wie wir sie ähnlich bei Schütz beobachten können. Besonders bemerkenswert für das spezielle Verhältnis zwischen Grandi und Schütz ist, daß sich ihre musikalische Verwandtschaft nicht nur auf das äußere Erscheinungsbild, sondern auch auf das Textverständnis erstreckt. Beide sind bestrebt neben dem Affekt auch den Sinngehalt des Textes wiederzugeben.

Innerhalb der geistlichen Musik Schütz's stehen die neun originär lateinischen Werke aus den *Kleinen geistlichen Konzerten* II mit am deutlichsten auf dem Boden der geistlichen Musik Oberitaliens. Sie heben sich von vergleichbaren, geringstimmigen, konzertierenden geistlichen Kompositionen italienischer Meister wie Grandi eher durch eine größere Vollkommenheit, als durch eine prinzipiell unterschiedliche Haltung ab.

<sup>9</sup> Eine detaillierte Analyse dieses Stückes findet sich in der maschinenschriftlichen Dissertation von Renate Günther, *Motette und Geistliches Konzert im Schaffen von Alessandro Grandi*, Berlin 1958, S. 87 ff.

O In-te-me-ra-ta et in ae-ter-num be-ne-di-cta

et in ae-ter-num be-ne-di-cta sin-gu-la-ris sin-gu-la-ris

at-que in-com-pa-ra-bi-lis Vir-go De-i ge-ni-trix

De-i Ge-ni-trix De-i Ge-ni-trix Ma-ri-a De-i Ge-ni-

trix Ma-ri-a o Ma-ri-a o Ma-ri-a

o Ma-ri-a De-i Ge-ni-trix et Vir-go glo-ri-o-sa et

10 Im Druck steht an Stelle des c' ein h.

30

Vir-go glo-ri-o - - - - - sa

o quam pul-chra

40

o quam su-a-vis o quam de-co-ra o quam a-ma-bi-lis o quam

pul-chra o quam su-a-vis o quam de-co-ra o quam

a-ma-bi-lis o dul-cis-si-ma Vir-go o San-ctis-si-ma

50

Ma-ter o be-a-tis-si-ma Ma-ri-a In-ter-ce-de pro no-bis a-pud

Do-mi-num In-ter-ce-de pro no-bis a-pud Do-mi-num a-pud

Do-mi-num nostrum Jesum Christum o Ma-ri-a o Ma-ri-a

o Ma-ri-a De-i Ge-ni-trix et Vir-go glo-ri-o-sa et Vir-go

glo-ri-o - - - - -

sa et Vir-go glo-ri-o-sa

## *Eine neuentdeckte Fassung einer Toccata von Muffat*

VON CRAIG A. MONSON, BERKELY/CALIF.

In *Die Entwicklung der Toccata im 17. und 18. Jahrhundert*<sup>1</sup> vertritt Erich Valentin die Meinung, daß Georg Muffats *Apparatus Musico-organisticus*, 1690 in Salzburg veröffentlicht, als Ergebnis seines Aufenthalts in Italien von 1681 bis 1682 anzusehen sei, als er bei Pasquini in Rom studierte. Darüber gibt es wenig Zweifel. Aber die Entdeckung einer weiteren Version der Toccata I von Muffat zusammen mit einem Fragment der Toccata II in einem Band der Biblioteca Marciana in Venedig liefert einen handgreiflichen Beweis für den unmittelbaren Einfluß des italienischen Stils auf den Komponisten. Wir können nicht nur verfolgen, wie Muffat die Toccata prima schuf, als er am stärksten von der italienischen Musik beeinflusst war, sondern auch, wie er später sein Konzept durch dem musikalischen Klima Süddeutschlands und Österreichs entstammende Floskeln änderte.

Das einzige bekannte Exemplar dieses Neudrucks der Toccata I ist einem Exemplar von Gerolamo Frescobaldis *Toccate* von 1616, das die Bibliotheksnummer MUS 39 trägt, nachgebunden. Ein Vergleich dieses Marciana-Drucks mit der 1690 veröffentlichten Fassung liefert überzeugende Beweise, daß beide Drucke aus der gleichen Druckerei stammen. Die letzten beiden Seiten der Toccata prima und das Fragment der Toccata secunda aus MUS 39 müssen sogar von denselben Stichplatten stammen wie die Fassung von 1690, denn sie sind bis auf zwei kleine Abweichungen, nach denen die zeitliche Folge der Drucke festgelegt werden kann, absolut identisch: So sind in dem Druck von 1690 ein versehentlich in MUS 39 vergessener Sopranschlüssel auf der ersten Notenzeile der zweiten Seite der Toccata I und am Anfang von Takt 6 der Toccata II dem *f* ein Kreuz hinzugefügt worden. Aus Gründen, die sogleich deutlich werden sollen, ist die erste Seite der Toccata prima für die Ausgabe von 1690 noch einmal gestochen worden, offensichtlich von demselben Stecher, der die ersten Platten geliefert hatte. Auf der neuen Platte brachte er eine sehr viel kunstvollere historisierende Initiale an, vielleicht eine Darstellung der wilden Flucht der Türken vor den Mauern Wiens im Jahre 1683.

Während es möglich ist, die Herkunft der Marciana-Version mit ziemlicher Sicherheit festzulegen, können über die Datierung nur Vermutungen angestellt werden. Wie wir sehen werden, wird der bibliographische Beweis für die frühere Datierung des Marciana-Drucks gegenüber der Ausgabe von 1690 durch musikalische Erwägungen gestützt. Um aber das Datum der früheren Ausgabe ganz genau fixieren zu können, ist es notwendig, eine Reihe bibliographischer Anhaltspunkte, samt und sonders etwas dürftig, in dem Gesamtband MUS 39 selbst zu überprüfen.

Wer immer die Fassung der Toccata I und den Beginn der Toccata II hinter Frescobaldis *Toccate* von 1616 eingefügt hat, hat genau den Vergleich gezogen, zu dem Muffat im Vorwort der Ausgabe von 1690 selbst aufgefordert hatte<sup>2</sup>. Irgend jemand mit einem wachen Sinn für Musikgeschichte hat die Bedeutung von Muffats Werk, den ersten im Laufe von 70 Jahren gedruckten „*Toccate majores*“ neben denen von Michelangelo Rossi, erkannt und es seinen nächsten musikalischen Vorgängern zugeordnet. Es besteht eine große Wahrscheinlichkeit, daß die Person, die diese scharfsinnigen Schlüsse zog, niemand anders war als Marco Contarini, der berühmte Sammler von Opern des 17. Jahrhunderts; denn die Acquisitionsnummer des Bandes legt die Vermutung nahe, daß er ursprünglich im Besitz Contarinis war. Nach Angaben von Thomas Walker von der University of New York in Buffalo, der das Stück von Muffat entdeckt hatte als er an einer Dissertation über die Contarini-Sammlung arbeitete (und dem ich Dank schulde für die Information), ist aus den Registern der Biblioteca Marciana zu entnehmen, daß der Band mit Werken von Frescobaldi dort etwa zur gleichen Zeit eingegangen sein muß wie die Contarini-Manuskripte. Obwohl dies kaum als schlüssiger Beweis angesehen werden kann, liegt die Vermutung nahe, daß auch die Sammlung von Werken für Tasteninstrumente aus dem Besitz Contarinis stammen könnte.

1 E. Valentin, *Die Entwicklung der Toccata im 17. und 18. Jahrhundert*, Münster 1930, S. 74.

2 Haud et enim me fugit floruisse hactenus Viros hujus scientiae, ac dexteritatis peritissimos: at quia jam a septuaginta prope annis ipsis, aio, *Frescobaldi* temporibus, simile quidpiam Typis commissum fuisse, non mihi innotuit, ipse stylus, haud modice hucusque immutatus hanc operam exigere videbatur.



OCCATA  
PRIMA

*Graue*  
Pedal' *P<sub>m</sub>*

*Allegro*

*Allano*

*Pedal'* *(Ped)*

*Graue*

Aber am Anfang des MUS 39 ist ein noch schlüssigerer Hinweis auf die Contarini-Sammlung zu finden. Auf einem der vorderen Blätter ist eine Liste von 31 Opern des 17. Jahrhunderts niedergeschrieben worden, unterteilt in drei Gruppen mit den Daten 1681, 1682, 1683.

Alle Partituren jener Liste sind in der Contarini-Sammlung aufbewahrt mit Ausnahme einiger Werke der beiden Sartorios. Walker vermutet, daß das Blatt eine laufend geführte Liste der Werke war, die Contarini erhalten hatte. Die Sammlung ist vermutlich nicht später als 1689, dem Todesjahr Contarinis, erworben worden. Deshalb hat Walker die Möglichkeit erwogen, daß der Band nach der Fertigstellung der Liste zwischen 1683 und 1685 gebunden wurde.

Bedauerlicherweise ist das Datierungsproblem nicht ebenso leicht zu lösen. Zusätzlich zu der Werkliste trägt das Blatt die Eintragung „*In Nomine Dñi Adi 14 Giugno 1681* (vielleicht ursprünglich „1682“) *in Venetia / Libro d'Intavolatura*“. Ist dies das Datum des Bindens? (Immerhin könnte die Werkliste auch später weitergeführt worden sein.) Oder hält die Eintragung den Versuch von irgendeiner Seite fest, das Datum nicht zu vergessen, an dem die *Toccate* von 1616 ursprünglich erworben worden waren, womit die offensichtliche Unsicherheit über die Datierung 1681/1682 erklärt wäre?

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt muß das Problem der Datierung der Marciana-Version der *Toccata I* ungelöst bleiben. Die früheste Möglichkeit wäre 1681/82, die Zeit von Muffats Italienaufenthalt. Wenn der Band tatsächlich Bestandteil der Contarini-Sammlung war, wäre das spätestmögliche Datum 1689, natürlich unter der Voraussetzung, daß er vor Marco Contarinis Tod gebunden wurde. Thomas Walkers Annahme 1683/85 ist vielleicht die einleuchtendste, wenn man die Eintragung 1681 als eine spätere, nach dem Binden erfolgte Zufügung akzeptieren kann.

Wie ich schon oben sagte, ist diese bibliographische Datierung ziemlich dürftig, doch die Musik selbst läßt den Wandel in Muffats Schreibweise auf dramatische Weise erkennen. Die wichtigsten Varianten treten in den ersten 17 Takten der *Toccata I* auf. Die mit „*Grave*“ bezeichnete Introduction der jetzt in Venedig befindlichen Fassung ist bedeutend kürzer und einfacher (siehe Beispiel 1). Ihr Pedalpart ist sehr rudimentär und könnte allein auf den Manualen gespielt werden.

Example 1a: Marciana-Version

The image displays a musical score for a piece in G major, 3/4 time. It is divided into two systems. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The treble clef part starts with a whole rest, followed by a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef part starts with a whole note G2, followed by a series of notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. A 'Pedal' marking is present in the bass clef. A 'Grave' marking is also present. The second system continues the piece with more complex melodic and harmonic material. The treble clef part has a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass clef part has a series of notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A 'P. m.' marking is present in the bass clef.

## Example 1b: 1690 Version

In dem Druck von 1690 jedoch wird im Gegensatz zu der früheren Ausgabe der Pedalpart zu einem obligatorischen, nicht der freien Wahl überlassenen Bestandteil. Offensichtlich wollte Muffat die Hände für kühnere harmonische Versuche über dem gehaltvolleren Orgelpunkt freibekommen. So kann man annehmen, daß der Komponist die Introdution im Hinblick auf die süddeutsche oder österreichische Orgel des späten 17. Jahrhunderts revidierte. Im Gegensatz zur italienischen Orgel der Zeit, die, wenn sie überhaupt über Pedale verfügte, nur Züge vom Manual her kannte, hatte die süddeutsche und österreichische Orgel ein Pedalwerk entwickelt, das, wenn auch nicht besonders groß, so doch weniger rudimentär war als sein italienisches Gegenstück. Peter Williams<sup>3</sup> stellt fest, daß besonders im Herrschaftsbereich der Habsburger ein Instrument mit zwei Manualen und einem verhältnismäßig starken Pedal bevorzugt wurde. Vielleicht hatte Muffat dies im Sinn, als er die Introdution „Grave“ neu schrieb.

Nachdem er das tiefe *D* dem Pedal zugeordnet hatte, hatte er freie Hand bei der reicheren Gestaltung der darüber liegenden Strukturen. Seine erste Änderung ist unwesentlich. Er fügt der Durchgangsnote *E* der imitierenden Phrase einen Triller hinzu, wodurch die Aufmerksamkeit auf ihr mehrfaches Wiederauftreten gelenkt wird, besonders das letzte in den Takten 6-7. Außerdem konnten durch die Zuordnung des tiefen *D* zum Pedal die Hände eine vierte Stimme spielen, die in der ursprünglichen Fassung nicht enthalten ist. Diese Stimme füllt nicht nur die Harmonie aus, sondern ermöglicht auch den effektvollen Vorhalt in Takt 2, der im venezianischen Druck fehlt. Der imitierende Beginn in Takt 3 im Baß wurde zugunsten der kurzen Wechsels zur Dur-Tonika in Takt 4 gestrichen, wodurch ein effektvoller Kontrast erreicht wird, der die Introdution harmonisch kurz aufhellt.

3 P. Williams, *The European Organ*, London 1966, S. 74.

Die zweite Hälfte von Takt 4 bis zur ersten Hälfte von Takt 6 ist eine völlig neue Zufügung im Druck von 1690, wiederum deutlich inspiriert von der stärkeren Bedeutung des Orgelpunkts. Die Passage befaßt sich kurz mit den Konsequenzen der Transposition nach Dur und kehrt fast sofort nach *d*-moll zurück. Es handelt sich um eine flüchtige harmonische Abweichung vor der Rückkehr zu dem Plan einer einfacheren Introdution in der Mitte von Takt 6. An dieser Stelle nimmt der Komponist einfach den Faden da wieder auf, wo er in der ursprünglichen, kürzeren Introdution abgewichen war. Er weitet das Baß-*B* zu einer ganzen Note aus, um das Ende des gestrichelten Imitations-Einsatzes zu ersetzen, und verziert die halbe Note im Sopran mit einer rhythmischen Formel, die an einer späteren Stelle des Stücks stärkere Bedeutung erlangt.

Example 2: Marciana - Version 1690 Version

Adagio

Die einzige weitere bedeutende Abweichung in der Introdution tritt im drittletzten Takt dieses Teils auf. Noch einmal zeigt der Druck von 1690 im Vergleich mit der Marciana-Version eine reichere Form. Der Komponist belebt die Altstimme durch die Verwendung der punktierten rhythmischen Figur, die er schon im Sopran am Ende der früheren Zufügung der Takte 4 bis 6 eingeführt hatte. Bei der Wahl dieses Motivs für die Überarbeitung der Introdution hatte Muffat sich als Ziel nicht einfach die organische Einheit der Takte 1 bis 10 gesetzt, sondern die Vereinheitlichung der Komposition als Ganzes. Er muß es aus dem zweiten Abschnitt des „*Grave*“ entnommen haben (Takte 24 ff.), wo es der dominierende motivische Gedanke ist. Es taucht auch im Schlußabschnitt des Werkes mehrfach auf. So war Muffat bei der Überarbeitung der Introdution nicht nur bestrebt, die Fülle der Strukturen und die Harmonie zu verstärken, sondern auch das Empfinden für die motivische Einheit der gesamten Toccata deutlicher hervortreten zu lassen. Diese Unterstreichung der Zusammengehörigkeit der verschiedenen Teile der Toccata bringt die Toccata I auch in engeren Zusammenhang mit späteren Werken der Sammlung, beispielsweise der Toccata III, in der Beziehungen zwischen den Teilen als Mittel zur Vereinheitlichung des Ganzen ausgenützt werden. Daß folgende Allegro enthält zwei weitere Varianten. Die erste tritt in Takt 14 (Beispiel 2) auf, wo die venezianische Fassung die Bezeichnung „*Adagio*“ trägt, die, vermutlich versehentlich, in dem Druck von 1690 fehlt. An dieser Stelle ist die Fassung von 1690 wieder etwas reicher gestaltet als der ursprünglich einfachere Text. Indem er Baß und Tenor auf den vierten Schlag des Taktes eher bewegt als sie anderthalb Schläge lang auf dem Oktav-*D* festzuhalten, führt der Komponist vier harmonische Wechsel anstelle von nur dreien in der zweiten Hälfte des Taktes ein.

Die letzten wesentlichen Veränderungen treten in der Kadenz in den Takten 16-17 auf (Beispiel 3). Am Anfang des Taktes hatte Muffat ursprünglich die aufsteigende Linie von  $g^1$  nach  $d^2$  in Sechzehnteln notiert, im Druck von 1690 jedoch sind es Zweiunddreißigstel, denen eine Zweiunddreißigstelpause vorangeht. Die letztere ist offensichtlich die dramatischere Form und entspricht mehr der italienischen Praxis. Zweifellos wollte Muffat unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Italien die frühere Fassung so gespielt sehen, als er aber an die Revision der Toccata ging, war er wohl der Meinung, daß den Organisten in Süddeutschland und Österreich, denen seine jüngsten Erfahrungen der italienischen Aufführungspraxis fehlten, besser damit gedient wäre, wenn die Absichten des Komponisten voll ausgeschrieben würden. Demzufolge überließ Muffat in dem Druck von 1690 nichts dem Zufall und notierte die Passage in Zweiunddreißigsteln.

## Example 3a: Marciana-Version

## Example 3b: 1690 Version

Die Änderung des *gis*-Trillers vor der Kadenz läßt eher einen Vereinfachungsprozeß als eine Ausschmückung erkennen, wie sie die vorhergegangenen Revisionen kennzeichnet. Im venezianischen Druck geht dem Triller ein Auftakt im Umfang von drei Schlägen voraus, in dem sowohl Sopran wie Tenor reich verziert sind. Was veranlaßte Muffat zu der Vereinfachung in der Fassung von 1690? Um es nochmals zu sagen, es scheint, daß er das Werk mit dem Blick auf Süddeutschland umschrieb.

Die frühere, stärker ausgeweitete Kadenz mit ihrer Verwendung der „*Ribattuta di gola*“ ist ihrem Charakter nach sehr italienisch. Vielleicht hatte der Komponist das Gefühl, daß angesichts der Beibehaltung der gleichen Figur am Ende des Werkes (Takte 65-66) ihre frühzeitige Anwendung in dem Stück die Wirkung des Ganzen untergraben würde, wenn schon im ersten Viertel des Weges durch die Toccata eine Kadenz zu stark betont würde. Möglicherweise fürchtete er aber auch, seine eigene anfängliche Begeisterung für die italienische Verzierungsweise könnte von deutschen Hörern nicht geteilt werden. Es ist interessant, daß die *ribattuta*-Figur ausführlich nur zweimal in der ganzen Sammlung auftaucht: in Toccata II, Takt 89 und in Toccata VI, Takt 73. In jedem dieser Werke verwendet Muffat die Figur nicht öfter als einmal, in den letzten sechs Toccaten tritt sie überhaupt nicht auf. Also ein weiterer Beweis für Muffats Empfinden, daß ein zu ausgiebiger Gebrauch der Figur die Verzierungen der Toccata I erkünstelt wirken lassen könnte. Deshalb war die Kadenz des Takts 17 in dem Druck von 1690 ganz einfach gehalten. In Takt 22 war die *ribattuta* einmal beibehalten, und erst am Schluß konnte die Verzierung sich frei entfalten.

Schlußfolgerung: Auf Grund der bibliographischen und musikalischen Beweise wird deutlich, daß die Marciana-Fassung der Toccata I eine frühere Fassung des Stücks ist, das Muffats *Apparatus musico-organisticus* von 1690 eröffnete. In seiner bewundernswerten Studie über die Quellen der Musik für Tasteninstrumente des 17. Jahrhunderts hat Friedrich W. Riedel die erhalten gebliebenen Ausgaben von Muffats Sammlung von Musik für Tasteninstrumente<sup>4</sup> und die Schwierigkeit ihrer Datierung beschrieben: „*Alle bisher genannten Exemplare enthalten zwölf Toccaten, Ciacona, Passacaglia und Nova Cyclopeias Harmonica. Alois Fuchs besass ein Exemplar ohne das letztgenannte Stück, auch A. G. Ritter soll ein solches gekannt haben. Auch steht am Ende der Passacaglia Finis, weil hier wohl ursprünglich die Sammlung abschloss. Aber auch am Schluss der letzten Toccata steht Finis, und bei der Ciacona steht erneut der Autorname. Vermutlich enthielt also die erste Ausgabe nur die Toccaten, die zweite wurde um Ciacona und Passacaglia erweitert, schließlich wurde noch die Nova Cyclopeias Harmonica*

<sup>4</sup> Fr. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel 1960, S. 70.

*hinzugefügt. Demnach stammte das in Kremsmünster vorhandene Exemplar nicht von der ersten Ausgabe überhaupt, wohl aber von der ersten vollständigen.*“ Es scheint durchaus möglich zu sein, daß das Fragment am Ende von MUS 39 in der Marciana vor den ersten Blättern der verlorenen Erstausgabe identisch ist, deren Vorhandensein Riedel voraussagte. Trotzdem kann das Datum der Erstausgabe nicht mit Gewißheit festgelegt werden. Die Einbeziehung der Toccata I am Ende des Frescobaldi-Bandes, der vermutlich 1683/85 gebunden wurde, läßt dieses Datum, das kurz nach Muffats Rückkehr aus Italien im September 1682 liegt, als logischste Hypothese erscheinen.

Wie wir gesehen haben, bestätigt ein musikalischer Vergleich der beiden Fassungen der Toccata die Wirkung, die sein Italienaufenthalt auf den Komponisten gehabt hat. In den folgenden Jahren entwickelte sich Muffats Stil zur Meisterschaft: Die Einflüsse seiner Studienzeit in Italien wurden durch das musikalische Klima in Österreich und Süddeutschland modifiziert. Deshalb kommt in der zweiten Fassung der von J. B. Mayr in Salzburg gedruckten Toccata ihr kosmopolitischer Charakter deutlicher zum Ausdruck. Durch jene Mischung des deutschen, französischen und italienischen Stils, die dem Komponisten zugeschrieben wird, war das Werk inhaltreicher geworden. Es ist nicht unmöglich, daß Muffat versuchte, die erste Fassung als Versuch eines Lernenden zurückzuhalten, wodurch erklärt wäre, warum keine weiteren Exemplare überdauert haben. Aber die Toccata I und ein Teil der Toccata II fanden ihren Weg doch nach Venedig. Wäre der frühere Druck vollständig erhalten geblieben, so hätte er vermutlich eine Fülle von Informationen über Muffats stilistische Entwicklung liefern können. Da er fehlt und da so wenige Skizzen von Komponisten aus dieser Zeit erhalten geblieben sind, bietet unsere neuentdeckte Ausgabe der Toccata I einen seltenen und wertvollen Einblick in Muffats kompositorische Werkstatt.

(Deutsche Übersetzung: Elisabeth Wenzke)

## Zu Franz Xaver Richters Sinfonien

VON WALTER LEBERMANN, BAD HOMBURG

Richters Werkverzeichnis in MGG wurde – besonders zum symphonischen Werk – mit gespannter Aufmerksamkeit erwartet, war doch bei Kriegsbeginn, als Willi Gässler<sup>1</sup> zuletzt das Thema behandelte, im Ausland liegendes Quellenmaterial unzugänglich, anderes wiederum, in den böhmischen Ländern zum Beispiel, überhaupt noch nicht erschlossen. Schließlich gingen wesentliche Bestände besonders in deutschen Bibliotheken durch Kriegseinwirkung verloren. Die in ihn gesetzte Erwartung bestätigte Robert Münster<sup>2</sup>, der Bearbeiter des Werkverzeichnisses in MGG, mit der Anzeige von 83 Sinfonien Richters – allerdings nicht ohne ausdrücklichen Bezug auf die in DTB III/1 und VII/2 von Riemann erfaßten Sinfonien<sup>3</sup>. Münster gab damit zu erkennen, daß das Thematische Verzeichnis von 1902 mit dem Nachtrag von 1906 auch heute noch als Basis für eine Bestandsaufnahme von einiger Relevanz ist. Der Bearbeiter, der übrigens sein rechnerisches Ergebnis keinesfalls unter Beweis stellte, hatte also das Verzeichnis von Riemann wie auch das von Gässler erweitert und zwar – allem Anschein nach – gegründet auf der Kenntnis der Einzeldrucke<sup>4</sup>, der Sammeldrucke verschiedener Autoren<sup>5</sup> sowie der handschriftlichen Überlieferung. Wenn nun der von Münster errechnete Zahlenwert richtig sein soll, muß zunächst einmal der Riemannsche Nachweis richtig sein!

1W. Gässler, *Die Sinfonien von Franz Xaver Richter und ihre Stellung in der vorklassischen Sinfonik*, Diss. München 1941, masch.

2 Mit „*etwa 70 Sinfonien*“ blieb Münster vor wenigen Jahren noch immer im Rahmen der Anzeigen in den Fachlexika von Moser und Riemann. Vgl. R. Münster, *Vier Musiker der Mannheimer Schule*, in: *Musica* XIV, 1960, 488 ff.

3 „... *nachweisbar 83 Sinf.*; *davon 68 in Riemanns Verz.*“ (Hier sei noch die Frage erlaubt, ob bei der Schwierigkeit des Stoffes sich nicht die Alternative vom exakt bestimmenden Wert: eben der indifferent abgerundete angeboten hätte).

4 Vgl. das Verzeichnis der Sinfonien Richters in: MGG XI, 1963, Sp. 456 f. (Die 5 Zyklen mit je sechs Sinfonien waren schon sechzig Jahre zuvor bekannt).

5 *Sinfonie da vari autori, Simphonies de divers auteurs* etc.

In DTB III/1 sind 64 Sinfonien von Richter thematisch erfaßt<sup>6</sup>. Zwei davon allerdings, *B4* – in Partiturreinschrift von der Hand Johann Samuel Endlers sowie in einer Stimmenkopie unter Richters Namen bekanntgeworden<sup>7</sup> – und *Es6* – in einer Stimmenkopie unter Richters Namen überliefert<sup>8</sup> – in Ausgaben aber Johann Stamitz bzw. Christian Cannabich zugeschrieben, wurden von Riemann ausgeklammert. Mithin verbleibt eine Anzahl von 62 Sinfonien, die in DTB VII/2 mit einem Nachtrag erweitert wird.

Hierbei bietet *Concerto* im Titel etwa von *B1* und *Es7* noch kein Argument gegen seine Rubrizierung unter die Gattung Sinfonie, sind doch die Termini „Concerto di ripieno“ und „Sinfonia“ in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts weitgehend konkordant: Stimmenkopien von *Es7* mit der Bezeichnung *Sinfonia* sind denn auch tatsächlich in Darmstadt und Lambach überliefert<sup>9</sup>. Bei *c3* allerdings, einer vermutlich zweiteiligen Sinfonia – fugierter Hauptsatz mit langsamer Einleitung, wir wissen es nicht genau – (StB Hamburg, Kriegsverlust), könnte sich eine Alternative anbieten: die Aufnahme in einen Kirchenmusik-Katalog.

Das Angebot weiterer Alternativen hat Riemann selbst wahrgenommen mit der Aufnahme von drei Sinfonien in den Thematischen Katalog der Kammermusik in DTB XVI:

*Sinfonia a quattro*<sup>10</sup> unter *G10* (= *G5* der Sinfonien),  
*Sinfonia da camera*<sup>11</sup> unter *B6* (= *B5* der Sinfonien) und  
*Sinfonia da camera* unter *Es4* (= *Es8* der Sinfonien).

War das Angebot möglicher Alternativen<sup>12</sup> noch irrelevant, so versprach die Überprüfung des von Riemann erstmals erfaßten Komplexes von 67 Sinfonien auf Doppelzählung und Doppel- bzw. Fehlzuschreibung lehrreiche Ergebnisse, machten doch wesentliche Fakten die Zahl 67 schon lange suspekt!



Mit diesem dem Breitkopf-Katalog von 1766 entnommenen, von Riemann unter *a1* notierten Incipit (Beisp. 1), einer durch die Rahmentöne der 5. und 8. Stufe begrenzten diatonischen Folge von Sechzehntelfiguren in rückläufiger Bewegung, kann das Tongeschlecht nicht fixiert werden: der Ausschnitt aus der Grundskala tendiert mehr zu dem den Kirchentönen angegliederten

6 In dieser Aufzählung ist die Identität der Sinfonie op. 4 no. 2 mit op. 7 no. 6 berücksichtigt. Sie wurde von H. Riemann in Partitur herausgegeben in: DTB III/1, 1902.

7 LB Darmstadt (Kriegsverlust), Gräflich Waldsteinsche Musiksammlung in Dux (Verlust). Einen Mikrofilm dieser Abschrift besitzt die UB Brünn, Skf. 17-525.537. – Den nicht authentischen Erstdruck (1763!) unter Stamitz' Namen besorgte LaChevardière, Paris: op. 8 no. 5. Die Sinfonie wurde von H. Riemann fälschlich unter Stamitz' Namen in Partitur herausgegeben in: DTB III/1, 1902. Wir schließen uns der Argumentation Gässlers, der im Gegensatz zu Riemann die Autorschaft Richters verteidigt, nachdrücklichst an. Vgl. W. Gässler, a. a. O., 74 f.

8 Fürstliche Bibliothek Regensburg, *Richter 14* (= Christian Cannabich *Es2*). Den Erstdruck unter Cannabichs Namen besorgte Venier, Paris: no. 4 der *Sinfonie da vari autori*.

9 LB Darmstadt, Mus. ms. 886/11 und Stift Lambach, 162. Riemann kannte diese beiden Kopien nicht. Die Sinfonie ist im Breitkopf-Katalog von 1762 unter Pietro Contis Namen genannt (Racc. I no. 6). Wir halten diese Zuschreibung – dem Quellenbefund nach – für irrelevant.

10 Erstmals herausgegeben von H. Riemann in: DTB III/1. 1902. Eine praktische Ausgabe besorgte G. Lenzewski, Berlin [1929].

11 Erstmals herausgegeben von W. Upmeyer, Celle 1930. Eine weitere Ausgabe besorgte P. Bormann, Frankfurt 1960 in: *Leichte Streichquartette*.

12 Die Fluktuation der Gattungsgrenzen wird auch am Beispiel der *Six Quatuors . . . Oeuvre 5<sup>e</sup>* verdeutlicht, die H. Riemann in Partitur herausgab, in: DTB XV, 1914. – Als *Divertimenti a quattro* sind sie auch in Stimmenkopien im Nationalmuseum Prag überliefert: XXXII A 439, 313, 437, 438 und 312 (no. 6 der *Quatuors* ist als *Divertimento* nicht erhalten). Die *Divertimenti* sind – ebenso wie die *Quatuors* – chorisch zu besetzen, obwohl gelegentliche solistische Episoden durch alle 4 Stimmen geführt sind. Die 5 *Divertimenti* wurden von V. Belský herausgegeben in der Reihe: *Musica Antiqua Bohemica*, Bd. 71, Prag-Preßburg 1969.

äolischen Modus als zu einem Mollgeschlecht. Aus diesem Grund verspricht ein Unisonogang durch alle vier Stimmen ebensowenig eine Lösung des Problems wie eine nach dem Modell der Sinfonie op. [1] no. 1 ausgeführte einzig mögliche Harmonisierung

Viol. I

Viol. II *col primo*

Viola

Basso

Wir neigen deshalb der Hypothese zu, das im Typensatz vereinfachte Incipit sei zwar im Baßschlüssel notiert, die Anzeige des Schlüsselwechsels aber versäumt worden. Diese Annahme einer bei Notenbeispielen berechtigten Abweichung von philologischen Grundsätzen wird gestützt durch die Tatsache, daß die unter *al* genannte Sinfonie noch immer nicht nachweisbar ist.

Oboe 1 + 2, Horn 1 + 2: Haltetöne *g'' h' g' g*

Viol. I

Viol. II

Viola

Basso

Das dem Breitkopf-Katalog von 1762 entnommene, von Riemann unter *G8* notierte Incipit weicht insoweit vom Text der *Violino primo* der Sinfonie op. 4 no. 6 ab (vgl. Beispiel 3), als dem 1. Takt noch die Haltetöne der *Violino secondo* und *Viola* zugesetzt wurden. Damit konnte immerhin angezeigt werden, daß eine motivische Belebung zumindest für den 1. Takt nicht zu erwarten ist<sup>13</sup>. Der zusätzliche Haltebogen in *Violino primo* vom 2. zum 3. Takt in der Kataloganzeige ist irrelevant. Nun aber zeigt der Katalog diese Sinfonie mit 6 Stimmen an, in der Londoner Ausgabe jedoch wurden im Finalsatz beide Oboen mit kleinen Solopartien betraut: typische Trioepisoden zum Unisono der beiden Violinen und Viola bei pausierenden Bässen und Hörnern. Diese Episoden könnten bei reiner Streicherbesetzung bequem in den Part

<sup>13</sup> Die vier Notenwerte *g''* der *Violino primo* über jeweils zwei volle Taktlängen hinweg ergeben allzu wenig Substanz für einen thematischen Katalog!

beider Violinen rückübertragen werden, wobei der Violapart unangetastet bleibt. Die Besetzungsfrage ist also bei dieser Sinfonie op. 4 no. 6 gleichfalls irrelevant<sup>14</sup>. Das Resultat unserer Untersuchung ergibt zwei Fehler wegen Doppelzählung: C4 ist identisch mit a1, G2 mit G8.

In Fachkreisen wurde jüngst, verursacht durch zahllose Doppelzuschreibungen, der Quellenwert musikalischer Handschriften aus dem Besitz der Fürstlich Thurn und Taxischen Hofbibliothek Regensburg in optima forma angezweifelt. Mit diesen Zweifeln wurde das künstlerische Schaffen von Franz Xaver Pokorny (1728-1794) in unser Blickfeld gerückt, aus dessen reichem Fundus allein 109 Sinfonien in dieser Sammlung überliefert sind<sup>15</sup>, 58 davon in eigenschriftlichen Sparten – mit allen Anzeichen einer ersten Niederschrift! – sowie den zugehörigen großenteils von Pokorny selbst geschriebenen Stimmensätzen. Diese Stimmen wurden ohne Rücksichtnahme auf auch nur allgemein verbindliche Form- und Stilkriterien der jeweiligen „Autoren“ nach dem Verlust der originalen Titelblätter von Theodor von Schacht mit folgenden Autorennamen beschriftet: Abel, Agrell, Albrechtsberger, Alessandri, Aspelmayr, Barbella, Benda, Bernasconi, Bertoni, Bode, Bonno, Brandl, Bixi, Bulant, Cocchi, Eichner, Fiala, Fischietti, Friedrich der Große, Grétry, Guénin, Händel (!), M. Haydn, Latilla, Maschek, Monn, Naumann, Neruda, Nopitsch, Pérez, Piccini, Pichl, Righini, Sammartini, Sterkel u. a. Es ist das Verdienst von J. Murray Barbour und Jan LaRue, sich mit diesem Komplex auseinandergesetzt und diese Mystifikationen aufgedeckt zu haben<sup>16</sup>.

Von diesen Mystifikationen blieben nicht ausgenommen 1 Klavierkonzert (!) und 2 Sinfonien von Pokorny, sämtlich in *F*-dur<sup>17</sup>, deren Stimmensätze mit manipulierten Umschlagtiteln schließlich im „*Schacht-Katalog*“<sup>18</sup> unter Richter 7, 8 und 9 erscheinen, in den 30er Jahren aber unter *Richter 9, 10 und 11* neu katalogisiert und deren Incipits von Riemann, dem die Konkordanz mit eigenschriftlichen Sparten Pokornys ebenso unbekannt geblieben ist wie

14 Sie ist, in der Tat, auch zu 4 und 6 Stimmen überliefert. Vgl. die Stimmensätze von der Hand Johann Christoph Graupners im Besitz der LB Darmstadt. Mus. ms. 886/8 bzw. von unbekannter Hand in der Fürstlichen Bibliothek Harburg, III, 4, 4<sup>o</sup>, 751.

15 Zählung nach dem um 1935 von Sigfrid Färber erstellten Katalog der Musikhandschriften. J. Murray Barbour konnte mit Hilfe eines vom Hofmusik-Intendanten Theodor von Schacht um 1790 begonnenen Katalogs rund 50 weitere Sinfonien von Pokorny bestimmen.

16 J. LaRue, *Major and Minor Mysteries of Identification in the 18th-Century Symphony*, in: *Journal of the American Musicological Society* XIII, 1960, 181 ff. Diese Studie fand ihren ersten Niederschlag bei Barry S. Brook, *La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Tome II: *Catalogue thématique et bibliographique*, Paris 1962. Beim Bibliographieren der Sinfonien von Bullant (135), Grétry (346), Guénin (358) und Meunier (474 f.) wurde Brook dort mit diesem Problem konfrontiert. – Zusätze zu LaRues grundlegender Pokorny-Studie lieferte schließlich J. M. Barbour, der 1954 schon unabhängig von LaRue diese Mystifikation allein auf der Basis vergleichender Studien der Blechbläserparte entdeckt hatte, mit seinem *Pokorny Vindicated*, in: *Musical Quarterly* XLIX, 1963, 38 ff. (In deutscher Sprache: *Pokorny und der „Schacht-Katalog“*. *Ein Beitrag zur Geschichte der fürstlichen Hofmusik*, in: Thurn und Taxisstudien 3, Kallmünz 1963, 269 ff.). Es ist von erheblicher Relevanz, bei Benutzung von Arbeiten, die vor 1960 abgeschlossen wurden und die diesen Komplex streifen könnten, die Beiträge von Barbour und LaRue heranzuziehen, mit deren Hilfe in Zweifelsfällen der Quellenwert der Thurn und Taxischen Musikhandschriften fixiert werden kann. Leider beschränken sich die bei Barbour faksimilierten Katalogauszüge auf die Komponistennamen *Bode, Bonno*||*Boroni, Bixi*||*Brusa, Bullant*||*Brandl*||*Benda, Bernasconi*||*Bertoni, Besch*. Der letzte Eintrag steht hier – mutatis mutandis – für [Johann Christian] Bach!

17 Fürstliche Bibliothek Regensburg *Pokorny 139, 198 und 80*. – Ein Beweisstück für die Qualität des symphonischen Schaffens Pokornys ist uns bequem erreichbar mit seiner Sinfonie in *Es*-dur. Sie wurde von K. Horwitz und K. Riedel – getreu der Autorbezeichnung Monn auf dem Umschlagtitel – fälschlich als ein Werk von Georg Matthias Monn herausgegeben in: DTÖ XV/2 (= Bd. 31) 1908. Die eigenschriftliche Sparte besitzt die vorgenannte Bibliothek unter der Signatur *Pokorny 91*.

18 Im Katalog sind unter Richter der Reihe nach rubriziert die Sinfonien *G6, D1, G1, D7, [Es6]* (= Christian Cannabich *Es2*), *g*-moll (erstmalig im Nachtrag von Gässler genannt), *F4, F5, F6, D8, D9, D10, g3* (= Ignaz Holzbauer [*g1*]) und *E1*.

dem Katalogbearbeiter S. Färber und dem Doktoranden W. Gässler, unter *F4*, *F5* und *F6* in das Thematische Verzeichnis der Sinfonien Richters aufgenommen wurden.

Es schien nun notwendig, auch die Authentizität der übrigen Sinfonien Richters zu überprüfen und in der Tat: nur die ersten 4 unter Richter im „Schacht-Katalog“ rubrizierten Sinfonien sind mehrfach überliefert<sup>19</sup> und zwar zu *G6* die Sparte von der Hand Johann Samuel Endlers und die Stimmenkopie von unbekannter Hand in der LB Darmstadt (beide Kriegsverlust); zu *D1* die Londoner Stimmenausgabe op. 2 no. 1; zu *G1* die Londoner Stimmenausgabe op. 2 no. 5 und zu *D7* der Amsterdamer Sammeldruck no. 6. An 5. Stelle wurde die Sinfonie von Christian Cannabich *Es2* rubriziert, an 13. die Sinfonie von Ignaz Holzbauer [g1]<sup>20</sup>. Das Resultat unserer Untersuchung ergibt damit zweifelsfrei fünf Fehlzusweisungen: der Autor von *F4*, *F5* und *F6* heißt Franz Xaver Pokorny, der von g3 Ignaz Holzbauer und der von [Es6] Christian Cannabich. Diese apokryphen Richter-Sinfonien allein würden einen der Regensburger Bibliothek zugestandenen Durchschnittswert schon auslasten.

Nach Barbour's These müßte nun auch die Autorschaft Richters bei allen weiteren Sinfonien angezweifelt werden, die nach den Pokorny-Apokryphen im „Schacht-Katalog“ rubriziert wurden. Zur Stütze seiner These einige Fakten: der Schreiber des Umschlagtitels zu Richter 10 (neue Signatur: *Richter 6*) ist nicht identisch mit dem des Notentextes. Die Autorenbezeichnung Richter wurde vom Kopisten der Fürstlichen Hofmusik Ziegler eingesetzt. Ein originales Titelblatt ist nicht mehr vorhanden. Erhebliche Bedenken gegen die Authentizität drängen sich auch aus inneren Gründen auf.

Die konturierenden Stimmen weisen auf die italienische Opernsinfonie hin, als Autor käme vielleicht Gaetano Latilla infrage<sup>21</sup>.

Richter 12 (neue Signatur: *Richter 7*) hat den für eine Mystifikation durch Theodor von Schacht charakteristischen Umschlag von blauem Papier. Als Aufschrift trägt er jedoch nicht seine stereotype Formel „*Sinfonia à più Stromenti*“<sup>22</sup>, sondern – fette Schrift von der Hand Ziegler's! – „*Sinfonia/a/2 Violini/Viola/e/Baßo/Richter*“. Das Notenbild ist identisch mit dem des Stimmensatzes zu Richter 6 (13), das Schriftbild des Titels aber mit dem zu Richter 14 (8). Richter 11 und 14 (neue Signaturen: *Richter 5* und *8*) sind trotz graphischer Abweichungen von einer Hand geschrieben. Der Originaltitel von Richter 11 (5) lautet: „*Sinfonia a 7/Violino Primo/Violino Secondo/Violetta di Braccio/Trombe di Guerra con Timpani/ContraBaßo con Violoncello/e/Fagotto/Di Frances<sup>co</sup> Saver<sup>io</sup> Richter*“. Die Handschrift ist mit 1741 datiert<sup>23</sup>. Der Originaltitel aber von Richter 14 (8) ging verloren. Ersatz dafür bietet mit gleichem Schriftbild wie bei Richter 12 (7), siehe oben, der Titel auf blauem Umschlag. Darüber hinaus trägt die 2. Violinstimme von gleicher Hand die Autorenbezeichnung Richter<sup>24</sup>. Bedenken aus

19 Fürstliche Bibliothek Regensburg: *Richter 2, 3, 1* und *4*.

20 Im Breitkopf-Katalog von 1762 wurde diese Sinfonie unter Holzbauer Racc. 1 no. 1 genannt. Sie wurde nicht erfaßt in der Schrift von Hildegard Weber, *Die Sinfonien von Ignaz Holzbauer. Ein Beitrag zur Entwicklung der vorklassischen Sinfonie*, Diss. München 1942, masch.

21 Vgl. Breitkopfs Katalog von 1766: Nr. 1 der „*II. Sinf. del Sigr. LA TILLA*“. Der Aussagewert des Incipits ist gering. Auf solch schmaler Basis läßt sich eine Sinfonie nicht identifizieren!

22 Faksimiles der Titelaufschrift eines solchen Stimmenumschlags bei J. M. Barbour, a. a. O., Abb. 1 ad 44 bzw. 274.

23 Nach graphologischen Kriterien könnte hier eine Eigenschrift Richters vorliegen. Wir neigen dieser These zu, auch wenn der Wortlaut des Titels nicht eindeutig zu erkennen gibt, daß es sich um eine Eigenschrift handelt. Diese müßte aus den frühen Kemptner Jahren Richters stammen.

24 Orthographische Abweichungen („Modernisierung“ der Akzidentien) von Richter 14 (8) lassen uns vermuten, daß diese Handschrift etwas später als die vorgenannte zu datieren ist. Sie könnte aus den frühen Mannheimer Jahren Richters stammen.

inneren Gründen gegen die Authentizität der drei Sinfonien können nicht vorgebracht werden. Sie sind, ebenso wie die eine vorgenannte dubiose, singular unter Richters Namen überliefert.

Als unzuverlässig gesicherter Bestand verbleibt also nur ein Teil der in DTB III/1 genannten insbesondere singular in Regensburg<sup>25</sup> überlieferten Sinfonien, ein Bestand, dem die 6 von W. Gässler erstmals nachgewiesenen Sinfonien Richters zuzuzählen sind<sup>26</sup>. Darunter befindet sich die Regensburger Musikhandschrift Richter 6 (neue Signatur: *Richter 13*), deren Stimmen (2 Violinen, Viola und Baß) weder Titelaufschrift noch eine Autorenbezeichnung tragen, die aber als Vorlage für eine vom Hauskopisten Ziegler angelegte, auf 8 Stimmen erweiterte kalligraphische Sparte dient. Ihre Titelseite wurde von Theodor von Schacht so beschrieben: „*Sinfonia/con Fuga/a II Violini/II Oboe/II Corni in G et B/Viola/Baß/del Sig<sup>re</sup> Richter*“.

Obwohl hier der Quellenbefund nicht ganz überzeugt – diese Sinfonie ist im „Schacht-Katalog“ zwischen den apokryphen Richter 5 und 7 rubriziert – müssen wir aus inneren Gründen die Autorschaft Richters bestätigen. Die Sinfonie weist mit ihrer zyklischen Anlage *Adagio-Fuga*: [Allegro]-*Adagio*-[Allegro]-*Andante-Presto* in die vormannheimer Zeit Richters<sup>27</sup>.

Zum Pokorny-Komplex noch ein Nachsatz: die Manipulationen des Hofmusik-Intendanten blieben verborgen trotz des Generationsunterschieds ihrer „Autoren“, der ja umso augenfälliger sein mußte, als Richters Stil beispielshalber als betont konservativ bezeichnet wurde. Hatte doch Riemann schon vor rund 70 Jahren Richters Standort festgelegt mit dem lapidaren Satz: „*Was ihn [Richter] speziell von [Johann] Stamitz unterscheidet, die Neigung zu mehr kontrapunktischer Gestaltung bis zur wirklichen Fugearbeit, die Stamitz geradezu meidet, weist aber auf die vorausgehende Epoche*“<sup>28</sup>. Im Vergleich mit den Regensburger Musikhandschriften ist das von der Musikabteilung des Nationalmuseums Prag verwaltete handschriftliche Quellenmaterial zu Richter eben wegen seiner tadelsfreien Überlieferung von erheblicher Relevanz. Es handelt sich um 16 Sinfonien, die aus der Gräfllich Waldsteinschen Musiksammlung in Dux stammen. (Die Sammlung gelangte 1918 nach Hirschberg am See, 1945 nach Prag):

C2:	XXXIV E 18	c4:	XXXIV E 86
G1:	XXXIV E 24	G3:	XXXIV E 23
G7:	XXXIV E 27	F1:	XXXIV E 22
F7:	XXXIV E 26	F12:	XXXIV E 74
D1:	XXXIV E 20	D2:	XXXIV E 19
D4:	XXXIV E 25	D7:	XXXIV E 76
A2:	XXXIV E 28	Es1:	XXXIV E 21
Es5:	XXXIV E 75		

25 Schon LaRue (a. a. O., 189) machte darauf aufmerksam, daß einer Musiksammlung von der Bedeutung der Thurn und Taxisschen eine angemessene Anzahl Unica zugestanden werden müsse. Während aber beispielshalber in Prag nicht eine der Richter-Sinfonien nicht durch Konkordanz oder frühe Kataloganzeige (vor 1770!) belegt werden kann, ist es in Regensburg der ungewöhnlich hohe Satz von 70%. Und eine weitere Beobachtung stimmt nachdenklich: Regensburg hat einen ungewöhnlich niederen Prozentsatz von Sinfonien ohne Autorenbezeichnung.

26 Noch im Literaturnachweis zum Artikel *Richter* im Riemann Musiklexikon 12/1959 ff. nennt C. Schönbaum „7 Riemann nicht bekannte Symphonien“. Recte: 6, die an 7. Stelle von Gässler genannte Sinfonie in *Es*-dur hatte Riemann zuvor schon unter *Es7* nach der Berliner Kopie nachgetragen.

27 Erstmals herausgegeben von E. Bodart, Mannheim [1954]. Eine weitere Ausgabe besorgte G. Kehr, Mainz 1971. Merkmale gegensätzlicher Stilprinzipien – Polyphonie und Homophonie – sind im Zyklus stark ausgeprägt. Im Mannheimer Kreis wurden sie derart perfekt nur vom „strengen Fugiste“ Richter beherrscht. In der Tat zeigen beide Subjekte im fugierten Hauptsatz eine enge Verwandtschaft zum fugierten Teil des *Lamento* eines Oratoriums von Richter, das sich in einer – vermutlich eigenschriftlichen – Sparte im Stift Ottobauern befindet. (Dennoch glaubte Münster, die Echtheit dieses Oratoriums in MGG anzweifeln zu müssen.) Das Oratorium befindet sich noch in einer Stimmenabschrift – ohne das *Lamento* – im Stift Stams.

28 DTB VII/2, S. VIII f.

Aus der Waldstein-Sammlung kommt noch die Riemann unbekannte Sinfonie C-dur, XXXIV E 87. Sie ist identisch mit dem handschriftlichen Stimmensatz im Besitz der LB Darmstadt, Mus. ms. 886/2. Eine – Riemann und Gässler unbekannte – *Sinfonia ex e/a/Tribus vocibus/à/Violino Primo/Violino Secundo/con/Fundamento . . .*, XXXII A 395, gehört zur Gattung der Triosonate. Sie kommt aus der Musiksammlung des Stifts Ossegg. Während nun der erstmalige Hinweis auf die 17 – recte: 16 – im Nationalmuseum Prag handschriftlich überlieferten Sinfonien Richters einer Prüfung halbwegs standhält, blieb der quellkundliche Nachweis von 8 weiteren im Besitz des Janáček-Museums – soweit wir bisher sehen – allein der Kennerschaft Robert Münsters vorbehalten. Bei seinem Hinweis in MGG überrascht zunächst der Name des Fundortes. Im Musikhistorischen Institut des Mährischen Museums Brünn ist – unter anderem – der kompositorische und literarische Nachlaß von Leoš Janáček deponiert. Die von der vox populi geprägte nichtoffizielle Bezeichnung Janáček-Museum gründet sich auf diese Tatsache. Von angeblich 8 handschriftlich überlieferten Richter-Sinfonien ist im Mährischen Museum nur eine nachzuweisen: A3. Und mit dieser Feststellung dürfte auch der gesamte mährische Raum für unsere quellkundliche Studie unergiebig bleiben.

Nicht besser sollte es – der Anzeige in MGG folgend – mit der Darmstädter Überlieferung bestellt sein. Sollte doch eben dieser Bestand zu den Kriegsverlusten zählen<sup>29</sup>. Ehe wir uns mit den in Darmstadt tatsächlich noch überlieferten Sinfonien Richters befassen, wollen wir den Gesamtkomplex der Vorkriegszeit rekonstruieren<sup>30</sup>. Vorhanden waren die von Johann Samuel Endler geschriebenen 8 Sparten zu:

[B4] (vgl. oben Anm. 7), F8, G3, F7, c4, Es5, G6 und Es3.

Weiterhin die von unbekannter Hand geschriebenen Stimmensätze zu:

G3, F7, c4, G6 und Es3.

Nur dieses Material zählt zu den Kriegsverlusten! Die noch heute nachweisbaren Stimmensätze zu F8 und Es5 waren in einer anderen Mappe, zu [B4] gab es offensichtlich keine Stimmkopie.

Nun besaß aber die LB Darmstadt, wie Robert Eitner vor rund 70 Jahren schon anzeigte, weitere „12 Sinfonien in Stb.“ Auf diesen Komplex, der Riemann entgangen sein mußte, gab erst Gässler wieder einen Hinweis<sup>31</sup>. Er wurde über den Krieg hinweg gerettet mit den folgenden Sinfonien<sup>32</sup>:

1: G dur <sup>33</sup>	2: C dur	3: F dur
4: a2	5: C1	6: C dur
7: D dur	8: G2	9: B2
10: F8	11: Es7	12: Es5

Nach der Ausschöpfung solch relevanter Beweismittel wollen wir die in MGG genannte handschriftliche Überlieferung der Sinfonien Richters in den folgenden Teilen berichtigen<sup>34</sup>:

*Deutsche Staatsbibliothek Berlin*, 2 – recte: 4 mit den Sinfonien B1, B5, Es7 und Es8 unter der (neuen) Signatur Mus. ms. 30200.

*Mährisches Museum Brünn*, 8 – recte: 1 mit der Sinfonie A3 unter der Signatur A 12950.

29 Die Handschriften stammen in jedem Fall noch aus der Amtszeit des Hofkapellmeisters Johann Christoph Graupner († 1760, zuletzt erblindet) und seines Stellvertreters und Nachfolgers im Amt Johann Samuel Endler († 1762). Um den erheblichen Widerspruch, der auf Quellennachweise bei Eitner und Riemann zurückgehen mag, noch zu verdeutlichen, sei hier die Anzeige in MGG wörtlich angeführt: „13 (verbrannt) Darmstadt Hess. LB“.

30 Der alte Bestand wurde auf der Basis der alten Darmstädter Kataloganzeigen mit Heranziehung der Schrift Gässlers, dessen Anzeigen sich leider als nicht ganz zuverlässig erwiesen, ermittelt.

31 W. Gässler, a. a. O., 7.

32 LB Darmstadt, Mus. ms. 886/1-12.

33 Erstmals herausgegeben von A. Hoffmann, Wolfenbüttel 1956, zusammen mit C1 und B2.

34 Unerhebliche Inkongruenzen wurden im vorausgehenden Textteil nicht behandelt.

*Landesbibliothek Darmstadt*, 13 verbrannt – recte: 12 (erhalten) mit den Sinfonien *C1*, zwei weiteren in *C*-dur (bei Riemann nicht genannt), *G2*, einer weiteren in *G*-dur (bei Riemann nicht genannt), *F8*, *F*-dur und *D*-dur (beide bei Riemann nicht genannt), *B2*, *a2*, *Es5*, *Es7* unter den Signaturen Mus. ms. 886/5, 2, 6, 8, 1, 10, 3, 7, 9, 4, 12, 11.

*Stiftsbibliothek Lambach*, 4 – recte: 2 mit den Sinfonien *C*-dur (bei Gässler und Riemann nicht genannt) und *Es7* unter den Signaturen 241 und 162<sup>35</sup>.

*Nationalmuseum Prag*, 17 – recte: 16<sup>36</sup>.

*Fürstlich Thurn und Taxissche Hofbibliothek Regensburg*, 7 – recte: 15 (nicht ohne nachdrücklichen Hinweis auf die Problematik der Quelle<sup>37</sup>) mit den Sinfonien *G1*, *G3* (diese unter Toeschis Namen), *G6*, *g3*, *g* moll (Riemann unbekannt), *F4*, *F5*, *F6*, *D1*, *D7*, *D8*, *D9*, *D10*, [*Es6*], und *E1* unter den Signaturen *Richter 1*, *Toeschi 7*, *Richter 2*, *12*, *13*, *9*, *10*, *11*, *3*, *4*, *6*, *5*, *7*, *14* und 8.

*Stiftsbibliothek Stams*, 1 – recte: Fehlanzeige<sup>38</sup>.

Die übrigen MGG-Nachweise zur handschriftlichen Überlieferung sind korrekt.

Das von Riemann im Thematischen Verzeichnis unter *Richter C2* genannte Incipit ist im Breitkopf-Katalog von 1766 zwar unter *Richter Racc. II* no. 4 verzeichnet, die Sinfonie wurde jedoch von LaChevardière in Paris als op. 1 no. 6 unter *Filtz'* Namen veröffentlicht<sup>39</sup>. Nun läßt sich *Filtz'* op. 1 als authentischer Erstdruck nicht belegen. Deshalb können wir auf der Basis der Überlieferung zur Frage der Authentizität eine eindeutige und unwiderrufliche Antwort nicht geben<sup>40</sup>. Aus inneren Gründen neigen wir aber zu der Hypothese, daß mit *C2* ein Werk Richters vorliegt<sup>41</sup>. Ein zwingender Grund zur Streichung des Incipits unter *Richter* besteht daher nicht<sup>42</sup>.

Zusätze zum MGG-Nachweis der handschriftlichen Überlieferung Richterscher Sinfonien:

*Fürstlich Schwarzenbergische Musiksammlung Krumau*, 1: *C1* unter der Signatur 275 K II.

*UB Lund*, 3: *D7*, *F*-dur (Konkordanz zu Mus. ms. 886/3 der LB Darmstadt) und *Es1* unter *Kraus 307*, *335* und *414*<sup>43</sup>.

*UB Münster* (Fürst zu Bentheim-Tecklenburgische Musiksammlung), 1: *C1* unter der Signatur Ms. 640.

*Bibliothek der Königlichen Musikalischen Akademie Stockholm*, 6: *C*-dur (*Alströmer-saml.*, Konkordanz zu Mus. ms. 886/6 der LB Darmstadt), *C*-dur (Od-R)<sup>44</sup>, *c*-moll (Od-R), *F*-dur (Od-R, Konkordanz zu Mus. ms. 886/3 der LB Darmstadt), *g2* (*Alströmer-saml.*) und *B*-dur (Od-R, Konkordanz mit no. 1 des Sammldrucks op. 10 von Bayard, Paris).

35 Zwei weitere *B*-dur-Sinfonien, bei Gässler und Riemann nicht genannt, sind nur aus der Kataloganzeige des Stifts bekanntgeworden.

36 Die von R. Münster mitgezählte *Sinfonia ex e à Tribus vocibus*, XXXII A 395, gehört zur Gattung Triosonate.

37 40% der in Regensburg handschriftlich überlieferten Sinfonien Richters sind apokryph bzw. dubios!

38 Die dort handschriftlich überlieferte *Sonata ex B à quattro* ist identisch mit dem Streichquartett op. 5 no. 2. Sie hat die Signatur M IV 42.

39 Vgl. *Filtz C2* im Thematischen Katalog von Riemann.

40 Das Bündel mit 6 Sinfonien ist, ebenso wie in der *Racc. II* des Breitkopf'schen Angebots, das zufällige Ergebnis einer Auswahl durch den Musikverleger bzw. -händler. Vgl. auch die *Nach-erinnerung* des Verlegers Breitkopf im Katalog von 1762.

41 Für *Richter* spricht die fast völlige Übereinstimmung des Themenkopfes mit dem der *Lambacher Sinfonie* (Signatur 241). Weitere Vergleiche bieten sich an mit den unter *Racc. II* nos. 5 (*Nationalmuseum Prag*) und 6 (= op. 3 no. 6) verzeichneten Sinfonien Richters.

42 Das bei Riemann fehlende Incipit zu Richters op. 2 no. 3 wird am Ende der Studie nachgetragen.

43 Eine *Es*-dur-Sinfonie (*Kraus 298*) ist identisch mit no. 4 des Sammldrucks von J. J. Hummel, Amsterdam (Pl. Nr. 17). Der Autor der Sinfonie heißt Zebro.

44 Die Authentizität dieses *Richter* ist aus inneren Gründen anzuzweifeln. Möglicherweise wurde hier bei Gelegenheit einer Abschrift aus einem Sammldruck der Name des Autors verwechselt.

Zusätze zum Thematischen Verzeichnis in DTB III/1 und VII/2<sup>45</sup>. Die von Gässler a. a. O. nachgetragenen 6 Incipits sind mit + markiert.

C dur	a8		
7.	Allegro con spirito		London, Walsh op. 2 no. 3 Hs.: Prag (XXXIV E 18)
	a4		
8. <sup>+</sup>	Allegro		Hs.: Darmstadt (886/2) und Prag (XXXIV E 87)
	a4		
9. <sup>+</sup>	Allegro		Hs.: Darmstadt (886/6) und Stockholm ( <i>Alströmer-saml.</i> )
	a4		
10.	Allegro		Hs.: Lambach (241)
	a8		
11.	Allegro		Hs.: Stockholm (Od - R)
c moll	a4		
5.	Allegro		Hs.: Stockholm (Od - R)
		(Viol. 2)	
G dur	a4		
10. <sup>+</sup>	Allegro		Hs.: Darmstadt (886/1)

45 Nach Eliminierung der doppelt gezählten (*a1* und *G2*) und der untergeschobenen (*F4*, *F5*, *F6* und *g3*) verbleiben 61 Sinfonien, denen die 6 von Gässler nachgetragenen *C8*, *C9*, *G10*, *g5*, *F14* und *D11* sowie die neu indizierten bzw. identifizierten zuzuzählen sind: *C7*, *C10*, *C11*, *c5*, *F15*, *D12*, [*B4*], *B6*, *B7*, *B8* und *Es9*. Zweifelhaft sind allerdings *C11* und *C8*. Das Ergebnis muß enttäuschen, wenn wir Münsters Zahlenwert 83 zu Vergleichszwecken heranziehen.

g moll a4 bzw. a8  
5.<sup>+</sup> Adagio



Hs.: Regensburg (*Richter 13*)

F dur a4  
14.<sup>+</sup> Allegro



Hs.: Darmstadt (886/3) und  
Stockholm (Od-R)

15.



Kat. Pirnitz

D dur a9 (2 Ob., 2 Trp., Pk.)  
11.<sup>+</sup> Presto assai



Hs.: Darmstadt (886/7)

12.



Kat. Pirnitz

B dur a4  
6. Allegro



Paris, Bayard op. 10 no. 1  
Hs.: Stockholm (Od-R)

7.



Kat. Lambach

8.



Kat. Lambach

Es dur a4  
9. Allegro



Paris, Bayard op. 10 no. 4

Der im Umkreis von 10 km des Zipser Kapitels vermutete Geburtsort „Kratz“ von Franz Xaver Richter wurde noch nicht bestätigt.

## Theorbierte Laute (*Liuto attiorbato*) und Erzlaute (*Arciliuto*)

VON HANS RADKE, DARMSTADT

Die Tabulaturdrucke aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts berücksichtigen nur eine sechschörige Laute. Siebenchörige (dreizehnsaitige) Instrumente, die Sebastian Virdung (1511) und Hans Judenkünig (1523) schon erwähnen, waren daher damals noch nicht allgemein in Gebrauch. Es ist eine Ausnahme, wenn Hans Gerle 1532 in seiner *Musica Teu(t)sch* einige Sätze für die siebenchörige Laute bringt. Erst nach 1560 bediente man sich allgemeiner einer siebenchörigen Laute. Melchior Newsidler (*Teütsch Lautenbuch*, 1574) meint, die Zahl der Saiten könne zwar nach eines jeden Gutdünken vermehrt werden, doch müsse wie in allen Dingen auch hier Maß gehalten werden. Er betont, „*das eine Laute mit 13 Seitten recht bezogen/ eines jeden gesangs Clausulen erreichen vnd vollkömlich geben mag*“. Den 7. Chor, „*disen newen vntersten Bomhart*“, stimmt er nicht eine Quarte unter den 6. Chor G, weil es kaum so tiefe Stücke gebe, sondern nur eine Sekunde. Im Laufe der Zeit machte sich aber immer mehr das Bestreben bemerkbar, den Tonumfang der Laute nach der Tiefe durch Hinzufügung weiterer Baßchöre zu vergrößern. Der Klang dieser dicken Darmsaiten war aber etwas „stumpf“, wenn sie über das Griffbrett liefen und dieselbe Länge wie die der übrigen Chöre hatten<sup>1</sup>. Man ordnete sie daher auch später wie bei der Theorbe neben dem Griffbrett an und befestigte sie in einem besonderen Wirbelkasten, den oberhalb des für die Griffbrettsaiten bestimmten Wirbelkastens an der Verlängerung des Halses angebracht war. Diese „theorbierte“ Laute (*Liuto attiorbato*) kam Ende des 16. Jahrhunderts in Italien zur Ausbildung. Sie erfreute sich dort großer Beliebtheit, da die nach 1610 erschienenen Tabulaturdrucke fast ausschließlich nur ein solches Instrument berücksichtigen.

Tabulaturen für die 13- bis 14chörige theorbierte Laute:

Claudio Saracini, *Le Musiche*, Venedig 1614 (Enthält drei Stücke für *Liuto attiorbato*<sup>2</sup>).

Pietro Paolo Melii da Reggio, *Intavolatura di Liuto attiorbato*, *Libro II, III, IV*, Venedig 1616 (13 Chöre).

Derselbe, *Intavolatura di Liuto attiorbato e di Tiorba*, *Libro V*, Venedig 1620.

Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone*, *Libro I*, Bologna 1623 (13 Chöre, 2 Sätze fordern einen 14. Chor).

Derselbe, *Intavolatura di Liuto. Raccolte da Leonardo Maria Piccinini suo figlio*, Bologna 1639 (13 Chöre).

Bernardo Gianoncelli detto il Bernardello, *Il Liuto*, Venedig 1650 (14 Chöre).

Die in diesen Drucken enthaltenen Solokompositionen rechnen mit einem Instrument in der Stimmung (F) G *A* *H* C D E F G c f a d' g', wenn man voraussetzt, daß der 6. Chor nach G gestimmt wird. Die tiefen Baßchöre werden tonartgemäß umgestimmt, aber nicht übergriffen. Man kann daher folgern, daß bei den Instrumenten dieser Autoren die tiefen Baßchöre vom 7. an neben dem Griffbrett angebracht waren. Melii fordert in seinem *Libro III* die Scordatur G c e g h e', Gianoncelli bei einigen Stücken die Scordatur G c f a c' f' der oberen Chöre.

Nach dem Zeugnis des M. Praetorius<sup>3</sup> war damals auch in Deutschland die theorbierte Laute (*Testudo Theorbata*, *Laute mit Abzügen* [= Bordunsaiten], *Laute mit einem langen Kragen*) sehr

1 W. C. Printz, *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690, S. 135: „*Um diese Zeit ist . . . die Tiorba erfunden worden/ und zwar von einem Marckschreyer/ dessen Nahmen man nicht weiß. Dieser ist ein guter Lautenist gewesen: weil ihm aber die groben Saitten seiner Laute gar zu stumpff klungen: hat er den Lautenhals verdoppelt/ unterschiedliche Saitten noch darauß gezogen/ und dergestalt zugerichtet/ wie an denen Tiorben zu sehen.*“

2 H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte* II,2, Leipzig 1912, S. 294 ff.

3 *Syntagma musicum* II, Wolfenbüttel 1619, S. 50 f.: „*Jetzo hat man meistentheils Lauten mit einem langen Kragen/ der Theorben fast gleich/ hat vffm Halse/ doruff die Bünde liegen/ (der Griff genant) 8. oder 7. Chor mit doppelten Saitten/ vnd außwärts vff dem lengsten Theorbenkragen oder Halse/ 6. entzette Saitten/ welche dann den Baß trefflich sehr zieren/ vnd prangend machen.*“ – *Theatrum Instrumentorum*, ebda. 1620, Taf. XVI, Nr. 2: „*Laute mit Abzügen oder Testudo Theorbata.*“

verbreitet. Sie hat bei ihm die Form der Theorbe. Der Saitenbezug ist 13- oder 14chörig und besteht aus 7 oder 8 doppelten Griffbrettsaiten und 6 einzelnen Bordunsaiten in der Stimmung *F G A H C D E F G c f a d' g'*. Er gibt aber nicht an, ob die Griffbrettsaiten im Einklang verdoppelt sind. Der Unterschied zwischen der theorbierten Laute und der Theorbe besteht nach ihm darin, daß die Theorbe nur mit einfachen Saiten bezogen ist und der erste und zweite Chor von oben eine Oktave tiefer gestimmt sind. Bei der Theorbe ist also der dritte Chor der höchste. M. Mersenne<sup>4</sup> bringt die Abbildung einer 11chörigen (21saitigen) theorbierten Laute (*Luth à double manche*). Sie ist mit einer einzelnen und 6 doppelten Griffbrettsaiten sowie mit 4 doppelten Bordunsaiten bezogen. Er bezeichnet zuerst das Instrument als Theorbe, korrigiert sich aber später<sup>5</sup>. Nach ihm unterscheidet sich die Theorbe dadurch von dem „*Luth à double manche*“, daß sie bedeutend größer ist und jeder Chor nur aus einer einzelnen Saite besteht.

Ein Nachteil zu langer Bordunsaiten ist der, daß sie nach dem Anschlag im Verhältnis zu den Griffbrettsaiten zu lange schwingen. Bewegt sich die Baßstimme im schnellen Zeitmaß auf den klangvollen Bordunsaiten, so dissonieren die Töne, da die Saiten, besonders bei aufsteigenden Läufen, nicht abgedämpft werden können<sup>6</sup>. Man baute daher später theorbierte Lauten mit kürzeren Bordunsaiten unterschiedlicher Länge. Neben dem abgeknickten Wirbelkasten ist in der Verlängerung des Halses ein zweiter mandolenförmiger mit vier Sätteln angebracht. Die Bordunchöre nehmen also mit der tonlichen Tiefe auch an Länge zu, und ihre Länge steht in einem besseren Verhältnis zu der der Griffbrettsaiten. Diese Form der theorbierten Laute muß besonders in den Niederlanden verbreitet gewesen sein, da sie oft auf Gemälden der niederländischen Maler dargestellt ist<sup>7</sup>. Th. Mace<sup>8</sup> beschreibt 1676 dieses Instrument, das er nur als *Lute* bezeichnet. Es ist bei ihm mit 24 Saiten bezogen, und zwar mit 8 Griffbrett- und 4 Bordunchören. Er gibt der *Flat-French-Tuning C D E F / G A H e a c' e' g'* den Vorzug vor der *New Tuning*, der neufranzösischen *d*-moll-Stimmung. James Talbot<sup>9</sup> vermerkt in seinem Manuskript, an dem er etwa 1685-1701 arbeitete, die Maße einer 12chörigen (23saitigen) theorbierten Laute niederländischen Typs, nennt sie aber „*English two headed Lute*“. Der Bezug besteht aus einer einfachen und 7 doppelten Griffbrettsaiten (Mensur 59,69 cm) und 4 doppelten Bordunsaiten (Mensur 63,50 cm, 68,90 cm, 74,61 cm, 81,60 cm) in der Stimmung *A A Cc Dd Ee / Ff Gg Aa dd ff aa d'd' f'*. Es fällt die verhältnismäßig geringe Mensur der Griffbrettsaiten auf. Talbot gibt dagegen die Saitenmensur einer 11chörigen (20saitigen) *French Lute*, die mit zwei einzelnen und 9 doppelten Saiten bezogen ist, mit 68,58 cm an.

4 *Harmonie universelle* II, Paris 1637, *Traité des Instrumens*, Livre 2, S. 46.

5 A. a. O., Livre 7<sup>e</sup>, S. 77: „*Page 45 & 46 & c. l'ay nommé la seconde figure à main droite Tuorbe, que les Italiens appellent Arcilluto, & qui doit plustost estre appellé Luth à double manche, parce qu'oultre que le Tiorbe est beaucoup plus grand, il n'a qu'une corde à chaque rang.*“

6 Th. Mace, *Musick's Monument*, London 1676, S. 208: „*For if you meet with a Lesson which runs much with Quick-Proportion'd Time, upon Those Long Bases; you will find That Great Inconvenience before mentioned; which is, That the Former-Struck-Bass will Sound so Strong, and so Long, that the next immediately following, will be so harsh, (they Two Snarling together, as I may so say) that it will be as Bad, as False Dischording-Composition, and very Confounding. This Inconvenience (Here) is found upon French Lutes, when their Heads are made too long; . . . and choose to make Their Lutes Artificially Proportionable, betwixt Their Bases, and Trebles.*“

7 H. Sommer, *Die Laute in ihrer musikgeschichtlichen, kultur- und kunsthistorischen Bedeutung. Eine Bildmonographie*, Berlin 1920, Nr. 57, 66, 67, 78-82, 84, 86, 93, 98. – Bei manchen Instrumenten, die wohl erst nachträglich zu theorbierten Lauten umgearbeitet wurden, ist am mandolenförmigen Wirbelkasten nur ein Sattel angebracht. Alle Bordunchöre haben also dieselbe Länge. Siehe A. Baines, *European and American Musical Instruments*, London 1966, Abb. 172 „*Theorbo-lute*“ von P. Massaini, Rom 1570.

8 *Musick's Monument*, S. 49 ff.

9 M. Prynne, *James Talbot's Manuscript, IV. Plucked Strings – The Lute Family*, in: *The Galpin Society Journal* XIV, 1961, S. 55 ff.

A. Piccinini<sup>10</sup> sagt, daß der *Arciliuto*, als dessen Erfinder er sich ausgibt, von vielen auch *Liuto attiorbato* genannt werde. Demnach sind Liuto attiorbato und Arciliuto synonyme Ausdrücke. André Maugars<sup>11</sup> berichtet 1639, daß es in Rom zehn oder zwölf gebe, die außerordentliches auf der Violine leisteten, und fünf oder sechs andere auf dem Archiluth. Dieser unterscheidet sich durch nichts anderes von der Theorbe als durch eine höhere Stimmung des Gesanges und des Archiluth für das Spiel zur Orgel in tausend schönen Variationen und mit einer unglaublichen Fertigkeit. Er betont, die Franzosen spielten sehr gut die Laute, die Italiener den Archiluth. Da damals der 1. und 2. Chor der Theorbe in der Regel eine Oktave tiefer gestimmt waren als die entsprechenden der gewöhnlichen Laute, standen die beiden höchsten Chöre des Archiluth in der Normalhöhe der Lautenchöre. Nach Sebastien de Brossard<sup>12</sup> unterscheidet sich der Arciliuto (Archiluth) von der Theorbe (mit 8 Bordunsaiten) noch durch den doppelchörigen Bezug. Die tiefen Bässe sind durch eine dünne Oktavsaiten, die Griffbrettsaiten mit Ausnahme der Chanterelle durch eine Einklangsaite verdoppelt. Doppelchöriger Bezug nach Brossard: *FF GG AA HH Cc Dd Ee Ff / GG cc ff aa d'd'g'*. Mersenne<sup>13</sup> kennt nicht den Unterschied zwischen Theorbe und Archiluth, da er angibt, daß die Italiener die Theorbe Arciliuto nennen. Auch J. Mattheson<sup>14</sup> sagt dasselbe. Den Arciliuto (Arcileuto) verwenden neben anderen Instrumenten z. B. A. Corelli<sup>15</sup>, G. L. Gregori<sup>16</sup> und G. F. Händel<sup>17</sup>. Den Ausdruck „*Erzlaute*“ wendet J. G. Walther<sup>18</sup> im Artikel *Arcileuto* seines Lexikons an. Er bemerkt, daß „*dieses bey den Italiänern gebräuchliche Instrument, worauf sie den General-Baß zu tractiren pflegen, wegen seiner Grösse und starcken Bässe, auch einen durchdringenden und starcken Laut von sich giebt*“. J. Talbot<sup>19</sup> bringt in seinem Manuskript die Maße eines Arciliuto (*Archlute*): Gesamtlänge 179,86 cm, Mensur der Griffbrettsaiten 68,58 cm, Mensur der Bordunsaiten 152,40 cm. Die Mensur der Griffbrettsaiten ist geringer als die der eigentlichen Theorbe sowie des Chitarrone und stimmt mit der der *French Lute* überein. Der Bezug besteht aus einer einzelnen und 5 doppelten Griffbrettsaiten sowie 7 einzelnen Bordunsaiten in der Stimmung *G A H C D E F / GG cc ff aa d'd'g'*. F. Bonanni<sup>20</sup> bringt die Abbildung des Arcileuto. Er hat die Form des Chitarrone, für ihn ist der lange Hals

10 *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone*, Bologna 1623, Kap. 39: „*Dove ho nominato il Liuto ho voluto intendere ancor dell'Arciliuto per non dire, come molti dicono, Liuto Attiorbato, come se l'invenzione fosse cavata dalla Tiorba, o Chitarrone per dir meglio, il che e falso; e lo so io come quello che sono stato l'inventore di questi Arciliuti.*“ – Siehe auch G. Kinsky, *Alessandro Piccinini und sein Arciliuto*, in: *AMI X*, 1938, S. 103 ff.

11 E. Thoinan, *Maugars, célèbre joueur de viole . . . sa biographie suivie de son Reponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie . . .*, Paris 1865, S. 32: „*Ils sont bien dix ou douze qui font merveille du Violon, et cinq ou six autres pour l'Archiluth, n'y ayant autre différence de l'Archiluth d'avec la Thuorbe, sinon qu'ils font monter la seconde et la chanterelle en haut, se servant de la Thuorbe pour Chanter, et de l'Archiluth pour toucher avec l'Orgue, avec mille belles varietez, et une vistesse de main incroyable.*“ S. 42: „*Nous jouons bien du Luth, et les Italiens très-bien de l'Archiluth.*“

12 *Dictionnaire de Musique*, Paris 2/1705, S. 162, Artikel *Theorba*: „*Toutes ces Chordes sont ordinairement simples, mais il y en a qui dublent les Basses d'une petite Octave, & les Chordes du petit Jeu d'un unisson, à la reserve de la Chanterelle; & pour lors, comme il a beaucoup plus de rapport au Luth que le Théorbe à l'ordinaire, les Italiens le nomment Archileuto ou Archiluth, & les François Archiluth.*“

13 Siehe Anm. 6.

14 *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 279.

15 *Sonate à tre, doi Violini, e Violone, ò Arcileuto, col Basso per l'Organo, op. 1*, Rom 1681, op. 3, Rom 1689.

16 *Concerti Grossi a più Stromenti, due Violini Concertati, con i ripieni, se piace, Alto Viola, Arcileuto, ò Violoncello, con il Basso per l'Organo, op. 2*, Lucca 1698.

17 *Overture D f. 2 Fl., 2 Ob., 2 Fg.*, Arciliuto, Str. u. Gb., Autograph London, King's Music Library, s. *MGG Bd. 5*, 1956, Sp. 1260.

18 *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 44 f.: „*Arcileuto, Arciliuto, Archileuto, und Archiluth (ital.) Archiluth (gall.) eine Erz-Laute.*“

19 M. Prynne, S. 60 f.

20 *Descrizione degl'istromenti armonici d'ogni genere*, Rom 2/1776, Taf. XLIX u. S. 113 f.

charakteristisch. Der Bezug besteht nach ihm aus Darmsaiten: „*otto corde semplici, e sette doppie, con una di esse detta Cantino sottile più delle altre*“. Die 8 Bordunchöre bestehen also aus einzelnen Saiten. S. L. Weiß hebt in seinem Brief vom 21. März 1723 an J. Mattheson<sup>21</sup> hervor, daß Theorbe und Arciliuto, „*welche unter sich selbst wieder gantz differiren, . . . zu Galanterie-Stücken gar nicht zu gebrauchen*“ sind. Beide „*werden ordinairement mit den Nägeln gespielt, geben also in der Nähe einen aspern, ruden Klang von sich*“. Allerdings ist die Zahl der Tabulaturen mit Solokompositionen für Theorbe und Chitarrone, die auf uns gekommen ist, ganz gering. Filippo Dalla Casa<sup>22</sup> (\*1737, † nach 1811) bezeichnet sich als Spieler des *Arcileuto francese* und der *Tiorba*. Sein Arcileuto in der alten Lautenstimmung ist 10chörig. 6 Chöre laufen über das Griffbrett, 4 Bordunchöre von größerer Länge sind in einem zweiten Wirbelkasten befestigt. Sämtliche Chöre bestehen aus doppelten Saiten. Bei ihm steht der Arcileuto in der G-Stimmung, die 14chörige Theorbe in der A-Stimmung. Dalla Casas Werk enthält Kompositionen für Arcileuto sowie für Mandola oder Mandoline und Arcileuto.

Heute ist es in der Instrumentenkunde üblich, unter dem Namen „Erzlauten“ die theorbierten Lauten, Theorben und Chitarronen zusammenzufassen. Das gemeinsame Merkmal dieser Instrumente der Lautenfamilie sind die neben den Griffbrettsaiten angeordneten und in ihrem eigenen Wirbelkasten befestigten tiefen Baßsaiten (Contrabassi, Bordunsaiten), die nicht verkürzt werden können und nur „leer“ angeschlagen werden. Ursprünglich wurde die Bezeichnung „Arciliuto“ aber nicht als Gattungsbegriff, sondern als Name eines besonderen Lautentyps angewandt, der sich durch Besaitung und Stimmung von der Theorbe unterscheidet. Für den Arciliuto ist der doppelchörige Saitenbezug charakteristisch. Bei manchen Instrumenten bestehen jedoch die Bordunchöre aus einzelnen Saiten. An Stelle des einfachen Bezugs der Theorbe trat aber im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in England und im 18. Jahrhundert in Deutschland die doppelchörige Besaitung<sup>23</sup>.

Leider ist in den meisten Katalogen der Sammlungen bei den Lauteninstrumenten die Mensur der Saiten, ein wichtiges Merkmal, nicht angegeben, sondern gewöhnlich nur die Gesamtlänge sowie die Länge und größte Breite des Schallkörpers. Wenn keine Abbildungen beigelegt sind, geht aus der Benennung und Beschreibung öfters nicht klar hervor, um welchen von beiden Typen der theorbierten Laute es sich handelt, um den italienischen in Form der Theorbe, oder um den niederländischen mit abgeknicktem und geradem, mandolaförmigem Wirbelkasten. Mitunter werden auch die Knickhalslauten mit „Aufsatz“, der auf der Baßseite des Wirbelkastens sitzt und zu dem die zwei tiefsten Doppelchöre laufen<sup>24</sup>, theorbierte Lauten genannt. Der Ausdruck „theorbierte Laute“ wird daher heute recht vieldeutig angewandt.

21 *Der neue Göttingische . . . Ephorus, wegen der Kirchen-Music . . . nebst dessen angehängtem, merckwürdigen Lauten-Memorial*, Hamburg 1727, S. 118 f.

22 *Regole di Musica, ed anco le regole per accompagnare sopra la parte per suonare il Basso continuo ecc., per l'Arcileuto Francese, e per la Tiorba, per uso di me . . . suonatore di essi*, Vol. I, II, Bologna, Civico Museo bibliografico musicale, Ms. EE 155. — Die Angaben über dieses Werk verdanke ich Herrn Prof. Gianluigi Dardo, Bozen.

23 H. Radke, *Wodurch unterscheiden sich Laute und Theorbe?* in: AMI XXXVII, 1965, S. 73 f. — Doch gibt noch M. H. Fuhrmann an, daß die Theorbe „mit einfachen Seiten bezogen“ ist (*Musicalischer Trichter*, Frankfurt an der Spree 1706, S. 91).

24 A. Buchner, *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*, Prag 1956, Abb. 187. — MGG, Bd. 8, 1960, Taf. 16, Abb. 2.

## Bach und die Laute

VON FRANZ JULIUS GIESBERT†, NEUWIED

Bach hat seine Lautenstücke in Noten niedergeschrieben, so daß wir genau wissen, was auf der Laute klingen soll, welche Töne gehalten, welche kurz angeschlagen werden sollen, insbesondere auch, wann ein Pausenzeichen das Abdämpfen der Saiten verlangt. Was er nicht mitgeteilt hat, ist die Stimmung der Laute. Schon die Intabulierungen seiner Zeitgenossen zeigen, daß sich die meisten Stücke nicht ohne wesentliche Veränderungen in der damals üblichen Stimmung spielen lassen. Diese Tatsache darf nicht zu dem Schluß führen, Bach habe die Laute nicht spielen können, muß uns vielmehr veranlassen, die Stimmung zu suchen, in der die mit größter Genauigkeit verfaßte Niederschrift zu verwirklichen ist.

Als gesicherte Lautenwerke können bisher angesehen werden:

- BWV 995 Suite g-moll: Praeludium, Allemande, Courante, Gavotte I u. II, Gigue
- BWV 996 Suite e-moll: Praeludio, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue
- BWV 997 Suite c-moll: Präludium, Fuge, Sarabande, Gigue, Double
- BWV 998 Suite Es-dur: Präludium, Fuge, Allegro
- BWV 999 Präludium c-moll
- BWV 1000 Fuge g-moll
- BWV 1006 a Suite E-dur: Präludium, Loure, Gavotte en Rondeau, Menuett I u. II, Bourrée, Gigue

Zu den Lautenkompositionen Bachs gehören auch:

- BWV 245,31 Die Begleitstimme zur Arie *Betrachte, mein Seel* aus der *Johannespassion*, ferner:
- BWV 198 Die Partien der beiden Lauten im Tombeau.

In der damals üblichen, auf *A* aufgebauten Stimmung der Spielchöre im *d*-moll Akkord läßt sich außer der in Tabulatur für diese Stimmung überlieferten Fuge *g*-moll nur ein kleiner Teil der Stücke spielen: Das Präludium *c*-moll, die Suite *Es*-dur (besser mit *B d f a d' f'*), die Arie „*Betrachte mein Seel*“ und die Partien des Tombeaus. Daraus müssen wir den Schluß ziehen, daß Bach für die übrigen Stücke Scordaturen benutzt hat, aber Scordaturen, die unter den 23 bekannt gewordenen des 17. Jahrhunderts nicht nachweisbar sind. Die Suiten *g*-moll und *c*-moll lassen sich nur genau wiedergeben, wenn der 2. Chor auf *c'* herabgestimmt wird. Die Suite *e*-moll verlangt die Scordatur der Spielchöre: *c e g h e'*. Für die Suite *E*-dur müssen die beiden leeren Chöre *a* und *e'* verfügbar sein. Das geht nur mit den Stimmungen *d f a cis' e'* oder *cis e a cis' e'* oder *c e a h e'*. Außerdem bleibt die Forderung nach einem 14. Chor für *G*, der aber nur in der Suite *g*-moll verlangt wird.

Dieses Ergebnis befriedigt nicht. Bach war kein Lautenist, der wie die anderen Lautenisten nur für sein Instrument schrieb und vielleicht besondere Klangwirkungen aus dem Instrument herausholen oder neue spieltechnische Anregungen geben wollte. Ihm mußte mehr daran liegen, für das damals noch ziemlich verbreitete und von ihm offenbar geschätzte Instrument eigene Werke zu schreiben. Diese in Scordaturen abgefaßten Stücke aber wären den Spielern nur zugänglich gewesen, wenn Bach sie in Tabulatur geschrieben und die abweichende Stimmung jedesmal dem Spieler angezeigt hätte. Wir besitzen aber keine Tabulatur von seiner Hand. Nur ein einziger Tabulaturbuchstabe befindet sich in dem Autograph der Suite *g*-moll. Es ist ein *d*, das zur Verdeutlichung der etwas unklaren Note dienen soll. Dieses *d* ist nicht das gewöhnliche *d* seiner Handschrift.

Vielleicht kann uns eine andere Beobachtung weiter helfen. An der Notierung fällt auf, daß im allgemeinen der Text in Stimmen aufgeteilt ist. Hin und wieder aber erscheinen die beiden Töne einer Oktave an einem Stiel. Stellen wir sie zusammen, so ergibt sich folgende Reihe:



Das legt die Vermutung nahe, daß hiermit die Baßchöre mit ihren Oktavsaiten gemeint sind. *G* ist also der tiefste Baßchor. Der letzte Ton der Reihe, das *H*, wird auf dem 4. Bund des obersten Baßchores, dem *G*, gegriffen. Der Aufbau der Spielchöre müßte dann mit *c* beginnen: *c es g es'*. Demnach wäre die Baßlaute eine um einen Ganzton tiefer stehende Barocklaute. Wenden wir diese Stimmung auf Bachs Lautenwerk an, so stellen wir fest, daß sich alle uns bekannten Stücke genau wiedergeben lassen, selbst diejenigen, die in einer für diese Stimmung so abwegig erscheinenden Tonart wie *e-moll* stehen. Die Fuge *g-moll* gewinnt in dieser Stimmung für ihren Schluß das *G* zurück, das durch die Übertragung auf die *d-moll*-Laute verlorengegangen war und ihn erst zur vollen Wirkung bringt. Einzige Ausnahme scheint die Suite *E-dur* zu bilden, aber auch sie fügt sich gut ein. Wir müssen zwar ebenso wie die Baßchöre auch die Spielchöre in die Tonart *E-dur* einstimmen, für den Spieler bleiben aber die Noten wie für die Baßchöre auch für die Spielchöre an der gewohnten Stelle der um einen halben Ton tiefer stehenden Tonart *Es-dur*. Er braucht sich die Lage der Töne, die „Griffe“ nicht neu einzuprägen. Wegen der geforderten Scordatur *a* statt *gis* hat er nur darauf zu achten, daß jetzt alle Töne des 3. Chores einen Bund tiefer gegriffen werden müssen. Diese hohe Stimmung eignet sich auch für „*brillante Sachen*“ in *H-dur* und *Fis-dur*.

Es kann keinen Zweifel geben, wir haben hiermit die Stimmung gefunden, für die Bach seine Werke geschrieben hat. Als er daran ging, Lautenmusik in Noten niederzuschreiben, war er sich klar darüber, daß die allgemein angenommene Stimmung in *d-moll* ungeeignet war, entweder für die Besaitung zu hoch oder für unser Tonartensystem nicht günstig, aus welchem Grund auch immer. Wir dürfen annehmen, daß Bach eine bessere Einsicht in die Probleme hatte als wir sie haben können. Ein praktischer Vorteil der tiefen Stimmung war die Möglichkeit, eine stärkere Saite für die Chanterelle zu nehmen und so die Gefahr des Zerreißens auszuschließen, was für das Ensemblespiel wichtig war. Sie war auch tauglicher für das Generalbaßspiel.

Es liegt nahe, die Bedeutung der an einem Stiel befindlichen Oktavtöne so zu erklären, daß nur in diesem Fall die beiden Saiten des Baßchores zusammen angeschlagen werden sollen, im allgemeinen jedoch nur der einzelne Baßton. Diese Praxis, den Baßton von seinem „*Oktävchen*“ zu trennen, finden wir schon früh bei dem Gaultierschüler Mouton, der sie besonders in *Préludes* anwendet (*Pièces de Luth*, 1680). Ausgiebiger macht Wenzel Radolt davon Gebrauch und erzielt damit sehr schöne Wirkungen (*Meine allerreieste Freindin*, 1710). Wenn Bach jetzt grundsätzlich die Trennung verlangt, so erfüllt er nur die alte Forderung John Dowlands und anderer Lautenisten der Renaissance, die Oktavsaiten bei den Baßchören wegzulassen, um unerwünschte Fortschreitungen zu vermeiden. Dowland verlangt statt dessen die Verdoppelung der Baßsaiten. Inzwischen waren die umspannenen Saiten aufgekommen, die keine Klangverstärkung nötig hatten. Die Oktavsaiten waren also für andere Verwendung frei. Daß Bach sie nicht weglassen wollte, geht wohl daraus hervor, daß auf dem nach seinen Angaben von Zacharias Hildebrand gearbeiteten Lautenclavicymbel solche „*Oktävchen*“ angebracht waren, wie Johann Friedrich Agricola berichtet. Das zu lange Fortklingen der umspannenen Saiten will Bach durch häufiges Abdämpfen verhindern. Das erklärt die vielen Pausen im Baß. Der Saitenbezug erscheint hierdurch homogen.

Als Einführung in diese Stimmung hat Bach das Stück in *c-moll* „*Pour le luth*“ geschrieben. Dann nimmt der Spieler die Stücke am besten in dieser Folge: die Baßpartien im Tombeau, Arie „*Betrachte mein Seel'*“; Suite *Es-dur*; Suite *c-moll*; Suite *g-moll*; Fuge *g-moll*; Suite *e-moll*; Suite *E-dur*.

Die Baßpartien im Tombeau wurden bisher wenig beachtet. Sie sind aber wichtig, da sie Auskunft über das Instrument geben. Hier müssen im Continuo die beiden unisono spielenden Lauten im gleichen Stück erst *C* dann *Cis*, erst *D* dann *Dis* spielen. Das läßt sich nur auf einer Laute bewerkstelligen, bei der diese tiefen Baßchöre über das Griffbrett laufen. Bei den Baßpartien erscheint es zweckmäßig, die Baßchöre nicht in die Tonart einzustimmen, sondern in der Grundstimmung zu belassen. Aus den häufig auftretenden Versetzungszeichen in den Bässen könnte man schließen, daß Bach eine Laute mit chromatischen Bässen fordert, daß ihm vielleicht eine mechanische Verkürzung der Baßchöre vorschwebt, ein Gedanke, der schließlich zur Erfindung des Lautenklaviers geführt haben mag. Tatsächlich bieten sich im gesamten Lautenwerk fast nur da grifftechnische Schwierigkeiten, wo ein Baßchor gegriffen werden muß. Sie sind aber niemals unüberwindlich.

Aus dem Studium von Bachs Lautenwerk ergibt sich:

#### *Für das Instrument*

Die Laute soll 13 Chöre haben, die alle über das Griffbrett laufen, so daß man sie auf jedem Bund greifen kann. Die Baßchöre müssen aus Baß- und Oktavsaiten bestehen. Die Oktavsaiten sollten dünne Darmsaiten und dünne umspinnene Darmsaiten sein, die, allein angeschlagen, einen guten Klang geben. Die tiefe Stimmung verlangt mehr Bünde auf dem Griffbrett, am besten 12.

#### *Für die Notation*

Bach lehnt die Tabulatur ab. Der Spieler soll nach Noten spielen. Sie geben die Absichten des Komponisten genau wieder, wozu die Tabulatur nicht imstande ist. Will man Übertragungen von Barocklautenstücken spielen, so muß man sie zuvor einen Ganzton tiefer transponieren, also die ursprüngliche Tonart verlassen. Bei den Bässen ist nur der notierte Ton anzuschlagen.

#### *Für die Technik*

Durch die Festlegung der Dauer eines jeden Tones will Bach die Lautentechnik auf eine neue Grundlage stellen. Die alte Regel vom Klingelassen der Töne soll nicht mehr gelten. Jeder Ton darf nur die angegebene Dauer haben. Das bedeutet vor allem bei den Bässen eine völlige Umstellung des Spielers. Aber auch die Töne eines gebrochenen Akkordes im Diskant dürfen nicht weiter klingen, wenn sie nicht entsprechend lange Noten haben. Die Note wird nur bis zum nächsten Schlag gehalten, es sei denn, daß der Notenwert ausdrücklich eine längere Dauer über den nächsten Schlag hinaus verlangt. Bindebögen haben einmal die allgemeine Bedeutung von Abzügen und Einfällen, zum anderen verlangen sie aber auch ein Liegen- und Klingelassen der Töne über oder unter dem Bogen.

Nachdem wir erkannt haben, daß das Instrument die damals gebräuchliche 13chörige Laute ist, die in *es'*, also einen Ton tiefer als üblich gestimmt ist, erklären sich auch die von Bach gewählten Tonarten ganz natürlich. Das beliebte *d*-moll wird bei ihm zu *c*-moll, *F*-dur wird zu *Es*-dur, die gern benutzte Tonart *fis*-moll, „ton de la chèvre“, wird zu *e*-moll, *a*-moll zu *g*-moll. Die bisher auffallend tiefe Lage mancher Teile auf der *d*-moll Laute wird jetzt um 2 Bünde angehoben, die Baßchöre rücken bei der Verkürzung um einen Chor näher, man kann sie leichter fassen. So wird die Laute auch zum Generalbaßspiel geeigneter.

Mit diesen Erkenntnissen erschließt sich dem Spieler ein weites Feld neuer technischer und musikalischer Aufgaben, die ihm – wie könnte es bei Bach anders sein – die Beherrschung des ganzen Griffbretts bis in die höchsten Lagen und größte Gewandtheit der linken und rechten Hand abverlangen. Es ist das schwerste aber auch großartigste Werk der Lautenliteratur. Die Echtheit mancher Teile zu bezweifeln, ist niemand berechtigt. Wir können keinen Lautenisten nachweisen, der imstande war, auch nur etwas Ähnliches zu schreiben, zumal da er die Stimmung nicht kannte. Ein Nichtlautenist aber könnte nicht so lautenmäßig schreiben. Bach zeigt sich als Meister der Laute, darüber hinaus als genialer Erneuerer der Spiel- und Satztechnik. Er stellt mit seinen Kompositionen das Instrument würdig neben die anderen Soloinstrumente. Auch die Form bereichert er, indem er die von seinen Zeitgenossen fast ausnahmslos gepflegte Tanzsuite zugunsten neuer freier Zusammenstellungen abwandelt. Das geschieht in den Suiten *c*-moll, *Es*-dur und *E*-dur.

Während die Gitarre erst um 1800 die Tabulatur aufgab und zur Notenschrift übergang, erhebt Bach bereits um 1720 diese Forderung für die Laute. Wäre sie nicht bei seinen Zeitgenossen ungehört verhallt, so hätte auch die Laute genau wie die Gitarre den Ansturm des Klaviers überleben können. Aber keiner seiner zeitgenössischen Lautenisten, auch kein Musiktheoretiker oder Musikschriftsteller wie etwa Mattheson oder der Lautenist Baron in seiner *Untersuchung des Instruments der Lauten* (1727) hört auf Bach, der doch in seinen Kompositionen mit Engelszungen redet. Auch Bachs Schüler Krebs schrieb seine Lautenkompositionen in Tabulatur und in der althergebrachten Stimmung *d*-moll. Daraus können wir wohl schließen, daß Bach, ähnlich wie Leonardo da Vinci, seinen Versuch die „Profis“ zu belehren, später aufgegeben hat. Die gewaltige Größe Bachs ist erst späteren Geschlechtern erkennbar geworden. Die Zeitgenossen waren zu nahe dabei um sie erfassen zu können. Uns Heutigen fällt die Aufgabe zu, Bachs Erkenntnisse als sein Vermächtnis anzunehmen und zu der neuentstandenen, nach der Tabulatur gespielten Barocklaute die nach Noten zu spielende Bachlaute zurückzugewinnen.

*Anhang*

Chromatische Bachlaute mit 9 Chören und 3 Hebeln  
entwickelt von Franz Julius Giesbert

Der Körper ist mittelgroß, das Griffbrett so breit, daß es 9 Chöre aufnehmen kann. Es hat 12 Bünde. Der Wirbelkasten ist entsprechend dem Modell von Stradivarius nur wenig abgeknickt, wie bei einer Geige. Als Fortsetzung der Bünde laufen 4 Stege quer über den Wirbelkasten, die den 4 auf dem letzten Steg ruhenden Baßchören die Möglichkeit zur Verkürzung geben. Die Verkürzung wird durch 3 den Hals entlang laufende Hebel bewerkstelligt, die mit dem linken Daumen bedient werden. Sie sind aus festem Holz oder gebogenem Federstahl und sind am Körper und Wirbelkasten drehbar befestigt. Durch einen Druck des Daumens dreht sich der Hebel ein wenig um seine Längsachse und zieht an einem Seil, das am anderen Ende über eine Rolle läuft und eine Brücke auf die 4 Baßchöre herabzieht, so daß sie nunmehr auf einem Steg aufliegen und dort so lange festgehalten werden wie der Daumendruck anhält. Der Daumen kann dabei seine Lage beliebig ändern, die Hand sich also auf dem Griffbrett hinauf und hinunter bewegen.

Die Stimmung der 4 Baßchöre (mit Oktavsaiten) ist *G B D E*. Der erste Hebel erzeugt *A<sub>s</sub> H Es F*, der zweite *A C E Fis*, der dritte *B Cis F G*. Diese letzte Reihe bildet die Töne der Baßchöre am Sattel der Spielchöre, der hier als Bund für die Baßchöre weiterläuft. Von hier ab werden die Baßchöre genau so gegriffen wie die Spielchöre.

Mit dieser Laute spielt man in allen Tonarten nach Noten oder nach der Tabulatur. Das Umstimmen von Baßchören entfällt. Auch die in Noten übertragene Lautenmusik der Renaissance kann wiedergegeben werden. Das Abdämpfen der Baßchöre ist jederzeit durch Daumendruck auf einen der drei Hebel möglich.

## *Bemerkungen zu Siegfried Vogelsängers Aufsatz „Zur Architektonik der Passacaglia J. S. Bachs“*

VON CHRISTOPH WOLFF, NEW YORK

In *Mf XXV/1*, S. 40-50, befaßt sich Vogelsänger erneut mit dem formalen Aufbau der Bachschen Passacaglia (BWV 582), wie er ihn bereits in einer früheren Arbeit (*Musik und Kirche XXVII*, 1967, S. 14 ff.) dargestellt hatte. Nicht die Tatsache, daß er sich nunmehr mit meiner kleinen Studie über *Die Architektonik von Bachs Passacaglia* (*Acta Organologica III*, 1968, S. 183-194) an einigen Punkten kritisch auseinandersetzt, sondern sein methodisches Vorgehen bei der Formenanalyse veranlaßt mich zu einer kurzen Stellungnahme im Blick auf zwei wesentliche Aspekte, nämlich die Position der Fuge im Rahmen der Gesamtarchitektur des Werkes und die Gliederung des Variationenteils.

Vogelsänger schenkt dem zumeist vernachlässigten Fugenteil seine besondere Aufmerksamkeit. Er stellt freilich den Weg für eine Erkenntnis des formalen Konzepts Bachs, das in der kontrapostischen Gegenüberstellung von kleingliedrigem Variationen- und großflächigem Fugenteil die traditionellen Formprinzipien von Passacaglia und Chaconne hinter sich läßt, indem er Beziehungen und Ähnlichkeiten in der Gestaltung der beiden Teile aufzuzeigen versucht<sup>1</sup>. Er fragt nach Kontinuität dort, wo Kontrast<sup>2</sup> zu finden ist. Das Ergebnis der Analyse Vogelsängers ist an vielen Stellen dementsprechend belastet. So erkennt er z. B. in den Kombinationen von Thema und Kontrasubjekten ein „*fast symmetrisches Schema*“ (S. 46). Man müßte jedoch deutlicher sagen: ein nicht-symmetrisches Schema, im Blick auf die so zahlreichen Beispiele vollkommener formaler Symmetrie bei Bach. Approximative Symmetrie ist eben keine Symmetrie. Vogelsängers Liste der Entsprechungen zwischen Variationen- und

<sup>1</sup>Man wird erinnert an das synoptische Verfahren J. N. Davids bei seinen Bach-„Analysen“; vgl. hierzu die Kritik H. Federhofers, *Johann Nepomuk Davids Analysen von Werken Johann Sebastian Bachs*, *AfMw XX*, 1963, S. 147-159.

<sup>2</sup> Etwa im Sinne des für Bach so charakteristischen Kontrastpaares Präludium und Fuge.

Fugenteil (S. 48) kommt denn auch nicht aus ohne „fast“, „vorwiegend“ und andere Abschwächungen der Übereinstimmungen, die in Wirklichkeit keine sind. Seine Gesamtgliederung des Werkes in 14 Abschnitte mit zahlensymbolischer Anspielung auf BACH (S. 48) setzt sich endgültig über die natürliche formale Schranke zwischen Variationen- und Fugenteil hinweg, architektonische Formprinzipien vortäuschend, die es im Barock gar nicht gibt. Das architektonische Kontrastpaar jedoch, in Variations- und Fugenteil statische Axialsymmetrie und asymmetrische Entwicklungsformen gegenüberstellend, wird damit negiert.

In der Analyse der Coda (S. 48 f.) wendet sich Vogelsänger gegen meine „Meinung“, daß dort „weder Thema noch Subjekte zitiert“ werden. Es ist freilich weniger meine Meinung als vielmehr schlichte Tatsache, daß hier kein thematisches Material – im üblichen Sinne des musikalischen Zitats – verwendet wird. Fragmentierungsprozesse, in denen thematisches Material in der von Vogelsänger dargestellten Form zu musikalisch sinnlosen und nur schwer identifizierbaren Partikeln aufgespalten wird, sind bislang bei Bach noch nicht nachgewiesen worden. Wenn Vogelsänger behauptet, daß es in der Coda „buchstäblich keine Note gibt, die nicht aus dem Thema abgeleitet ist“<sup>3</sup>, so kann man ein solches analytisches Ergebnis nur als manipuliert bezeichnen<sup>4</sup>. Das Thema der Passacaglia ist so gebaut, daß es alle charakteristischen Intervalle des skalischen und akkordischen Tonraumes von c-moll enthält<sup>5</sup>. Mehr als eine bewundernswerte Substanzdichte und Komplexität des Bachschen Satzes im allgemeineren Sinn sollte man aus dieser Art von Analyse<sup>6</sup> nicht herauslesen.

Meinen aufführungspraktischen Hinweis, daß der Fugenteil im Gegensatz zum Variationenteil wahrscheinlich ohne Manualwechsel im Plenum zu spielen sei, wertet Vogelsänger als „Notlösung“ bzw. „Fantasielosigkeit“. „Diese klangliche Abstinenz muß verwundern gegenüber dem Farbenreichtum der 20 Variationen, ganz abgesehen davon, daß 6 Minuten Plenoklang auch den Hörer ermüden müssen“ (S. 45). Das letztere Argument kann man nur als subjektive Äußerung<sup>7</sup> ansehen, während das Hauptargument in dem schon erwähnten Mißverständnis des formalen Kontrastpaares wurzelt, das ja nicht ohne klangliche Konsequenzen bleiben kann. Dieses Mißverständnis findet gewiß seine Stütze unter den der Spieltradition der Regezeit noch verpflichteten Organisten, die es ihren historisch versierteren Kollegen verübeln, wenn diese heute jene Bachschen Orgelfugen, die keine ausgeprägten Ripieno-Solo-Strukturen aufweisen, einheitlich im Plenum spielen, – so wie es für die Mehrzahl der Cembalofugen selbstverständlich ist. Auch Vogelsänger muß feststellen: „Selbständige Zwischenspiele, die auch klanglich logisch gegen die Durchführungsteile abzusetzen wären, gibt es in dieser Fuge offensichtlich nicht“ (S. 48).

Die 20 Ostinato-Perioden des Variationenteils gliedert Vogelsänger in 2+3+3+4+3+3+2 Abschnitte, während meine Gruppierung aus 2+3+4+2+4+3+2 Abschnitten<sup>8</sup> besteht. Der springende Punkt ist das Verständnis des Mittelteiles. Wenn Vogelsänger die paarige Zuordnung der Var. 1-2 und 19-20 anerkennt, so muß er sie auch den Var. 10-11 zubilligen. Denn diese sind von den benachbarten Var. 9 und 12 klar getrennt durch ihre Verbundenheit im doppelten Kontrapunkt, der die Mittelachse des Stückes betont, indem er den c. f. von der Baß- in die

3 Dies liefert auch den Grund dafür, die ersten 8 Takte der Passacaglia mit der Vorstellung des Themas und die letzten 8 Takte als Rahmen des Gesamtwerkes zu betrachten.

4 Auch hier ist David Vorbild; vgl. Anm. 1.

5 Entsprechend wimmelt es dann auch in chromatischen Sätzen von BACH-„Zitaten“, wenn man es mit dem Begriff des musikalischen Zitats nicht allzu genau nimmt.

6 Das gilt wohl auch für den von A. Halm entdeckten und von Vogelsänger weiter exemplifizierten Krebs des Themas im Fugenteil. Krebsführung ist als musikalisch nur bedingt sinnvolles Vorgehen bei Bach äußerst selten, dann jedoch als ein bewußt kontrapunktisches Mittel eingesetzt. Davon kann in der Passacaglia keine Rede sein.

7 So fordert Bach z. B. „6 Minuten Plenoklang“ in der Fantasie *Komm Heiliger Geist* (BWV 651).

8 Bei einer Diskussion über Bachs Passacaglia machte mich Dr. Werner Breig (Freiburg i. Br.) dankenswerterweise aufmerksam auf die gleiche, jedoch nicht näher begründete Gruppierung der Variationen bei W. Gurlitt, *Johann Sebastian Bach. Der Meister und sein Werk*, Kassel 1935, S. 22.

Diskantlage befördert. Daß Var. 9 mit den Var. 6-8 zusammengehört, ist aus der Bearbeitung des allen vier Variationen gemeinsamen rhythmischen Grundmotivs  $\text{7 } \overline{\text{777}} \text{4}$  erkennbar. In ähnlicher Weise, nämlich durch das nur dort auftretende Abwärtswandern des c. f. vom Diskant zurück zum Baß, bei gleichzeitiger ornamentaler Auflösung, ist Var. 12 mit den Var. 13-15 verknüpft. Vogelsänger begründet seine abweichende Gruppierung weniger mit Ergebnissen aus der Analyse des Textes als vielmehr mit mehr oder weniger eingefahrenen organistischen Spiegeltüchleinheiten, wenn er etwa folgendermaßen argumentiert (S p e r r u n g e n von mir): „Der abschließende Charakter von Var. 8 zeigt sich v o r a l l e m in der – vom Spieler auch physisch als Steigerung zu empfindenden – Gegenbewegung und der damit korrespondierenden harmonischen Schärfung, so daß dieses Motivmaterial damit ‚erschöpft‘ ist“ (S. 41). Läßt sich auf diese Weise der „abschließende Charakter“ erklären? – „Demgegenüber wirkt die Dreiklangfigur mit Beginn von Var. 9 wie ein ‚Einbruch‘; dieser Eindruck wird noch verstärkt durch . . . den bei der Aufführung häufig stattfindenden M a n u a l w e c h s e l . Daß es sich hier um ein neues Motiv handelt, zeigt aber nicht nur der naive Höreindruck; auch die Analyse bestätigt, daß der anspruchshafte, aufwärts gerichtete Dreiklang im S t a c c a t o – er muß deutlich ‚herausgespielt‘ werden – mit den Drei-Sechzehntel-Sekundgängen im L e g a t o von Var. 6/8 nichts mehr zu tun hat“ (S. 41). Wo finden sich originale Hinweise auf Manualwechsel, Stakkato und Legato, so daß sie sich als analytische Kriterien verwenden ließen? – „Daß mit Var. 13 ein neuer Teil beginnt, wird außerdem noch durch den M a n u a l w e c h s e l und das Aussetzen des Pedals . . . verdeutlicht“ (S. 42). Hier wird wiederum der 2. Schritt vor dem ersten getan, denn Manualwechsel<sup>9</sup> als etwas nicht-Vorgegebenes kann sich erst am analytischen Befund orientieren. – Wenn schließlich die Baßstimme von Var. 12 als „pedalgerechte V a r i a n t e der Sechzehntelgirlande von Var. 10/11“ angesehen wird, dann führt man den Begriff „Variante“ (hier im Sinne von Variierung) ad absurdum, denn die beiden angesprochenen Stimmen haben nichts Wesentliches miteinander gemein.

Die Beispiele ließen sich vermehren. Ein derartiges analytisches Vorgehen auf der Basis unscharfer Terminologie, der unreflektierten Kombination von satztechnischen Beobachtungen mit Prämissen aus organistischer Spielpraxis, der Vermengung von groß- wie kleinformatalen Architekturelementen mit vielfach spekulativen Detailstrukturen, ist kein methodisch gangbarer Weg, an dessen Ziel die Erkenntnis der Form von Bachs Passacaglia stehen soll.

## *Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart Internationaler Kongreß Graz (25. Juni - 2. Juli 1972)*

VON CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING, SAARBRÜCKEN

Das Institut für Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz hat sich vor allem durch seine Bemühungen, Praktiker und Wissenschaftler miteinander ins Gespräch zu bringen, einen Namen gemacht. Auch die diesjährige Tagung über Violinspiel und Violinmusik, angeregt und unter Assistenz ihrer Mitarbeiter glänzend organisiert von der Leiterin des Instituts, Frau Professor Vera Schwarz, führte wieder Vertreter beider „Fachrichtungen“ zu gemeinsamer Arbeit und fruchtbarem Gedankenaustausch zusammen.

In Arbeitskreisen, kleineren Diskussionsrunden, Vorträgen und zwei Forumdiskussionen wurden Fragen des Violinspiels, der Methodik, der Literatur sowie der Stellung des Geigers im Musikleben behandelt. Es erübrigt sich, an dieser Stelle auf die Referate im einzelnen einzugehen, da diese in einem Kongreßbericht vorgelegt werden. Um aber einen Eindruck zu vermitteln, in welcher Breite zu dem Generalthema von den teilweise illustren Teilnehmern beigetragen wurde, sei hier wenigstens ein Überblick gegeben.

<sup>9</sup> Man vermißt hier jegliche Behutsamkeit und kritische Einstellung zu den schwierigen Fragen des Manualwechsels, für die die Originalquellen bekanntlich keine Lösungsmöglichkeiten anbieten.

Zur Frage der Violinschulen nahmen Hans SITTNER, Wien (*Zur Tradition der Wiener Geigenschule*), Lev GINSBURG, Moskau (*Die Arbeit des Interpreten an einem Meisterwerk nach den Erfahrungen der sowjetischen Schule*), Peter GUTH, Wien (*Die moderne russische Violin- und ihre Methodik*), und Jan KRATINA, Prag (*Otakar Ševčík, sein Leben, Werk und Vermächtnis für heute*) Stellung. Max ROSTAL, Bern, setzte sich mit der *Problematik des Streicherberufes in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft* auseinander. Probleme der Physiologie und der Spieltechnik behandelten Friedrich v. HAUSEGGER, Hannover (*Was ist ein Fehler – Analyse des Begriffes Richtig und Falsch in der Physiologie des Violinspiels*), Susanne KLEIN-VOGELBACH, Basel (*Violinspiel aus der Sicht des Physiotherapeuten*), Christoph WAGNER, Dortmund (*Anatomisch-physiologische Grundlagen der menschlichen Bewegung und ihre Beziehung zum Geigenspiel*), Helga THOENE, Düsseldorf (*Neue Übungsmethoden in der Violinpädagogik*), Conrad v. d. GOLTZ, Würzburg (*Technik und Spontaneität*), Wolfgang MÜLLER-NISHIO, Stuttgart (*Typologie des geigerischen Fingersatzes*), und K.-H. v. STUMPF, Hannover (*Locker – oder gelöst*). Erich DOFLEIN, Freiburg i. Br., berichtete über *Violinsonaten aus Paris aus den Jahren 1770 bis 1785* und Boris SCHWARZ, New York, setzte sich für Viotti ein (*Viotti – eine Neubewertung seiner Werke*). Einen Überblick über die Violinmusik der Klassik, die Violinmusik des 19. und die Violinmusik des 20. Jahrhunderts gaben Eduard MELKUS, Wien, Aristide WIRSTA, Paris, und Rudolf STEPHAN, Berlin. Mit der Entwicklungsgeschichte der Violine und ihrer Spielweise befaßten sich Walther WÜNSCH, Graz (*Zur Frühgeschichte der Saiteninstrumente*), Brigitte GEISER, Bern (*Wie spielte man die ersten Violinen?*), und Sonya MONOSOFF, New York (*Biagio Marini*), während auf Probleme der Gegenwart Otto KOLLERITSCH, Graz (*Die Verfremdung des Geigenklanges in der Neuen Musik*), Manfred WAGNER, Graz (*Zum Verlust der Solovioline in den Werken der Avantgarde*), und Rudolf KOLISCH, Boston (*Religion der Streicher*), der einmal mehr die „konservative“ Einstellung der Streicher attackierte, hinwies. Dimitris THEMELIS, Saloniki, sprach über *Violintechnik und Methodik in der Violinetüde um 1800*, Ludwig FINSCHER, Frankfurt a. M., führte ausgewählte Beispiele zur Literatur des virtuosen Streichquartetts vor und Vera SCHWARZ, Graz, teilte Beobachtungen über die *Programmgestaltung des Violinabends in Wien zwischen 1880 und 1935* mit. Der *Bachinterpretation heute* war schließlich eine Diskussion gewidmet.

An einen Vortrag Ludwig FINSCHERS, *Zur Geschichte des Streichquartetts*, in dem weniger ein historischer Überblick, als vielmehr eine Problemgeschichte dieser Gattung gegeben wurde, schloß sich eine Forumdiskussion über *Die Stellung der Kammermusik im Konzertleben unserer Zeit* an, die ebenfalls von diesem geleitet wurde. Eine zweite Forumdiskussion hatte *Die Situation des Geigers im Orchester. Bestandsaufnahme und Möglichkeiten der Verbesserung* zum Gegenstand. Einleitungsreferate hierzu hielten Francis ROSNER, Luxemburg, und Christoph-Hellmut MAHLING, Saarbrücken, der auch die Aufgabe des Chairman übernommen hatte. Auf spezielle Probleme der Gegenwart bezogen waren schließlich die Referate von Erich RASCHL, Graz (*Wunschdenken und die Chancen seiner Realisierung im Unterricht an den Lehranstalten in der steirischen Musiklandschaft*), und Gerhard STRADNER, Graz (*Die Situation Geigenbauer – Musiker heute*).

Ergänzt wurden die Vorträge durch zwei mit sehr viel Sorgfalt und Geschick angelegte Ausstellungen *Zur Entwicklung der Geige* (Gerhard STRADNER) und *Die Violin- und die Violinschule in Geschichte und Gegenwart* (Marianne KROEMER) sowie durch eine Anzahl Konzerte. Entsprechend der Tagung waren es drei Violinabende (Liana ISSAKADSE, Moskau; Thomas GOLDSCHMIDT, Freiburg i. Br.; Ernst KOVACIC, Wien), ein Quartettabend (KOMORI-Quartett) und ein Konzert des Kammerorchesters der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz (Leitung: Walter KLASINC).

Ein Empfang des Landeshauptmanns Dr. Friedrich NIEDERL in den Repräsentationsräumen des Schlosses Eggenberg und ein Empfang des Bürgermeisters der Landeshauptstadt Graz, Dipl.-Ing. Gustav SCHERBAUM, auf dem Schloßberg sowie eine gemeinsame Abschlussfahrt ins steirische Weinland waren gesellschaftliche Ereignisse, die die Teilnehmer sicher nicht so schnell vergessen werden.

In seiner Festansprache bei der Eröffnung des Kongresses setzte sich Wolfgang SCHNEIDERHAN, Luzern, mit Fragen der Ausbildung der Geiger, dem Verhältnis zwischen

Lehrer und Schüler, zwischen Künstler und Publikum sowie den Gefahren einer einseitigen musikalischen Erziehung auseinander, wobei er mit launigen Worten zum Teil aus eigenen Erfahrungen berichtete. Sowohl der Bundesminister für Wissenschaft und Forschung, Frau Dr. Hertha FIRNBERG, dessen Ansprache wegen Verhinderung von Sektionsrat Dr. Josef KRENTETTER verlesen wurde, als auch der Rektor der Hochschule, Magnifizenz Professor Dr. Friedrich KORCAK, wiesen in ihren Ausführungen darauf hin, wie wichtig es sei, die Geige aus ihrer derzeitigen Isolation herauszuführen, der Nachwuchsförderung neue Impulse zu geben und neue Methoden und Zielsetzungen für die Ausbildung der zukünftigen Geiger zu finden.

Alles in allem eine Tagung, deren Niveau erfreulich hoch war, und von der, so ist es zu hoffen, einige Impulse sowohl für die Wissenschaft als auch für die Praxis ausgehen werden. Allen denjenigen, die diese Tagung ermöglicht und so vorbildlich organisiert haben, sei an dieser Stelle nochmals Dank gesagt.

## *Der elfte Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Kopenhagen*

VON KLAUS KROPPFINGER, BONN-BAD GODESBERG

Kongresse sind nicht nur Stätten fachorientierter Mitteilung und Befragung, sie sind auch Dokumente der Gastfreundschaft. Dafür stand der elfte Kongreß der IGMW, der vom 20. bis 25. August in Kopenhagen tagte, unaufdringlich ein. Das mag nicht zuletzt darin begründet sein, daß „Welttoffenheit und Gastfreundschaft“ – so Kurt VON FISCHER im Preliminary Programme – in Skandinavien eine besondere Qualität des Selbstverständlichen auszeichnet. Der Dank, den er der dänischen Gesellschaft für Musikwissenschaft und ihrem Präsidenten Henrik Glahn, dem Programmkomitee und dessen Chairman Søren Sørensen, aber auch allen staatlichen, städtischen und privaten Organisationen aussprach, war sicher der Dank aller Kongreßteilnehmer.

Der gesellschaftliche Rahmen wurde akzentuiert durch die Eröffnungsfeier im Odd Fellow Palae, bei der auch die Königin zugegen war, einen Empfang im Rathaus, eine ganztägige Exkursion nach Malmö und das Abschlußdiner. Er wurde ergänzt durch mehrere Konzerte, in denen skandinavische, speziell dänische, Musik der Tradition, vor allem aber zeitgenössischer Komponisten vorgestellt wurde. Ein Kammermusikabend des Dänischen Streichquartetts im Royal Museum of Fine Arts vermittelte zudem zu den in Kopenhagen vielfältig vertretenen bildenden Künsten, ein Bereich, der angesichts des reichhaltigen Kongreßprogramms und musikwissenschaftlicher Ausstellungen bestenfalls ausschnittthaft aufzunehmen war.

Abgeschlossen wurde das Tagungsprogramm durch die Generalversammlung der IGMW unter dem Vorsitz des Präsidenten Kurt von Fischer, als dessen Nachfolger das neugewählte Direktorium Eduard REESER bestimmte. Als Tagungsort des 1977 stattfindenden zwölften Kongresses wurde Berkeley (Calif./USA) gewählt. Ein Angebot für die Abhaltung des übernächsten Kongresses in Israel unterbreitete Frau Gerson-Kiwi; sie legte zudem eine Einladung für ein 1975 oder 1979 abzuhaltendes Symposium vor.

Bei der Programmgestaltung von Kongressen besteht wohl immer das Problem der Wahl zwischen weniger und mehr Demokratie. Daß man sich in Kopenhagen – wie zwei Jahre zuvor bereits in Bonn – für mehr Demokratie entschied und neben Festvorträgen und „*Round Tables*“ auch „*Free Papers*“ einbezog, ist – bei allen damit verbundenen Schwierigkeiten – positiv zu bewerten. Wer noch nicht zur etablierten Garnitur von Kongreßmatadoren gehört, war zweifellos dankbar für die Chance, vor Zuhörern zu sprechen, die ein breites Spektrum an „criticism“ erwarten ließen. Ein Problem waren freilich die durch das Überangebot entstehenden Überschneidungen. Eine einigermaßen auf Vollständigkeit bedachte Berichterstattung hätte bei Techniken des „Cross-Reading“ Anleihen zu machen. Die „*Abstracts of Free Research Papers*“ und der noch zu erwartende komplette Kongreßbericht erlauben indes eine Konzentrierung auf die Festvorträge und „*Round Tables*“.

Probleme der Stil- und Formbetrachtung standen im Mittelpunkt des Festvortrags von Jens Peter LARSEN mit dem Titel *Towards an Understanding of the Development of the Vienna Classical Style*. Aufbauend auf Erkenntnissen, die einer jahrzehntelangen Forschung im Bereich der Vorbeethovenschen Klassik, und namentlich dem Studium Joseph Haydns entstammen, hob er die Bedeutung historisch relevanter – anstelle systematischer und damit zementierter – Stilbegriffe und Formkategorien hervor.

Helmuth PLESSNER verfolgte in seinem Vortrag *Die Musikalisierung der Sinne. Grundsätzliches zu einem modernen Phänomen* Konvergenzerscheinungen der akustischen und optischen Sphäre mit Blick auf eine metaphorisch verstandene Musikalisierung der Sinne überhaupt. Sie entwickelte sich mit einer zunehmenden Säkularisierung der christlichen Ikonographie, die in wachsendem Maße das ästhetische Objekt favorisierte und einer zunehmenden Tendenz zur Bewußtheit und Intellektualisierung korrespondierte. Implizit aber ist dieser Entwicklung der sich steigernde Zwang einer Profilierung von Kunst als stets Neues. Weiterzuverfolgen wären im Anschluß hieran die Tendenzen des Materials, die „Eigenbewegung“ des jeweiligen Materials in Richtung auf eine Konvergenz der Künste selbst.

Für das „Round-Table“-Gespräch ist der fortschreitende Diskurs formbestimmend, und es ist zu fragen, ob dieser Tatsache in Zukunft nicht noch mehr Rechnung zu tragen wäre. Die schriftlichen Ausführungen der „Panelists“ sollten diesen und auch dem Auditorium durchweg zugänglich gemacht werden – so, wie es beim dritten „Round Table“ der Fall war. Damit würde die zeitraubende Verlesung der Texte hinfällig; grundsätzlich auszusparen aber wäre wohl die Lesung einer verkürzten Fassung der bereits vorliegenden Ausführungen, kollidiert sie doch mit dem Prinzip der vorherigen Information.

Es war sinnvoll, das erste „Round Table“ *Current Methods of Stylistic Analysis of Music*, als dessen Chairman Lewis LOCKWOOD mit Übersicht fungierte, in einen analytisch-betrachtenden Teil am Vormittag und einen analytisch-praktischen am Nachmittag aufzuteilen. Das Schwergewicht lag freilich auf der Vormittagssitzung, bei der es darum ging, gegenwärtig in verschiedenen Ländern geläufige Methoden zu erfassen, aber auch ihren Ansatz zu sondieren. Klar wurde erneut, daß die Dimension des Historischen zum Problem wird, wo lediglich kompositionstechnische Sachverhalte durchleuchtet werden. Das betonte vor allem Ludwig FINSCHER, der darauf hinwies, daß musikalische Analyse auch und in letzter Instanz stets historische Analyse sein müsse. Den Ausführungen Norbert BÖKER-HEILS war zu entnehmen, daß der Computer gerade zum Problem der Stilbestimmung aufschlußreiche Gesichtspunkte beisteuern kann. Wenn „*musikalische Ähnlichkeit als die allgemeinste Form der stilbestimmenden Invarianz . . . nur unter Berücksichtigung ihrer wahrscheinlichkeitstheoretischen Bedingtheit*“ zu klären ist, deren Erhellung aber noch aussteht, wird klar, wie problematisch der Stilbegriff von hier aus erscheinen muß. Skepsis am Stilbegriff artikulierte auch Peter WESTERGARD, der als Theoretiker, primär aber als Komponist sprach. Analyse zerfällt für ihn – kraß gesprochen – in die Eingrenzung bloßer „*foreground details*“, die vielen Stücken gemeinsam sind und als Grundlage historisch orientierter Stilanalyse dienen sowie in die individuelle Charakteristika erforschende Analyse (Analyse der „*middleground structure*“), die aufs einzelne Werk konzentriert ist. Und nur die letztere ist relevant. Verfolgt man aber beide Wege, so ergibt sich folgende Problematik: Einmal steht die Bedeutung stilistischer Züge der „*middleground structure*“ im umgekehrten Verhältnis zur Zahl der hierfür in Frage kommenden Werke, zum anderen aber tritt bei der Beschränkung auf „*foreground details*“, über größere Zeiträume hinweg, „*the problem of syntactic change*“ hervor. Fragen dieser Art sind auch für einen weiteren, nicht weniger interessanten Komplex wesentlich: die Anwendung und Weiterentwicklung der Theorie Heinrich Schenkers, mit der sich namentlich die Beiträge von Ian BENT, Leo TREITLER und Harold POWERS befaßten. Es mag in einem besonders ausgeprägten Streben nach Systematisierung, aber auch nach möglichst effektiven Lehrmethoden liegen, daß Schenkers Methode namentlich in den USA verbreitet ist. Dafür spricht auch, daß zugleich linguistische Verfahrensweisen, namentlich Noam Chomskys „*Syntactic Structures*“ reflektiert wurden.

Auf den ersten Blick mag eine Zusammenschau auf der Basis von Schichten bestehen – bei Schenker: „Hintergrund“ („Ursatz“), „Mittelgrund“ und „Vordergrund“; bei Chomsky: „Tiefenstruktur“ und „Oberflächenstruktur“. Eine tatsächliche Parallelisierung wäre aber nur

denkbar, wenn es musikalische „Tiefenstruktur“ im Chomskyschen Sinne wirklich gäbe. Eine „innere Sprachform“, von der „Sätze“ gleichen Inhalts nachweislich abzuleiten wären, liegt in Musik offenbar nicht vor.

Das von ERICH STOCKMANN besonders präzise geleitete zweite „*Round Table*“ stand unter dem Thema *Musical Instruments as Objects of Historical and Anthropological Research*. Hauptpunkte der Betrachtungen waren die soziale Rolle der Instrumente, der Komplex der instrumentalen Klangforschung, wie auch die Bedeutung des Klanges für die musikalische Kommunikation. So waren soziale Funktion, Klang und Rolle der Tradition Schwerpunkte im Referat Klaus P. WACHSMANNs; B. A. ANING wies u. a. auf die Beziehungen zwischen Instrumentengröße und sozialer Ebene hin; interessante Ausführungen machte Hanoch AVENARY zum Vordringen der Flöte in den Tempelkult im ersten und zweiten Jahrhundert v. Chr., über die retardierenden Momente dieses Prozesses (Flöte = Fruchtbarkeitssymbol) und die hinzugewonnene Bedeutung des Instruments – deutlich wurde auch, welche großen Schwierigkeiten für eine wirklich historisch adäquate Quellendechiffrierung bestehen; Hans-Peter REINECKE wandte – ausgehend von der Rollentheorie der Sozialpsychologie und verbunden mit der Frage nach dem Spieler – den Begriff der Rollenstruktur an. Die Gradationskala von Instrumenten hinsichtlich ihrer sozialen Wertigkeit und die Rollenhierarchie der Spieler sind miteinander verklammert.

Lautete das Generalthema der „*Round Tables*“ auch *Methodology of Musicology*, so machte der Titel des dritten „*Round Table*“ *Musicology to-day* doch klar, daß es sich hier um eine besondere Qualität kritischer Betrachtung, um das Selbstverständnis von „Musikwissenschaft heute“, ging. Unter diesem Aspekt ist auch die Frage, ob es sinnvoll war, das Grundsatzgespräch des Bonner Kongresses (siehe hierzu die Besprechung im vorliegenden Heft) als Neuaufgabe zu präsentieren, positiv zu beantworten. Zudem hatte die Diskussion – bei einem weiter gefächerten Teilnehmerkreis – andere Schwerpunkte als in Bonn, wo der Kern der Auseinandersetzung wesentlich vom Anspruch bestimmt war, natur- und geisteswissenschaftliche Verfahrensweisen durch die materialistische Sozialwissenschaft aufzuheben. Freilich waren die Orientierungswerte des Disputs auch in Kopenhagen ideologiekritische. Strittig war – ausgehend von Zofia LISSAS Forderung nach einer globalen Musikgeschichtsschreibung und zugespitzt auf das Verständnis von „Universalgeschichte“ – der Begriff von Geschichte überhaupt. Der Trennung: hie Geschichte! – hie Geschichtsphilosophie! stand die Erklärung gegenüber, diese Trennung sei scheinhaft. Versuchsweise vermittelt wurden diese Positionen durch Ansätze, den Sinn einer Universalgeschichte und die erkenntnistheoretischen Grundlagen zu klären, die Frage nach unserem Geschichtsverständnis zu beantworten.

Tatsächlich sollte, selbst angesichts extremer Positionen, die Diskussion fortgeführt und offengehalten werden. So ist z. B. daran zu erinnern, daß die im Bonner Symposium aus marxistischer Sicht verschmähte strukturalistische Methode gerade durch Althusser's Marxinterpretation und die daran sich anschließende Auseinandersetzung neue Impulse erhalten hat, die auf eine Durchdringung von historischer und strukturalistischer Betrachtung abzielen. Zu fragen wäre, ob nicht neben einer „linearen“ eine „strukturelle“ Kausalität (Alfred Schmidt) denkbar ist, die auf der Basis solcher Zusammenhänge geschichtliche Brücken zu schlagen vermag, wo der Begriff der Kontinuität aussetzt.

### *Der dritte Internationale Kongreß für alte Musik der Länder Mittel- und Osteuropas in Bydgoszcz/Polen (10. - 16. September 1972)*

VON ARNOLD FEIL, TÜBINGEN

Noch ein Kongreß mehr – mit zu vielen Leuten, zu wenig Zeit zu Gesprächen, Begegnungen nur aus Höflichkeit, Gespött hinter vorgehaltener Hand; noch ein dichter, sich in verschiedenen Veranstaltungen überschneidendes Programm? Nein, nichts von all dem, was Kongreßreisen mehr und mehr verleidet! Etwa 70 Teilnehmer aus 16 Ländern waren gekommen, begegneten sich in Referaten und Diskussionen, fanden sich in fachlichen und vor allem in persönlichen Gesprächen um die beiden Themengruppen (denen sich auch die meisten

freien Referate locker zuordnen) *Probleme der Periodisierung* und *Folklore und Professionalismus* in der Musik Mittel- und Osteuropas im 17. und 18. Jahrhundert. Vormittags Arbeitssitzungen, nachmittags und abends Konzerte, einige interessante Exkursionen: die Organisation durch die Filharmonia Pomorska und die Wissenschaftliche Gesellschaft von Bydgoszcz war vorzüglich, nämlich unmerklich; die Mühe und Arbeit vor allem der beiden Hauptverantwortlichen, Magister A. SZWALBE (Filharmonia Pomorska) und Dr. A. CHODKOWSKI (Musikwissenschaftliches Institut der Universität Warschau), war nur zu ahnen. Ein anderes aber konnte man deutlich spüren: die Beglückung vieler, vor allem jüngerer Teilnehmer darüber, daß man sich findet, wenn man sich etwas zu sagen hat, wenn man voneinander lernen will, und daß die Verschiedenheit der Sprachen und der Zugehörigkeit zu Nationen keine Barrieren sind.

Im Referat zur Eröffnung setzte sich Zofia LISSA, die Ehrenpräsidentin des Kongresses, mit dem Problem auseinander, das entsteht, wenn man die Musikgeschichte verschiedener Völker und vor allem verschiedener Kulturen „vergleicht“, wie leicht sich Irrtümer einschleichen, wenn man eigene Vorstellungen von Entwicklungen, Beeinflussungen, Perioden etc. etc. wie Raster auf das „fremde“ Material legt. Die in diesem Vortrag enthaltene (von Elmar ARRO in einem aggressiven Referat *Aufgaben und Ziele einer künftigen Musikslawistik* unterstützte) Mahnung, die vielen kenntnislosen oder falschen, auch hochnäsigen „Noch nicht“ oder „Schon“ in der „großen“ (aus falscher Bescheidenheit oft genug auch in der lokalen) Musikgeschichtsschreibung zu vermeiden, wäre freilich nötiger an manche Kollegen zu richten gewesen, die man in Bydgoszcz nicht gesehen hat. Wenn es dort etwas zu bemängeln gab, dann waren es die von allen Kongressen bekannten verzeihlichen Fehler: ein ausgeschütteter Zettelkasten ergibt noch kein Kongreßreferat, selbst wenn das Material interessant ist; auch die wichtigste Beobachtung am Werk eines Komponisten oder an Werken einer Epoche oder einer Landschaft bleiben für den Hörer irrelevant, wenn ihm keine Möglichkeit gegeben wird, zu eigenen Bezugspunkten Verbindungen herzustellen; nicht allen ist es gelungen, Arbeiten mit lokal oder zeitlich bestimmtem Ansatz so weit voranzutreiben, daß (wie etwa in den Referaten von Jan STESZEWSKI, Warschau, *Zur Frage der Musikarten im 17. Jahrhundert*, oder von Koraljka KOS, Zagreb, *Die Volkstümlichkeit und der Professionalismus in der Musik Kroatiens im 17. und 18. Jahrhundert*) sich Perspektiven eröffnen, die anderen mit anderen Ausgangspunkten helfen können. Insgesamt wurde viel und Interessantes vorgetragen; der Kongreß-Bericht, der – als sei dies eine Selbstverständlichkeit – zur Eröffnung mit fast allen Referaten gedruckt vorlag, gibt Aufschluß (*Musica antiqua III*. Acta scientifica, Bydgoszcz 1972).

In Bydgoszcz finden Konzerte nicht zur Verschönerung des Kongresses statt, dieser ist vielmehr umgekehrt eine Ergänzung des *Festival international de musique ancienne de l'Europe centrale et orientale*, das alle drei Jahre dort veranstaltet wird. Vom *Choeur d'état de Moscou* bis zu den *Cantores minores Wratislavienses*, vom *Orchestre symphonique de la Philharmonie Pomériannienne* über das glänzende Ensemble der Warschauer Musikhochschule *Con moto ma cantabile* bis zum heftig experimentierenden *L'atelier de musique à Varsovie* waren viele Ensembles mit mehr oder weniger anregenden und abwechslungsreichen Programmen zu hören, wobei manchmal die weniger bekannten besser Musik machten, etwa der Chor des Musikwissenschaftlichen Instituts in Belgrad (Leitung: Džmitrije STEFANOVIĆ) oder das *Ensemble de madrigalistes de Bratislava* (Leitung: Ladislav HOLASCHEK).

Wer sich die Zeit nahm, konnte anschließend am aufregend interessanten und wahrlich internationalen „XVI. Warschauer Herbst“ teilnehmen: die IV. Symphonie von Charles Ives (1916) etwa oder *Continuum* von Kazimierz Serocki (1965/66) kann man nicht alle Tage hören – und kaum besser.

*Homo hodiernus musicam audit*  
*Musikwissenschaftliches Kolloquium in Brno/ČSSR*  
 (25. - 28. September 1972)

VON TIBOR KNEIF, BERLIN

Anläßlich des diesjährigen, nunmehr siebenten Internationalen Musikfestivals in Brünn fand vom 25. bis 28. September ein wissenschaftliches Kolloquium mit dem Titel *Der Mensch von heute hört Musik* statt; zur bewährten inoffiziellen Verständigungssprache wurde Deutsch gewählt. Die Hauptreferate, Kurzvorträge und Podiumsdiskussionen galten insgesamt drei Themenkomplexen. Der erste umfaßte Probleme, die das gegenwärtige Musikhören in soziologischer, psychologischer, ästhetischer und pädagogischer Hinsicht bereitet; der zweite bezog sich auf die höhere Kunstmusik („*musica artificialis*“); im dritten wurden jene Gattungen erörtert, die man mit dem Besslerschen Terminus als umgangsmäßige Musik bezeichnen könnte („*musica profana*“). Die lateinischen Sektionstitel zeigen dabei, daß diese Einteilung den mancherlei Zwischenformen und Überschneidungen nicht durchweg gerecht wurde.

Zu den Hauptreferenten gehörte Zofia LISSA (Warschau), die einen in Darmstadt gehaltenen Vortrag vom Frühjahr 1972 zu einem ansehnlichen Umfang ausbaute (*Über das Wesen des geschichtlichen Bewußtseins in der heutigen Musikkultur*). Über *Funktionale Musik* sprach Hans Heinrich EGGBRECHT (Freiburg i. Br.) und nahm eine dreifache Differenzierung dieses Begriffes vor; seine Thesen blieben nicht unwidersprochen, und im Verlauf der Kontroverse (Rudolf STEPHAN, Jaroslav VOLEK, Martin WEHNERT u. a.) gewann man die Überzeugung, daß in der künftigen Diskussion auch frühere, vielleicht klarer formulierte Äußerungen – z. B. von Carl Dahlhaus – über das Thema einbezogen werden müssen. Josef BURJANEK (Brünn) sprach schließlich über das musikalische Erlebnis in psychologischer Sicht und wies besonders auf die dialektische Beziehung zwischen Musik und Wort hin.

An ergiebigen Kurzreferaten war kein Mangel, und auch bei ihnen hätten zahlreiche Wortmeldungen problematisierend gewirkt, hätte die Diskussion nicht immer wieder unter Zeitdruck gedrosselt werden müssen. Kurt BLAUKOPF (Wien) berichtete über ein von ihm geleitetes Forschungsprojekt, das den neuen musikalischen Verhaltensformen der Jugend in der Industriegesellschaft gilt; praktische Empfehlungen an die Musikerzieher fehlten ebenfalls nicht. Über die – in den musikwissenschaftlichen Kreisen der Bundesrepublik teilweise bereits bekannten – Ergebnisse aus Hörversuchen mit neuer Musik gab Hellmut FEDERHOFER (Mainz) Rechenschaft. Ludwig FINSCHER (Frankfurt/M.) sprach vom Zusammenhang von analytisch-historischem Verständnis und Hörverständnis beim Hören historischer Musik und forderte eine geschichtlich orientierte Hermeneutik musikalischer Inhalte. Eine diskutierungswürdige Theorie der zeitlichen Mehrschichtigkeit musikalischer Verläufe entwickelte Hans GRÜSS (Leipzig) und beleuchtete sie an Beispielen von Philippe de Vitry und Schönberg. In einem reflexionsreichen wie sprachlich sorgfältigen Beitrag äußerte sich Peter GÜLKE (Stralsund) zu Fragen der Interpretation unter dem Aspekt des sich wandelnden Hörens. Lukas RICHTER (Berlin) zeichnete das sinkende Niveau und die soziale Einbettung des kommerziellen Couplets um die Jahrhundertwende nach und arbeitete einige Merkmale aus, die diese Gattung im Unterschied zum jüngeren Schlager besitzt. In einem erfreulichen Gegensatz zu der Unverbindlichkeit, mit der während des Kongresses das semiotische Vokabular benutzt wurde, behandelte Albrecht RIETHMÜLLER (Freiburg i. Br.) das *Tonsignet*; mit seiner Themenstellung ist zugleich ein bislang unbeachtetes Problem der musikalischen Zeichentheorie sichtbar geworden. Und schließlich (am Ende der alphabetischen Nennung der Autoren): ein beziehungsreiches Referat von Rudolf STEPHAN (Berlin) galt den frühesten Versuchen einer radiophonen Musik um 1930. Neben der geschichtlichen Situationsanalyse leistete Stephan auch eine anschauliche Deskription des *Lindberghflug*-Stückes von Hindemith/Weill.

Jurij CHOLOPOW (Moskau), Jifi FUKAČ (Brünn), Walther SIEGMUND-SCHULTZE (Halle/S.), Wolfgang SUPPAN (Freiburg i. Br.) und Hellmuth Christian WOLFF (Leipzig) traten mit weiteren informativen Kurzvorträgen auf, die durch Referate anderer Teilnehmer ergänzt wurden.

Im ganzen brachte der Kongreß, dessen mündlich vorgetragene sowie nur schriftlich eingereichte Materialien gedruckt werden sollen, viel sachliche Anregung und manch erfreuliche persönliche Begegnung. Trotz der Zeitknappheit, die sich bei der Diskussion empfindlich bemerkbar machte, gelang es den beiden Hauptverantwortlichen, Jiří VYSLOUŽIL und Rudolf PEĆMAN, eine wissenschaftliche Tradition von internationalem Gewicht weiter auszubauen und neue Mitarbeiter in sie einzubeziehen. Das Gelingen der dreitägigen Veranstaltung ist vor allem ihnen zu danken.

Umrahmt wurde das Kolloquium von einem ereignisreichen Musikfestival, dessen Höhepunkte eine glänzende *Lulu*-Aufführung (die erste in einem sozialistischen Land), Martinůs Oper *Die drei Wünsche* und Janáčeks *Jenufa* in der Inszenierung der Brünner Staatsoper bildeten.

## DISSERTATIONEN

*BERNHARD BILLETER: Die Harmonik bei Frank Martin. Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik. Diss. phil. Zürich 1970.*

Die frühen Werke Frank Martins stehen noch im Bann der spätromantischen Funktionsharmonik, aus dem er sich mit Hilfe modalen Melodik befreite. Sein Drang zu Chromatik und Modulation führte zu einem Stil, in dessen Zentrum eine nichtfunktionale Harmonik mit Zwölfton-Elementen steht („gleitende Tonalität“). Da befriedigende Analysemethoden für nichtfunktionale Harmonik fehlen, befaßt sich der erste Teil der Arbeit mit der Definition der Harmonik, dem Anwendungsbereich der Stufenanalyse und der Funktionstheorie, der dualen Molltheorie, der Methode von Heinrich Schenker und ihrer Erweiterung von Felix Salzer und vor allem mit der *Unterweisung im Tonsatz* von Paul Hindemith, dessen Theorien in grundsätzlichen Punkten abgelehnt werden, dessen Analysemethode aber mit einigen Modifikationen eine brauchbare Grundlage zur Analyse der Harmonik Frank Martins abgibt. Die Arbeit ist 1971 im Verlag Paul Haupt, Bern, erschienen (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. 23.).

*KLAUS FISCHER: Die Psalmenkompositionen in Rom Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts (1570 - ca. 1630). Diss. phil. Köln 1970.*

Die vorliegende Dissertation läßt bewußt die außerliturgisch verwendete Psalmotte, die in Rom zu dieser Zeit nur untergeordnete Bedeutung besitzt, außer Betracht und berücksichtigt ausschließlich liturgiegebundene Figuralpsalmen des Offiziums. Die Untersuchung des liturgischen Zusammenhangs ergab mehrere Hinweise dafür, daß die spürbare Zunahme dieser Gattung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wahrscheinlich mit der Brevierreform Papst Pius V. von 1568 und den kirchenmusikalischen Bestrebungen des Tridentiner Konzils zusammenhängt.

Einen wichtigen Platz im Rahmen dieser Abhandlung nimmt die Untersuchung der gregorianischen Psalmtöne als Konstruktionsgrundlage des Satzes ein. Ihr Einfluß auf Kadenzgestaltung, tonartige Zusammenhänge, Melodiegestaltung und Satzweise wurden analysiert. Mit Ausnahme einiger Psalmen Victorias und Felice Anerios liegt die Choralvorlage nie einem vollständigen Psalm zugrunde. Sie beschränkt sich in der Regel nur auf einige ausgewählte Verse oder auf textlich besonders hervorgehobene Stellen. Als Zitat wird sie häufig in den Anfangsvers übernommen. Eine Korrelation zwischen Cantus firmus-Zitat und zeit- bzw. personalstilistischer Zuordnung ist nicht nachweisbar.

Die Untersuchung der tonartigen Zusammenhänge wurde in engem Anschluß an Theoretiker des 16. Jahrhunderts, besonders an Pietro Pontios *Ragionamento di musica* vorgenommen. Die charakteristischen Mediatio- und Finaliskadenzen der Psalmtöne finden neben freien Kadenzbildungen bis in das beginnende 17. Jahrhundert Verwendung. In den Alternativ-Psalmen ist ihr Anteil höher als in den mehrhörigen Psalmen, in denen freie Kadenzbildungen immer stärkere Bedeutung gewinnen.

Ausgedehnte Untersuchungen wurden den verschiedenen Formen des Alternativ-Vortrags gewidmet, da mit Ausnahme der doppel- und mehrhörigen Psalmen im weitaus größten Teil der übrigen Psalmen mehrstimmig vertonte Psalmverse mit Versen abwechseln, die im cantus planus vorgetragen wurden. Im Unterschied zu den mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Kompositionen wurden vorzugsweise die ungeradzahigen Psalmverse mehrstimmig vertont.

Der zeitlichen Zugehörigkeit zum Stilumbruch um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert entspricht eine kompositorische Vielgestaltigkeit, die sowohl Psalmverse in einfachem Falsobordonesatz und Motettenstil, als auch verschiedene Arten homophoner Satzweise oder in Elementen des stile concertato durchsetzte Satzgestaltung umfaßt. Eine genetische Verbindungslinie führt von den schlichten Falsobordonemodellen, die unverändert den Psalmversen

unterlegt werden, über die aufgelockerten Falsobordoni und Falsobordoni mit mehreren Modellen zur vorherrschenden homophonen Satzweise mit thematischer Eigenständigkeit der einzelnen Verse.

Ausgedehntere Stilanalysen wurden an Kompositionen durchgeführt, in denen durch das Zurücktreten von Falsobordonesatz und homophoner Satzgestaltung bedingt eine persönliche Stilhaltung sichtbar wird. In diesem Zusammenhang konnte die in der Literatur vorherrschende Meinung, daß der durch seine Vorliebe für Kanonkünsteleien und zahlreiche Streitschriften bekannte Romano Micheli ausschließlich ein konservativ gesinnter Komponist gewesen sei, an Hand der Frühwerke erheblich eingeschränkt werden. Die große Spannweite in Formgebung und Gestaltung, die aus dem Stilwandel um 1600 erwächst, umfaßt auch die mehrchörigen und konzertierenden Psalmen.

Von Crivelli und Felice Anerio sind Psalmen überliefert, deren Chorgruppenaufteilung sich eng an den liturgischen Chorwechsel nach beiden Psalmvershälften anlehnt (liturgische Mehrchörigkeit). Psalmen mit Verwendung sparsamer Echoeffekte und gelegentlicher Überdeckung des Parallelismus membrorum durch den Wechsel der Chorgruppen sind ebenso vertreten wie Kompositionen, in denen ein Stilausgleich zwischen harmonisch gebundener Polyphonie und konzertanten Gestaltungselementen vorgenommen wird, wofür die meisten Psalmen Sorianos und Cifras Zeugnis ablegen. Mit Romano Michelis *Compieta a sei voci* von 1616 und Paolo Tarditis Psalmen aus dem Jahre 1620 erfolgt erstmals eine Aufgliederung in unterschiedlich strukturierte Psalmverse verschiedener Besetzung, auch unter Einfügung von Soloabschnitten mit Basso continuo. Traditis Konzertatpsalmen, die bereits obligate Instrumente erfordern, die sich gelegentlich zu kurzen instrumentalen Zwischenspielen formieren oder motivisch mit den Singstimmen durchdringen, repräsentieren bereits einen weiterentwickelten Typ dieser kontrastierenden Reihenform.

Die Arbeit wird in den *Analecta Musicologica*, Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Arno Volk Verlag Köln, erscheinen.

*WILLIBRORD ALFONS HECKENBACH: Das Antiphonar von Ahrweiler. Studien am Codex 2 a/b des Pfarrarchivs Ahrweiler (um 1400). Diss. phil. Köln 1970.*

Anlaß zu dieser Studie bot die Wiederentdeckung von 6 liturgischen Handschriften im Pfarrhaus von Ahrweiler: Cod. 1: kölnisches Plenarmissale (Ende des 14. Jhs.); Cod. 2 a/b: zweibändiges Antiphonar um 1400; Cod. 3[b]: Sommerteil eines Antiphonars (16. Jh.); Cod. 4: Psalterium und Hymnar (1719); Cod. 5[a]: Winterteil eines Antiphonars (1724); Cod. 6: Antiphonar für das ganze Jahr (um 1725).

Das Offizium, das diese Antiphonare enthalten, wurde von den Pfarrern und Altarvikaren der ehemals kölnischen, der Abtei Prüm inkorporierten Pfarrei gehalten; es folgt dem *Cursus Romanus*; sein Festkalender enthält die typischen Kölner Heiligenfeste; zwei Reimoffizien in Cod. 2 a/b weisen allerdings nach Prüm: das Benedikt-Offizium (AH 25, n. 52) in einer dem römischen *Cursus* adaptierten Fassung, sowie das Chrysanthus-Offizium (AH 25, n. 73), von dem bereits Clemens Blume und Ewald Jammers vermuteten, es sei anläßlich der Translation der Heiligen Chrysanthus und Daria nach Münstereifel im Jahre 844 von einem Prümer Mönch gedichtet und komponiert worden und zähle somit zu den ältesten Zeugen dieser Gattung. Hier kann es erstmals in einer rheinischen Handschrift nachgewiesen werden, deren Verbindung zu Prüm die Vermutung von Blume und Jammers bestärkt.

Die Arbeit enthält zunächst eine Beschreibung der Handschriften (10-22) und konzentriert sich dann auf das älteste Antiphonar (Cod. 2 a/b). Aus den Differenzen und Intonationen der Antiphonen werden die Psallertafeln rekonstruiert (23-28). Bei Modalitätsstudien an den Ferialantiphonen (29-69), in die auch die wichtigsten Tonare und Antiphonare verschiedener Provenienz einbezogen werden, schälen sich aus rund 130 Stücken 11 Modelle heraus, die charakteristische Unterschiede, wenn auch gelegentlich fließende Grenzen haben. Interessant ist dabei die Rekonstruktion eines Zentraltonmodells (im *Antiphonale Monasticum*, Solesmes 1934, als „*tonus irregularis*“ bezeichnet) mit Transformationen in 5 verschiedene Modi. Das Antiphonar von Ahrweiler läßt diese Zusammenhänge deutlicher erkennen als andere, weitaus ältere Dokumente, weil es offensichtlich in einer Melodietradition steht, die vom Einfluß der

mittelalterlichen Modalitätsbestimmungen weniger berührt ist. Auch darin bestätigt sich Peter Wagners These vom hohen textkritischen Wert der germanischen Choraltraditionen. – Modellstudien an den Invitorien (70-104) können nachweisen, daß die meisten Invitatorialantiphonen und -psalmformeln den Modellen der Responsoria proluxa genau entsprechen und daß demnach die Gattung des Invitoriums eindeutig der responsorialen Psalmodie angehört, – wenn man von einigen wenigen Stücken jüngerer Datums absieht. – Die Hymnen (105-157) des Cod. 2 a/b werden textlich mit den *Analecta Hymnica*, melodisch mit Bruno Stäbleins Ausgabe (*Monumenta Monodica I/I*) und mit der Kölner Kunibert-Tradition (Hans-Josef Werner) kollationiert. Ein Text und zwei Melodien können dabei erstmals ediert werden. – Ein alphabetisches Gesamtverzeichnis der Gesänge enthält, – unter Bezugnahme auf René-Jean Hesberts *Corpus Antiphonalium Officii* (CAO III/IV), – die Initien, Fundstellen, Tonartbezeichnungen der Antiphonen (167-214), Invitorien (214-216), Responsorien (217-254), Kurz-Responsorien (254 bis 257), Versikel (257-260), Hymnen (260-262) und Varia (262 f.). Ein Überblick über das Kalender von Ahrweiler in den drei zeitlich zu unterscheidenden Schichten erlaubt gleichzeitig die heortologische Aufschlüsselung der alphabetischen Register. 6 Faksimilia (Maßstab etwa 1:3) geben Einblick in die paläographische Eigenart der Handschriften (273-279).

Die Arbeit ist als Band 94 der „Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte“, Arno Volk-Verlag, Köln 1971, erschienen.

## BESPRECHUNGEN

*YEARBOOK of the International Folk Music Council. Volume I, 1969. Ed. by Alexander L. RINGER. Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press 1971. 270 S.*

*YEARBOOK of the International Folk Music Council. Volume II, 1970. Ed. by Alexander L. RINGER. Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press 1971. 179 S.*

1963, da Maud Karpeles als ehrenamtliche Sekretärin des International Folk Music Council (IFMC) resignierte, begann für diese UNESCO-Affiliation eine wahre Odyssee. Die Geschäftsstelle wechselte mehrfach, zunächst in England, dann nach Dänemark, zuletzt 1969 nach Kanada. Darunter mußten naturgemäß die Publikationen leiden. Das Journal of the IFMC erschien mit dem 20. Jahrgang, 1968, zum letzten Mal. Seine Fortsetzung, das Yearbook of the IFMC, hatte mit Anlaufschwierigkeiten zu kämpfen. Und kaum ist nun, mit den 1971 erschienenen Bänden I/1969 und II/1970, der Start gelungen, da steht bereits ein Redakteur-Wechsel ins Haus. Ab Band III/1971 soll Charles Haywood, New York, die Schriftleiterstelle erfüllen.

Die zur Besprechung anstehenden Bände bezeichnen demnach die „Ära Ringer“.

Zunächst ein Vergleich zwischen altem Journal und neuem Yearbook. Positiv ist die Niveausteigerung im Aufsatzteil zu vermerken, der nun nicht mehr Kurzfassungen von Konferenz-Referaten, sondern richtige Aufsätze enthält. Zurückgefallen ist dagegen der Besprechungsteil. Während früher über die möglichst vollständige Darstellung von einschlägigen Büchern hinaus auch Aufsätze rezensiert oder zumindest angezeigt wurden, beschränkt sich die Schriftleitung nun auf recht zufällig eingegangene Bücher oder Rezensionen. Von systematischer Erfassung aller relevanten Literatur kann nicht mehr die Rede sein. – Wie es einem internationalen Organ zukommt, sind neben der englischen Sprache die französische, italienische, spanische und deutsche zwar prinzipiell gleichberechtigt; die Praxis zeigt aber, daß Englisch dominiert. Die Bände I und II enthalten 19

Aufsätze in englischer, je einen Aufsatz in spanischer, französischer und deutscher Sprache. Diese Verteilung ist offensichtlich keine Frage des Angebotes, da drei Aufsätze deutscher Autoren (Dauer, Elsner, Hoerbürger) ins Englische übersetzt wurden und der einzige deutschsprachige Beitrag erst nach Protest des Autors (Mitteilung Walter Salmen) um die Übersetzung herunkam. Ein solcher Hinweis entspringt nicht nationalem Prestigedenken – sondern berechtigter Sorge um das „International“ im IFMC.

Des Herausgebers Intention, „*the remarkably broad research interests and activities of the members of the IFMC*“ (Band I, S. 6) in den beiden vorliegenden Bänden zu spiegeln, ist keine leere Phrase geblieben. Historische Probleme stehen neben zeitgenössischen, instrumentale und vokale Volksmusik sind ebenso wie der Tanz einbezogen, von den fünf Kontinenten fehlt keiner. Es würde zu weit führen, an dieser Stelle jeden einzelnen Aufsatz kritisch zu würdigen. Regionale Studien und Spezialthemen behandeln: Arnold BAKÉ, Niederlande, *Stick Dances*; Viktor M. BELIAEV, UdSSR, *The Russian Protiazhaia Folk Song*; George W. BOSWELL, USA, *The Neutral Tone as a Function of Folk-song Text*; Diego CARPITELLA, Italien, *Le Recherche Ethnomusicologique et la Musique du Vingtième Siècle*; Alfons M. DAUER, BRD, *Research Films in Ethnomusicology: Aims and Achievements*; Jürgen ELSNER, DDR, *Remarks on the Big Argül*; Akin EUBA, Nigeria, *New Idioms of Music-Drama among the Yoruba: An introductory Study*; Archie GREEN, USA, *Hear These Beautiful Sacred Selections*; Felix HOERBURGER, BRD, *Folk Music in the Caste System of Nepal*; Michio KITAHAARA, Kanada, *A Formal Model of Syncretism in Scales*; Barbara KRADER, USA, *Folk Music in Soviet Russia: Some Recent Publications*; Isaiah Mwesa MAPOMA, Zambia, *The Use of Folk Music Among Some Bemba Church Congregations in Zambia*; Mervyn MCLEAN, Neuseeland, *An Analysis of 651 Maori Scales*; Atta Annan MENSAH, Ghana, *Ndebele-Soli Bi-musicality in Zambia*; Radmila PETROVIC, Jugoslawien, *Some Aspects of Formal Expression in*

*Serbian Folk Songs*; Vera PROCA-CIORTEA, Rumänien, *On Rhythm in Rumanian Folk Dance and Kinetic Language and Vocabulary*; Luis Felipe RAMÓN Y RIVERA, Venezuela, *Formaciones Escalísticas en la Etnomúsica Latinoamericana*; Walter SALMEN, BRD, „Alte Töne“ und *Volksmusik in Kompositionen Paul Hindemiths*; Bálint SÁROSI, Ungarn, *Gypsy Musicians and Hungarian Peasant Music*; V. VINOGRADOV, UdSSR, *The Akyns Sing of Lenin*. – Aus dieser Reihe ragt ein Aufsatz hervor: John BLACKINGS, Südafrika, *The Value of Music in Human Experience*; ein bemerkenswerter anthropologischer Ansatz, der an Grundfragen der Verbindung von Mensch und Musik rührt. Schließlich beschreibt Maud KARPELES, England, die Entwicklung des IFMC von der Gründung im Jahr 1948 bis 1969. Dieser Beitrag ist insofern aufschlußreich, als man daraus sieht, wie wenig im Grunde jene wissenschaftliche Arbeit in dieser Organisation geschätzt wird, die seit einigen Jahren in den Studiengruppen geschieht; auf etwas mehr als einer halben Druckseite wird darüber – unvollständig und einschließlich mehrerer Irrtümer – gehandelt.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br./Mainz

*Musik in Österreich, Notring Jahrbuch 1971. Wien: Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs [1971]. 268 S., 68 Abb.*

In kleineren, maximal eine Druckseite langen Artikeln verschiedener österreichischer Autoren, die überwiegend einer jüngeren und von Erich Schenk ausgebildeten Generation von Musikwissenschaftlern angehören, wird die Geschichte der Musik Österreichs vom Minnesang und der mittelalterlichen geistlichen Musik bis zum Schönbergkreis und dem zeitgenössischen Musikschaffen in Österreich umrissen. Zudem wird neben der Kunstmusik die Volksmusik in entsprechenden Beiträgen berücksichtigt.

Suchte jemand einen fundierten, durch präzise Angaben und Formulierungen gekennzeichneten Überblick, so griffe er besser zu dem bereits vor 25 Jahren erschienenen Band *950 Jahre Musik in Österreich* von Erich Schenk. Doch hieße das die Funktion des Jahrbuches übersehen, das nicht so sehr für den Kenner bestimmt ist, wie für den Freund und Liebhaber von Musik. Darum auch soll

Bekanntes in feuilletonistisch-verbundlicher Form gesagt werden. Dieses Bestreben jedoch birgt Gefahren in sich, denen nicht alle Autoren in gleicher Weise sich gewachsen zeigen. Schlagworte, gedankliche Klischees und allzu unscharfe Formulierungen können das Ergebnis sein. Der Versuch zum Beispiel, die Kompositionen des Schönbergkreises durch „die radikale Abkehr von der Tradition mit einer theoretischen, abstrakt gesteuerten Fortführung“ zu charakterisieren, ist ebenso mißverständlich wie falsch. Die Bearbeitung von Werken der klassischen Musikliteratur, die betont häufige Übernahme klassischer Formen (vor allem in den Kompositionen von Alban Berg), schließlich auch Schönbergs Harmonielehre widerlegen das Geäußerte. Gerade der Musikfreund hat Anspruch auf exakte Informationen, da er, mehr noch als der Kenner, den Halbwahrheiten ausgeliefert ist, die von Wahrheit zu trennen er nicht immer in der Lage sein wird.

Den einzelnen Artikeln sind englische und französische Übersetzungen beigelegt, die die ohnehin schon knappen Beiträge nochmals um die Hälfte verkürzen und damit zu einem weitgehenden Substanzverlust führen (der Druck der Übersetzungen in kleinerem Schrifttyp hätte diesen Mißstand verhindern helfen können). Ein repräsentatives Gepräge erhält das Jahrbuch, mit dessen Ertrag die österreichische Wissenschaft gefördert werden soll, durch die vielen instruktiven Abbildungen. Helmut Rösing, Saarbrücken

*L'Ars nova italiana del Trecento. Vol. III: Secondo Convegno Internazionale, 1969, ed. F. Alberto GALLO. Certaldo: Centro di Studi sull' Ars Nova Italiana del Trecento (1970). 509 S. mit 34 Abb. und 25 Faks.*

Die gegenwärtige Situation der Trecentoforschung läßt sich kaum irgendwo klarer aufzeigen als im vorliegenden Kongreßbericht Certaldo: Zwar ist die italienische Musik des 14. Jhs. in ihren wesentlichen Zügen bekannt, ihr Bild jedoch in seinen Einzelheiten einem ständigen Wandel unterworfen, der von neuen Quellenfunden wie von neuen methodischen Ansätzen bedingt ist. Dies ergibt sich aus den 23 Beiträgen, wobei hier weniger eine kritische Würdigung im einzelnen erfolgen kann, als eine Sichtung des überaus reichen Materials.

Über die vielfach noch ungeklärten gesell-

schaftlichen Bezüge der Musik des Trecento hinaus beleuchtet das Einführungsreferat von K. VON FISCHER (*Musica e società nel Trecento italiano*) in einer knappen Zusammenfassung die hauptsächlichlichen Entwicklungszüge jener Epoche und bildet den idealen Rahmen für die weiteren Forschungsergebnisse der Tagung.

Noch immer beanspruchen dabei neue Quellenfunde das Hauptinteresse, umso mehr als sie alle den bisher engen Kreis der geistlichen Kompositionen in Italien erweitern: Aus dem frühen Trecento stammen drei von F. A. GALLO in Faksimile und Übertragung herausgegebene und besprochene Motetten (*Mottetti del primo Trecento in un messale di Biella, Codice Lowe*), während eine rund hundert Jahre jüngere, von G. CATTIN vorgestellte Handschrift (*Uno sconosciuto codice quattrocentesco dell'Archivio Capitolare di Vicenza e le lamentazioni di Johannes de Quadris*) nicht nur auf eigene liturgische Praktiken in Vicenza hinweist, sondern in einem ursprünglich selbständigen Faszikel die bis jetzt frühesten mehrstimmigen Lamentationen überliefert. Die Ausführungen von M. PERZ über einige unbekannt polnische Handschriften (*Die Einflüsse der ausgehenden italienischen Ars nova in Polen*) zeigen die weite Verbreitung der späten Trecentomusik.

Die wichtigste Entdeckung bildet das von O. STRUNK aufgefundene Fragment von Grottaferrata. Wie U. GÜNTHER in ihrer gründlichen Beschreibung des vorwiegend geistlichen Inhalts nachweisen kann (*Quelques remarques sur des feuillets récemment découverts à Grottaferrata*), dürfte die Handschrift – ursprünglich von beachtlichen Ausmaßen – im zweiten Jahrzehnt des 15. Jhs. in der Umgebung der Paduaner Fragmente entstanden sein. Zusätzliche Bedeutung gewinnt die Quelle durch ein Gloria im freien Fauxbourdonstil, das von O. STRUNK (*Church Polyphony a propos of a new Fragment at Grottaferrata*) – wie schon die Konkordanz im Folignofragment von N. Pirrotta – ins frühe 14. Jh. datiert wird.

Aber auch bei den Hauptquellen ist das letzte Wort noch nicht immer gesprochen: So bringt der Beitrag von D. PLAMENAC (*Alcune osservazioni sulla struttura del Codice 117 della Biblioteca Comunale di Faenza*) neue Erkenntnisse zur Zusammensetzung des Codex Faenza, während G. REANEY den

bedeutenden italienischen Anteil an der Handschrift Oxford herausarbeitet (*The Italian Contribution to the Manuscript Oxford, Bodl. Libr., Can. Misc. 213*).

Drei Beiträge setzen sich auf verschiedene Weise mit Bilddarstellungen auseinander: F. GHISI benützt sie zusammen mit literarischen Quellen (*Danza e strumenti musicali nella pittura senese del Trecento*), während N. BRIDGMAN (*Les illustrations musicales des œuvres de Boccaccio dans les collections de la Bibliothèque nationale de Paris*) versucht, die Stellung der Musik in der Gesellschaft von den Bildquellen her zu beleuchten; eine Studie, die trotz gründlicher Durchsicht eines reichhaltigen Materials ohne positives Resultat bleibt. Einen äußerst fruchtbaren methodischen Ansatzpunkt enthält die Arbeit von G. THIBAUT (*Emblèmes et devises des Visconti dans les œuvres musicales du Trecento*): Es läßt sich eine Reihe von Mottos und heraldischen Bezügen in den Texten der Trecentomusik nachweisen, was Rückschlüsse auf die Entstehungsumstände mehrerer Kompositionen erlaubt, aber oft zu neuen Problemen führt.

In seinem zweiten Referat nimmt K. VON FISCHER die Frage nach der gesellschaftlichen Umgebung der einzelnen Komponisten wieder auf, diesmal im engeren Rahmen von Florenz (*Quelques Remarques sur les relations entre les Laudesi et les compositeurs florentins du Trecento*). Zum gleichen Themenkreis bringt F. A. D'ACCONE (*Le compagnie dei Laudesi in Firenze durante l'Ars nova*) viele Belege, die auf eine Verbreitung der Mehrstimmigkeit in breiteren Schichten hinweisen, als bisher angenommen worden ist.

Eine ganze Anzahl von Beiträgen betrifft die Musik selbst. Auf die Ausbildung der italienischen Eigenart weist im einstimmigen Bereich R. MONTEROSSO hin (*La tradizione melismatica sino all'ars nova*), im Bereich der Zweistimmigkeit G. VECCHI (*Teoresi e prassi del canto a due voci in Italia nel Duecento e nel primo Trecento*), während Th. MARROCCO aufschlußreiche Motivzusammenhänge zwischen den einzelnen Stimmen in den Trecentowerken feststellt (*Integrative Devices in the Music of the Italian Trecento*). Mögen solche Zusammenhänge in Fällen einfacher Motive eher zufällig wirken, so zeigt sich doch oftmals neben der melodischen Spontaneität in diesen Kompo-

sitionen ein rationales Moment. Mit der Überlieferungsart volkstümlicher Mehrstimmigkeit befaßt sich N. PIRROTTA (*Tradizione orale e tradizione scritta nella musica*). Vielleicht wäre gerade die Frage der Estampie, die H. WAGENAAR anschneidet (*Estampie/ Stantipes/ Stampita*), ebenfalls unter dem Gesichtspunkt der Überlieferungsart zu betrachten; jedenfalls erscheint es fraglich, ob die spärlichen Zeugnisse in Italien sich allein aus der „Monotonie“ dieser Musik erklären lassen. Der einzige musiktheoretische Beitrag stammt von M. L. MARTINEZ und befaßt sich mit dem Fortleben einiger Begriffe von Marchetto (*Marchettus of Padua and Chromaticism*).

Eines der heikelsten Probleme liegt wie gewohnt im Gebiet der Musica ficta; hier ist es die rätselhafte „Antefana“, für welche A. SEAY eine zwar logische und einfache Lösung vorschlägt, welche trotzdem noch nicht in jedem Punkte zu überzeugen vermag (*The Beginnings of the coniuncta and Lorenzo Masini's „L'Antefana“*). Offen bleibt auch die von K. TOGUCHI aufgeworfene Frage nach der drei- bis sechsstimmigen Ausführung einiger Caccien (*Sulla struttura e l'esecuzione di alcune cacce italiane*); ebenso das von Th. GÖLLNER angeschnittene Problem der Zusammenhänge zwischen der italienischen Notation und den ersten deutschen Tabulaturen (*Die Trecento-Notation und der Tactus in den ältesten deutschen Orgelquellen*). Noch einmal wird im Schlußreferat von G. VECCHI die gesellschaftliche Stellung der Trecentomusik in den Vordergrund gerückt; jetzt mit Bezug auf ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Literatur (*Letteratura e musica nel Trecento*).

Die Diskussionen zu den Referaten sind im Druck nicht aufgenommen; trotzdem ist wohl aus der kurzen Übersicht deutlich geworden, daß die Fülle des Materials und der Fragestellungen kein abgerundetes Bild ergibt, sondern noch für längere Zeit Anregung zur weiteren Forschung bietet.

Andreas Wernli, Zürich

*50 Jahre Göttinger HÄNDEL-Festspiele. Festschrift. Hrsg. von Walter MEYERHOFF. Kassel-Basel-Paris-London: Bärenreiter-Verlag (1970). 208 S.*

In diesem Band wird Rückschau und Überblick eines halben Jahrhunderts der

Göttinger Händel-Pflege gegeben, welche durch das enge Zusammenwirken von Musikwissenschaft und musikalischer Praxis von vorbildlicher Bedeutung gewesen ist. Es war ein guter Gedanke des Herausgebers, die zwölf wissenschaftlichen Vorträge abzudrucken, welche von 1944 bis 1970 in Göttingen gehalten worden sind. Aus ihnen ergibt sich ein Bild der Probleme und des Wechsels des modernen Händel-Bildes wie der Wiedergabe seiner Werke. Einige weitere Aufsätze der gleichen Autoren sowie eine vollständige Chronik sämtlicher Aufführungen von 1920 bis 1970 vervollständigenden die Festschrift. Was in diesen 50 Jahren vor allem erreicht wurde, ist eine genauere Kenntnis der originalen Aufführungspraxis, welche sich auf die moderne Wiedergabe auswirkte. Besonders deutlich wird dies am Beispiel der Opern aber auch der Oratorien Händels. Wenn Joseph MÜLLER-BLATTAU hier 1957 sagte „*Die Opern, die im einzelnen so köstliche Musik enthalten, passen nicht in den Spielplan unserer heutigen Operntheater*“ (S. 19), so kann W. MEYERHOFF 1970 darauf hinweisen, daß bereits 1966/67 zwölf verschiedene Opern Händels in neun Ländern und in 26 Inszenierungen aufgeführt wurden – nach Angabe des Hallischen Händel-Jahrbuches 1967/68. Mit der 1955 in Halle neu gegründeten Georg-Friedrich Händel-Gesellschaft wurde eine erfreulich enge Zusammenarbeit ermöglicht, die sich auf die Neuausgaben der Werke Händels erstreckt, bei welcher auch der Deutsche Verlag für Musik in Leipzig wie der Bärenreiter-Verlag in Kassel zusammenwirken.

Auf Händels entscheidende Verbindung zur italienischen Musik wies Rudolf GERBER (1944) hin, ihr verdankt Händel die klaren und überschaubaren Formen, die gesangliche Melodik und tänzerische Rhythmik. Zu korrigieren ist hier (S. 9) lediglich die Annahme, Händel habe seine italienischen Kantaten für Florenz geschrieben, auf Grund neuerer Quellen, die Ursula Kirkendale veröffentlichte (*The Ruspoli Documents on Handel*, in: *Journal of the American Musicological Society*, XX, 1967, S. 271-273), weiß man heute, daß die meisten von ihnen 1707-1711 in Rom entstanden sind. Das deutsche Erbe Händels wird von dem New Yorker Dirigenten Alfred MANN (1964) untersucht, wobei Händels kontrapunktische Schulung, die Übernahmen aus

deutschen Kirchenkantaten und Chorälen als besonders bedeutsam erscheinen. Mann übt Kritik an den früher oft geäußerten Ansichten, daß „Gemütsiefe“ und „Natureschilderungen“ wesentlich deutsche Eigenarten Händels gewesen seien – er weist darauf hin, daß beides auch bei Komponisten anderer Nationen zu finden war (man kann dem hinzufügen, daß Naturszenen sowohl in der Venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts wie in den Opern Lullys bekannt und beliebt waren, – man denke nur an die Nachzeichnung der murmelnden Wellen in Lullys *Armide*).

Über die Oratorien Händels schrieben Jens Peter LARSEN, Konrad AMELN und Percy M. YOUNG. Larsen wie Ameln beanstanden die modernen szenischen Aufführungen der Oratorien, weil diese durch keinerlei historische Tatsachen gestützt werden können. Wenn früher gelegentlich Dekorationen herangezogen wurden, so war die Art der Aufführung doch durchweg konzertant (dies gilt 1732 für *Esther* wie für *Acis and Galatea*) (S. 115). Die Herkunft der Oratorien aus Passion und Anthem spricht gegen eine szenische Wiedergabe (Larsen), die Händel in seinen Oratorien selbst beseitigt hat (Ameln). Demgegenüber tritt Dean für modernere szenische Wiedergaben ein, weil der dramatische Gehalt der Oratorien sich sehr der Oper nähert. Ameln macht auf die Gefahren der szenischen Aufführungen aufmerksam, weil diese „der subjektiven Willkür alle Tore geöffnet“ hätten (S. 36). Andererseits muß man aber darauf hinweisen, daß derartige szenische Oratorienaufführungen der modernen Oper starke Anregungen vermitteln und daß alle szenischen Theateraufführungen gewisse Änderungen und Modernisierungen vornehmen müssen, wenn sie das Publikum von heute ansprechen wollen. Dabei sollten alle derartige Opernaufführungen freilich von einer genauesten Kenntnis der alten Praxis ausgehen. Bei den Untersuchungen, die sich mit den Opern Händels befassen, stehen Aufführungs- und Übersetzungsprobleme im Vordergrund. Merill KNAPP gibt (1967) eine Übersicht der wechselnden Bearbeitungsmethoden seit 1920. Seine Kritik richtet sich vor allem gegen die von Chrysander veröffentlichten Fassungen der Opern, für welche weder Händels eigene Urschriften noch die gedruckten Libretti herangezogen wurden. Aus letzteren lassen sich die Unterschie-

de der verschiedenen Fassungen ziemlich genau ermitteln. Knapp weist auch auf die Bedeutung der hohen Stimmlagen in Händels Opern hin, die, für Kastraten geschrieben, heute von Frauenstimmen – nicht transponiert von Männerstimmen – gesungen werden sollten, um klangliche Verfälschungen zu vermeiden. (Vgl. W. Deans entsprechende Begründungen.) Wichtig sind auch Knapps Hinweise darauf, daß in den Arien der Opern alle Gesangsstellen nur von instrumentalen Solisten begleitet wurden, nicht vom ganzen Orchester. Daß Gesangs improvisationen vor allem beim Vortrag des Da Capo früher selbstverständlich waren und auch heute wieder angewendet werden, ist ebenfalls wesentlich – Knapp warnt lediglich vor einem Übermaß derselben. Larsen vertritt die Ansicht, daß nur in der Oper improvisiert worden sei, für seine Oratorienaufführungen habe Händel viel weniger virtuose englische Sänger zur Verfügung gehabt, so daß er alle Improvisation für das Oratorium ablehnen zu müssen glaubt.

Als grundlegend ist der Beitrag von Emilie DAHNK-BAROFFIO über Opernübersetzungen anzusehen, der auf langjährigen praktischen Erfahrungen der Verfasserin beruht. Alle Übersetzungen sind Kompromisse, diese Tatsache darf aber nicht zu stillen Veränderungen führen, wie sie die neueren „freien Nachdichtungen“ Händelscher Arientexte darstellen. Wichtiger als die Beibehaltung von Reimen ist oft die Beachtung der Vokale auf betonten Worten. Einfachheit und Klarheit der Arientexte muß auch in der deutschen Übersetzung beibehalten werden. Hierfür werden eine große Anzahl von Beispielen gegeben. Die gleiche Autorin beschreibt die 1729 in Hamburg aufgeführte deutsche Fassung der Oper *Riccardo Primo*, welche 1970 in der Textfassung von Dahnk-Baroffio in Göttingen aufgeführt wurde. KNAPP untersucht die Quellen der Oper *Tamerlano*, wobei er unter Heranziehung der älteren italienischen Librettovorlage auch die Partitur Francesco Gasparinis mit den Fassungen Händels vergleicht. Als Ergänzung kann ich auf das englische Drama des Marlowe *Tamburlaine the Great* (1586) hinweisen, welches einer Hamburger Oper 1690 zur Vorlage diente und Händel wohl bekannt gewesen sein dürfte (s. H. C. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg*, Wolfenbüttel 1957, Bd. I, S. 51). Ergänzend seien die Würdigung

des englischen Chirurgen und Händelforschers James S. Hall durch William C. SMITH sowie der Beitrag von Wolfgang BOETTCHER über Cäcilienkompositionen genannt. In der *Chronik* könnten die 1944 in Göttingen erfolgten Aufführungen der Oper *Agrippina* ergänzt werden, die vom dortigen Theater freilich ohne die Göttinger Händelgesellschaft unternommen wurden, deren Einfluß man damals gewaltsam auszuschalten suchte. Diese Oper, die eine satirische Kritik an solcher Machtpolitik enthält, wurde musikalisch von Werner Bitter (Regie: Max Bührmann) geleitet.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

*Rheinische Philharmonie 1945-1970. Beiträge zum Musikgeschehen. Hrsg. zum 25jährigen Bestehen der Rheinischen Philharmonie. Koblenz: Rheinische Philharmonie (1970). 96 S., 3 Taf.*

Eine durchaus eigenartige Festschrift, sowohl in der festlichen Ausstattung und der überlegten Auswahl der Abbildungen wie in der Folge der 12 Aufsätze, von denen nur drei auf die Philharmonie direkt eingehen. Zum Eingang spricht S. BORRIS mehr grundsätzlich über die gegenwärtige musikalische Situation und kulturelle Mission, am Ende H. RIEDELBAUCH aus eigenem Miterleben über die Entwicklungsgeschichte des Unternehmens, als Fall eines „Modells“; endlich R. MAY über die Probleme des „Bestehens im Bestand der Zeit“, angesichts der heutigen Anforderungen, und bringt Vorschläge zur Abhilfe. – Sehr verdienstvoll ist U. BAURS *Versuch einer kurzen historischen Bestandsaufnahme: Koblenz – Kulturzentrum am Mittelrhein* der zu einer noch ausstehenden gründlichen Untersuchung wertvolles Material vorlegt. – Gewiß weiß K. BLAUKOPF, daß die Frage: *Musik in der Schule – braucht man das wirklich?* nur eine rhetorische ist; die Erziehung zur Musik, vor allem zum Singen, als dem nachhaltigsten und förderlichsten Phänomen musischer Betätigung, müßte, auch in den höheren Schulen, nach einer „klarerer Orientierung auf die legitimen Bedürfnisse der Gesellschaft“ streben. – E. BÖHLKE gibt mit seinen *Gedanken um Schostakowitsch und seine Zehnte*, mit beigegebenen Beispielen und einem Facsimile, eine analytische Wertung des Werks. – C. DAHLHAUS regt in seinem Beitrag *Über funkto-*

*nale, ästhetische und historisierende Musikkritik* (vgl. auch seinen Beitrag in Musikforschung 23, 1970, H. 4) offenerherzig und umsichtig an zu Gedanken über die Veränderungen der Urteilsformen und ihrer Träger, das Poetisieren, Moral und Kunst und Kitsch-Aktualität-Epigonie. – W. ESCHMANN *Anliegen Musik – ein Medium der Persönlichkeitsbildung* führt ein in die Probleme und Experimente der Erlebnisforschung beim Einzelnen wie bei der Gesellschaft, die Freizeitfrage und die Neuordnung des Musikschul-Wesens. – R. HÄFNER spricht *Über Tonmalerei*, besonders im Hinblick auf Gottfried Weber und Beethovens *Schlacht von Vittoria*, und diskutiert die Unterschiede zur Programmmusik. – E. KARKOSCHKA stellt, von bezeichnenden Tabellen unterstützt, *Das musikalische Kunstwerk in unserem Jahrhundert* vor, die musikalischen Grundlagen, Begrenzungen, kulturellen Parallelen und personalen Gebundenheiten des klassischen Kunstwerks gegen eine neue „nicht mehr in ein festes Metrum gespannte, eigene Phantasie entwickelnde“ (und herausfordernde) Kunst mit ihrer Aleatorik, aformalen Offenheit, neuartigen Notation und „von jedem Zweck genesenen“ (Dehmel) Schallwelt. Die seit dem Jahrhundertbeginn festzustellende „Spannung zwischen Komponist und Gesellschaft“ kann nur durch eine gemeinsame Besinnung auf eine übermusikalische, religiös oder sozial orientierte Kunst gelöst werden. – Was R. STEPHAN unter *Sichtbarer Musik* versteht, betrifft nur eine solche, deren Wirkung durch „Sichtbarkeit der Darbietung“ unterstützt wird, so beim Aufstehen des Chors, Heranführung des Orchesters an die Bühne (Strawinsky, Brecht), mimische Mitwirkung des Virtuosen (Pachmann, auch wohl der junge Liszt), Saalverdunkelung und Versetzung der älteren Musik in einen angepaßten Raum (Kirche, Schloß); den „Anteil des Optischen an der Apperzeption“ verlangen die Bemühungen Stockhausens, Cages, Ligetis und Kagels („*instrumentales Theater*“). – Schon die Überschrift zeigt, wovon A. WELLEK überzeugen will: *Von der Musik als Bekenntniskunst und der Überwindung des programmatischen Denkens*. Auseinandergesetzt werden die Grenzen der absoluten Musik, die Möglichkeiten bedingter Titelhinweise und die Gefahren der Textunterlegung. Am höchsten steht „*die Musik des Herzens*“.

Diesem durchgehend sachlich und be-

kennerisch auftretenden Werk, dem der jeweilige Anlaß zum Anstoß für grundsätzliche Überlegungen und eine plastische Terminologie wurde, hätte man nur ein kurzes Verzeichnis der bisherigen Darbietungen des Orchesters gewünscht. Reinhold Sietz, Köln

*MUSICOLOGICA SLOVACA I. Herausgegeben von Ladislav BURLAS und einem Redaktionsrat. Bratislava: Verlag der Slowakischen Akademie (1969). 136 S.*

Der erste Band dieser neuen Reihe von Sammelbänden enthält drei Studien und fünf kleinere Beiträge. Oskar ELSCHÉKS *Hudobnovedecká systematika a etnoorganológia* („Musikwissenschaftliche Systematik und Ethnoorganologie“, S. 5-41) ist ein Versuch, die Instrumentenkunde und deren Teildisziplinen zu definieren und in das System der Musikwissenschaft einzubauen. Als Ausgangspunkt dient eine Zusammenfassung der bisherigen Versuche einer Systematik. Elschek konstituiert eine Dreiteilung der Hauptdisziplinen der Musikwissenschaft (I. Grundlagenforschung, II. europäische Musikgeschichtsforschung, III. Ethnomusikologie) und schlüsselt die Teilgebiete in spezielle, allgemeine und systematische Disziplinen auf. Im Zentrum dieser Systematik steht, wie üblich, die europäische „Kunstmusik“ und deren Geschichte, wodurch die „Musik des Orients, aber auch der mittelamerikanischen Hochkulturen“ (S. 34) der ethnomusikologischen Hauptdisziplin zugerechnet wird. Somit handelt es sich nicht um eine Systematik der (globalen) Musikwissenschaft, sondern der europäischen Musikologie, die nach wie vor alle Musik in europäische und „exotische Volksmusik“ einteilt.

Im zweiten Abschnitt seiner Studie faßt Elschek die Entstehung und Entwicklung der Instrumentenkunde kurz zusammen, im dritten, zentralen Teil entwickelt er eine Systematik der Organologie und Ethnoorganologie. Die Instrumentenkunde gliedert er in fünf Forschungsgebiete: 1. Theoretische und systematische Organologie, 2. Technische Instrumentenforschung (Ergologie und Technologie), 3. Klangforschung mit den Teilaspekten Organoakustik, Anwendung und Spieltechnik, 4. Organosozio-logie und 5. Instrumentengeschichte. Diese Gliederung ist eine Präzisierung der Versuche von W. Heinitz (1929) und T. Norlind

(1932), leidet aber m. E. am selben Widerspruch wie die allgemeine Systematik der Musikwissenschaft, indem man auch hier die künstliche Teilung in Instrumente der europäischen „Kunstmusik“ und alle übrigen, d. h. „die Volksmusikinstrumente Europas und die außereuropäischen Musikinstrumente“ (S. 37) beibehält. Dagegen spricht, daß eine Begriffsbestimmung des Volksmusikinstrumentes nur entweder sehr eng oder nicht eindeutig sein kann, vor allem aber, daß man in den „außereuropäischen“ Musikkulturen (z. B. der arabischen, indischen, chinesischen und japanischen) ebenfalls eine Differenzierung der Instrumente in solche der „Kunstmusik“ und der „Volksmusik“ vorfindet. Ein globales Kriterium könnte höchstens auf dieser, wenn auch fragwürdigen Differenzierung beruhen, nicht aber auf der veralteten Basis einer Suprematie der europäischen Kunstmusik. Von diesem prinzipiellen Einwand abgesehen ist Elschéks Aufsatz klar und übersichtlich, die deutsche Zusammenfassung vorzüglich.

Igor VAJDA untersucht die Entstehung sowie die textliche und musikalische Struktur der 1937 komponierten Kantate „*Psalm des Karpatenlandes*“ von Eugen Suchoň (Suchoňov *Zalm zeme podkarpatskej*, S. 43 bis 87). Die Analysen der einzelnen Sparten des Werkes, das zu den bedeutendsten der slowakischen Musik gerechnet wird, sind eingehend und bezeugen die intensive Beschäftigung des Verfassers mit Suchoňs Schaffen. Besonders im dritten Kapitel, das der Kompositionstechnik gewidmet ist, sind zahlreiche Hinweise auf andere Werke des Komponisten zu finden. Die deutsche Zusammenfassung (S. 87-89) ist leider kurz und sprachlich korruptiert. Ein Beispiel (S. 88): „*Der Suchoňs Stil in dem Psalm verrät einen reifen Schöpfer, einen Meister variablen (bis metamorfosen) Arbeit.*“

Als „eine grundlegende Information, . . . d. h. Prolegomena zur weiteren Forschung“ (S. 91) bezeichnet Richard RYBARIČ seinen informativen Aufsatz über „den wenig bekannten Komponisten Ján Šimbracky (*J. Š. v rokoch 1635-1645* – „J. Š. in den Jahren 1635-1645“, S. 91-103, deutsche Zusammenfassung S. 103, Notenbeispiele S. 104 bis 107). Die 56 erhaltenen Werke dieses Komponisten, Motetten und geistliche Konzerte, von denen 40 in einem autographen Sammelband vorliegen, sind von jenen Kom-

ponisten abhängig, deren Werke Šimbracký für den Gebrauch seiner Kirche kopierte: Schütz, Schein, Franck u. a. Sie beweisen die regen Verbindungen, die zwischen dem protestantischen Deutschland und den deutschen Sprachinseln in der Slowakei bestanden.

Jana TERRAYOVÁ hat vier Miszellen beigetragen. Die umfangreichste ist der Provenienz des Sammelbandes der Eleonora Susanna Lanyi (145 Klavierstücke, datiert 1729) gewidmet (S. 123-130). Über diese Handschrift haben bereits Z. Kodály (1952) und L. Ballová (in: *Hudobnovedné štúdie V*, 1961) berichtet. Terrayová hat in verschiedenen Archiven Mitglieder der Familie Lanyi(i) in Käsmark und Zips nachweisen können. Die im Anhang mitgeteilten acht „Trompetenstücke“ sind von einfacherer und dilettantischer Faktur. In „Bemerkungen zum Wirken und Schaffen von Franz Tost (1754-1829) in Bratislava“ teilt Terrayová 55 in Zeitungen annoncierte Werke mit (S. 131-132). In den Archiven der Franziskanerklöster hat die Verfasserin fünf Kirchenwerke von *Anastasius Jokš*, *Magister musicae Posonii* aufgefunden und einige Daten ermittelt (S. 133). Schließlich berichtet sie über den Haydn-Schüler *Paul Struck* (S. 134). Die vier Beiträge sind nur slowakisch publiziert.

In der Studie *Vibrato a autoregulácia v speve* („Vibrato und Selbstregulierung im Gesang“, S. 109-121, englische Zusammenfassung) befaßt sich Kristína IZÁKOVÁ mit der Frage, ob sich beim Vibrato eine auf feedback beruhende automatische Kontrolle nachweisen läßt. Die Verfasserin meint, daß dies auch unterhalb der Bewußtseinschwelle der Fall ist. Camillo Schoenbaum, *Dragó*

*Reflexionen über Musikwissenschaft heute. Ein Symposium. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1972. 83 S.*

Wenn im Rahmen des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung 1970 in Bonn unter der Leitung des Freiburger Ordinarius Hans Heinrich Eggebrecht ein Symposium *Reflexionen über Musikwissenschaft heute* zur Durchführung gelangte und zum Höhepunkt der Veranstaltung wurde, wenn die dort vorgelegten elf Statements und der Bericht über die gewaltete, zum Teil recht

heftige Diskussion, im Kongreßbericht auf den Seiten 617 bis 697 zu finden, gleichzeitig auch als Sonderveröffentlichung vorgelegt wird, und wenn die Bonner Diskussion am Kopenhagener Kongreß 1972 der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung nun gar eine Fortsetzung gefunden hat, dann kann man sich fragen, ob diese Selbstbespiegelung der Musikwissenschaft ein Zeichen dafür sein kann, daß wir in ein alexandrinisches Zeitalter eingetreten oder einzutreten im Begriffe sind. Zusammenfassen läßt sich das in Bonn Gesagte keineswegs. Dafür liegen die Standorte zwischen links und rechts zu weit und zu unvereinbar auseinander, war die Form der Auseinandersetzung am runden Tisch zu aleatorisch.

Wenn man die Meinungen und Standpunkte sich noch einmal vergegenwärtigt, ist man geneigt, in der letzten Feuerbach-These von Marx einen gemeinsamen Nenner fürs Ganze zu finden. Marx appellierte an die Philosophie seiner Zeit, sich hinfort nicht mehr mit der Interpretation der Welt zu begnügen, die das Anliegen der Philosophie seit Aristoteles war, sondern auf die Veränderung der Welt hinzuarbeiten. Dieser Ruf ist in den letzten Jahrzehnten auch von Künstlern und Wissenschaftlern als an sie ergangen wahrgenommen worden. Offensichtlich scheiden sich heute auch in der Musikwissenschaft die Geister an dieser kardinalen Frage. Die einen beantworten das Postulat von Marx mit einem offenen Ja im Sinne von Brechts „*Verändere die Welt, sie hat es nötig!*“, die andern widersetzen sich ihm aus den verschiedensten honorigen Gründen. Aus der rechten Ecke wird der Versuch einer Übertragung gesellschaftswissenschaftlicher Methoden auf die Musikwissenschaft durch den Hinweis darauf torpediert, daß noch keine Resultate marxistischer Musiktheorie vorlägen, worauf von links prompt etwa auf Günther Mayers Aufsatz *Zur Dialektik des musikalischen Materials* in Nummer 69 der Zeitschrift *Alternative* verwiesen wird. Die Bonner Diskussion hatte sich – alles in allem – etwas zu sehr in einer Konfrontation zwischen „reiner Wissenschaft“ und „Gesellschaftswissenschaft“ festgerannt; sie artete bisweilen in eine Kontroverse über Grundfragen des Materialismus aus, statt sich in diesem Zusammenhang auf die musikwissenschaftliche Anwendung des Marxismus zu konzen-

trieren. Dabei wurde oft übersehen, daß es im Grunde nur gute und schlechte Musikwissenschaft gibt, hüben und drüben, und daß beispielsweise in Rußland gute musikwissenschaftliche Arbeiten veröffentlicht wurden, die marxistisch fundiert sind, ohne je ein einziges Mal Marx zu zitieren. Den Vorwurf der Marxisten, die kapitalistische Musikwissenschaft begnüge sich mit einer trostlosen Faktenhäufung, muß sich gewiß nicht die traditionelle Wissenschaft im Westen, sondern höchstens der eine oder andere der ihr Zugehörigen gefallen lassen. Daß die Musikwissenschaft der westlichen Länder in ihrer Grundintention den Bezug zur Gegenwart weitgehend verloren hat, scheint mir ein Vorwurf zu sein, der nicht so leicht zurückzuweisen ist: wo beschäftigt man sich etwa ernsthaft mit der Pluralität und Funktionalität von Musik heute, wo hat die Kulturproblematik der sogenannten Dritten Welt tieferegreifende Bewegung ausgelöst, wo sucht man ernsthaft, die schier ausweglose Situation der Musikpädagogik zu meistern? Leistungen dieser Art wären zu erbringen, ohne Musikwissenschaft in Sozialwissenschaft umzumünzen. Die Denkanstöße, die von der marxistischen Theorie ausgegangen sind, sollten auch im Rahmen der traditionellen Musikwissenschaft des Westens in noch vermehrtem Maße fruchtbar gemacht werden.

Beim Bonner Kongreß wurden die folgenden Stellungnahmen diskutiert: — Carl DAHLHAUS: *Über historische und systematische Musikwissenschaft*. Systematische und historische Musikwissenschaft, nomothetische und idiographische Methode sind Disziplinen, die beide aufeinander angewiesen sind. Für das Verständnis historischer Musik bedarf es der Kategorien, und diese werden immer systematisches implizieren. — Michal BRISTIGER: *Strukturelle und genetische Perspektive*. Die Aufhebung des Gegensatzes zwischen der genetischen (Domäne der historischen Musikwissenschaft) und der strukturellen (Domäne der systematischen Musikwissenschaft) Auslegung ist eine der Hauptaufgaben der heutigen Musikwissenschaft. Sie hat beide Arten von Strukturen zu untersuchen und die Zusammenhänge zwischen ihnen zu erklären (etwa zwischen dem Formprinzip des einzelnen Werkes und der Struktur der Gattung). — Zofia LISSA: *Tradition in der Musik*. Siehe

dazu den Aufsatz der Verfasserin *Prolegomena zu einer Theorie der Tradition in der Musik* AfMw XXVII (1970). — Hanns-Werner HEISTER: *Musikwissenschaft als Sozialwissenschaft*. Zum Teil polemische Kritik an den Voraussetzungen der historischen Musikwissenschaft. Musikwissenschaft tritt der sozialen Wirklichkeit von Musik hilflos gegenüber, solange sie nicht den gesamten jeweiligen Sozialzusammenhang analysiert. — Hans Heinrich EGGBRECHT: *Konzeptionen*. Der Autor versucht, das geisteswissenschaftliche Konzept der Musikwissenschaft kritisch zu charakterisieren, ihm ein neues, das sozialwissenschaftliche Konzept, gegenüberzustellen und dieses in seiner Unausbleiblichkeit, Relevanz und Faszination anzusprechen. Musikwissenschaft kann wirkliche Wissenschaft nur werden, wenn sie sich selbst und ihren Gegenstand als bedingtes und bedingendes Moment in der Totalität sozialer Wirklichkeit zu begreifen lernt. — Kurt von FISCHER: *Über die Verantwortung des Musikwissenschaftlers*. Der Musikwissenschaftler muß sich bereifinden, den Sinn für das musikalisch Relevante auch bei Laien zu erwecken und zwar dadurch, daß einerseits die Geschichtlichkeit und Gesellschaftsgebundenheit des einzelnen Kunstwerks und der einzelnen Epochen verständlich und andererseits die akustischen Erscheinungsformen von Musikwerken bewußt gemacht werden. — Clytus GOTTWALD: *Musikwissenschaft und Kirchenmusik*. Mit einer Breitseite gegen einen inzwischen verstorbenen Musikwissenschaftler macht Gottwald die Musikwissenschaft für den traurigen Zustand der Kirchenmusik in den verflossenen Jahrzehnten verantwortlich. Kirchenmusik hatte durch ihr historisierendes Sektierertum die Komponisten, die zählten, davon abgehalten, für die Alternativen zu sorgen, deren Mangel man ihnen heute ankreiden will. — Lars Ulrich ABRAHAM: *Musikgeschichte bestimmt Musikpädagogik*. Die nicht-historischen Disziplinen der Musikwissenschaft haben den Musikpädagogen dabei zu helfen, daß eine auf die Anbahnung von Musikverständnis hin angelegte Musikpädagogik die Geschichtlichkeit aller Musik erkennbar macht. — Hans-Peter REINECKE: *Studiengänge der Musikwissenschaft*. Musikwissenschaft kann heute nicht mehr als ein einheitliches, in sich geschlossenes For-

schungsgebiet verstanden werden. Daraus resultiert die Forderung nach Etablierung und Integration verschiedener musikwissenschaftlicher Forschungszweige in ein und demselben Universitätsinstitut. – Harald HECKMANN: *Wissenschaftliche und außermusikwissenschaftliche Bereiche in der Musikologie*. Die Anregung, in der Musikologie im Sinne von Alwin Diemers Kategorien zwischen vorwissenschaftlichen, wissenschaftlichen und nachwissenschaftlichen Bereichen zu unterscheiden, bezweckt eine stärkere Berufsbezogenheit der musikologischen Ausbildung. – Konrad BOEHMER: *Musikwissenschaft – Voraussetzungen ihrer Zukunft*. Voraussetzung zu einem wirklichen Verständnis zwischen Musiktheorie und Gesellschaft ist in erster Linie, daß die Musikwissenschaft sich als bürgerliche Wissenschaft begreift und dies auch zugibt. Boehmer bemüht sich um den Entwurf einer Musikwissenschaft, die sich nicht mehr als „Geisteswissenschaft“ als solche begreift, sondern die den Versuch unternimmt, sich ihrem Gegenstand materialistisch zu nähern, die Kritik übt gerade an jenen ideologischen Tendenzen und herrschenden geistigen Strömungen, die bestimmte Kunstwerke und ihre gesellschaftliche Haltung beeinflußten. Hans Oesch, Basel

*KLAUS KÖRNER: Das Musikleben in Köln um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Köln: Arno Volk-Verlag 1969. VI, 315 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 83.)*

Der Verfasser hat durch diese Arbeit, welche „die mit dem neugeschaffenen städtischen Kapellmeisteramt verbundene Entwicklung des Kölner Musiklebens bis zu seiner . . . Zentralisierung aufzeichnen“ will, das seit dem Zweiten Weltkrieg erheblich angestiegene Schrifttum zur Musikgeschichte Kölns um einen gewichtigen Beitrag bereichert. Als entscheidende Persönlichkeiten erscheinen die drei Kapellmeister C. Kreuzer, H. Dorn und, wenigstens für seine Anfänge, F. Hiller als Vollender ihrer Bestrebungen. Die Verhandlungen um die Berufungen, verbunden mit einer ausführlichen Einbeziehung der wirtschaftlichen, kommunalpolitischen und soziologischen Faktoren, schalten sich als ebenfalls selbständige Kapitel ein. Dem Verfasser stand ein reiches

Material zur Verfügung: Neben den Schätzen des Kölner Historischen- und Diözesanarchivs sowie demjenigen für Rheinische Musikgeschichte und vielen zeitgenössischen Zeitschriften, die Presse, allen voran die Kölnische Zeitung, deren umfassender werdende Anteilnahme am musikalischen Geschehen seit 1839 durch eine bis ins kleinste gehende Berücksichtigung als Hauptquelle erscheint. Die drei Stadien Kreuzer-Dorn-Hiller – in denen der tüchtige Fr. Weber (Gründer des Kölner Männergesangvereins) als Opponent und Konkurrent bis zu seiner Zusammenarbeit mit Hiller eine wichtige Rolle spielt – werden gekennzeichnet durch die Kapitel: Operntheater – Konzertleben (Gesellschafts-, Gelegenheits-, Künstler-, und Solokonzerte sowie die Musikfeste) – Vereine – Unterricht (unter besonderer Bezugnahme auf die Rheinische Musikschule). Körner entwirft in dieser an H. Oepens Buch (1952) anschließenden Darlegung ein fesselndes Bild des fluktuierenden musikalischen Lebens, das er durch geistes- und kulturgeschichtliche Durch- und Umlblicke zu bereichern weiß. Dankenswert ist die Aufführung der Repertoires der Oper, Gesellschaftskonzerte und der Kammermusik.

Natürlich ist auch vieles für die allgemeine Musikgeschichte des Zeitraums zu finden, so für Persönlichkeiten wie Ole Bull, Liszt, Offenbach und Schumann. Bemerkenswert ist z. B. die frühzeitige Diskussion um Mendelssohn. Am 28. Oktober 1945 hatte den Kritiker c. f. r. (Rahles?) des Meisters 42. Psalm „kalt gelassen“, das sei Musik „für so Glückliche wie er“, hier werde Innigkeit durch Zierlichkeit ersetzt. In einer Replik vom 6. November setzt x-y-z den Dirigenten über den Komponisten Mendelssohn, dessen „spinnenartige Regsamkeit und Zuvielthunwollen“ ein Ausdruck seines Judentums sei, nämlich von dessen Fleiß, Eifer und Zielstrebigkeit. 10 Tage später meldet sich der in einer dortigen Musikalienhandlung angestellte J. Raff, dem Mendelssohn zum Druck seiner ersten Komposition verholten hatte: Es gäbe, das beweise Meyerbeer und Halévy, keine jüdischen Merkmale in der Kunst Mendelssohns; „sie besteht . . . wirklich und nicht nur dem Scheine nach“. Im Dezember verteidigte der auch von Liszt geförderte Raff die erstaunliche Virtuosität des jungen Jaell: Technik sei doch ein „Wesentliches der Kunst“, mehr als ein „Herunter spielen der

größten Anzahl von Tönen in kürzester Zeit;" derartige unkompetente Kritik „mißbrauche das Publikum.“

Der Wert dieses vorbildlichen Dokumentariums hätte sich durch ein Namensregister nicht unwesentlich erhöht.

Reinhold Sietz, Köln

JOHANNES LOHMANN: *Musiké und Logos. Aufsätze zur griechischen Philosophie und Musiktheorie*, hrsg. von Anastasios GIANNARÁS. Stuttgart: Musikwissenschaftl. Verlags-Gesellschaft [1970]. XV, 129 S.

Der Freiburger Sprachwissenschaftler und Herausgeber der Zeitschrift *Lexis*, welche die Gebiete der Sprachphilosophie, Sprachgeschichte und Begriffsforschung vertritt, ist den Musikforschern vor allem durch seine Arbeiten über *Die griechische Musik als mathematische Form und Der Ursprung der Musik* im AfMw (14, 1957, 147-155 und 16, 1959, 148-173, 261-291, 400-403) bekannt geworden. Es darf dankbar begrüßt werden, daß der Herausgeber nun sämtliche, z. T. noch ungedruckten Beiträge zur antiken Musik, die schon mit dem Festvortrag über *Musiké und Logos* 1956/57 (Wiss. Zeitschr. Greifswald, ges.- und spr.-wiss. R. 1/2, VI, 31-37) einsetzen, unter diesem Titel vereinigt hat. Freilich vertritt der Verfasser eine eigenwillige, vom Herausgeber (IX) als apriorisch gekennzeichnete Methode, zu welcher der Rezensent als Altertumswissenschaftler philologisch-historischer Observanz nur schwer Zugang gewinnt. Wenn hier eine „positive semantische Logik“ (X) hinter den faktischen Erscheinungen der Sprache deren Idee in den Blick fassen zu können glaubt, so muß er in der Überzeugung, daß sich der menschliche Geist nicht wie ein System mathematischer Logik entfaltet, den zu dieser Idee führenden Beweisgang genau überprüfen, wobei er neben allgemeinen Überlegungen auf die Zeugnisse der Überlieferung nicht verzichten kann. Da der Verfasser in der Denkform des griechischen Logos „das fundamentale Ereignis der Sprachgeschichte“ erblickt, geht er ihm hier im Zusammenhang mit der griechischen Musiké nach, um „fundamentale Voraussetzungen, Leitworte und Grundgedanken der griechischen Philosophie, Mathematik und der Wissenschaft überhaupt“ (XI) aufzudecken. Es sind dies Leitworte wie *Stoicheion*, *Melos*, *Syllabe*, *Logos*, *Tonos*, *Harmonia*, *Chroma*, die der Verfasser

nicht als etwas Vorgefundenes nachträglich zu inventarisieren und zu klassifizieren, sondern in ihrer ursprünglichen Sinndimension zu erfassen sucht. Statt auf den Boden einer vergleichenden Etymologie stellt sich der Verfasser auf den Boden eines durch Rationalität und Idealität bestimmten Pythagoreismus, von dessen entscheidender Beteiligung an der Grundlegung des griechischen Geistes er überzeugt ist (XIII).

Zu den unbestrittenen Grundphänomenen gehören in der Tat die Doppelnatur des Logos, der sprachliche Rede wie mathematisches Verhältnis ist und auch die mathematischen Verhältnisse musikalischer Intervalle repräsentiert, und der Umstand, daß das Alphabet zugleich Sprachlaute, Zahlen und Töne bezeichnet. In beiden Fällen verbinden sich dabei Sprachwissenschaft, Mathematik und Musik. Wo aber nun der Philologe eine interessante Analogie oder Beziehung feststellt, liegt nach der Ansicht des Verfassers eine gemeinsame Wurzel, eine Urverwandtschaft vor. Eine solche läßt sich am sichersten dann einsehen, wenn sich innerhalb dieses selben Bereichs gleich mehrere finden. Doch gelingt dies schon beim Begriff *Stoicheion* nicht, von dem inzwischen W. Burkert in einer semasiologischen Studie von 1959 nachgewiesen hat, daß als seine Grundbedeutung keinesfalls „Laut“ als Einheit von Sprache, Schrift und Musik zu gelten hat, da damit ursprünglich weder der Musikton noch der sprachliche Laut im Unterschied zum Buchstaben bezeichnet wurden, die Belege vielmehr *Stoicheion* als das Fundamentale, als Grundbestandteil ausweisen, für den dann die Buchstaben von Schrift und Sprache nur Modellfälle darstellen. *Stoicheion* ist das Glied in einer Reihe, und nachdem besonders die Mathematik ihre Sätze ins Beweissystem wie Blöcke in ein Bauwerk oder Soldaten in Reih und Glied einfügte, ging dieser Begriff auf andere festgefügte Grundrisse wie das Musikwerk des Aristoxenos über.

Auch für den *Melos*-Begriff, für den nach homerischen Belegen die Grundbedeutung „Körperglied“ feststeht, werden durch Assoziationen Brücken zur Musik geschlagen, deren Tragfähigkeit erst zu prüfen ist. Hier verweist der Verfasser, der *Melos* als „blut- und lebensvolle Metapher . . . dem musischen Bereiche direkt“ entspringen läßt, die sekundäre Übertragung auf diesen Bereich (6). Wenn er dann aber nicht das konkrete

Einzellied, sondern in Analogie zu Epos „epische Dichtung“ die ganze „gegliederte Welt der Töne“ als Bedeutung an den Anfang setzt, übersieht er die beträchtliche Lücke, die zwischen Melos als etwas Gegliedertem und als Glied von etwas klafft. Einzellied wie Tonwelt lassen sich als etwas Gegliedertes verstehen; das Einzellied, von dem doch wohl auszugehen ist, kann auch als Glied einer größeren Einheit verstanden werden; wie aber das Glied zum Lied wird, bleibt unklar. Des Verfassers Antwort, der die musikalische Ethoslehre heranzieht und körperliche Verfassung mit melodischer Gliederung verbindet, überzeugt deswegen nicht, weil sich die Ethoslehre auf eine *seelische* Gestimmtheit bezieht.

Was das Stoiceion nicht hergegeben hatte, vermag auch die *Syllabe* nicht zu erhärten, nämlich eine Uridentität statt bloßer Bedeutungsübertragung. Der Begriff bezeichnet in der Grammatik die Silbe, in der pythagoreischen Musiktheorie die Quart, wird aber auch für die mathematische Annahme verwendet. Geht man von der konkreten Bedeutung des Zusammen-Anfassens aus, so könnte hier die musikalische Verwendung am Anfang gestanden haben: Um eine Quart zu erzielen, muß man tatsächlich zwei Saiten anfassen. Doch bleibt der Verfasser nicht konsequent bei dieser Deutung sondern weicht später (94, A.) auf „den Durchgang durch alle 4 Tonestufen, bzw. deren *Zusammennahme*“ aus, was als Grundbedeutung kaum Anerkennung finden dürfte. In genau dieser Weise aber nimmt die Silbe die zu ihr gehörigen Buchstaben zusammen, und auf einer weiteren Stufe der Abstraktion käme dann die mathematische Annahme zustande. Sollte also die Grundbedeutung von *Syllabe* in der Musik liegen, so hätte sie sich auf verschiedenen Stufen der Abstraktion weiterer Bereiche bemächtigt.

So bleibt nur der wissenschaftstheoretische Grundbegriff des Logos selbst übrig, der, Wort und Rede, Sinn und Vernunft, mathematische und harmonische Verhältnisse bezeichnend, zum Inbegriff des Zusammenhangs von allem mit allem in einer pythagoreischen „*Ur-Intuition*“ (12) gemacht wird. Leider wird man über deren Zustandekommen im unklaren gelassen, das ja in irgend einer Weise von *λέγειν* „sammeln“ aus zu erklären sein müßte. Statt dessen ist für den Verfasser „*der griechische*

*Logos . . . an sich . . . e i n e Sache. Und die Verwendung des Wortes für das mathematische Verhältnis ist . . . die reinste Gestalt des allgemeinen Begriffes selbst. So ist das λόγον διδούκα, ‚den Logos angeben‘, in der musikalischen Harmonik, als Angabe eines Zahlenverhältnisses, die Angabe des T o n e s . . . selbst“ (11).*

Der zweite Beitrag wartet mit der gesuchten Analogie auf, wie der rechte Winkel zwischen dem stumpfen und spitzen liege, so liege der Ton zwischen seiner höheren und tieferen Abweichung (21), ohne das eigentliche Problem, warum die hohen Töne *ᾠς* genannt wurden, überhaupt anzuschneiden. Wenn weiter als Gegenbegriff zu *ὁμοιοῦν διάφωνον* „different“ postuliert wird, so ist dies nach der Wortgeschichte, in der die *diaphonen* Intervalle den *symphonen* entgentreten, weder einleuchtend noch folgerichtig, denn der Verfasser selbst stellt „*im ursprünglichen Aufbau der Begriffe*“ diesen kontradiktorischen Gegensatz an den Anfang (21). Demgegenüber wird die weitere Dichotomie von enharmonisch und diatonisch sogleich als ursprünglicher Gegensatz angesehen, doch ist die Herleitung der *Enharmōnik* aus dem alten Oktavbegriff *Harmonia* weder belegt noch wegen der Zugehörigkeit zu den Tetrachorden ohne weiteres einleuchtend, und unergiebig bleibt die Deutung der *Chromatik* als Nuancen zwischen den beiden ursprünglichen Extremen (67). Die Interpretation des *Pyknon* aus einer Schwereempfindung (22) gehört nicht mehr zum Thema der mathematischen Form, dessen Behandlung als Hinweis an die Musikologen, „*daß die ‚Musik‘ ebenso eine griechische Erfindung ist wie die . . . Mathematik*“ (24), berechtigt, aber nicht neu ist.

Der dritte Beitrag ist eine teils zustimmende, teils weiterführende Auseinandersetzung mit O. J. Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen 1939, Neudr. 1950. Doch bleibt zweifelhaft, ob der Verfasser als apriorischer Systematiker dem von der Spielpraxis ausgehenden ungarischen Forscher gerecht wird, vor allem, wenn er ihm vorwirft, daß er die Geschichte der Hoch- und Tiefstimmungssysteme nicht von der Besaitung abgelöst betrachtete (64). Hier wird der Begriff *Tonos* zur entscheidenden und absolut neuen Voraussetzung der griechischen Musik. Wichtig ist die Feststellung, die schon Gombosi getroffen hatte, daß die *Tonoι* „*die*

eigentliche musikalische Realität in der Antike darstellen“ (29). Lohmann faßt jedoch entsprechend seinem systematischen Ansatz die Tonois nicht als Transpositionssysteme, sondern als Positionssysteme auf, in denen die abstrakten Werte der Tonstufen (*δύναμις*) in Positionen gebracht, verwirklicht werden (77). Entsprechend der aristotelischen Lehre darf man „auch in der griechischen Musik . . . das Verhältnis von *σοφισμα* und *τόνος* dem Verhältnis vergleichen, in dem bei Aristoteles das *εἶδος* als *δύναμις*, Möglichkeit, zu dem . . . konkreten Ding als *ἐνέργεια* steht“ (30). Das Verhältnis von Dynamis und Thesis wird anschließend mit dem von Wortbedeutung und Wortlautkörper verglichen (33). Abweichend von Gombosi werden Systeme nun nicht mehr als Oktavausschnitte aus beliebig zu verlängernden Tonstufenreihen, sondern als Formen des Durchgangs durch alle Tonstufen erklärt (39). Das System „leistet demnach genau die gleichen Dienste, wie bei uns die ‚Vorzeichen‘“ (33). Der Verfasser ersetzt auch die Wiedergabe von *Metabole* als Transposition durch Transformation (34) und betont nachdrücklich, wie sehr die differenzierte Hierarchie der griechischen Tonstufen von nivellierender Dodekaphonik getrennt ist (35). Zustimmung verdient seine These, wonach sich *Harmonia* gegenüber dem Rhythmos als der musikalische Urbegriff erweist, da diese durch das homerische Zeugnis von den „harmonisch schreitenden“ phäakischen Tänzern gedeckt ist (51). Wenn die *Hypo*-Skalen nicht mehr als tiefe, sondern als Quasi-Leitern verstanden werden, so wird dies zwar durch eine bestimmte Bedeutung von *ὑπό* nahegelegt, hätte aber sachlich auch für die *Hyperskalen* gelten können (53). Beachtung verdient die Auffassung der Konsonanz als unbeschadet ihrer Annehmlichkeit in die Materie der Sinnlichkeit hineinkonstruierter idealer Form (82). Ließe sich nämlich nachweisen, daß die Griechen ihre Konsonanzen nur apriorisch unter dem Zwang des mathematischen Systems, nicht ursprünglich empirisch nach Maßgabe der Annehmlichkeit gefunden haben, so würde dies dem vom Verfasser vorgenommenen Ansatz Vorschub leisten.

Ein vierter Beitrag über *System und Tonart* faßt Lohmanns Ansicht über altpythagoreische Elementaranalyse zusammen, der fünfte Beitrag ist ein erneuter Abdruck des Riemann-Artikels über *Harmonia*, der sechste

Beitrag faßt den Mythos von Kadmos und Harmonia als älteste Proklamation des Pythagoreismus auf (105-113 über *Mythos und Logos*). Drucknachweise (115) und die von A. Riethmüller verfaßte Bibliographie J. Lohmanns runden das Ganze ab, das bei aller Reserve gegenüber Methode und Ergebnissen etwas Geschlossenes und Anregendes genannt zu werden verdient.

Günther Wille, Tübingen

*PIERRE COMBE: Histoire de la restauration du Chant Grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane Solesmes: Abbaye de Solesmes 1969. 476 S., 11 Taf.*

Im Vorwort berichtet der Herausgeber, von welchen Untersuchungen in den „*Études grégoriennes*“ seine Darlegung ausgeht, und gibt eine willkommene, kurze Einführung in die gedruckten Choral Ausgaben, besonders der *Mediææ*. In zwei Hauptteilen wird zuerst die gregorianische Reform in Solesmes dargestellt, dann das Zustandekommen der *Editio vaticana*, ohne die Weiterführung des ersten Teils zu vernachlässigen. Die gregorianische Reformbewegung von Solesmes wurde fast von Anfang an zur Kampfansage gegen die unmöglich gewordene Art gregorianischen Singens. Die Erfolge von Solesmes wurden so durchschlagend und überzeugend, daß sie einem einzigen Siegeszug bis nach Rom glichen. Der eigentliche Kampf begann aber erst, als die römischen Freunde von Solesmes den Plan faßten, die Solesmensische Art, Choral zu singen und Choral Ausgaben zu drucken, auf die ganze Kirche auszudehnen. Das ergab einen Kampf mit den Anhängern der alten Richtung. Für diesen Kampf war Solesmes zunächst noch nicht voll ausgerüstet, aber es wuchs immer mehr zu großartigen wissenschaftlichen Leistungen empor. Seine Gegenpartei kämpfte weniger mit künstlerischen Argumenten als mit kleinlichen, um nicht zu sagen unlauteren Mitteln. Das ganze spielte sich vor den Augen der *mater ecclesiae* ab, die spürte, daß Solesmes wichtige, säkulare Gabe und Aufgabe bekommen hatte, aber auch, daß sie die Ansprüche der Gegenpartei zu berücksichtigen habe. Sie fühlte sich als Mutter aller jener Länder, die auch eigene, ehrwürdige Choraltraditionen besitzen. Es war dann Pius X., der dem von Solesmes restaurierten

Choral mit seinem Wohlwollen und seiner Autorität zum Sieg verhalf.

Dom Pierre Combe stellt fest, daß die aus dem Kampf hervorgegangene *Editio vaticana* trotz allem eine optimale Frucht des jahrelangen Hin und Her geworden ist. Er belegt alle diese kämpferischen Phasen und berichtet mit so epischer Breite, daß der Leser immer wieder die Möglichkeit bekommt, wichtige Momente sozusagen mit der Zeitlupe zu betrachten. Eine gute Hilfe dabei sind die Notenbeispiele im Anhang. Der weniger Eingeweihte muß sich beim Beispiel aus der *Mediäa* (Tafel 4) nur lebhaft vorstellen, daß das angegebene Stück in mensurierten Noten gesungen wurde, daß also die Noten mit Stil als Ganze, die viereckigen als Halbe und die Rhomben als Viertel genommen wurden und, was noch viel schlimmer war, in einer unglaublich korrumpierten Melodie. Es war schlechthin nicht mehr zu erkennen, daß der gregorianische Choral echte Musik ist. Unverständlich, daß bei solcher Sachlage Gegner behaupten konnten, die Melodien der Solesmenser klängen zu schön und brächten ein falsches „Sentimento“! Wahr ist, daß auch die Solesmenser Kinder ihres Jahrhunderts waren und Freude am „arrangieren“ hatten, nicht nur Gounod mit seinem *Ave Maria*. Ferner versuchten sie, Probleme zu lösen, die heute noch nicht gelöst sind, weil uns wichtige Aufführungspraktiken und rhythmische Eigenheiten des originalen gregorianischen Sings verloren gegangen sind. Darum haben die geistreichen, typisch Solesmensenischen Rhythmuszeichen ihre Tücken bis heute nicht aufgeben können. Diese etwas traurig stimmende Erkenntnis vermag aber die Freude darüber nicht zu schmälern, daß unter den übervielen gregorianischen Stücken, die uns die Ausgaben der vergangenen Jahre anbieten, eine recht umfangreiche Zahl guter Stücke zu finden sind. Es ist wahrhaftig keinem verboten, mit ihnen die neue Liturgie zu gestalten, so begrüßenswert eine neue Ausgabe mit nur guten Stücken wäre.

Ein Personenregister hätte dem so lobenswerten Buch Dom Pierre Combe's sehr gut getan, das detaillierte Inhaltsverzeichnis genügt nicht ganz. Eine Weiterführung dieser Geschichte der Restauration des gregorianischen Gesangs könnte man in einer „Geschichte der gregorianischen Chorschulen“ erblicken. Hier würde der später einsetzende

deutsche Anteil an der Restauration des gregorianischen Gesangs sichtbar werden.

Corbinian Gindele, Beuron

*EDMUND H. FELLOWES: English Cathedral Music. New edition revised by J. A. WESTRUP. London: Methuen & Co LTD (1969). (XI), 283 S.*

Diese, seit 1941 fünfte Auflage spricht für die Einmaligkeit und Notwendigkeit des Buches, schon angesichts der Lebensleistung des Verfassers, der bei aller Vielseitigkeit als „*verdienstvoller Pionier der modernen englischen Musikwissenschaft . . . das Gegenteil eines Buchgelehrten*“ (MGG IV, 22) war. Obwohl durch Winke für die Aufführungspraxis belebt und eine begründete Auswahl des noch Lebendigen erstrebend, ist das Werk alles andere als ein üblicher Primer, es ist eine streng wissenschaftliche Darstellung einer, dem Ausland in seiner Eigenständigkeit kaum bewußt gewordenen Kunst, deren historische, kirchenpolitische und soziologische Grundlagen, auch im Gegensatz zur Musik der Pfarrkirchen, in den ersten drei Kapiteln auseinandergesetzt werden. Hier spielen das Common Prayer Book (zuerst 1549, endgültig 1662), der bis ins Mittelalter zurückgehende Service und das Anthem als „*distinctly and exclusively national musical form*“ (S. 9) die Hauptrolle, deren Gestaltung der englische „*strong instinct for choral music*“ entspricht; sie zeigt sich ebenso im Madrigal, in dem die meisten Komponisten auch Meister waren. Obwohl jede Kirchenmusik ihre nationale Eigenart und Begrenzung hat, gerade den Vertretern der englischen, ihren Gläubigen wie Verkündern, wurde vor allem in den Wirren der 130 Jahre von Heinrich VIII. bis Cromwell eine außergewöhnliche Charakterfestigkeit, Opferwilligkeit und Umstellungsbereitschaft zugemutet, daß es begreiflich wird, daß diese Musik – und die Kirchenmusik erlebte gerade in jenen Zeiten eine Hochblüte – sich viel länger in der Übung erhalten hat als die ältere Kunst in Deutschland. Das machen auch die jeder Persönlichkeit vorausgeschickten Biographien deutlich. Bezeichnend für die Traditionstreue ist die Fülle der früh einsetzenden umfangreichen Sammlungen für die Praxis, von Barnard 1641 über Tudway, Boyce, Arnold bis hin zu Novello, dieser schon in einer historisch bewußteren Zeit. Auch die Tat-

sache, daß viele Komponisten eine gute akademische Bildung hatten, oft sogar als Professoren wirkten, ist für die Konzeption ihrer Werke nicht ganz ohne Bedeutung. Obwohl auch an anderen Orten maßgeblich tätig, sind fast alle, z. T. durch Schülerschaft mit einander verbundenen Meister entscheidend an London gebunden, wo sie zumeist an St. Paul, der Royal Chapel als Sänger, Kapellmeister oder Organisten wirkten. Obgleich seit dem Erscheinen der letzten Auflagen von Fellowes (†1951) Werk zahlreiche Einzel- und Gesamteditionen der älteren Musik, an denen er noch selbst beteiligt war, herausgekommen sind, war in vielen Fällen eine Beschreibung der vielen noch unveröffentlichten Kompositionen unumgänglich; sie hebt ohne langwierige ästhetische Abwägungen das stilhistorisch Notwendige heraus. Wenn auch auf Einzelheiten hier nicht näher eingegangen werden kann, sei die gerechte Verteilung vermerkt, die selbst Großmeister wie Byrd, Morley und Tomkins (der seltsamerweise im Riemann Lex. <sup>10</sup>/1922 fehlt), Weelkes und Gibbons, vor allem Purcell nicht über Verdienst hinaus emporhebt. Ebenso behauptet sich der Einfluß der italienischen Musik, so im weniger ergiebigen 18. Jahrhundert, nicht so stark wie in anderen Ländern; die insulare Eigenart bleibt in der Harmonik (den bekannten Überschneidungen, clashes, und der eigentümlichen Ausstrahlung), der ausdrucksvollen aber nicht aufdringlichen Polyphonik und dem lapidaren Chorklang deutlich. Auch die Einwirkung Mendelssohns, Spohrs und Gounods wird nicht übertrieben. Dafür zeugen die vielen persönlichen Züge z. B. im Es-Service von S. S. Wesley, der wahrscheinlich ebenso wie Attwood und Novello mit Mendelssohn befreundet war, von dem es heißt: „*Nothing so elaborate in design had previously been attempted for ordinary daily use.*“ (236). Über die aus dem Geist der Urkirche erneuernd wirkende Oxford-Bewegung um 1834 hätte mancher Leser sich gern eingehender belehren lassen; sie kam anscheinend – als Grundlage des Anglikanismus – den Pfarrkirchen zugute. Daß diese neue Auflage den bisherigen Titelzusatz „*from Edward VI. to Edward VII.*“ fortließ, hat seinen Grund in dem seit 1949 dringlicher werdenden Verlangen nach Neuerungen („*allegedly pop idiom*“ und Jazz, S. 261); auch Namen wie Vaughan Williams, K. Leighton, Walton und

Tippett sind hinzugekommen. Über die New Edition unterrichtet Westrup: manche Stellen wurden getilgt, andere hinzugesetzt, umgestellt oder erweitert, so der wichtige volle Wortlaut von Cranmers Brief über das Processional (24). „*The music examples have all been amplified or extended*“, so – zudem meist mit verkürzten Noten – der Abdruck des vollen Satzes statt der bloßen Oberstimme, und vor allem in der Originaltonart, von der aber, und dies nur für die Kirchenmusik, betont wird, „*that the pitch of church music of that time was nearly a minor third higher than it now is*“ (89). Westrup hat sein Versprechen: „*There has been no significant alteration of the author's opinions*“, bis auf einige zeitbedingte Ausnahmen, gehalten. Ausstattung, Druck, vor allem der *Index of music examples* und der ausgiebige *General Index* sind mustergültig. – Sollte sich nicht vielleicht doch eine für deutsche Verhältnisse bearbeitete Übersetzung dieses wichtigen Buches lohnen? Es könnte wohl auch die Praxis anregen!

Reinhold Sietz, Köln

DAVID BROWN: *Thomas Weelkes. A Biographical and Critical Study.* London: Faber & Faber (1969). 223 S.

Dieses Buch über den nach Fellowes' Meinung bedeutendsten und neben seinem Altersgenossen Wilbye letzten der großen Tudor-Madrigalisten stammt von einem durch mehrere einschlägige Arbeiten, so auch der Herausgabe der *Collected Anthems* des Meisters (C. A.) bewährten Gelehrten, der sich für das vorliegende quellenmäßig gut fundierte Werk bei W. S. Collins für die „*unselfish generosity*“ seiner Mithilfe bedankt. Diese bezieht sich nicht nur auf den biographischen Teil, der Neues über das kulturelle Leben in Chichester und gewisse Mißstände und entsprechende Verordnungen der Kathedrale bringt, auch über die Rolle der Orgel, deren mitgehende, vordeutende oder freie Haltung (z. B. C. A., S. 75, 85 Sy II und 109) erkennbar wird. Weelkes', vielleicht unter puritanischem Einfluß übertriebene Trunksucht – die Fellowes nirgends, auch nicht in seiner fünfbandigen Ausgabe der *English Madrigal School* (EMS) erwähnt – hatte auf das Schaffen wohl keinen Einfluß. In seinen, historisch wie ästhetisch sachlich einheitlichen und persönlichen, hier nicht zur Diskussion stehenden Analysen und Wertungen,

unterstützt durch Diagramme, 115 z. T. detaillierte Beispiele und Formbilder, kommt der Verfasser zu einer Einordnung des Meisters als einer „*transitional figure*“ (206) zwischen Renaissance und Barock. Doch steht hinter ihm und allen seinen Mitstreibern, so dem häufig herangezogenen Morley, die gewaltige Gestalt Byrds. Er „*commands our waking minds, Weelkes charms our twilight senses*“ (58). Aber von Byrd stammen die Worte: „*(there is) a mysterious and hidden power in the words themselves, that in some fashion (I know not how) the most fitting notes occur spontaneously to the man who ponders and seriously meditates upon them*“ (202). Byrds „*understanding of the expressive power of organic growth*“ (56) bewährt sich auch bei Weelkes. So in der durchdachten Gliederung des meist mehrteiligen Aufbaus, der steigenden Kraft seiner motivischen Gestaltungen, in gewissen Übernahmen (auch von anderen Meistern) und Wiederholungen, vor allem im Streben nach Vereinheitlichung. Zweifellos werden gewisse, vorzüglich im Anfang (so: Sprünge) heraus tretende motivische Züge wieder aufgenommen, auch Selbstzitate fehlen nicht. Aber bleibt nicht angesichts des beschränkten Ambitus und der durch die Affektlehre bedingten Modellhaftigkeit der Tonführung vieles Anklingende mehr dem Auge als dem Ohr vorbehalten? Vor allem in den Madrigalen, die in erster Linie im häuslichen Musizieren, auch im Zusammenhang mit den trefflich deklamierten und geschickt gewählten Texten, ihren Sinn erschließen, wie schon der optische Vergleich des Klavierauszugs mit dem bewegten Leben der Stimmen in Fellowes' Ausgabe zeigt. Dieses kammermusikalische Element durchdringt die vielfachen, durch Imitation und Kanonik bedingten Überschneidungen – den Stimmtausch (Fellowes EMS 9, Nr. 5) – die kanonischen oder gruppenartigen Echoeffekte (EMS 10, S. 62 bzw. 12, 50/51) – die farbige Satzkunst, die z. B. die lustigen Satyrn erst nach 25 Takten im Baß einspringen läßt (9, 49) – ebenda anfangs die Zahlensymbolik: die drei Nymphen, in Dreiklängen geführt, erreichen nur die Terz – die Heraushebung, auch im Verband hörbar bleibender Tonbewegungen, so das „*Sweet love*“ (10, 8/9), wo übrigens auf S. 13 die Haltung des Basses an den kommenden B. C. erinnert – die suggestiven Wortwiederholungen (das „*No*“, 10, 69) –

und die vielfältigen, oft spontan anschließenden FaLa's. Die Chromatik, bei Weelkes' Musikantennatur ohne experimentellen Zwang, ist textgezeugt, so 11, 49, wo sich unter dem *b-a-c-h* chromatische Regungen zeigen, die, etwa bei Brown S. 114, ausdrucksvoll und fast kadenzlos, tatsächlich für den Hörer durch solchen „*dynamic assault upon his nerves become a subjective experience*“ (114). So überzeugend Brown eine sich verfeinernde Entwicklung in der Madrigalkunst des Meisters aufzeigen kann: Alles ist schon im Erstwerk von 1597 in nuce enthalten, überall ist old merry England, bis hin zum fröhlichen Kehraus der „*Ayres or phantastic spiritus for three voices*“ 1608 mit ihren zeitgemäßen Texten (Tabak! Erotik!), Aus-terzungen, Sequenzen, Rosalien, ihrem „*flexible rhythmic life and some nice expressive touches*“ und den verschmitzten Innenbeziehungen (Brown, 125). Nun folgt nur noch Wilbye 1609 und O. Gibbons 1612, dann kleinere Talente, denn die Lautenkunst, zu der Weelkes wohl nichts beigetragen hat, beginnt, das Madrigal zurückzudrängen. – So ist es kein Zufall, daß der Komponist, durch die Amtsverpflichtung begünstigt, sich der Kirchenmusik zuwendet. Brown mißt ihr, im Gegensatz zu Fellowes, den gleichen Rang zu. Leider ist vieles verloren gegangen, doch bemüht sich der Verfasser um rekonstruktive Erschließungen. Nach gründlicher Rück- und Umschau kommt Brown zu dem gleichen, trefflich begründeten Ergebnis wie in seinem MGG-Artikel (14, 361/62). Hier wird das Streben nach Einheit deutlichst greifbar. Die Chöre, angesichts der unsicheren Verhältnisse in Chichester nicht besonders anspruchsvoll gesetzt, erheben sich in den Amens zu überzeugender Würde. Vielleicht waren die Anthesen, seitdem die Reformation der häuslichen Andacht den Weg geebnet hatte, nicht nur für die Liturgie bestimmt. Unter den lateinischen Texten ragt das „*Laboravi*“ durch die altmeisterliche Aussagekraft heraus, vielleicht Weelkes' „*Exercise*“ zu Erlangung der Bachelorwürde. Die deklamatorische Eigenart und melodische Ausdrucksstärke des Meisters bezeugen vor allem in den Anfängen Stücke wie CA Nr. 2, 4, 17, 21, auch Brown Bsp. 100. – Aus den Vers-Anthesen, die mit Byrd und O. Gibbons verglichen werden und die der Verfasser in ihrer „*intimate and integral collaboration of verse and*

chorus“ (163) der Kirche vorbehalten will, steht „Give the King“ voran. – In den Services, die bei der Gleichartigkeit der z. T. umfangreichen Texte eine besondere Erfindungsgebe verlangen, setzt Brown den Meister über alle Zeitgenossen, wieder in der meisterlichen Handhabung, „starke Einheit zu erzielen dadurch, daß er die Sätze mit demselben thematischen Incipit beginnen läßt“ (vgl. MGG 14, 584), oder Endmotive durchführt (Brown 183 ff.). – Das Werk ist aufs beste ausgestattet, ein Bild des Komponisten war wohl nicht erreichbar, auch eine Abbildung vom alten Chichester mit dem eigenartigen Kathedralcampanile wäre erwünscht gewesen. Aktuellen Vergleichen und Hinweisen auf die Aufführungspraxis sich nicht verschließend, sorgsam in der Auswahl der Bibliographie, gewissenhaft im Index, der die Einzelkompositionen Weelkes' wie die der zahlreichen verglichenen Zeitgenossen einschließt, verdient diese bemerkenswerte Leistung wahrhaft als „A Critical Study“ bezeichnet zu werden.

Reinhold Sietz, Köln

*ADOLF HOFFMANN: Die Orchester-suiten Georg Philipp Telemanns. TWV 55 mit thematisch-bibliographischem Werkverzeichnis. Wolfenbüttel-Zürich: Mösel Verlag (1969). 187 S.*

Telemann an Bach zu messen, im wesentlichen ein Entwurf des 19. Jahrhunderts, ist als grundfalscher Ansatz einer Würdigung Telemanns längst erkannt worden. Erklärtes Ziel neuerer Telemann-Forschung: „den Wegbereiter klassischen Stils“ (Ruhnke) herauszuarbeiten. In Zukunft wird man also weniger Telemanns Abstand von Bach als seine Nähe zu Haydn untersuchen und heraushören müssen. Ganz im Sinne dieses Tenors fällt der Textvergleich mit entsprechenden Frühwerken Haydns und Mozarts ausgesprochen lohnend aus in bezug auf den Nachweis frühklassischen Idioms. Auffällige Konkordanz bieten z. B. die G-dur Ouverture (TWV 55:G9) und der erste Satz des Haydn-Divertimentos Hob. II:6 oder die D-dur Ouverture (TWV 55:D21) und das Menuett der Mozartschen A-dur Sinfonie KV 201 (S. 30-33).

Andererseits erlag auch Hoffmann der Versuchung, H. J. Moser heranzuziehen (S. 5), der sich nur irren konnte, wenn er das Bild

keines zweiten Tonmeisters „im letzten Menschenalter so zum Guten gewandelt wie dasjenige Telemanns“ zu sehen glaubte. Selbst wenn Moser so spekulierte, ist es heute widerlegbar, daß Telemanns Einordnung „in die Reihe der Großen des Spätbarock, Bach und Händel“, dank vieler Neuauflagen möglich geworden sei (S. 5). Gerade der Editions-bereich Telemann mit seinen Wucherungen ins Periphere und Massenhafte hat hier nichts zu ändern vermocht; im Gegenteil: seine Ausbeutung als unversiegbare Quell frohen Laienmusizierens ging oft am Wesentlichen vorbei und traf höchstens Sekundäres, wie beispielsweise das Odium der Vielschreiberei und galanter Seichtheit.

So ist mehr noch als das Unternehmen der großen Telemann Auswahl-Ausgabe jetzt die Verwirklichung einer konsequenten bibliographischen Erfassung des immensen Oeuvres zu begrüßen, von dessen Dimensionen man sich, um das Vorhaben ins rechte Licht zu rücken, mindestens zu vergegenwärtigen hat, daß es den Umfang der Werke Bachs und Händels zusammen wohl erreicht. Hoffmanns separat veröffentlichtes, erfreulicherweise jedoch in Koordination mit den Bearbeitern des Gesamtwerkverzeichnisses (H. Menke und M. Ruhnke) entstandenes thematisch-bibliographisches Verzeichnis der Orchestersuiten Telemanns, wird sich als Werkgruppe 55 in das TWV eingliedern. Immerhin ist es schon als bescheidener Erfolg zu buchen, die Anzahl der Orchestersuiten bei der für Telemann leider typischen Quellenlage vorläufig auf 135 fixiert zu haben; davon sind 118 vollständig erhalten (nur 6 in autographischer Überlieferung) und 17 weitere nur bibliographisch oder als Fragment nachweisbar. Erst eine gut funktionierende internationale Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Quellenerfassung wird jedoch ganz zuverlässig darüber Aufschluß geben können, ob ein Vielfaches dieser Gattung – in Riemann-Gurlitt 12/1961 beläuft sich die Schätzung noch auf etwa 1000 – wirklich als verschollen zu gelten hat oder nicht. Diesbezügliche Hoffnungen dürfen sich mit gutem Recht vor allem auf osteuropäische Bibliotheken konzentrieren, zumal bekanntlich Telemanns Enkel Georg Michael wenigstens mit einem Teil des Nachlasses nach Riga ging und dort über 50 Jahre als Kantor wirkte. Die vom Bearbeiter ausgeschöpften 18 Bibliotheken, vor allem Darmstadt, sind wohl repräsentativ, nicht aber

ausreichend, womit die Bitte um Mitarbeit bei der Vervollständigung des Verzeichnisses nur unterstrichen werden soll.

Infolge schwieriger Quellenlage und z. T. völlig offener Chronologie, die auch jetzt ganz bewußt ausgeklammert wurde, empfahl sich als einheitliche Editionsrichtlinie eine Gruppierung nach Gattungen und Tonarten mit lfd. Zahlenindex, wobei zuerst Drucke, dann Handschriften berücksichtigt werden – ein ebenso einleuchtendes wie praktikables System. Nicht immer leicht übersichtlich ist indessen die für ein Katalogwerk dieser Art zu wenig aufgelockerte und kontrastarme Setzweise. Auch widerspricht es der Erfahrung, die übrigens unregelmäßig kurzen, einstimmigen Incipits obendrein aus Gründen der Zeilendisziplin noch zu zergliedern, so daß im ungünstigsten Fall Auftakte und deren weiterer Verlauf kritisch unterbrochen werden (E1/1, e2/1, e7/1 und A5/4/II).

Der vorangestellte 60 Seiten umfassende Textteil resümiert Geschichte, Form und Stil der Orchestersuite Couperinscher Prägung mit freiem Ablauf tanznaher Zyklen und einleitendem französischen Overtürentypus. In grundsätzlichen Fragen, wie z. B. der Affektgestaltung und Generalbaß, erreicht resp. ersetzt der Autor nicht die Literatur von M. Schneider bis M. Ruhnke. Das kann jedoch den Wert der Arbeit für die Telemann-Forschung nicht schmälern. Immerhin liegt jetzt bereits ein guter Teil jenes Instruments vor, das für Erstdruck- und Echtheitsfragen ebenso unentbehrlich sein wird wie für die Chronologie und zukünftige Editionen.

Michael Karbaum, Berlin

**GERHARD PUCHELT:** *Verlorene Klänge. Studien zur deutschen Klaviermusik 1830-1880. Berlin-Lichterfelde: Robert Lienau (1969). 88 S., XI Taf.*

Die zehn Kapitel des treffend betitelten Buches, „ein Niederschlag jahrelanger Bemühung und praktischer Musikausübung“ (S. 5), 11 sogen. Kleinmeister betreffend, wollen, durch 26 bezeichnende Notenbeispiele unterstützt, dartun, daß die „sicherlich farbigste und vielschichtigste Epoche der deutschen Klaviermusik“, die Romantik, erst dann völlig erkannt wird, wenn neben den großen Meistern, auf die für Gegenüberstellungen ohne panegyrische Bevorzugung stets

hingewiesen wird, auch der „*Gleichgesinnten und (begrenzt) Eigenständigen*“ gedacht wird. Der Verfasser versichert zwar, „den musikwissenschaftlichen Aspekt bewußt außer Acht gelassen haben“ (5); aber die überlegte Einteilung des Buches, die Auslese, Benutzung und Vergleichung der zeitgenössischen literarischen und musikalischen Quellen, die Hinweise auf Umwelt, Charakter, Schicksal und Gesamtwerk der Komponisten, die bei aller bedingten Subjektivität durchdachte und wohl auch erprobte Auswahl des diskutierten Materials, verbunden mit einer unverstellten, jeder Fachesoterik baren Darstellung lassen den Verfasser als bevorzugt berufen erscheinen, schon angesichts der gerade hier unerläßlichen großen Kennerschaft der Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviers.

Der erste Teil betrifft die Virtuosen: Henselt und Thalberg, dann „*die Vereinfachung der romantischen Technik*“ bei St. Heller, „*neue Aspekte*“ ermöglichen Burgmüller, Hiller und Volkmann. Diesen vor 1820 geborenen reiht sich im zweiten – durch eine Auseinandersetzung „*der Situation . . . nach dem Tode von Mendelssohn, Chopin und Schumann*“ eingeleiteten – Abschnitt Reinecke als „*Freund der Jugend*“ an, ihm folgen „*der Meister der Miniatur*“ Kirchner und als später geborener der Nachfolger Wagners Jensen. Dazwischen schalten sich „*zwei Sonderlinge*“ (früher als Berliner Akademiker oder Klassizisten beiseite gestellt) ein: Bargiel und Kiel. Das Schlußwort macht darauf aufmerksam, daß eine kundige und umfassende Auswahl aus dieser unübersehbaren, verschollenen Literatur nachhaltig und aufklärend wirken könne. Die sorgfältig begründeten Analysen von einer (oder mehreren) Schöpfungen jedes Meisters wollen auch die „*Freude an der eigenen Entdeckung*“ anregen. Die Neudeutschen fehlen, da die Liszttschule kaum Gleichwertiges aufzuweisen hat, ebenso gewisse Utraquisten wie Raff und Draeseke (Sonate op. 6, *Fata morgana, ein Ghaselekrantz* op. 13, vgl. S. 33!) und die nach 1840 geborenen wie Herzogenberg.

Die Einheitlichkeit der Anschauung und die souveräne Konzentration der Gestaltung entbinden den Kritiker jeder Erörterung von Einzelheiten. Das Buch, das selbst für Meister, für die fachliche Einzeluntersuchungen vorliegen, Neues und Unerwartetes bringt,

verdient, von jedem der Anteil an der Klaviermusik des vorigen Jahrhunderts nimmt, ernsthaft studiert zu werden.

Reinhold Sietz, Köln

*VLADIMÍR TELEČEK: Alte Drucke der Werke von tschechischen Komponisten des 18. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek in Brno, Praha: Státní Pedagogické Nakladatelství (1969). 163 S., 8 Taf.*

Kataloge wie der vorliegende bedürfen keiner besonderen Hervorhebung ihrer Verdienstlichkeit, speziell was den Kreis der gebotenen Komponisten, Verleger, Widmungsträger u. dgl. anlangt. Hier finden sich in 522 bibliographischen Angaben 1278 Werke von 42 tschechischen Komponisten verzeichnet, Bestände der Universitätsbibliothek Brno (Brünn). Angesichts des Umstandes, daß die Erforschung des Oeuvres dieser kleineren Meister der Musik noch immer recht im argen liegt, stellen derartige Bibliographien einen echten wissenschaftlichen Bedarf dar. Und die tschechischen Komponisten des 18. Jahrhunderts bis ca. 1850 bedeuten einen integrierenden Bestandteil der abendländischen Musikkultur. Neben besonders geläufigen Namen wie Benda, Dussek, Fils, Gyrowetz, Koželuch, Pichl, Stamitz, Wanhal u. a. gibt es noch eine weitere Anzahl heute gänzlich und zu Unrecht vergessener Meister, deren Wirken neben dem unserer Großen verblaßte, und das doch endlich einmal ins rechte Licht gerückt zu werden verdient. Daß ihre Werke nicht nur handschriftlich Verbreitung fanden, sondern auch gedruckt erschienen, macht vorliegenden Katalog besonders interessant. Weitere Beachtung verdient auch die verlegerische Streuung auf die Zentren Wien, Deutschland, England und Frankreich, was doch einiges über die Verbreitung dieser Werke aussagen mag.

Die Verzeichnung der einzelnen Kompositionen entspricht zumeist den geläufigen bibliographischen Grundsätzen, wiewohl bei der Werkbeschreibung selbst doch die den wenigsten Benutzern zugänglichen tschechischen Angaben Schwierigkeiten bereiten werden. Einige recht empfindliche Entgleisungen sollen indessen nicht unerwähnt bleiben, z. B. die Verlagsangabe „Haneisen“ in Nr. 54, die ja „Hau Eisen“ heißen müßte; oder bei Nr. 60 „Anvus“ statt „Anvers“; der Graf

Maurice de Dries (statt Fries) in Nr. 229 mag als Druckfehler hingehen, in Nr. 247 ist der vermutete Verlag Artaria et Comp. in „T. Mollo & Co.“ zu verbessern. Die Werke in Nr. 417 und 418 erschienen in Wien bei Josef Trentensky, nicht ca. 1820, sondern 1830/31. Damit berühren wir bereits die leidige Frage der Datierungen resp. der Datierungsversuche, die heute noch sehr problematisch ist. In der Einleitung spricht der Verfasser darüber, bewertet aber z. B. den *British Union Catalogue* weit über seine Kompetenz in dieser Hinsicht. Für die französischen Verlage standen ihm die wichtigsten Nachschlagewerke von Cecil Hopkinson und Cari Johansson wohl nicht zur Verfügung; was den Alt-Wiener Musikverlag betrifft, wären ihm neben meinem Artaria-Katalog gerade im Brünnener Nationalmuseum meine anderen bereits erschienenen Verlagsverzeichnisse zugänglich gewesen, welche die betreffenden Datierungen auf den Tag genau bringen. Dieser Hinweis soll indessen keineswegs persönlich aufgefaßt werden, sondern nur ein Schlaglicht auf die vergiftende Rolle der Politik werfen, welcher im so „fortschrittlichen“ 20. Jahrhundert auch die Musikkultur ausgesetzt erscheint. Ressentiments gegen die vielgeschmähte Österreichische Monarchie und deren nun einmal deutsche Umgangssprache mögen doch heute wohl kaum mehr aktuell erscheinen, die Musikkultur dieses einstigen Großraums als gegebener Einheit ist einfach nicht wegzudisputieren. Und das böse Wort von der „tschechischen Emigration“ ist und bleibt eine Fiktion, die tschechischen Meister bewegten sich eben freizügig in Österreich, dahin „emigrieren“!nten sie also nicht.

Damit sind wir zum Kern eines tragischen Problems vorgestoßen: eine Kunst oder Wissenschaft, die sich aus welchen Gründen immer – dies soll hier weder ausgesprochen noch untersucht werden – in nationale Eigenbrötlei abkapselt, wird kaum weltweites Echo erwarten dürfen. Wir sprechen heute von der völkerversöhnenden Aufgabe der Musik, die es zu verwirklichen gelte; das 15., 16. oder 17. Jahrhundert könnte uns Beispiel sein und zeigen, was wir seither verloren haben und nun vergeblich wiederzufinden trachten. In diesem Sinne finde ich es tief bedauerlich, wenn die an sich wohlmeinende Besprechung einer wertvollen Arbeit wie die

des Kataloges von Vladimír Telec – ich habe selbst erfreulich reichhaltiges Material daraus geschöpft – Anlaß zu so trüben Gedanken-  
gängen und Zukunftsaussichten geben muß-  
te. Alexander Weinmann, Wien

*Jean und Brigitte MASSIN: Beethoven. Materialbiographie, Daten zum Werk und Essay. Aus dem Französischen übertragen und bearbeitet von Christian May. München: Kindler (1970). 669 S.*

Zu den ziemlich zahlreichen Publikationen, die aus Anlaß des Bicentennariums Ludwig van Beethovens herausgebracht wurden, zählt auch diese deutsche Ausgabe der 1967 bereits in zweiter Auflage in Paris erschienenen französischen Beethovenbiographie auf dokumentarischer Grundlage von Jean und Brigitte Massin. Trotz der vorzüglichen Übersetzung und Bearbeitung durch Christian May ist das französische Original überzeugender, da das Gesamtarrangement dort zutreffender und stimmiger ausgestatteter worden ist. Im Vorwort heißt es gemäß dem originalen Text (S. 9): „*Typographisch sind diese Texte so angeordnet, daß der Leser auf den ersten Blick erkennen kann, ob es sich um einen mit Gewißheit von Beethovens selbst stammenden Text, oder um Äußerungen von ihm handelt, die Zeugen überliefert haben, oder um Anekdoten, die von Zeitgenossen berichtet werden.*“ Diese Festlegungen gelten zwar für die Pariser Ausgabe, nicht aber mehr bei dieser hier vorliegenden Übersetzung, in der alle Zitate unterschiedslos in gleichbleibender kleinerer Drucktype wiedergegeben sind.

Diese stattliche und buchtechnisch schöne Publikation wendet sich weniger an den Fachmann als vielmehr an den interessierten Laien, wie schon etwa aus einer Formulierung wie der folgenden entnommen werden kann (S. 646): „*Hier erhalten wir zweifellos die erschöpfendste Antwort auf die gestellte Frage. Wenn Beethoven zugleich der erste Musiker ist, der sich selbst als Individuum in den Mittelpunkt seiner Musik rückt, und der Schöpfer eines Werks ist, dessen universale Gültigkeit offen zutage tritt, so vor allem darum, weil er sich weigert, allein auf der Welt zu sein, und weil die ‚Stimmungen‘, die seiner Musik zugrunde liegen, immer ein aktives Handeln versinnbildlichen. Weil*

*Beethoven weiß, daß die Tat das ‚Herz‘ des Lebens ist, entgeht er instinktiv den Fallstricken, der Energiebigkeit, den Begrenzungen des Individualismus. . . .“* – Dennoch wird auch der Musikwissenschaftler gern zu diesem Buch greifen, wenn er sich schnell über typische französische Deutungssakzente des Werkes von Beethoven informieren will. Im allgemeinen sind die Erklärungen, welche die ausgewählten und einigermaßen zuverlässig wiedergegebenen Originaltexte begleiten, zurückhaltend und sachrichtig abgefaßt. In diesem Zusammenhang ist auf jeden Fall anzumerken, daß die Jenaer Sinfonie nicht Friedrich Vith, sondern Witt komponiert hat (S. 464; vgl. H. C. Robbins Landon, *The Jena Symphony*, in: *The Music Review* XVIII, 1957, S. 109-113, und Fritz Stein, *Zum Problem der „Jenaer Symphonie“*, in: Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958, Kassel usw. 1959, S. 279-281). Störend macht sich bemerkbar, daß auf die einzelnen Quellenhinweise verzichtet worden ist. Insgesamt handelt es sich mehr um ein Lesebuch als um ein wissenschaftliches Werk.

Hubert Unverricht, Mainz

*Kataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Die Neue Reihe. Der ganzen Reihe vierzehnter Band. Libretti: Verzeichnis der bis 1800 erschienenen Textbücher. Zusammengestellt von Eberhard THIEL unter Mitarbeit von Gisela ROHR. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1970. XXI, 395 S. (Mit einem Geleitwort von Paul RAABE.)*

Wer einen Katalog in die Hand bekommt, der Bestände der Herzog August Bibliothek zu Wolfenbüttel beschreibt, erwartet eine Vielzahl seltener und gesuchter Titel, nannten doch schon die Zeitgenossen Herzog Augusts von Braunschweig-Wolfenbüttel (1579-1666) dessen Bibliothek überschwenglich das achte Weltwunder. Wer zudem den vor nicht langer Zeit erschienenen (1967), von Wolfgang Schmieder bearbeiteten Katalog der Musikdrucke bis 1750 (s. Mf 1970, 207-209) kennt, macht sich die Hoffnung, in vorliegendem Libretti-Katalog wiederum ein solide und handwerklich gut gearbeitetes, ja vorbildliches Verzeichnis zu erhalten. Beide Erwartungen werden voll bestätigt. Der Katalog bietet 1743 Titel (Opern- und Ora-

torientexte sowie Ballettszenare) in dem üblichen Verfahren der mechanischen Wortfolge ohne Berücksichtigung des Artikels. Die Mehrzahl stammt aus Braunschweig, Paris, Venedig, Wien und Wolfenbüttel, wie sich am *Ortsregister* (S. 385-389) leicht ablesen läßt. Daneben fallen noch Berlin, Dresden, Hamburg, Hannover, Kopenhagen, Leipzig und London ins Auge. Das nachfolgende *Chronologische Register* (S. 391-395) zeigt an, daß der Schwerpunkt des Bestandes in Drucken aus der Zeit von etwa 1650 bis etwa 1740 liegt, also ziemlich genau der Blütezeit des Braunschweiger Hofes unter den Herzögen August, Anton Ulrich (1633-1714) und August Wilhelm (1662-1731), die zahlreiche Libretti von ihren ausgedehnten Reisen mitgebracht haben werden.

Noch scheint keine Klarheit darüber erzielt zu sein, was eigentlich ein Libretto ist – eine Begriffsverwirrung, die diesen wie fast allen Libretti-Katalogen (Ausnahme: Bologna) einen auch in der Benutzung zwiespältigen Charakter verleiht. Es wäre an der Zeit, zwischen ad hoc zu einer bestimmten Auf-führung als Libretto, also als „*Büchelchen*“ hergestellten Drucken, Einzeldrucken ohne den unmittelbaren Funktionszusammenhang des Theaterbesuches (s. z. B. Titel 664) und schließlich den Wiederaufnahmen von Texten in Gesamt- und Sammelausgaben zu unterscheiden. Der begrifflichen Differenzierung, die von der funktionalen in Mitlesebücher für den Theaterbesuch (Libretti im engeren Sinne und Einzeldrucke) einerseits und in Ausgaben mit literarischem Anspruch (Sammel- und Gesamtausgaben) andererseits nicht zu trennen ist, müßte eine unterschiedliche und auch unterscheidende Behandlung in den Katalogen folgen. Sammelausgaben wie *Le Théâtre Italien de Gherardi*, *Les Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, *Le Théâtre de la Foire* oder ältere und auch neuere Gesamtausgaben der Werke Zenos, Metastasios, Goldonis, Opitzens, Wielands oder Goethes besitzt beinahe jede mittlere wissenschaftliche Bibliothek. Schon aus diesem Grunde wäre in solchen Fällen eine summarische Beschreibung mit Inhaltsübersichten angemessener als eine detaillierte Behandlung jedes Titels. Die exakte Funktionsbestimmung solcher Ausgaben müßte sie ohnehin in eine andere Rubrik verweisen als die eigentlichen Libretti und Einzeldrucke. Diese sind es doch vor allem,

die der Spezialist – der wohl häufigste Benutzer derartiger Kataloge – sucht, stattdessen findet er den ihm (hoffentlich längst) bekannten Abdruck des gesuchten Textes in einer Sammel- oder Gesamtausgabe. Im Wolfenbütteler Katalog macht die hier angesprochene Gruppe von Texttiteln, die in dieser Form mehr oder weniger als Ballast mit durch das eine Alphabet gezogen wird, ziemlich genau ein Drittel aus.

Mit diesem Exkurs sei weder die Katalogbearbeitung noch der imponierende Bestand selbst geschmäleret. Es sind grundsätzliche Überlegungen, deren Umsetzung in die Arbeitspraxis auch den bereits erwähnten Registern einen aktuellen Charakter verleihen würde, der tatsächlich nur bedingt besteht. Zur Erläuterung ein Beispiel. Interessiert man sich für Libretti von Opernaufführungen in Rom, so verweist u. a. im *Ortsregister* (S. 388) die Nummer 1472 auf Metastasios *Semiramide* in der Gesamtausgabe London 1784 (S. 301); ein Libretto hat man zwar nicht gefunden, aber anscheinend den Text einer tatsächlich 1729 in Rom aufgeführten Oper mit der Musik von Leonardo Vinci; der Schein trügt, denn die Londoner Metastasio-Gesamtausgabe enthält gar nicht die textliche Version von Rom 1729, sondern die weitgehendst umgearbeitete Fassung aus den 50er Jahren für das spanische Hoftheater in Madrid und damit die Fassung letzter Hand; die Formulierung der Gesamtausgabe „*scritto dall'Autore in Roma, ed ivi rappresentato . . . la prima volta . . . il Carnovale dell'anno 1729*“ wird lediglich als Nachweis in allen alten und auch modernen Metastasio-Gesamtausgaben mitgeschleppt, ohne daß die textliche Fassung noch mit dem angegebenen aktuellen Bezugspunkt in unmittelbarer Verbindung steht. Ebenso sinnverwirrend wie die Aufnahme der Nummer 1472 in das *Ortsregister* unter „*Rom*“ ist auch die Aufnahme unter die Jahreszahl „1729“ im *Chronologischen Register* (S. 394). Der Wert beider Register ist davon grundsätzlich nicht betroffen, wenn auch etwas eingeschränkt. Druckort und -jahr der Gesamtausgaben selbst sind nicht in die beiden genannten Register aufgenommen (S. XV). Ob aber die Herzog August Bibliothek eventuell auch – um beim Beispiel zu bleiben – die frühe Textversion der *Semiramide* in einer Metastasio-Gesamtausgabe besitzt, bleibt offen, da der Katalogbearbeiter sich bei dem aufwendigen Ver-

fahren, Dichter-Gesamt- und Sammelausgaben in Stücktitel aufzulösen, „auf die bedeutendste von mehreren vorhandenen Gesamtausgaben beschränkte“ (S. XIII) und wohl auch mußte. (Im Falle unseres Beispiels wäre eine ältere Ausgabe wie die bei Giuseppe Bettinelli in Venedig 1733, Band 2, erschiene zu suchen.) Die an einem speziellen Fall dargestellten Probleme, die keinesfalls als aus einem Ausnahmefall erwachsen angesehen werden sollten, sind grundsätzlicher Natur und bisher in Theorie und Praxis noch wenig durchdacht.

Der zu besprechende Wolfenbütteler Katalog enthält neben dem *Orts- und Chronologischen Register* ein – bei dem Niveau der Kataloggestaltung erwartetes – *Register der Komponisten, Textdichter, Bearbeiter, Übersetzer, Tanzmeister, Illustratoren* (S. 359-374) und ein *Register der Widmungen* (S. 375-384), das bei einem Werk, dessen Bestand aus dem widmungsfreudigen Barockzeitalter stammt, als besonders sinnvoll und auch nützlich empfunden werden mag. Die bibliographische und wissenschaftliche Beschreibung jedes Titels ist bündig und exakt; nicht nachahmenswert erscheint jedoch das Verfahren, Druckort, -jahr und Verleger nach den Ermittlungen des Textdichters und des Komponisten in diesen Kommentar einzuordnen. Woher das betreffende Libretto stammt (wenn es sich um ein solches handelt, s. o.), kann man so gewissermaßen erst auf den zweiten Blick hin feststellen. Das Impressum wäre doch wohl bei den Libretti im engeren Sinne besser – abgesetzt und deutlich sichtbar – nach dem Titel aufgehoben gewesen. Im übrigen sind Anlage, Beschreibung und Bestimmung offensichtlich ohne Tadel. Die drucktechnische Ausstattung ist vorzüglich. Daß die äußerliche Aufmachung der inneren in ihrer Qualität entspricht, kann der Rezensent, der lediglich in den Genuß eines broschierten Exemplars kam, nur vermuten.

Klaus Hortschansky, Frankfurt a. M.

*Die VOLKSMUSIKSAMMLUNG der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung). 1. Teil. Bearbeitet von Walter DEUTSCH und Gerlinde HOFER. Mit einem Beitrag von Leopold Schmidt. Wien: Verlag A. Schendl (1969). 186 S., 1 Taf. (Schriften zur Volksmusik. 2.)*

Allenthalben beginnt die deutschsprachige Volksmusikforschung in ihrem Quellenmaterial Ordnung zu machen. Authentisches von Manipuliertem und Unterschobenem zu trennen, nach dem Vermögen und nach den Intentionen der einzelnen Aufzeichner zu fragen und damit den Quellenwert von Sammlungen und Publikationen zu bestimmen. Das vorliegende Buch, ein durch gute Register aufgeschlüsselter Katalog einer sehr frühen österreichischen Volksmusiksammlung, ist als Beitrag zu diesen Bemühungen zu begrüßen.

Im Jahr 1819 hat Josef von Sonnleithner, Gründungsmitglied und Sekretär der ruhmreichen Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, eine Sammelaktion angeregt und durchgeführt, die vor allem aus den heutigen Bundesländern Österreichs, aus Mähren, Schlesien, Illyrien und Dalmatien einen ansehnlichen Bestand an vokalen und instrumentalen Volksmusikstücken einbrachte. Unbelastet von den Ideen Herders und zu einer getreuen, nicht zu einer Auswahldokumentation aufgefordert, haben damals Pfarrherrn, Verwaltungsbeamte und Schulmeister zusammengetragen, was ihnen an „*Volksmelodien mit den dazugehörigen Texten, Nationaltänzen, Kirchen-, Sterbe- und Trauungsliedern*“ (Zitat aus dem Begleitschreiben Sonnleithners) unterkam. Das eingegangene Material wurde archiviert – und vergessen. Auch einzelne „Wiederentdeckungen“ kurz vor und nach dem Ersten Weltkrieg führten nicht zu intensiverer Beschäftigung damit. Vielleicht, weil dieses Liedgut im Verhältnis zu den späteren „Volkslied“-Aufzeichnungen gar zu unpoliert, zu roh, eben unbearbeitet und unverschönt sich darbot? – Erst die Gründung des Instituts für Volksmusikforschung an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien durch Walter Deutsch, das sich u. a. systematischer Erschließung des Quellenbestandes annimmt, hat nun zur katalogmäßigen Erfassung der Sonnleithner-Sammlung geführt. Dem Katalog, als 1. Teil deklariert, sollen in den weiteren Teilen kritische Materialpublikationen folgen.

Eine Einführung des Direktors des Österreichischen Museums für Volkskunde, Leopold Schmidt, erläutert die „*Bedeutung der österreichischen Volksliedsammlung von 1819*“ (S. 11-21).

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br./Mainz

**MARIUS SCHNEIDER:** *Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und Phänomenologische Studien. Tutzing: Hans Schneider 1969. Teil I: 108 und 47 S. Teil II: 120 und 55 S. Teil III: 33 und 38 S.*

Erweitert um einen dritten Teil ist die *Geschichte der Mehrstimmigkeit* von Marius Schneider in einer Neuauflage erschienen. Die bereits 1934/35 veröffentlichten Teile I und 2 (*Die Naturvölker und Die Anfänge in Europa*) sind unverändert abgedruckt worden. In dem neuen Vorwort betont Schneider mit Nachdruck, daß die Forschungen der vergangenen drei Jahrzehnte seine Ausführungen bestätigt hätten, und mithin seine „*Grundthese über die Entstehung der Mehrstimmigkeit unverändert aufrecht erhalten werden kann*“. Lediglich die Zusammenfassung des ersten Bandes „*Ethnologische Bemerkungen*“ mit dem Versuch einer Zuordnung von bestimmten Arten der Mehrstimmigkeit zu bestimmten Kulturen wird als überholt bezeichnet. Das generelle Beharren auf den einst geäußerten Grundthesen zur außereuropäischen und europäischen Mehrstimmigkeit wiegt um so schwerer, als das Buch sich seit seinem ersten Erscheinen erheblicher Kritik ausgesetzt sah.

In Kreisen der vergleichenden Musikwissenschaft war das Verdienst Schneiders um eine systematische Erfassung der verschiedenen Strukturformen von Mehrstimmigkeit im Grundsätzlichen kaum in Frage gestellt worden. Musikhistoriker dagegen äußerten Bedenken, speziell gegenüber den Ergebnissen des zweiten Teiles, da ihnen die Übertragungen der Musikbeispiele zu hypothetisch erschienen und entsprechend auch die auf ihnen basierenden Folgerungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit in Europa. Die Auswirkungen von Schneiders Forschungsarbeit, die gerade darauf angelegt war, den „*Provinzialismus*“ der Historiker zu beseitigen und ihren „*Irrglauben*“, die abendländische Musik sei „*einmalig*“, blieben daher in diesen Kreisen relativ gering. Symptomatisch sind etwa Eggebrechts Ausführungen im Artikel *Polyphonie* im Sachteil der 12. Auflage des Riemann-Lexikons, die über Schneiders Buch mit folgender Bemerkung hinweggehen: „*Der gemeinhin ganz unreflektiert gebrauchte Begriff ‚Mehrstimmigkeit‘ ist gleichwohl – auch wenn kein anderes Wort zur Verfügung zu stehen scheint – oft*

*problematisch als Bezeichnung außereuropäischer und archaischer Klanggestaltung, die weithin nicht von der Vorstellung einer Gleichzeitigkeit mehrerer Stimmen ausgeht (→ Heterophonie)“.*

In gedrängter Form wurden die Bedenken gegen Schneiders methodisches Vorgehen (speziell die „*hypothetischen Übertragungen*“) und die daraus resultierenden Folgerungen auf dem 8. Kongreß in New York 1961 im Anschluß an sein Referat *Wurzeln und Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit* erörtert. Es wäre zu erwarten gewesen, daß Schneider in dem neuerfaßten 3. Teil seiner *Geschichte der Mehrstimmigkeit* diesen Bedenken in besonderem Maße Rechnung getragen hätte. Das aber ist nur insofern geschehen, als er die in New York geäußerten Thesen teilweise nicht weiter verfolgt hat, besonders die folgende: „*daß der Parallelismus bei den Völkern, die echte Mehrstimmigkeit entwickeln, vorwiegend dissonant ist*“, weil sonst nur eine „*Pseudopolyphonie*“ entstünde, die „*keinen organischen Zusammenhang zwischen den Stimmen ermöglicht*“.

Im Methodischen und auch Inhaltlichen bedeutet der dritte Teil eine konzentrierte Zusammenfassung der beiden vorangegangenen Teile. Ausgangspunkt für die Transkriptionen außereuropäischer Musik und die Analyse bilden weiterhin die bereits 1934 aufgestellten „*Tonalitätskreise*“, allerdings in vereinfachter und übersichtlicherer Weise. Die verschiedenen Strukturtypen von Mehrstimmigkeit außereuropäischer und europäischer Musik werden zusammengefaßt und mit weiteren 115 Beispielen belegt. Dabei gelangt Schneider zu zusätzlichen Differenzierungen der Typen und zur Aufnahme eines neuen „*Sammeltyps*“, der als „*homologe Strukturen*“ definiert wird.

In einem kurzen, polemisch gefärbten zweiten Abschnitt nimmt Schneider zum Verhältnis von außereuropäischer und europäischer Mehrstimmigkeit Stellung. Unmißverständlich wird betont, daß es ihm nicht, wie teilweise behauptet, um den Nachweis direkter Parallelen geht, sondern um die Erfassung gemeinsamer Grundstrukturen, die bereits in der Megalithkultur ausgebildet worden sein könnten. Die historische Eigenentwicklung der einzelnen Kulturen schließlich, der europäischen zum Beispiel ebenso wie der polynesischen, wird nicht ange-

zweifelt: „*Natürlich kann die Entwicklung der Mehrstimmigkeit in jeder Kultur ganz verschiedene Formen annehmen . . . Daß die abendländische Mehrstimmigkeit vom 14. Jahrhundert ab eine völlig eigene Entwicklung aufweist, die mit der außereuropäischen nichts mehr zu tun hat, dürfte wohl niemand bestreiten*“. Aber trotz dieser Einsicht sind Schneiders Untersuchungen kaum historisch orientiert. Sie versuchen jeweils das Typische, die zugrunde liegenden „Modelle“ zu erfassen, also das „archetypische“ Fundament ohne den kulturellen Überbau. Diese Beschränkung auf das Hervorheben des Allgemeinen, Überindividuellen ist zwar legitim, um die Grundlagen der Mehrstimmigkeit zu erforschen („Phänomenologische Studien“), sie wird aber problematisch, wenn es, wie der Titel des Buches besagt, darum geht, eine Geschichte der Mehrstimmigkeit zu schreiben („Historische Studien“). Eine Betrachtungsweise, die die spezifischen Züge des kompositorischen Materials nicht auch als „*Male des geschichtlichen Prozesses*“ (Adorno) zu erfassen sucht, kann kaum zu einem Einblick in die Geschichte der Mehrstimmigkeit einer oder gar mehrerer verschiedener Kulturen führen.

Geht es aber dem Autor im wesentlichen um die Erfassung von Grundmodellen, so erweist sich die am „*Tonalitätssystem*“ ausgerichtete Analyse als zu eng. Die herkömmlichen Begriffe von Konsonanz und Dissonanz werden als fast selbstverständlich hingenommen, obwohl sie kaum für alle Kulturen in gleicher Weise Gültigkeit haben. Der objektive Charakter der Intervalle und Zusammenklänge – heute bereits physikalisch-akustisch darstellbar und analysierbar –, die physiologische Verarbeitung der objektiv gegebenen Reizstrukturen und schließlich die psychologischen Auswirkungen können sehr unterschiedlich sein. Arbeiten von Plomp, von Békésy und Seashore, um nur für jeden Bereich einen Vertreter zu nennen, gäben genügend Anregungen.

Daß unsere herkömmlichen Begriffe von Konsonanz und Dissonanz nicht generell angewendet werden können, zeigen zum Beispiel die von der Mundorgel geblasenen Akkorde mit Sekundballungen in der japanischen Palastmusik. Sie werden von den Japanern als „harmonisch“ empfunden, weil auch in der Vertikalen „schön“ klingt, was im zeitlichen Hintereinander verwendet wird.

Die in verschiedenen Kulturen erkennbare unterschiedliche Stellung gegenüber den Zusammenklängen, bei den Naturvölkern mehr unreflektiert und folglich mehr von den physiologisch-psychologischen Gesetzmäßigkeiten her bestimmt, bei den Hochkulturen dagegen wesentlich theoretisch begründet, hätte dazu beitragen können, den vieldiskutierten Unterschied zwischen „*artifiziell-abendländischer und usuell-nichtabendländischer Mehrstimmigkeit*“ (Wiora) aufzuzeigen. Diese Chance läßt sich Marius Schneider entgehen.

Auch der neugeschriebene 3. Teil dürfte der *Geschichte der Mehrstimmigkeit* kaum zu der Anerkennung verhelfen, die ihr schon wegen ihres breitangelegten Ansatzes meines Erachtens eigentlich beschieden sein sollte.

Helmut Rösing, Saarbrücken

*NORBERT DUFOURCOQ: La musique française. Paris: Editions A. et J. Picard 1970. X, 448 S.*

Der Verfasser entwickelt seine Geschichtsauffassung als Gegenposition zu Ed. Buschets Aussage, wonach die Musik am aktivsten sich in Perioden des Umbruchs und der Krisen entfaltet habe (S. 7). Dufourcq glaubt, in der Geschichte der französischen Musik vier „*ages d'or*“ erkennen zu können: das 11.-13. Jahrhundert mit der Notre-Dame-Schule als Höhepunkt, die niederländische Epoche 1450-1570, Versailles 1660-1770 und schließlich eine französische Renaissance mit Debussy als zentraler Person. Diese vier Epochen finden ihre Entsprechung in vier „*relèvements nationaux*“. So erscheinen musikgeschichtliche Höhepunkte als Funktionen einer starken Nation, denen Perioden des „*redressements*“ gegenüberstehen, die aber nicht unbedingt mit einem Niedergang der Musik verbunden sein müssen. – Am Schluß seines Werkes versucht der Verfasser, die Konstanten der französischen Musik zusammenzufassen: er sieht sie in einer beständigen Offenheit zur Verarbeitung ausländischer Einflüsse, in einem humanen Maß, das die „*sentiments outrés*“ meidet, aber auch feste Formen auftrifft und neu durchdenkt. Die französische Musik sucht die „*clarté*“ im Dienste der „*lois d'intelligence*“, das Wahre, die wahre Natur des Humanen im besonderen.

Die Darstellung des wellenförmigen Ge-

schichtablaufes zwischen Höhepunkten und „*redressements*“ ist dem Verfasser nicht durchwegs gelungen. Vor allem ist die traditionelle französische Darstellung der Renaissance von Dufay über Josquin bis Lassus – alle drei hier „*musiciens français*“ – unter dem Blickwinkel einer musique „*franco-flamande*“ nicht aufrecht zu halten: die niederländische Schule bis zur Zeit Karls des Fünften entspricht einer eigenständigen kulturhistorischen Wirklichkeit, was Ch. van den Borren (z. B. Art. *flamand* im Larousse de la Musique, Paris 1957, I, 342) und R. B. Lenaerts mehrfach dargelegt haben.

Grundlage der Musikgeschichte Frankreichs ist für Dufourcq neben dem Tanz die Monodie in der Form des gregorianischen Chorals und des Volksliedes. Dabei ist die Einbeziehung des Volksliedes nicht gegliedert: der Verfasser stützt sich weitgehend auf H. Davenson (*Introduction à la chanson populaire française*, Neuchâtel 1943) und erkennt, daß das Volkslied in mündlicher Überlieferung lebt, in seiner ganzen Variabilität Zeugnis des Gegenwärtigen und nur in zweiter Linie historisches Zeugnis ist. So wird man nur mit Vorbehalten in de la Halles *Jeu de Robin et Marion* (S. 39) oder in vulgärsprachlichen cantus firmi des 15. Jahrhunderts (*Je suis desheritée* u. ä.) Volkslieder sehen dürfen. Dabei steht natürlich die von Dufourcq skizzierte Wechselwirkung zwischen Volksmusik und Kunstmusik nicht zur Diskussion.

Die Kapitel über die ältere Musikgeschichte leiden stärker unter Übernahmen von herkömmlichen Aussagen, die in dieser Form nicht mehr zu vertreten sind: Guido von Arezzo ist nicht „*peut-être autre qu'un Parisien, élève au monastère de Saint-Maur-des-Fossés*“ (S. 54), der Tropus ist nicht in erster Linie ein „*développement rythmé et plaqué, avec des paroles syllabiques, sur chacune des notes d'un des chants de l'Ordinaire*“ (S. 22). Philippe de Vitry zu charakterisieren als „*plus habile à la décrire* (die Ars nova) *qu'à la faire passer en sa propre musique*“ (S. 61) und ihn gegen Machaut, der die „*emotion*“ kenne, abzuwerten, entspricht wohl eher einer subjektiven Abneigung gegen stärker rational geprägte Musik. Diese Abneigung wird auch im Anhang (S. 339-407) über die Musik nach 1945 deutlich. Wieso ist Machauts Messe 1364 entstanden (S. 63), wenn schon die

legendäre Krönungsmesse-Theorie nicht vertreten wird? Dufays weltliche Werke kann man kaum als der Ars nova verpflichtet betrachten (S. 75).

Dufourcqs Geschichte ist für Leser geschrieben, die ohne musikalische Kenntnisse ihre „*culture générale*“ erweitern möchten: so bleiben Analysen wie Notenbeispiele beiseite und die einzelnen Werke werden mehr nach ihrem subjektiven Eindruck auf den heutigen Hörer beurteilt; ihre musikalisch-technischen Besonderheiten sind nur selten beschrieben. Damit leistet der Verfasser einen beachtlichen Beitrag zur Verbreitung musikgeschichtlicher Kenntnisse, allerdings sollte eine ausgewählte Bibliografie dann dem eingeführten Leser weiterhelfen. Die 24 Seiten Bibliografie sind dazu ungeeignet: daß sie fast alle nichtfranzösische Literatur ausschließen, wird durch den anzusprechenden Leserkreis verständlich, dennoch wird man für Notre-Dame auf Fr. Ludwig, für Ars antiqua und Ars nova wie für Dufay auf H. Bessellers Schriften nicht verzichten können, ebensowenig auf den 2. Bd. von H. Ostoffs *Josquin Desprez*; schließlich fehlen auch grundlegende französische Werke, etwa P. Pidoux, *Le psautier huguenot*. – Eine ausgewählte, kommentierte Bibliografie hätte dem interessierten Leser sicher besser gedient.

Aller Einwände zum Trotz wird man den Mut des Verfassers, heute eine einbändige Geschichte der französischen Musik alleine zu schreiben, voll anerkennen. Er wird mit seinem Buch wesentlich zur Verbreitung der Kenntnis der französischen Musik in seinem Lande beitragen können.

Jürg Stenzl, Freiburg/Schweiz

*LA MUSIQUE EN ALSACE hier et aujourd'hui. Préface de Robert MINDER. Strasbourg: Librairie Istra 1970. 462 S., 8 Taf. (Publications de la Société Savante d'Alsace et des Régions de l'Est. X.)*

Das Musikleben im Elsaß hat bisher noch keine umfassende größere Darstellung gefunden; kleinere Arbeiten beschränkten sich meist auf zeitlich begrenzte Ausschnitte und Vogeleis hat sein 848 Seiten starkes Standardwerk vorsichtig *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß 500-1800* (Straßburg 1911) genannt. Ein weiterer Band ging über das Stadium der Materialsammlung (heute in der

Bibliothek von Sélestat) nicht hinaus. Die mit Interesse erwartete Musikgeschichte einer Landschaft als linksrheinisches Gegenstück etwa zu Friedrich Basers *Musik Heimat Baden-Württemberg* ist der vorliegende Band aus mancherlei Gründen nicht geworden. Er stellt vielmehr eine Sammlung von Essays von 31 Autoren dar, offensichtlich nicht immer von Fachleuten geschrieben (z. B. André LOBSTEIN, Docteur en Médecine, *Présence de la musique contemporaine à Strasbourg*), manche in Anlage und Stil eines Kulturbeitrags für ein „livre d'or“ oder für einen Kalender stark journalistisch angehaucht. Eine solche mosaikhafte Konzeption hätte einer starken Hand für Planung, Auswahl der Autoren, Zuweisung und Abgrenzung der Themen bedurft. Dafür hat niemand verantwortlich gezeichnet, der Professor am Pariser Collège de France Robert MINDER hat nur ein Vorwort beigesteuert. Aus dieser anscheinend kaum wirklich geplanten Anlage ergaben sich einige völlig unverständliche Lücken, aber auch störende Überschneidungen. So gibt es keinen Beitrag über Albert Schweitzer und die so stark von ihm getragene elsässische Orgelbewegung. Auch Joseph Leffts ist leer ausgegangen – er steht auch nicht in MGG – hat aber für seine Lebensarbeit 1964 den „Wolfgang-Amadeus-Mozart-Preis“ der „Johann-Wolfgang-von-Goethe-Stiftung“ der Universität Innsbruck erhalten. Seine große Sammlung *Das Volkslied im Elsaß* von der bisher drei Bände erschienen sind (I/1966, II/1967, III/1969) kam immerhin in den Editions Alsatia Colmar/Paris/Freiburg heraus, das Vorwort schrieb Joseph F. Angelloz „Recteur honoraire de l'Académie de Strasbourg“. Man sollte also in Straßburg über Leffts Bescheid wissen!

Georg Muffat ist dreimal behandelt. Marie METZ gibt p. 132 in fünf Zeilen (sehr überflüssigerweise) wieder, was Übeleis über ihn wußte. Jean NOGUÈS (*Cinq vieux maîtres alsaciens*) steuert zwei Seiten über den Meister bei, die nicht wesentlich über Übeleis hinausgehen. Über den Geburtsort sagt er nur, daß Nachforschungen in Sélestat nichts ergeben haben. Dann stehen so erstaunliche Sätze wie „*Il est possible qu'il se soit établi à Salzbourg, comme organiste de l'archevêque Max Gandolf*“ (p. 76). Darüber weiß man doch ziemlich genau Bescheid. Auch der Satz „*En Alsace Georges Muffat avait exercé son activité musicale pendant*

*une dizaine d'années*“ ist falsch. Muffat, der nach dem Studium in Paris 1771 als Rhetoricus der obersten Gymnasialklasse bei den Jesuiten in Molsheim angehörte, wurde im gleichen Jahre dort Organist und war schon 1774 als Student der Rechte an der Universität Ingolstadt immatrikuliert, seine Tätigkeit als Musiker im Elsaß hat also kaum mehr als drei Jahre gedauert, für einen „*vieux maître alsacien*“ eigentlich eine recht kurze Zeit. Besser über Muffat informiert ist René KOPFF (*Les compositeurs de musique instrumentale en Alsace au XVIII<sup>e</sup> siècle*), der im Literaturverzeichnis den wichtigen Goehlinger aufsatz von 1954 anführt und dementsprechend Megève in Savoyen als Geburtsort gibt. Kopff nimmt eine Tätigkeit von fünf Jahren im Elsaß an, läßt das Suitenschaffen anscheinend schon dort einsetzen und hält Muffat so für den Vollender der Orchestersuite auf elsässischem Boden. Auch über den Aufenthalt Mozarts in Straßburg hätte eine Einigung unter den Autoren möglich sein sollen. An drei Stellen des Buches ist er als verbürgt angenommen, einmal sogar ein Brief Mozarts aus Straßburg vom 26. 10. 1778 zitiert, aber Jean BRAUN sagt (p. 319), „*. . . et le passage – peut-être légendaire – de Mozart à Strasbourg*“. Erstaunlich beiläufig ist ein Beitrag *Les instruments de musique à la Cathédrale de Strasbourg aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles* von Charles WITTMER verfaßt. Es heißt dort: „*Plus tard, Geiler de Kaysersberg se moque en chaire des hommes qui, la nuit et dans la nuit, font la cour aux femmes en accompagnant leurs chants et leurs danses de luths et de violons. Il nous donne là le nom de deux instruments en usage au XV<sup>e</sup> siècle, comme aux siècles précédents d'ailleurs*“.

Zu den wertvollsten Beiträgen gehört der 23 Seiten umfassende Aufsatz von Marc SCHAEFER *Les anciennes orgues Silbermann du Temple-Neuf à Strasbourg* mit vielen Dokumenten, Dispositionen und zwei sehr guten und gut reproduzierten Zeichnungen von Johann Andreas Silbermann (wie er selbst unterschrieb). Aufschlußreich für die Geschichte des elsässischen Orgelbaus im 19. Jahrhundert sind die 46 Seiten, die P. MEYER-SIAT unter dem Titel *Administration et Musique au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle* beigetragen hat. Sie schildern anschaulich die Auseinandersetzungen zwischen Pfarrer, Organisten und Orgelbauern einerseits und den Präfekten andererseits, die die Ausgaben für

Orgelbau und Reparaturen zu genehmigen hatten. Wertvoll ist auch der Beitrag über Marie Jaëll (1846-1925), den man freilich unter *Trois figures musiciens contemporains* suchen muß, sowie ein Abriss der Geschichte des Straßburger Konservatoriums. Die Periode von 1871 bis 1918 mit Franz Stockhausen und Hans Pfitzner ist dabei sehr objektiv gesehen, im Beitrag über des letzteren Nachfolger J.-Guy Ropatz wird (p. 265) gesagt, daß er die Anstalt „*selon les traditions françaises*“ reorganisierte und dabei das Solfege betonte, „*négligé par le régime précédent*“. Einen ähnlichen großen Überblick hätte man von Marc HONEGGER erwartet (*La Musique à l'Université de Strasbourg*). Er beschränkte sich leider auf den derzeitigen Zustand, nur in anderen Zusammenhängen sind im Buch gelegentlich Yvonne Rokseth, Joseph Müller-Blattau und F. X. Mathias als Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität erwähnt.

Die Fachkollegen, die in ihrer Arbeit auf elsässische Probleme stoßen, kann man mit Nachdruck auf eine 1253 Titel umfassende Bibliographie von Madelaine LANG aufmerksam machen, die allein mit drei sehr guten Registern ausgestattet ist, während für das Buch selbst ein Register fehlt.

Walter Kolneder, Karlsruhe

*HEINRICH HÜLSMEYER: Musikpflege in Südwestfalen. Chrysologus Heimes. Johann Friedrich Nolte. Kassel: Bärenreiter Verlag (1969). 229 S. (Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für Westfälische Musikgeschichte. 1.)*

In den letzten Jahren wurde Westfalen von der Musikforschung entdeckt, und ein altes Vorurteil, daß diese Provinz musikalisch nichts zu bieten habe, wenigstens teilweise widerlegt. Zahlreichen Spezialuntersuchungen folgte als erste Zusammenfassung das zweibändige, grundlegende Werk *Geschichte der Musik in Westfalen* von Walter Salmen. Dennoch bleibt hier viel Forschungsarbeit zu leisten, die zu fördern sich die Arbeitsgemeinschaft für westfälische Musikgeschichte vorgenommen hat.

Als Band 1 ihrer Veröffentlichungen erschien das Werk Hülsmeyers, dessen im Vorwort zitierter ursprünglicher Titel (*Chrysologus Heimes und Johann Friedrich Nolte. Ein Beitrag zur Geschichte der kir-*

*chenmusikalischen und musikerzieherischen Praxis des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts im südlichen Westfalen*) zwar keineswegs präzise, doch immerhin sehr viel besser als der letztgewählte dem behandelten Stoff entspricht.

Unter Südwestfalen versteht der Historiker vier kulturgeschichtlich höchst verschiedene Bereiche:

1) Das katholische Sauerland mit seiner Hauptstadt Olpe, das lange zu Kur-Köln gehörte,

2) das zumeist evangelische, sog. märkische Sauerland mit den Städten Altena, Lüdenscheid und Iserlohn und

3) das streng evangelisch-reformierte Siegerland sowie

4) die evangelisch-lutherische ehemalige Grafschaft „Wittgenstein“ mit ihrer Residenz Berleburg.

Nur der erste Bereich wird hier behandelt, weshalb der Begriff „Südwestfalen“ wohl ein wenig zu weit gefaßt zu sein scheint.

Über die beiden dargestellten katholischen Pädagogen Pater Chrysologus Heimes (Salmen: Heymes), 1765-1835, und Johann Friedrich Nolte, 1809-1874, gibt der Verfasser zahlreiche Auskünfte. So erfahren wir kulturgeschichtlich und soziologisch interessante Einzelheiten, z. B. über das Naturaliendeputat Noltes, das ihm als Lehrer in Reiste zustand (S. 32): „*An Roggen 10 Scheffel, .... an Fleischhasten 63 Stück*...“. Wir lernen den Glückwunsch Heimes zur Amtseinführung Noltes (S. 33) und die Daten von dessen zehn Kinder kennen, von denen nicht eines musikalisch tätig wurde (S. 37 f.). Der in Eulohe und Reiste in Privatbesitz erhaltene Nachlaß Noltes wird genau beschrieben (S. 50-102). Titelaufnahme, Angaben der Tempi und Tonarten sind bibliographisch einwandfrei, doch fehlen Taktarten, Taktzahl und Form-Analysen völlig. Dennoch läßt sich der Stil des Großteils dieser Werke aus den im Kapitel „*Die Orgel im Gottesdienst*“ angegebenen Notenbeispielen erschließen (S. 121-149): Billiges Kadenzglockel im Sinne von Bisping-Rose und Diabelli! Es entspricht durchaus dem Stil der zitierten Programme der Arnberg-Mindenschen Schullehrergesangsfeste, dem dort gebotenen deutsch-tümelnden Männerchor-Habitus (S. 207 f.)! Einige Verdienste erwarben sich Heimes und Nolte in der Pflege des deutschen Choral, und Nolte darüber hinaus mit seinem Orgel-

tagebuch, „in das er zwischen 1849 und 1873 die Dispositionen von 92 besichtigten Orgeln des Sauerlandes eintrug, von denen viele inzwischen abgebaut oder so erheblich umgestaltet wurden, daß deren einstige Struktur schwerlich noch erkennbar ist“ (Salmen, Band II, S. 242, der sich auf Reuter bezieht; vgl. Hülsmeier, S. 93-99).

Für den Pädagogen ist die ausführliche Darstellung der Ziffernotenschrift (S. 194-205) interessant. In erweiterter Fassung wäre dies ein Thema eines Aufsatzes für eine pädagogische Fachzeitschrift. Der Zweck des von Nolte erteilten Unterrichts war, „den Musikschüler damit bekannt zu machen, selbst einst als Schullehrer für die Kirche und Schule einen richtigen Gesang zu lehren . . . Werke großer Meister, ihre Kenntnis und musikalische Wiedergabe waren von völlig untergeordneter Bedeutung“. Dieser nur nebenbei geäußerten Bemerkung Hülsmeyers über die beiden behandelten Pädagogen (S. 192) ist nichts hinzuzufügen.

Roderich Fuhrmann, Bremen

*PALÉOGRAPHIE MUSICALE. Les principaux Manuscrits de Chant Grégorien, Ambrosien, Mozarabe, Gallican, publiés en facsimilés photographiques sous la Direction de Dom Joseph GAJARD. Band XVIII: Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome. Berne: Herbert Lang + Cie SA 1969. 69 S., (280) S. Faks.*

In der Fülle der unübersehbar gewordenen musikwissenschaftlichen Publikationen haben nur wenige einen so anhaltenden, über Jahrzehnte hinweg dauernden wissenschaftlichen Wert behalten wie die *Paléographie Musicale*, diese seit nun 80 Jahren erscheinende, von den Benediktinern in Solesmes herausgegebene Reihe von Faksimile-Reproduktionen der Hauptquellen des gregorianischen Choral. Ihre Bedeutung, die längst erwiesen ist, gewinnt neuerdings zunehmendes Interesse durch die im Erscheinen befindlichen textkritischen Vorarbeiten zu der – bis heute ja fehlenden – kritischen Ausgabe des *Graduale Romanum*. Durch diese, gleichfalls von den Solesmer-Benediktinern geleiteten bewunderungswürdigen Vorarbeiten (*Le Graduel Romain*, Edition critique par les Moines de Solesmes, Solesmes, seit 1957) ist es nun möglich, den großen Bestand der überlieferten Gradualien nach

ihrem Quellenwert zu ordnen und damit auch den textkritischen Rang der in der PalMus veröffentlichten Quellen zu ermessen. Nach den musikalischen Lesarten haben sich 10 Choral-„Traditionen“ ergeben. Von den jeweiligen Hauptzeugen dieser Traditionen waren bis 1936 bereits 5 Quellen ediert: Einsiedeln 121 (PalMus IV), Montpellier H 159 (PalMus VII/VIII), Laon 239 (PalMus X), Chartres 47 (PalMus XI) und Rom, Vat. lat. 10.673 (PalMus XIV). Die hier vorliegende Quelle ist nicht ein solcher selbständiger Hauptzeuge, sondern gehört in die durch Laon 239 repräsentierte Tradition, was zunächst überraschen könnte, da die Hs. aus Bologna stammt; doch koinzidiert die Gruppierung der Quellen nach Lesarten keinesfalls immer mit der Herkunft der Hss. oder mit der Gruppierung nach Neumenformen (z. B. sind die Beneventaner und die aquititanische Tradition, über Mittel- und Norditalien hinwegreichend, aufs engste miteinander verbunden); die textkritische Untersuchung, die ja nach der Überlieferungstreue der Quellen fragt, macht offenbar ältere Traditionslinien sichtbar als die bloße Provenienz oder die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Neumenform. Aber die Hs. ist doch ein sehr guter Zeuge der Laoner Tradition, sozusagen der zweitbeste, der sich zudem durch ein besonders reichhaltiges Repertoire auszeichnet, z. T. mit mehreren Formularen für ein Fest. Immerhin überrascht es ein wenig, daß mit diesem Graduale nicht eine der 5 noch ausstehenden Hauptquellen des Graduale vorgelegt wurde, mit deren Publikation man aber in Zukunft wohl wird rechnen dürfen.

Daß der Editor dieser Hs. die ältere Praxis aufgegeben hat, alles nicht liturgische aus der Publikation auszuschließen (wie etwa bei der Veröffentlichung der Hs. Paris BN, lat. 903 in PalMus XIII geschehen), sondern tatsächlich die komplette Quelle ediert hat, sichert dem Band das Interesse nicht nur des eigentlichen Choralforschers, sondern besonders auch des Tropen- und Sequenzforschers: dem Graduale folgt ein 80 Folien starkes Tropar, das zusammen mit dem Gradualteil entstanden ist, also nicht etwa später angebunden wurde, wie Verweise von einem Teil auf den anderen zeigen. Provenienz und Datierung des Graduale gelten also auch für das Tropar: Bologna, 1039. Unter den erhaltenen Troparen ist nur etwa ein Dutzend noch älter, von den italienischen

dürfte es das älteste sein; die Neumierung ist noch adastematisch. Es enthält neben Tropen zum Proprium und Ordinarium zahlreiche Sequenzen und vor allem die von musikwissenschaftlicher Seite noch kaum untersuchten Offertorien- und Alleluja-Proseln (Textierungen der langen gregorianischen Melismen am Ende der alten Off.-Verse und innerhalb der Alleluia-Verse). Für diese Proseln, in denen die historische und musikalische Zuordnung von ursprünglichem und neu unterlegtem Text, von melismatischer und syllabisch aufgelöster Melodie immer noch Rätsel aufwirft, bietet die Hs. ausgezeichnetes Studienmaterial. Bemerkenswert ist übrigens die Terminologie der Quelle: jene Proseln werden „*Prosa*“ genannt (nicht „*prosula*“ oder auch „*verba*“, „*verbata*“, wie in anderen Hss.); auch unterscheidet sie terminologisch nicht, wie die westfränkische Überlieferung, zwischen „*Prosa*“ (Text der Sequenz) und „*Sequentia*“ (Melodie der Sequenz, „*Sequela*“), nennt vielmehr das musikalisch-textliche Gesamtgebilde „*Sequentia*“, wie sie auch sachlich, d. h. in der Aufzeichnung, beides nicht trennt: im Gegensatz zu den westfränkischen Troparen, die ja in der Regel neben den Prosen- noch eigene „*Sequentia*“-Faszikel führen, sind hier den einzelnen Versikeln die melismatischen Distinktionen unmittelbar nachgestellt, aber nicht, wie in St. Gallen, am Rande, sondern im fortlaufenden Zeilenfall. Der Aufbau des Tropars im ganzen folgt dem Kirchenjahr, im einzelnen dem Ablauf der Messe, bietet also statt der sonst meist geübten Bündelung nach Gattungen feste Formulare, wodurch die liturgische Zuordnung dieser paraliturgischen Gattungen gesichert ist.

Die ca. 30 Seiten umfassende einleitende Quellenbeschreibung Dom Frogers ist vorbildlich, selbst für das auch in dieser Hinsicht hohe Niveau der PalMus. Hervorzuheben ist hier besonders die exakte Beschreibung des Lagenaufbaues, wodurch die Lücken der Handschrift und deren vermutlicher Umfang sichtbar werden. Ein wesentlicher Mangel vieler, auch photographisch guter Faksimile-Editionen ist ja, daß sie den Lagenaufbau und damit die Vollständigkeit der Quelle bzw. den Umfang von Textverlusten nicht eindeutig erkennen lassen. Die Beschreibung des Lagenaufbaues (die nur dann sinnvoll ist, wenn sie, wie hier, genau ist und sich nicht mit Angaben wie „vorwiegend Quaternionen“ o.

ä. begnügt) erhöht den wissenschaftlichen Wert der Edition beträchtlich: dem Benutzer ist sie dadurch in fast allen Fragen so wertvoll wie die Quelle selbst, in mancher Hinsicht sogar überlegen. Die Angaben werden ergänzt durch die Beschreibung des äußeren Quellenbildes, inhaltlicher Besonderheiten, der Handschriften-Geschichte und vor allem durch die erschöpfende Behandlung der gerade für ein Tropar so wichtigen Datierungs- und Provenienzfrage. Die Quellenbeschreibung ist umso unentbehrlicher, als dieses wichtige Tropar in Husmanns RISM-Katalog der Tropen- und Sequenzhandschriften nicht berücksichtigt ist. Die photographische Wiedergabe ist ausgezeichnet.

Indes wird der Benutzer der Hs. ein Verzeichnis vermissen, das den Inhalt, gerade auch des Tropars, in der Anordnung der Quelle selbst erschließt. Es müßte außer den Fest-Rubriken (die allein in der „*Table Analytique*“, S. 41, verzeichnet sind) die Unterrubriken (vor allem also die originalen Gattungsbezeichnungen) nennen, ferner die Incipits, die liturgischen Vorlagen der Tropen und Prosen, etwa vorliegende Editionen sowie Bemerkungen zur Neumierung und sonstige Besonderheiten der Überlieferung. Die hilfreiche „*Table Alphabétique*“ (S. 49) kann ein solches Verzeichnis nicht ersetzen; es macht die Anordnungsprinzipien des Tropars nicht sichtbar und erschöpft auch sonst nicht alle Möglichkeiten der Incipit-Aufnahme: z. T. sind Binnenverse aufgenommen, aber nicht konsequent; bei den Sequenzen und Tropen liegen inzwischen z. T. bessere Editionen vor als in den *Analecta Hymnica*, auf die allein verwiesen wird; Hinweise auf Editionen von Sequenz-Melodien, etwa von Schubiger, Frere, Bannister-Hughes, Moberg, fehlen ganz, und bei den liturgischen Ordinariums-Melodien hätte sicher manche „*mélodie non identifiée*“ mit Hilfe der in den letzten Jahren in Erlangen entstandenen Arbeiten zu den Kyrie-, Gloria- und Sanctus-Melodien von Melnicky, Bosse und Thannabaur identifiziert werden können. Ein solches Verzeichnis würde das Tropar dem Benutzer erst wirklich aufschließen und überschaubar machen.

Im Gegensatz zu den älteren Bänden der PalMus verzichtet die Einleitung auf weitergehende choralwissenschaftliche Untersuchungen. Die liturgiegeschichtliche Situation und der Stand der Choralforschung erübr-

gen es heute, zusammen mit der Quelle die jeweilige lokale Choraltradition, den „Neumen-Dialekt“, die Rhythmik etc. zu beschreiben; mit jenen älteren Bänden antwortete Dom Mocquereau zugleich auf die seinerzeit geäußerten Zweifel an der historischen Treue der Solesmer Choralrestauration. Das ist heute nicht mehr nötig. Die Benediktinische Chorforschung hat inzwischen alles Apologetische abstreifen können; dafür ist der wissenschaftlich-kritische Anspruch umso höher; der vorliegende Band erfüllt ihn glänzend. Klaus Rönna, Bochum

**MICHAEL RANDEL:** *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office.* Princeton, N. J.: Princeton University Press 1969. VIII, 300 S.

Ein Werk amerikanischer Gründlichkeit, Exaktheit und Methode. Ein Werk, dessen Erarbeitung und Herstellung viele Mühe gekostet hat und dessen gewissenhafte Lektüre auch viel Mühe kostet. Da das Buch viele Tabellen und vor allem viele Seiten mit Neumen enthält, für die keine Typen vorhanden sind, mußte dem Druck ein maschinenschriftlicher Text mit eingeschriebenen Neumen zugrunde gelegt werden. – Der Verfasser hat als Objekt die Töne der responsorialen Psalmodie im mozarabischen Choral gewählt. Das verdient Dank. Die responsoriale Psalmodie ist wenig untersucht worden, selbst im gregorianischen Bereich.

Im Grunde ist man auf Peter Wagners vorzügliche Darstellung (*Einführung in die Gregorianischen Melodien* III) und W. Apels schöne Ergänzungen (*Gregorian Chant*) angewiesen. Mozarabische Einzeluntersuchungen aber sind spärlich. Aus der umfassenden Bibliographie des Verfassers seien die Beiträge von L. Boru erwähnt (umsomehr, als der Rez. sie in seinen *Neumentafeln* sträflicherweise übergangen hat) und selbstverständlich P. Wagners *Untersuchungen zu den Gesangstexten und zur responsorialen Psalmodie der altspanischen Liturgie*, Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, R. 1, Bd. 2, 1930. Natürlich hat diese Vernachlässigung der mozarabischen Musik ihre Gründe. Sie ist fast nur in neumatischer Notation überliefert: nur; denn die wenigen Beispiele, im Bereiche des Themas 2 Verse in aquitanischer Notation, erlauben kaum Folgerungen, und der Verfasser zieht auch keine aus ihnen, leider. Nur neumiert bedeutet aber

Verzicht auf Tonhöhe und Tondauer, also auf das, was Musik ausmacht; und das, was sich als Tonalität, als „Töne“ ergibt, sind abstrakte Regeln, die mit den gregorianischen Tönen und deren Regeln kaum in Verbindung gebracht werden können, wenn man nicht den sicheren Boden der Beschreibung mit den Methoden etwa der Statistik verläßt, und das tut diese Arbeit nicht. Um so begrüßenswerter ist also der mühevoll Versuch, sich aus den Neumierungen der Verse, bei der einzelne Töne vielfach notiert vorliegen, sich eine, wenn auch noch so abstrakte Ordnung der responsorialen Töne zu verschaffen, und diese Ordnung ist interessant.

Der Verfasser hat sämtliche Quellen herangezogen: 26 Hss. des 10. und 11. Jahrhunderts, von denen freilich nur wenige für das Thema ertragreich sind. Auf eine zusammenfassende Beschreibung der Töne muß der Ref. leider verzichten. Herausgegriffen seien aber die durchgängigen Regeln: Das Initium ist an die Textakzente gebunden; dem ersten Akzent können einzelne Töne vorangehen; das Problem überschüssiger oder fehlender Silben kann durch Auflösung oder Kontraktion von Tonfiguren oder Einschub eines Tones bewältigt werden. Die Medianten sind zumeist akzentgebunden. Das 2. Initium erfolgt oder beginnt auf der ersten Textsilbe der 2. Vershälfte. Die Finalis, nicht immer aus 5 melismatischen Figuren bestehend, ist nicht an die Wortakzente gebunden. Das sind Regeln, wie wir sie ähnlich in der Gregorianik kennen. Unterschiede würden sich erst ergeben, wenn wir die Tonhöhe kennen und dann die korrespondierenden Töne beider Liturgien mit einander vergleichen könnten. Es ergibt sich aber aus dem Vergleich der Quellen – und auf Grund der minutiösen Untersuchung ist hier ein bedeutsamer Schritt über Wagner hinaus möglich – es gibt innerhalb des mozarabischen Chorals mehrere Traditionen. Das konnte man zwar aus dem Umstande der zwei mozarabischen Schriftarten vermuten. Aber nun handelt es sich um 2 mal 2 Arten, wobei die nördliche Überlieferung in die Tradition von Leon und von Rioja zerfällt, die südliche neben der von Toledo noch eine zweite Abart kennt. Die von Leon verfügt über 7 Töne (genannt A-G). A (150 mal notiert) = Wagners Tonart VI, Variante a; B (227 mal) = Wagner VI b; C (insgesamt 16 mal notiert) = Wagner VIc; D (25 mal) = Wagner IV; E (6 mal) = Wagner IV

(?); *F* (11 mal) = Wagner *V*; *G* (10 mal) ist nicht bei Wagner vertreten. Bei den Tönen Wagner I-III handelt es sich dem Verfasser zufolge um „*Unica*“, d. h. sie stehen außerhalb der Toni-Ordnung. Wagners Zusammenfassung von *A*, *B*, *C* zu einem Ton beruht auf dem Umstande, daß alle drei das gleiche Initium besitzen; der Verfasser trennt sie, weil von der Medianten ab die Töne auseinandergehen. Das ist ein Problem, das in Wagners Bezeichnung deutlicher sichtbar wird, während der Verfasser die Problematik anscheinend nicht sieht. Da wir die Tönhöhen nicht kennen, wissen wir nicht, wie weit die „Varianten“ vielleicht nur auf stärkerer oder abweichender Verzierung oder besonderer Textanpassung beruhen? – Die Rioja-Fassung verfügt über die gleichen Töne, aber die Quellen fließen spärlicher, und so ist in den einzelnen Hss. immer nur eine Auswahl von Toni vertreten. Der Unterschied zwischen Leon und Rioja besteht im wesentlichen darin, daß Leon tonreicher, melismatischer ist. Für Toledo lassen sich nur zwei Tonarten nachweisen, und da eine tonale Gleichheit mit den Tönen von Leon, etwa auf Grund gleicher Tönhöhen, sich nicht nachweisen läßt, so nennt der Verfasser sie *L* und *M*, doch bleiben einige „*Unica*“. Die Handschrift Madrid BN 10110 bringt dann andere Töne: *H*, *I*, *J*, *K*, mit 50, 20, 13, 8 Beispielen. Das ist ein merkwürdiges Ergebnis: In keiner Tradition gibt es 8 Töne, wenigstens anhand der erhaltenen Quellen (Madrid BN 10110 allerdings enthält nur die Musik der Fastenwerkzeuge). Hat sich der Oktoechos hier noch nicht durchgesetzt? Wagner, der auch sonst in der mozarabischen Musik viele alte Züge gefunden hat, schließt aus der Variabilität seines *VI*. Tones (Randel: *A-C*) gleichfalls ein hohes Alter der mozarabischen responsorialen Psalmöne. – Der Verfasser sucht dann die 2 mal 2 Traditionen zu erklären. Obwohl Leon gegenüber Rioja musikalisch reicher ist, wagt er nicht, die eine Fassung als eine spätere Umgestaltung der anderen zu erklären; er greift vielmehr auf geschichtliche Ereignisse zurück wie Wanderungen von Mönchen aus Galicien nach Rioja. Die Tole dofassung dagegen erklärt er als eine Verarmung der liturgischen Musik unter der Muslim-Herrschaft seit 711. Hierzu möchte der Rezensent sich nicht kritisch äußern, da ihm die erforderlichen Kenntnisse der spanischen Kulturgeschichte des 8.-11. Jahr-

hunderts fehlen. An sich steht für ihn, wie die Beispiele Italiens oder Galliens oder des Ostens lehren, die Einheitlichkeit der Liturgie nicht immer am Anfang. Ferner gibt es auch in der Gregorianik zwei recht verschiedene Fassungen auf einer einheitlichen Grundlage, und im Mittelalter dürfte es auch innerhalb der einen herrschenden Fassung beträchtliche örtliche Unterschiede gegeben haben, die freilich nicht untersucht worden sind und sich als belanglos erweisen würden, da man die gemeinsame Tönhöhenlage kennt, die aber ohne diese Vergleichsgrundlage vielleicht hier oder dort besondere Töne andeuten könnten.

Abschließend möchte der Verfasser fragen, ob die Verwendung von verschiedenen Zeichen für Podatus und Salicus-Scandicus nicht Schlüsse auf verschiedene Tönhöhen erlaubt? Der Verfasser bringt keine Hinweise in dieser Richtung. Von dieser verzweifelten Frage abgesehen, hat der Verfasser wohl alles herausgeholt, was möglich war, nicht bloß Wichtiges für die spanische Musikgeschichte, sondern auch für die Geschichte des frühchristlichen Chorals überhaupt, und es wäre zu wünschen, daß andere Arbeiten über andere mozarabische Gesangsformen folgten. Das Beispiel zeigt, daß man zu Ergebnissen kommen kann.

Die zweite Hälfte des Werkes von Randel ist ein großer Appendix: eine alphabetische Übersicht über die Psalmverse und ihre Neumierung in den Hss.: *A1* = Antiphonar von Leon, *A30* = Antiphonar von San Millan, *Silos* = mehrere Hss. in S. Domingo de Silos, *BN 10110*, und „mehrere Hss.“, zumeist südliche. Ewald Jammers, Heidelberg

*THEODOR GÖLLNER: Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen, 2 Bde., I: Edition, II: Studie. Tutzing: Hans Schneider 1969. XXX, 539 und 200 S. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 15.)*

Die hier vorgelegte bemerkenswerte und wichtige Publikation stellt eine Gesamtausgabe aller bisher bekannt gewordenen schriftlichen Aufzeichnungen mehrstimmigen Lektionsvortrags dar und erschließt damit ein Gebiet, das für die Forschung weithin Neuland bedeutet. Denn tatsächlich weiß, wie der Verfasser einleitend feststellt, unser musikgeschichtliches Bewußtsein kaum etwas davon, daß Jahrhunderte hindurch, vom Mittel-

alter bis in die Neuzeit hinein, auch die liturgischen Lesungen des Offiziums und der Messe mehrstimmig rezipiert werden konnten. Dabei ist es Göllner nach der Mitteilung eines vereinzelt Beispiels (*Acta Musicologica* 37, 1965, S. 165 ff.) in dieser „*Edition und Studie*“, die der Philosophischen Fakultät der Universität München 1966 als Habilitationsschrift vorgelegen hat, gelungen, aus etwa fünfzig Handschriften zumeist deutscher Provenienz mehr als hundert Belege solcher Lektionspraxis zusammenzubringen. Diese beziehen sich indessen auf nur achtzehn verschiedene Lesungen, welche zumeist für das Weihnachtsfest, einige auch für Marienfeste oder Kirchweihe bestimmt sind: mehrstimmiger Lektionsvortrag war also als besondere Zierde einzelnen hohen Festtagen der Kirche vorbehalten. Überwiegend zweistimmig, vereinzelt aber auch drei- oder (im 15. Jahrhundert) vierstimmig angelegt, zeigt diese Art von Mehrstimmigkeit als musikalisches Grundkonzept das in Quinten einher-schreitende klangverstärkende Verdopplungsorganum, wie es seit dem 9. Jahrhundert belegt ist. So besteht z. B. bei einer ganzen Gruppe der Stücke das musikalische Gerüst aus dem in der Unterquinte begleiteten, auch heute im Antiphonale noch vorfindlichen tonus Antiquus Lectionis, wobei oft sogar die einzelnen Zäsurfloskeln im Quintabstand nachgezeichnet werden und nur die Eingangswendungen und die Satzschlüsse Varianten aufweisen. Auch sonst liegen den Vertonungen allgemein häufig wiederkehrende Modelle zugrunde, die aber in jedem einzelnen Fall verschieden ausgeformt erscheinen. Dieser Sachverhalt hängt damit zusammen, daß die mehrstimmige Lektionspraxis ähnlich wie die einstimmige Jahrhunderte hindurch nach bestimmten Regeln ausgeübt wurde, es also weder zur Konzeption noch zur Ausführung der schriftlichen Fixierung bedurfte, schriftliche Zeugnisse dieser Praxis daher meist aus späterer Zeit stammen, da eine bis dahin selbstverständliche Tradition allmählich verloren ging. Was die Quellen darbieten, stellt also den mehr oder weniger zufälligen Niederschlag eines seinem Wesen nach mündlich überlieferbaren Usus dar, woraus sich denn auch die erstaunliche Vielfalt der Ausgestaltung im einzelnen erklärt, die verschiedene, auf einen und denselben Typus zurückgehende Fassungen mitunter aufweisen.

Der angedeutete Sachverhalt stellt den Editor vor besondere Aufgaben. Da nicht ein Komplex ausgearbeiteter Kompositionen herausgegeben, sondern ein bestimmtes mehrstimmiges Verfahren einsichtig gemacht werden soll, ist es mit der Erstellung eines Notenbildes allein – nach welcher Methode auch immer – nicht getan. Es gilt, die Ausführungsweise als solche transparent werden zu lassen und in ihrer Wirkweise im Zusammenhang mit dem Text begrifflich zu machen, denn darin liegen hier die eigentlich relevanten Kriterien. Göllner gibt daher der notenschriftlichen Edition einen Kommentar bei, der in minutiöser Beschreibung der Funktionsweise jedes einzelnen Beispiels mit jener zusammen erst das Ganze der Edition ausmacht. Der notenmäßigen wird also eine verbale Nachschrift an die Seite gestellt. Letztere mündet für jede der achtzehn Lesungen in eine vergleichende Übersicht der Textbehandlung (ggf. unter vergleichender Einbeziehung der Vulgata) hinsichtlich der Interpunktion, denn in der syntaktischen Gliederung mittels der Interpunktionsfloskeln zeigen sich charakteristische Unterschiede in den einzelnen Fassungen, wobei mitunter sogar der Bedeutungsgehalt einer Textstelle entscheidende Veränderungen erfährt. Vorher wird jeweils das mitunter in blühende Melismatik eingebettete Rezitationsschema eruiert (Tubaklang, Eingang-, Zäsur- und Schlußbildungen) und der ganze Verlauf der Formeln sorgfältig angesprochen. Trotz des bekanntermaßen noch immer engumgrenzten Vokabulars, das für Beschreibung satztechnischer Befunde zur Verfügung steht, geschieht dies in einer Weise, die die Aufmerksamkeit unentwegt in Spannung hält; hierzu trägt auch der ständige Szenenwechsel, den die nacheinander vorgeführten Gebilde mit sich bringen, sein Teil bei.

Im Notenteil selbst ist die immer wieder neu zu stellende Frage nach der bestmöglichen Wiedergabe des Originals in überraschender und einleuchtender Weise gelöst: Der Notentext wurde, wie bei einer Übertragung, neu angefertigt, und zwar stets in Partiturgestalt (einige Quellen schreiben die Stimmen einzeln nacheinander); als Noten werden aber nicht moderne oder gar künstliche Zeichen (z. B. halslose Viertelnoten), sondern jeweils die besonderen (in der Ausgabe vom Hg. selbst nachgezeichneten) Notenformen des Originals (Quadratnoten, gotische Choralnoten in

den verschiedensten Abarten, Mensuralnoten u. a.) angewandt. In der Mitte zwischen einer Faksimile-Ausgabe und einer modernen Übertragung liegend entsteht so eine kritische Wiedergabe der Quelle, die die Besonderheiten der verschiedenen Notationsweisen zu erhalten versucht, also zugleich aktuell und dem historischen Gegenstand verpflichtet erscheint. Beim Durchblättern des Bandes springt dem Betrachter denn auch sogleich der bunte Wechsel des Notenbildes in die Augen; Sonderbildungen wie die Einlagerung von Tropen oder liedartigen Gebilden in die Lesungen treten plastisch hervor. Vereinzelt vorkommende Rotnotierung ist farbig wiedergegeben. Dem schon von der Optik ausgehenden ständigen Anreiz zur Verifikation im Textteil kommt ein wohldurchdachtes Verweisungssystem in der Anlage des Werkes entgegen. Die konzentrierten grundsätzlichen „Bemerkungen zur Edition“ enthalten u. a. den Hinweis, diese sei, obwohl sie eine heute ungewöhnlich scheinende Schrift verwendet, „nicht nur als historische Quellenpublikation zu verstehen, sondern vor allem auch für die praktische Aufführung bestimmt“. Sie wende sich an den, der „die musikhistorische Aufgabe in einer neuen Verwirklichung des überlieferten Schriftbildes erblickt“. Entsprechend sind der Ausgabe auch, wie der Verfasser mitteilt, zahlreiche Aufführungsversuche und sogar öffentliche Aufführungen vorausgegangen.

Den eigentlichen Tiefgang gewinnt das Buch aber durch die dem Kommentar folgenden allgemeineren Studien zur Lektionsvertonung, in denen versucht wird, den behandelten Komplex in den Zusammenhang der abendländischen Musikgeschichte einzuordnen, oder, besser gesagt, zu zeigen, wo und wie die nachgewiesene Tradition endlich dort einfließt und sich naturalisiert. Denn die mehrstimmige Sprachrezitation steht, wie angedeutet, über lange Zeiträume hinweg außerhalb der Musikgeschichte im Sinne einer kontinuierlich fortschreitenden Entwicklung. Der Übergang in den Bereich der Komposition geschieht aber auch nicht, wie man vermuten möchte, allmählich, etwa im Zusammenhang mit schriftlicher Fixierung, sondern – dies zeigt Göllner eindrucksvoll – erst im 17. Jahrhundert und zwar plötzlich, im Werk eines bestimmten Mannes, nämlich bei H. Schütz. Im Evangelistenpart der Auferstehungshistorie wie im Generalbaßrezitativ

der Sieben Worte und der Weihnachtshistorie lebt neben dem psalmodierenden Falsobordone-Verfahren auch die Technik der mehrstimmigen lateinischen Lektionspraxis weiter. Überzeugend wird diese Umwandlung einer bloßen liturgischen Ausführungsweise in Komposition, in musikalisches Kunstwerk, begründet mit dem Übergang von der lateinischen zur deutschen Sprache, indem nun nicht mehr ein Lektionstext auf besondere Weise zum Erklären gebracht wird, die betreffenden Stücke vielmehr die persönliche Auseinandersetzung des Komponisten mit einem gegebenen Schrifttext widerspiegeln.

Siegfried Hermelink, Heidelberg

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

Diese Broschüre bietet in je 5, 6 Kapiteln zur Anlage bzw. zur stimmig-klanglichen Struktur der Motetten von *Mo* auf der Basis der einschlägigen Arbeiten (Rokseth, Ludwig, Gennrich, Sanders, Apfel; Kuhlmann wird nicht erwähnt, wohl aber S. 58 A. Hughes als Autor, „der prinzipiell keine Schriften des Verf.s heranzuziehen“ schein; zu Fn. 31 wären Gullo, zu Fn. 22 Stenzl, beide ersch. in den Publ. d. Schweiz. Musikk. Ges., zu ergänzen bzw. nachträglich zu nennen) eine Fülle von Zusammenstellungen nach den verschiedensten Gesichtspunkten: Tenores, ihre Herkunft, rhythmische Anordnung, Ansätze zu Isoperiodik, Anfangs- und Schlußkonsonanzen, Ambitus der Stimmen usw. Selbstverständlich hat der Autor dabei das Recht, die Tradition mit eigenen einschlägigen Arbeiten offenbar werden zu lassen. Andererseits ließe sich aber darüber streiten, ob nicht die (im 2. Teil gelegentlich verwendete) tabellarische Form besser generell verwendet worden wäre. Vielleicht hätte sich (abgesehen vom typographischen Standpunkt) dadurch bereits von selbst ein Anfang für eine Interpretation dieses umfangreichen Materials ergeben (und sei es nur durch eine wenigstens überblicksmäßige, „statistische“ Aufgliederung), hätten sich vielleicht gewisse Schlüsse deutlich angeboten, die zu ziehen in der vorliegenden Form dem Leser bzw. Benützer, und auch hier nur dem Fachmann, überlassen bleibt

(was Apfel S. 106 ff. mehrfach zu begründen versucht, übrigens nicht ohne seine eigenen früheren Leistungen eher zu unterspielen).

Sicherlich schmälert die Art und Weise, gleichsam nur den ersten Teil einer Arbeit, die Grundlagen oder ein Hilfsmittel für weitere Forschungen vorzulegen, nicht die Arbeitsleistung Apfels und die Brauchbarkeit des Büchleins (oder gar das Verdienst derer, die das Erscheinen ermöglicht haben), aber doch drängt eine derartige Publikation immer wieder eine prinzipielle Frage auf, die anzudeuten unabhängig vom Ausgangspunkt gestattet sei: Wohin werden wir kommen, wenn unsere Angst vor dem Kritiker, vor der wissenschaftlichen Auseinandersetzung (die zwar bei Gott nicht immer „wissenschaftlich“ genannt werden kann) so groß ist, daß wir glauben, uns hinter der bloßen Präsentation von Prämissen oder hinter neutral sein sollenden Darstellungen und Formulierungen verstecken zu müssen? Wenn wir nicht den Mut haben, etwaige Irrtümer einzugestehen und uns selbst zu korrigieren; wenn wir Meinungen nicht mehr offen auszusprechen wagen, geschweige denn sie zu diskutieren; wenn unsere Bücher und Aufsätze keine Fragen mehr zu beantworten versuchen; wenn jede Hypothese prinzipiell gescheut wird? Das wäre für unsere Sache schlimmer noch als das angeblich auszurottende oder gar bereits ausgerottete „positivistische Wissenschaftsmodell“! Denn: Ist es dadurch tatsächlich überwunden?

Rudolf Flotzinger, Graz

*VICTOR RAVIZZA: Das instrumentale Ensemble von 1400-1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes. Bern und Stuttgart: Verlag Paul Haupt (1970). 109 S., 8 Abb. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 2.)*

Es handelt sich um eine rein ikonographische Arbeit, was aus dem Titel nicht ohne weiteres ersichtlich ist. Quellengrundlage und Untersuchungsgegenstand sind 536 Bilder mit Musikdarstellungen, die der Verfasser aufgrund der reichen Photothek des Deutschen Kunsthistorischen Instituts in Florenz ermittelt hat. So handelt es sich nicht um eine vollständige Erfassung aller Musikdarstellungen aus dem gewählten Umkreis. Doch dürfte die Auswahl immerhin repräsentativ genug sein.

Die Fragen des Verfassers an dieses Material sind hauptsächlich instrumentenkundlicher und aufführungspraktischer Natur: Art und Klang der dargestellten Instrumente, ihre Kombination zum Ensemble, Entwicklung des „Klangbildes“ innerhalb des gesteckten zeitlichen Rahmens. Hierzu ist eine möglichst genaue Datierung unumgängliche Voraussetzung. Sie ist, soweit ich sehe, mit großer Sorgfalt durchgeführt (Aufstellung auf den Seiten 97-107).

In einem ersten Kapitel bespricht und bestimmt der Verfasser, der Sachsschen Klassifikation folgend, alle vorkommenden Instrumente. Nach Dezennien verlaufende Kurven zeigen jeweils die Häufigkeit ihres Auftretens auf den Bildern an, woraus auf entsprechende Verhältnisse in der Wirklichkeit geschlossen wird. Es ergibt sich für den gesamten Zeitraum eine gleichbleibende Konstanz bei Laute, Harfe und Schlaginstrumenten, eine deutliche Abnahme bei Psalterium, Portativ, Fidel und (weniger deutlich) Schalmei, eine Zunahme bei Violen, Lira da braccio und Flöten. Diese Feststellungen bestätigen und vertiefen unser bisheriges instrumentenkundliches Bild der Epoche. (Allerdings möchte ich das aus der Tabelle S. 14 ersichtliche ungewöhnliche Ansteigen der Kurve für die Schellentrommel von ca. 1420-1450 eher mit der Malermode der Zeit, antikisierende Instrumente darzustellen, in Verbindung bringen als mit der tatsächlichen Verwendung!) Auch die Entwicklungstendenz von einem mehr „analytischen“ (um 1400) zu einem mehr „synthetischen“ Klang (um 1550) sieht der Verfasser durch den Bildbefund bestätigt. (Hier vermißt man die Erwähnung und Diskussion von Scherings Begriffspaar „Spalt-“ und „Verschmelzungsklang“, das doch zweifellos Pate gestanden hat.) Ebenso nehmen Darstellungen von Instrumentenfamilien zu. Häufig begegnende typische Zusammenstellungen sind: Laute und Streichinstrument; Laute, Flöte, Streichinstrument; 1 gezupftes, 2 gestrichene Instrumente und umgekehrt; die Bläseralta, mit Schwerpunkt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Bei mehreren Musikgruppen auf einem Bild schließt der Verfasser auf alternierende Praxis. Auffallend ist ferner die Zunahme von mehrfach dargestellten Instrumenten, worin der Verfasser, wohl etwas allzu kühn, die Tendenz zu chorischorchestraller Praxis erkennen möchte.

Schließlich weist er auf die Zusammenhänge zwischen Musik und Raum hin, so wenn intime, große, repräsentative oder Freiluft-räume ein ihnen entsprechendes Instrumentarium haben. Die minutiös und übersichtlich erstellten Tabellen S. 79-96 sind eine besonders anerkennenswerte Leistung. Sie sind, auch über den Kontext der vorliegenden Arbeit hinaus, eine brauchbare Grundlage für weitere Bemühungen.

Im Rahmen der vom Verfasser gewählten Methode erscheinen die ermittelten Ergebnisse durchaus schlüssig und gesichert. Hinterfragt man jedoch auch die Methode im Zusammenhang mit einer grundsätzlichen Quellenkritik, was mir bei dem noch immer recht ungesicherten Forschungsstand der musikalischen Ikonographie unabdingbar erscheint, dann schwindet die Sicherheit und es lassen sich gewisse Zweifel nicht unterdrücken:

1. Es erscheint mir sehr problematisch, daß das gesamte Bildmaterial gleichmäßig quantitativ-statistisch ausgewertet wird, ohne nach dem Bildtypus zu unterscheiden, der durch besondere Tradition und feste Topoi, auch durch jeweils spezifische Relation zur Wirklichkeit gekennzeichnet sein kann. So wird kein Unterschied zwischen Darstellungen der Marienkrönung, der Maria mit Kind, der Christgeburt, der biblischen Szenen und weltlichen Darstellungen gemacht. Hier gälte es zu differenzieren.

2. Wenn auch die vom Verfasser S. 9 getroffene Feststellung, daß die Bilder der gewählten Epoche eine „*getreue Wiedergabe der zeitgenössischen Instrumente liefern*“, in den meisten Fällen zutreffen mag – immerhin gibt es auch jetzt noch eine ganze Menge phantastischer oder antikisierender Instrumente – so heißt das noch lange nicht, daß wir es auch in Bezug auf das Musizieren, die Aufführungspraxis mit einer getreuen Wiedergabe zu tun haben. Auch ein völlig realistisch dargestelltes Instrument kann rein attributiv, bildkompositorisch, traditionell-ikonologisch, literarisch oder theologisch gemeint sein. Auch hier gilt es zu differenzieren.

3. Ist es erlaubt, in jedem Falle von „*Ensemble*“ zu sprechen, wenn mehrere Instrumente auf einem Bild zu sehen sind? Darin liegt m. E. eine unzulässige Vorentscheidung. Auch die Rede von der je nach Anzahl der Instrumente verschiedenen „*Stimmigkeit*“ der dargestellten Musik

(zwei-, drei-, vier-, vielstimmig) ist höchst problematisch. Der Verfasser scheint sich zwar gewisser Schwierigkeiten bewußt zu sein, wenn er (S. 34) meint: „*Mit ,2-stimmig', ,4-stimmig' usw. bezeichnen wir die Anzahl der Instrumente in einem Ensemble, ohne Rücksicht auf die Stimmigkeit im satztechnischen Sinn.*“ Doch was bedeutet dann der derart schillernde Terminus?

4. Nirgends wird die Frage gestellt, an welche Art von Musik man bei den dargestellten Instrumenten und „*Ensembles*“ zu denken hat. Was spielen die Personen auf den Bildern? Improvisierte oder komponierte Musik? Ein- oder Mehrstimmigkeit? Könnten die Instrumente einen Satz darstellen? Geistliche oder weltliche Musik? Tanz? Solche Fragen sind sicher schwierig, wenn nicht überhaupt unmöglich zu beantworten, aber sie gehören doch gestellt und diskutiert. Möglicherweise zeigt sich dann gerade wieder, daß die realistisch-aufführungspraktischen Thesen selbst kurzschlüssig, bzw. die Bildquellen überfragt sind.

Es ist jedem Kenner bekannt, wie vielschichtig und kompliziert ein wirklich verantwortliches Arbeiten auf dem Gebiet der musikalischen Ikonographie ist. Umso mehr muß jeder ernsthafte Versuch der wissenschaftlichen Befassung mit ihr nicht nur begrüßt, sondern auch gründlich diskutiert werden. In diesem Sinne ist die Arbeit von Victor Ravizza eine erfreuliche Leistung, nicht zuletzt auch deshalb, weil sie zu kritischer Auseinandersetzung herausfordert.

Die Ausstattung des Buches durch den Verlag ist tadellos. Einige kleinere Corrigenda: S. 11, Z. 30 muß heißen: S. 29; die zu S. 13-28 gehörenden Tabellen sind leider nicht numeriert; S. 32, Anmerkung 33 hat keinen Verweis im Text; S. 34, Z. 18 muß heißen: 120 (nicht 20) Jahre.

Reinhold Hammerstein, Heidelberg

*HERMANN ZIETZ: Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlaß“ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1969. 310 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. I.)*

Die beiden ersten Bände der Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft widmen sich frühen Orgel- und Klavierwerken Bachs. Sie sind jedoch in Ansatz, Ziel und Methode grundverschieden. Vorliegende Dissertation aus dem Jahre 1968 untersucht erstmals im Detail den wichtigen Handschriftenkomplex aus dem Krebs'schen Nachlaß. Angesichts der nur sehr lückenhaft vorhandenen Originalhandschriften früher Bachscher Tastenmusik kommt den Abschriften insbesondere aus dem engeren Bachschen Schülerkreis eine Schlüsselstellung zu. Mit guten Gründen konzentriert sich Zietz auf das Repertoire der Choralbearbeitungen Bachs, wenngleich die nicht-choralgebundenen Werke, vor allem aber auch die Kompositionen nicht-Bachscher Herkunft wichtige Untersuchungsobjekte gebildet hätten. Für eine Dissertation ist eine derartige Eingrenzung des Materials notwendig und gut. Doch sollte man sich der Gefahr bewußt werden, die sich als Tendenz im Gefolge der Forschungsarbeiten zur Neuen Bach-Ausgabe (wie auch zu anderen Gesamtausgaben) abzuzeichnen scheint: die getrennte Untersuchung der Repertoires, d. h. im vorliegenden Falle die Scheidung von choralgebundenen wie choralfreien Werken Bachs und die Ausklammerung fremder Kompositionen, die in den Quellen friedlich beieinander stehen. Manche Fragen sind nur aus der Zusammenschau der Repertoires zu beantworten.

Der Ausgangspunkt für Zietz ist die mangelhafte und summarische Behandlung der Krebs'schen Handschriften bei der Redaktion der NBA-Bände IV/2-3, mit deren Herausgeber (Hans Klotz) sich Zietz in sympathisch behutsamer Weise auseinandersetzt. Jene beiden NBA-Bände (vor allem die Kritischen Berichte) zeichnen sich dadurch aus, daß sie schon zum Zeitpunkt ihres Erscheinens (1957 bzw. 1962) als völlig unzulänglich gelten mußten. Die Dissertation beginnt mit einer detaillierten Beschreibung der drei Kodizes einschl. instruktiven Übersichten, Registern und einem Incipit-Verzeichnis. Die Schreiberprobleme erfahren eine besonders ausführliche Behandlung (hierzu 33 Abbildungen im Anhang). Zietz differenziert sorgfältig zwischen drei Haupt- und fünf Nebenschreibern. Während letztere unbekannt bleiben, ist es möglich, die drei Hauptschreiber zu identifizieren: Johann Gottfried Walther,

Johann Ludwig und Johann Tobias Krebs. Wir finden hier eine längst fällige Analyse der Schrift Walthers, die bislang nicht eindeutig von der des J. T. Krebs zu trennen war. Die Identifizierung des Schreibers 3 als J. T. Krebs muß zwar mangels gesicherter Schriftproben hypothetisch bleiben, kann jedoch angesichts des klaren Überlieferungsbefundes der drei Kodizes kaum angezweifelt werden. Die Schrift des jüngeren J. L. Krebs war bereits hinlänglich bekannt, erfährt jedoch hier eine genauere Charakterisierung.

Gestützt auf ein solides Quellenfundament befaßt sich Zietz im 3. Kapitel mit einem Lesartenvergleich der überkommenen Texte zu den Sätzen des Orgelbüchleins, den sog. 17 Chorälen und einzeln überlieferten Orgelchorälen, wobei die Unzulänglichkeiten der NBA-Bände IV/2-3 erschreckend zu Tage treten. Die textkritischen Ergebnisse sind teilweise von großer Tragweite. Sie tangieren weniger das Problem der Fassungen letzter Hand als vielmehr die schwierige Frage der Frühfassungen und deren Entstehungsgeschichte. Was bisher als ausgemacht galt, daß nämlich alle Abschriften der Choräle des Orgelbüchleins auf das Bachsche Autograph P 283 als Urschrift zurückgehen, kann so wohl nicht mehr aufrecht erhalten werden. Zietz bringt überzeugende Belege für eine ältere Fassung von BWV 638 in P 802 wie für die Tatsache, daß z. B. BWV 603, 621, 622 und 640 auf eine andere Vorlage als P 283 zurückgehen müssen. Mit der Arbeitshypothese, daß neben P 283 ein zweites Bachsches Autograph „entweder als *Mappe mit losen ungeordneten Blättern* oder als *Sammelband*“ existiert habe, wird man sich bei den Redaktionsarbeiten zum Orgelbüchlein für die NBA noch ausführlicher befassen müssen.

Einzelne Untersuchungsergebnisse im Blick auf die sog. 17 Choräle sind kaum weniger wichtig. So räumt Zietz die These von Klotz, BWV 667b sei in P 801 eine autographe Entwurffassung, beiseite, da der entsprechende Eintrag als Autograph disqualifiziert werden kann. Interessante textkritische Einzelheiten ergeben sich auch für die einzeln überlieferten Choräle. Zu BWV 721 sei bemerkt, daß der schon bei Klotz vergleichsweise herangezogene Dialog „*Erbarm dich mein, o Herre Gott*“ nicht von Buxtehude (unter dessen Namen er im BVK veröffentlicht wurde) sondern von Ludwig Busbetzky

(gest. 1699) stammt (vgl. M. Geck, *Die Authentizität des Vokalwerks Dietrich Buxtehudes in quellenkritischer Sicht*, Mf XVI, 1963, S. 175).

In einem kleinen Exkurs befaßt sich Zietz mit einigen Werken von J.T.Krebs, die entgegen den bisherigen Untersuchungen von Löffler und Tittel aufgrund des eindeutigen Schriftbefundes nunmehr als Lehrstücke Walthers bzw. als Gemeinschaftsarbeit von Lehrer Walther und Schüler Krebs (wohl während des Unterrichtes angefertigt) gelten müssen. In diesem Zusammenhang fällt neues Licht auf die kompositorischen Fähigkeiten von Krebs.

Problematisch erscheinen einige Punkte der immer wieder im Verlauf der Studie auftretenden Überlegungen zur Chronologie. Zu Recht nehmen hier die von Walther und J.T.Krebs vorgenommenen Eintragungen in P 802 einen größeren Raum in der Diskussion um die Frühfassungen ein, da die Kopistenarbeit von J.L.Krebs erst nach 1726 einsetzt. Nun kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Eintragungen des älteren Krebs etwa aus den Weimarer Jahren Bachs stammen. Die von Zietz vorgebrachte Unterscheidung von drei Beschriftungsphasen in P 802 (I: vor 1710, d. h. vor dem Unterrichtsbeginn bei Walther; II: 1710-1714, während des Unterrichtes bei Walther; III: 1714-1717, während des Unterrichtes bei Bach) kann nicht überzeugen. Warum sollte die erste Eintragung von Krebs (es handelt sich um den 5. Choral der Handschrift) den Unterrichtsbeginn bei Walther signalisieren? Muß man sich nicht vielmehr vorstellen, daß der Lehrer Walther erst nach und nach den Schüler mit heranzieht? Und in der Tat ist ein deutliches Zunehmen der Beteiligung Krebs' an der Herstellung des Sammelbandes P 802 festzustellen. Was sollte außerdem die Zweckbestimmung des Bandes gewesen sein, wenn Walther ihn unabhängig von den Krebs'schen Unterrichtsstunden angelegt hätte? Es ist jedenfalls nicht einzusehen, wie man aus der Trennung der beiden ersten Beschriftungsphasen chronologische Konsequenzen ziehen kann. Naheliegend dürfte sein, die Anlage des Bandes im Zusammenhang mit dem Unterrichtsbeginn von Krebs bei Walther zu sehen, für das kein genaueres Datum als „um 1710“ bekannt ist. Das zweite Problem begegnet in den chronologischen Konsequenzen aus der Trennung zwischen einer 2. und 3. Be-

schriftungsphase. Hier gibt Zietz selbst das „*allerdings sehr hypothetische Datum*“ zu. Denn die Angabe des Jahres 1714 stützt sich ausschließlich auf eine biographische Notiz bei E.L.Gerber, der auf Krebsens Unterricht bei „Bach, der sich damals als Konzertmeister zu Weimar befand“, verweist. Nun kann man jedoch kaum annehmen, daß Gerber mit seiner Titulierung Bachs als „Konzertmeister“ auf dessen Beförderung im Jahr 1714 anspielt. Vielmehr dürfte auf Bachs Weimarer Tätigkeit in pauschaler Weise angespielt worden sein. Nach den Quellenangaben bei Gerber hat der Unterricht bei Bach später als der bei Walther eingesetzt. Es ist aber nicht einzusehen, warum Krebs, der seinerzeit Kantor in Buttstedt war, ca. vier Jahre gewartet haben sollte, um im 24. Lebensjahr den Unterricht bei Bach zu beginnen. Außerdem hätte sich dann der Sammelband P 902 vor Beginn der 3. Beschriftungsphase im Jahre 1714 erstaunlich langsam gefüllt. So ist nicht einzusehen, warum man nicht den Beginn dieser letzten Phase erheblich vorverlegen sollte. Ein früherer Unterrichtsbeginn bei Bach (möglicherweise schon kurz nach 1710) ist wahrscheinlich. Ob nicht sogar der Unterricht bei Walther schon länger vor 1710 eingesetzt hat, muß vorläufig offen bleiben. Doch berichtet Walther in seinem *Lexicon* (S. 345), daß der in der Nähe von Weimar geborene Krebs schon vor 1710 „*hieselbst einige Jahre frequentirt*“ hat. Bei wem soll Krebs vor der Übernahme seines ersten Kantors im Jahre 1710 das Handwerk gelernt haben?

Eine methodische Schwäche der Zietz'schen Arbeit ist, daß das Verhältnis von Schreiber und Repertoire nicht berücksichtigt wird. Hier zeigt sich nämlich, daß in der sog. 2. Beschriftungsphase von P 802 J. T. Krebs 20 Bach'sche Werke kopiert, Walther dagegen nur 8. Auf der anderen Seite schreibt Walther die überwiegende Anzahl der Werke fremder Komponisten, während sich Krebs fast ausschließlich auf Bach'sche Werke beschränkt. Sollte das nicht als Hinweis darauf zu verstehen sein, daß Krebs sein Bach-Repertoire im wesentlichen direkt von J.S.Bach bezieht, der es selbst (aus welchen Gründen auch immer) nicht für nötig hielt, seine Stücke für den Schüler zu kopieren? Außerdem war, wie wir wissen, sein Unterricht mehr aufs Spielen gerichtet, während Krebs bei Walther vor allem Komposition

trieb. Wir können Zietz nicht zustimmen, daß erst die 3. Beschriftungsphase von P 802 mit Bachs Unterricht zu synchronisieren ist, wenngleich sich in dieser Phase fast nur noch Bach-Werke finden und ausschließlicher Krebs als Schreiber auftritt. Die Anlage des Sammelbandes registriert hier ein deutliches Zunehmen des Interesses an Bachschen Werken, das jedoch offensichtlich schon während der sog. 2. Beschriftungsphase geweckt wurde. Vieles deutet darauf hin, daß die Abschriften in eine frühere als die von Zietz angenommene Zeit datiert werden müssen. 1714 scheint immer noch ein magisches Datum zu sein. Es gilt, die Scheu davor zu verlieren, einen wesentlichen Teil der Orgelwerke in die Arnstädter und frühen Weimarer Zeiten zu verlegen, jene Jahre, in denen Bach primär Organist war.

Zietz stellt Material bereit, auf dem aufgebaut werden kann: das Zeichen einer guten Arbeit. Möge sie ein Modell abgeben für die sorgfältige Untersuchung einzelner geschlossener Quellengruppen aus dem Sekundärbereich, die so dringend notwendig ist, für die Lösung vieler Probleme der Originalquellen, – nicht nur auf dem Gebiet der Bach-Forschung.

Christoph Wolff, New York

*ERWIN BODKY: Der Vortrag der Klavierwerke von J.S. Bach. Tutzing: Verlag Hans Schneider 1970. 445 S. (Der Titel der amerikanischen Originalausgabe lautet: „The Interpretation of Bach's Keyboard Works“. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts 1960. Ins Deutsche übersetzt von Maily WILKE.)*

Das vorliegende Buch dürfte, wenn auch primär den Cembalisten und Clavichordspielern zugehört, für jeden Musiker und praktizierenden Musikliebhaber, der sich um die Wiedergabe von Johann Sebastian Bachs Werken jedweder Art (und darüber hinaus von Barockmusik überhaupt) bemüht, ein sehr nützliches, ja unentbehrliches Handbuch sein. Schon allein die Tatsache, daß die gesamte Problematik, die bei einer gewissenhaften und sachlichen Interpretation sich notwendigerweise ergibt, zur Sprache gebracht wird, macht das Buch schätzenswert. Der Autor – er war Pianist, Pädagoge und Komponist, Schüler u.a. von Ernst von Dohnányi, Heinrich Barth, Paul Juon,

Ferruccio Busoni und Richard Strauss (siehe MGG II, Sp. 9 f.) – hat die Erfahrung gemacht, daß man „zu weitaus besseren Ergebnissen gelangt, wenn man die Werke des Meisters nicht auf die traditionellen Regeln der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts zu beschränken sucht“ (S. 5).

Die Arbeit beginnt mit einem geschichtlichen Überblick, der die historischen Tasteninstrumente, ihre Möglichkeiten und Funktionen betrifft; dabei wird auch die alte Kontroverse, ob Bachs Klavierkompositionen auf dem Cembalo, Clavichord oder auf dem modernen Klavier zu spielen seien, erwähnt. Daran schließt sich folgerichtig das Kapitel über die Instrumentenfrage an. Eingedenk der Sachlage entscheidet sich der Autor dafür, „die Aufführungsprobleme der Klavierwerke Bachs ohne Voreingenommenheit im Hinblick auf die mechanischen Bedingungen des Cembali und des Clavichords zu prüfen“ (S. 40). Die Gegebenheiten der bestimmten Instrumente werden in Zusammenhang gebracht mit Angaben, die vom Komponisten stammen, mit der formalen Anlage, der Struktur und dem musikalischen Charakter der exemplarischen Stücke. Daraus resultieren hinsichtlich der Registrierung und Instrumentenwahl plausible Ergebnisse, die der Verfasser aber nicht als „unfehlbare Regeln“ (S. 95) verstanden wissen möchte. Fragwürdig allerdings ist, wenn der Autor es „vorteilhaft“ findet, als Ersatz für das Clavichord das „Kleinklavier mit seiner geringen Klangstärke“ (S. 99) zu benutzen. Gleichermäßen wäre darüber zu diskutieren, ob bei Kompositionen für Cembalo dessen „Prinzip der Registrierung“ (S. 102) auf das moderne Klavier übertragen, d.h. vor allem ob oktaviert werden muß. Immerhin läßt sich auf diesem Instrument z.B. das Italienische Konzert ohne Oktavierungen mit einem angemessenen Klangvolumen darstellen; jedoch ist es angebracht, vom Ursprünglichen auszugehen. (Das Problem der Transkription von Orgelwerken ist nicht ohne weiteres komparabel.) Wenngleich Bach für das Cembalo oder Clavichord komponierte, so ist heutzutage das Spielen auf solchen Instrumenten noch keine Garantie für eine adäquate Interpretation. Jeder Versuch einer Rekonstruktion von Historischem muß mehr oder weniger hypothetisch bleiben. Mag sich manches post eventum wiederherstellen lassen, das letztlich Entscheidende mit Sicherheit

nicht: eine frühere Bewußtseinslage.

Die Kapitel über Tempo, Ornamentik, konventionsbedingte rhythmische Besonderheiten, Artikulation und Symbolik sind sehr instruktiv; die dazugehörigen Tabellen mit Notenbeispielen bieten ausgezeichnetes Anschauungsmaterial. Sämtliche Werke des Thomaskantors sind in Betracht gezogen.

Zu dem im Kapitel *Symbolik* enthaltenen „*Tonalitäts-Problem*“ sei noch folgendes bemerkt: Obwohl Theoretiker sich veranlaßt sahen, „*das gesamte Problem zu negieren*“ (S. 236), haben Komponisten von Rang die Tonarten mit Bedacht gewählt. Da nun die Tonhöhe sich im Laufe der Jahrhunderte „*erstaunlich verändert*“ hat, meint der Autor, dies allein reiche aus, „*jegliche Behauptung über den Charakter einer Tonart illusorisch zu machen*“ (S. 236). Indessen wäre zu bedenken, daß eine Tonart eine charakterliche Qualität nur durch die Relation zu den übrigen Tonarten des Systems erhalten kann. Johann Joachim Quantz erklärt (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, XIV. Hauptst., § 6): „*Ich will inzwischen meiner Erfahrung, welche mich der unterschiedenen Wirkungen unterschiedener Tonarten versichert, so lange trauen, bis ich des Gegentheils werde überführt werden können*“ (es sei hier z. B. auf die Bedeutung des Es-dur bei Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Mützel, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven hingewiesen). Die Ausführungen über die Symbole werfen ein bezeichnendes Licht auf die Einheitlichkeit des Oeuvre von Johann Sebastian Bach und demonstrieren, daß dessen Schöpfungen sich nicht je nach Bedarf unbeschadet „*entmythologisieren*“ lassen.

Die Übersetzung ins Deutsche ist gelungen; einige Interpunktionsfehler fallen nicht ins Gewicht. Ein Register der zitierten Werke ermöglicht ein rasches Auffinden der Angaben zu den einzelnen Stücken.

Erwin Kemmler, Schildgen

**ERDMANN WERNER BÖHME:** *Die frühdeutsche Oper in Thüringen. Ein Jahrhundert mitteldeutscher Musik- und Theatergeschichte des Barock. Giebing über Prien: Musikverlag Emil Katzschichler (1969). 228 S. (Nachdruck der Ausgabe Stadtroda 1931.)*

Die originalgetreue Rekonstruktion des musikgeschichtlichen Bemühens der Väter

und Großväter greift immer stärker auch auf Schriften über, die nicht unbedingt den „großen“ wissenschaftlichen Darstellungen zuzurechnen sind. Böhmes Büchlein von 1931, eine fleißige Arbeit ohne stilistischen Glanz und ohne erleuchtende Ergebnisse (vgl. S. 217 in Fettdruck: „*Eine Nationaloper wird auch hier in Thüringen nicht erreicht*“), ist durch Renate Brockpählers *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten (1964) nicht nur nicht überflüssig geworden, sondern geradezu in den Rang eines unentbehrlichen Quellenwerks aufgestiegen. Nur hier sieht man sich wirklich authentischem Material konfrontiert, einem Material zudem, dessen Basis – im Rahmen des gebotenen territorialen Ausschnitts – breiter erscheint, da die kleineren „*musikdramatischen*“ Versuche konsequenter berücksichtigt worden sind als in der Zusammenfassung von 1964.

Böhmes Angaben beruhen vor allem auf Textbüchern und Aktenvermerken. Er beschreibt auch einzelne erhaltene Kompositionen, druckt aber keine einzige Note ab. Dadurch wirken die „*Analysen*“ ein wenig abstrakt. Zu bedauern ist die schlechte Qualität der Abbildungen.

Werner Braun, Saarbrücken

**WINTON DEAN:** *Handel and the Opera Seria. London: Oxford University Press 1970. XI, 220 S., 1 Taf., 44 Musikbeispiele.*

Dieses Buch stellt eine der bedeutendsten neuen Veröffentlichungen zur Geschichte der Oper des 18. Jahrhunderts dar. Händels Opern werden hier erstmals umfassend monographisch in ihrer stilistischen Eigenart untersucht. Es wird der Nachweis geführt, daß Händels Opern bisher so häufig mißverstanden wurden, weil die ästhetischen Voraussetzungen derselben ungenügend bekannt waren. Die meisten Mißdeutungen dieser Opern entstanden dadurch, daß man den nicht-naturalistischen Stil derselben nicht deutlich erkannte und falsche Kompromisse mit den aus späteren Zeiten bekannten Opernpraktiken schloß. Dies wird an Hand zahlreicher unbekannter Quellen nachgewiesen, zugleich werden Vorschläge für andere und bessere Lösungen moderner Aufführungen gemacht. So stellt dieses Buch nicht nur einen wesentlichen Beitrag zur Erkenntnis dieser Opern, sondern auch für ihre modernen Aufführungen dar.

In 11 Kapiteln gibt der Verfasser eine systematisch angelegte, allgemeinverständliche Einführung, die aus Vorlesungen an der University of California, in Berkeley, im Rahmen der Ernest Bloch-Lectures 1965/1966 entstanden ist. Dean ist durch sein umfassendes Buch über *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* (London 1959) als einer der besten Kenner der Originalquellen Handels bekannt. So konnte er hier auf Grund der Kenntnis der wichtigen alten Libretti sowie der verschiedenen Fassungen der Opern wesentliche neue Ergebnisse vorlegen, die auch für die wissenschaftlichen Neuausgaben von Handels Opern von größter Bedeutung sind. Während Deans Oratorienbuch eine umfassende Darstellung aller erhaltenen Quellen enthält, gibt der Verfasser hier nur einen ersten Vorstoß in ein weitgehend noch unbekanntes Gebiet und zitiert seine originalen Quellen leider so gut wie gar nicht. Das ist bedauerlich, man kann also nur auf eine weitere Darstellung von ihm hoffen.

Unter den ästhetischen Voraussetzungen der alten Opera seria werden die Da Capo-Arie, deren improvisierte verzierte Wiederholung, die Verzauberung des Zuhörers durch virtuose Gesangkunst gewürdigt, aber auch die Vergleichsarie (*simile aria*) wie das happy end als wesentliche Faktoren dieser Opernform beschrieben. Als besonders bedeutsam erscheint der Nachweis, daß Händel die meisten seiner Hauptrollen für hohe Stimm-lagen komponiert hat: 60 Partien für Kastraten (davon 45 für Alt-Kastraten) und 26 Männerrollen für Frauenstimmen. Diese hohen Stimm-lagen werden als wesentlicher Ausdrucksfaktor angesehen, den man bei modernen Aufführungen nicht verändern darf. Leider hat sich der Brauch eingebürgert, derartige Partien von Männerstimmen eine Oktave tiefer singen zu lassen. Hierdurch wird die originale Klangvorstellung Handels verfälscht, es ergeben sich teilweise groteske Mißverhältnisse durch die Verlegung von Koloraturen in tiefe Lagen sowie durch zu große Abstände des begleitenden Orchesters oder auch zum duettierenden Partner. Händel ließ fehlende Kastraten meist durch Frauenstimmen ersetzen, er transponierte die Arien fast nie um eine Oktave nach unten, sondern in kleineren Abständen, meist in Terzen. Dean schlägt daher vor, in modernen Aufführungen die Kastratenpartien durch Sänge-

rinnen wiedergeben zu lassen, selbst Rollen wie Julius Caesar. Diese Liebhaber waren meist sehr jugendlich, der hohe Stimmklang diente ihrer Charakterisierung, die durch Männerstimmen verfälscht wird. Ein anderer Ausweg ist die Verwendung eines counter-tenors, wie er heute besonders in England üblich ist. In wissenschaftlichen Neuausgaben von Handels Opern sollten die originalen hohen Stimm-lagen auf keinen Fall geändert werden – dies wurde jedoch bei der Hallischen Händel-Ausgabe (HHA) gemacht, die sich scharfe Kritik gefallen lassen muß. Dean erwähnt leider zu wenig die verschiedenen Ausgaben der HHA im einzelnen, seine Kritik betrifft vor allem die Klavierauszüge von *Ezio*, *Giulio Cesare* und *Ariodante*, die jedoch durch praktische Aufführungen entstanden sind und auch solchen dienen wollen. In *Serse* sind die beiden männlichen Sopranpartien durch Tenöre wiedergegeben, so daß das Notenbild nicht geändert wurde. In der neuesten Partiturausgabe des *Orlando* (1969) sind die originalen Stimm-lagen beibehalten. Deans Kritik richtet sich auch gegen einige Veränderungen der kadenzierenden Rezitativabschlüsse in der Partitur des *Serse* (1958) durch Rudolf Stiglich, der glaubte, überall mit der Dominant-Tonart der folgenden Arie abschließen zu müssen. Da diese Zusätze jedoch deutlich als Vorschläge des Herausgebers gekennzeichnet sind, ist die wissenschaftliche Genauigkeit nicht so eingeschränkt als man nach Deans Kritik (S. 127) annehmen muß, der von Verzerrungen in der Art eines Prokrustes-Bettes spricht. Handels originale Rezitativ-Schlüsse erfolgten nicht nur in der Dominante (der folgenden Arie), sondern auf verschiedenen Tonhöhen. In jedem Fall ist eine genaue Überprüfung auch von Chrysanders Ausgabe erforderlich, da er die Quellen unvollständig kannte, wenig zitierte, und auch willkürliche Änderungen vornahm, wie die Versetzung des großen Traum-Ballettes aus der Oper *Ariodante* in die *Alcina*, wo sie ihm besser zu passen schien. (Leider folgt die HHA in diesem Punkte Chrysander, so daß die neue *Ariodante*-Ausgabe das Traum-Ballett nicht enthält).

Dean kann die falsche Annahme widerlegen, Handels Opern seien szenische Konzerte gewesen. An einer Fülle von Beispielen zeigt er die enge Verbindung der Musik der Opern mit szenischen Vorgängen. Nicht nur die dramatische Verwendung vieler Orche-

sterstücke als Begleitung von Kampf-, Jagd-, Krönungsszenen, sondern auch die dramaturgische Funktion des Aufbaues der Ritornelle wie der Arien wird im einzelnen nachgewiesen. Durch den schnellen Szenenwechsel der alten Kulissenbühne, der ohne Pause von einem Bild zum anderen überleitete, ergaben sich beabsichtigte Kontraste in den Tonarten der abschließenden und darauf einleitenden Szenen eines neuen Bildes, die durch moderne Pausen zerstört werden und noch viel mehr durch Transpositionen oder Striche. Aus der Fülle des von Dean berücksichtigten Materials können hier nur wenige Einzelheiten erwähnt werden. So waren die „Abgangsarien“ durch den Szenenwechsel bedingt, der bei offenem Vorhang vor sich ging. Zu Anfang der Oper standen oft alle Mitwirkenden auf der Bühne in Form eines pantomimischen Bildes, das sich im Laufe eines Aktes durch Abgänge auflöste – ein besonders gelungenes Beispiel hierfür findet man im II. Akt der *Agrippina*, wo Otho nacheinander von allen Freunden verlassen wird.

Dean teilt die 41 Opern Händels in drei Gattungen: heroische, anti-heroische und Zauberopern, denen er jeweils ein Kapitel widmet. Besonders bemerkenswert erscheinen die anti-heroischen Opern mit ihrem satirischen Gehalt (*Agrippina*, *Serse*), für die als Vorbilder die älteren venezianischen Opern genannt werden. Die Frage der Herkunft von Händels Libretti ist noch wenig geklärt, jedenfalls sind diese größtenteils älterer Herkunft. Ein großes Kapitel wird von Dean der Orchestrierung von Händels Opern gewidmet, auch hier wird die enge Verbindung mit dem Theater nachgewiesen. Die Einflüsse der Hamburger Oper auf Händel sind etwas zu gering veranschlagt, vielleicht darf man auf die folgenden in Deans Buch nicht erwähnten Werke hinweisen: des Referenten *Die Barockoper in Hamburg* (Wolfenbüttel 1957, 2 Bde.) sowie auf die Hamburger Dissertation von Andrew McCreddie, *Instrumentarium and Instrumentation in the North German Baroque Opera* (1963). Reinhard Keiser war ein Meister der Instrumentierung und konnte Händel wesentliche Anregungen geben.

Im abschließenden Kapitel wird die moderne Aufführungspraxis der Händel-Oper kritisch dargestellt, welche durch willkürliche Striche, Einlagen, Umstellungen und Trans-

positionen die originale Form nur zu oft entstellt hat. Dean fordert keineswegs moderne Aufführungen als Kopie der alten, jedoch die genaue Kenntnis der von Händel beabsichtigten Wirkungen, die man auch durch moderne Mittel wiedergeben kann. Den eigenmächtigen Verfälschungen durch moderne Regisseure stellt er praktische Aufführungen englischer Ensembles gegenüber, welche z.B. hohe originale Stimmlagen und improvisierte Gesangsverzerrungen in vorbildlicher Weise berücksichtigen (wie etwa die Aufführungen unter Anthony Lewis, von denen etliche auf Schallplatten aufgenommen wurden, so *Sosarme*, *Alcina*, *Rodelinda und Serse*).

Etwas eigenartig mutet es an, daß die zahlreichen Musikbeispiele in Deans Buch als Faksimile aus der Ausgabe entnommen sind, die so oft kritisiert wird, nämlich von – Chrysander. Dies mag zugleich ein Beweis dafür sein, daß diese Ausgabe auch weiterhin als Grundlage zu gelten hat. Zuletzt eine kritische Ergänzung: Die von Dean (S. 12) erwähnte Behauptung, das alte italienische Opernpublikum habe sich während der Aufführungen durch Essen, Trinken und Kartenspiel in den Logen unterhalten, ist heute kaum mehr aufrecht zu halten. Durch Nachweise, die Remo Giazotto neuerdings geben konnte, war in den Operntheatern zu Venedig derartige im ganzen 17. und 18. Jahrhundert durch strenge Verordnungen untersagt (*La guerra dei palchi*, Rom 1967, S. 79).

Bei der besonderen Bedeutung dieses Buches von Dean für die deutsche Theaterpraxis wünscht man sich eine deutsche Ausgabe.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

*MARIANNE REISSINGER: Die Sinfonien Ernst Eichners (1740-1777). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1970. 268 S. (Neue musikgeschichtliche Forschungen. 3.)*

Seit H. Riemanns Herausgabe der „*Sinfonien der Pfalzbayrischen Schule*“ in den DTB ist Ernst Eichner vollauf als Mannheimer Musiker „mit allen charakteristischen Manieren“ (Riemann) angesehen worden. Diese Einschätzung wird dadurch erklärlich, daß Eichner einen großen Teil seiner Werke (24 von 31 Sinfonien) als Zweibrücker Hofmusiker und Konzertmeister in und für Zweibrücken geschrieben hat, also an einem

Hof, der deutlich der musikalischen Einflusssphäre Mannheims zugehörte. Vorliegende Arbeit korrigiert dieses Bild in einzelnen Zügen, indem sie neue Fakten für die Biographie vermittelt, und schließt thematisch an A. Volks Dissertation (Köln 1943) über Eichners Bedeutung für die Entwicklung der Kammermusik und des Solokonzerts an, gelangt aber zu einer neuen Bewertung der Sinfonien und ihres musikhistorischen Standorts. Die Gesamtwürdigung der Persönlichkeit und Leistung Eichners wird das im Vorwort angekündigte Gesamtverzeichnis der Werke Eichners von F. Kaiser abrunden.

Das 1. Kapitel liefert unter Auswertung aller heute noch erhaltenen und zugänglichen Archivalien eine detaillierte Übersicht über das Leben des Komponisten mit zahlreichen Korrekturen und vor allem Ergänzungen gegenüber bisherigen Darstellungen. So wird im Anschluß an die Untersuchungen Josts über die Zweibrücker Musik (vgl. Die Musikforschung XXIII, 1970, H. 2, S. 173 ff.) Arolsen als Geburtsort festgestellt. Wichtig für die Beurteilung ist die Kenntnis der musikalischen Verhältnisse am Waldeckischen Hof zu Arolsen, soweit sie auf Eichners Entwicklung Einfluß gewannen; hier lernte er vor allem italienische Musik kennen. Den Grund für die unverständliche Flucht, durch die sich der zum Konzertmeister aufgestiegene Eichner 1772 von dem kulturell so aufgeschlossenen Zweibrücker Hof lossagte, sieht Reißinger daher auch eher in einer Suche „nach einer anderen, ihm adäquateren musikalischen Umgebung“ (32), die der mehr konservativen, italienisch beeinflussten Musikauffassung Arolsenscher Prägung entsprach. Für das vermutete Zerwürfnis zwischen Eichner und seinem Herzog gibt es nicht den geringsten Hinweis; als nicht so „absurd“ (32) will dagegen die Begründung erscheinen, daß doch die allgemeinen Verhältnisse dieser nur kleinen Residenz für Eichner beengend wurden, der immerhin seit 1770 mehrfach in Paris war und sich nach seiner Flucht über Paris nach London wandte. Gerade die namhaften Musiker wie François Devienne, Ludwig Wenzel Lachnith oder Johann Baptist Wendling konnte der Zweibrücker Hof auf die Dauer nicht halten.

Wollte die Lebensbeschreibung durch das Aufzeigen musikalischer Einflußlinien „die Basis für eine möglichst objektive Stilanalyse“ (4) schaffen, so geht es in dem

umfangreichsten Kapitel über *Die formale Konzeption der (Sinfonie)Sätze* wie in den die Thematik, Harmonik, Dynamik und die Instrumentation behandelnden Abschnitten immer wieder um eine stilistische Zuordnung Eichners als Nicht-Mannheimer. Formal geht er von der neapolitanischen Opernsinfonie aus und übernimmt deren Dreiteiligkeit, verwendet in den ersten Sätzen seiner Sinfonien aber ebenso eine zweigliedrige Sonatenform ohne Wiederholung der beiden Teile. Auffallend ist die Bedeutung, die die Schlußsätze durch die Sonatenform erfahren. In der in einzelnen Kompositionstechniken durchaus bestehenden Abhängigkeit von den Mannheimern, in der musikalischen Ausfüllung verschiedener Formmodelle wie insgesamt in der Aufnahme und Verschmelzung verschiedenartiger Anregungen wird Eichner als Tonsetzer mit solidem Können und kluger Eklektiker dargestellt (230), für den aber bezweifelt wird, ob er als Einzelgänger die Entwicklung der Sinfonie tatsächlich beeinflussen konnte (231).

Das Verdienst dieser Untersuchung liegt in der exakten Darstellung der Lebensumstände Eichners und seiner musikalischen Entwicklung, vor allem aber in der neu gewonnenen Bewertung seiner Sinfonien, wie sie sich aus deren stilkritischer Analyse im Vergleich mit seinen Zeitgenossen ergibt (verwirrend ist gelegentlich die häufig nebeneinander verwendete Zahl von 30 [erhaltenen] und 31 [geschriebenen] Sinfonien). Das beigefügte Thematische Verzeichnis der Sinfonien sowie ein ausführliches Personenregister erhöhen den informativen Gehalt dieses Bandes.

Wilfried Gruhn, Zweibrücken

ERIC SAMS: *The Songs of Robert Schumann. Foreword by Gerald MOORE. London: Methuen and Co. (1969). XII, 293 S.*

Im Aufbau sieht dieses Buch des Autors seiner Veröffentlichung über H. Wolf von 1961 (vgl. die Besprechung in dieser Zeitschrift, Bd. XVII) ähnlich. So in der grundlegenden Auseinandersetzung über „Schumann as songwriter“, der ein Kapitel „Motifs“ angegliedert ist, in den ausführlichen Anmerkungen, die jede Exegese begleiten, in der chronologischen Anordnung, die aber die großen Zyklen unzertrennt läßt, und in den noch subtiler gewordenen Registern, die noch

ein solches für die Textdichter notwendig machen. Der Verfasser hat in mehreren Aufsätzen, von denen als der bezeichnendste *Hat Schumann in seinen Werken Chiffren benutzt?* in der Neuen Zeitschrift für Musik 1966, 218 ff. erwähnt sei, seine Erkenntnisse über die „*Motifs*“ wesentlich erweitert und vertieft. Er stellt für Schumann 65 „*Motifs*“ auf (für Wolf 25, von denen er weiß, daß sie oft Gemeinplätze sind, aber für diesen Meister sind sie „*gestures, signs, symbols of as a profound feeling as any ever experienced by a composer*“, sie sind „*a real and meaningful element in Schumann's compositions, . . . they occur in countless isotopes and compounds*“ (S. 25); sie dienen auch konträren oder komplementären Affekten, sind miteinander verbunden und manchmal wortzeugt. Sams versucht, die bedeutsamsten anhand charakteristischer Notenbeispiele zu ordnen; sie alle erschließt der zuverlässige Index *B*. Eine bevorzugte Position nehmen diejenigen für Clara Schumann ein, die stets, wenn auch versteckt und transsubstanziert, nur an der bezüglichen Stelle eingesetzt werden, d. h. für die Jahre 1830-1841, wie denn überhaupt der Meister von ihnen später nur beschränkter Gebrauch gemacht hat. Da „*Schumann's inspiration was always love, never religion*“ (98), nimmt die Symbolisierung der Geliebten den „*verhüllt zusammengesetzten und nur im Einzelfall konkretisierten Charakter*“ eines Archetypus an, sie hat alle Anzeichen einer „*obsessiven Insistenz und expansiven Energie*“ (C. G. Jung). So darf es nicht verwundern, daß Claras Engramm in der Form CHAGA erscheint, und zwar fast teleplasmatisch changierend, daher auf Akzidenzien und rhythmische Wandlungen nicht achtend und oft nur spitzentönisch erkennbar; es teilt sich, gliedert sich Töne an oder schlüpft in einen anderen Linienzusammenhang (S. 23). Die Zuerteilung CHAGA erklärt sich aus dem Chiffernalphabet, Schumanns Arcanum, das, mit *a* beginnend für *L* den Ton *H*, für *R*: *G* einsetzt (vgl. den genannten Aufsatz, 219/20). Sams geht von der, auch durch Schumann selbst bezeugten Annahme aus, die Poesie sei „*an inferior art*“. Daher der elementare Ausbruch von 23 Klavierwerken, die Umwandlung von solchen in Lieder, der ausgeprägte Klavierstückhabitus gewisser Gesänge, ebenso die Neigung zu zyklischer Gesellung, der Sinn für klare, irgendwie strophische Proportionen, das

souveräne Umgehen mit der Textsubstanz, und die Auswahl der Gedichte. „*The piano is primary, both voice and verse are subordinate.*“

Da für das klar und bündig, ohne mystisches Getue oder Rechthaberei geschriebene Buch, zweifellos das Ergebnis langjähriger Studien, hier nur referierende Hinweise angebracht erscheinen, sei hervorgehoben, daß der Verfasser, der allerdings die Feststellungen in W. Boettichers Standardwerk nicht näher erwähnt, nahezu alle Faktoren zu seiner Exegese heranzieht, in bezeichnenden Fällen auch Kompositionen anderer Meister erwähnt, ebenso alle Lesarten und Druckverschiedenheiten. Hier seien daher nur, ohne die Absicht einer Diskussion, einige Details vorgestellt. *Myrthen* op. 25, 26 Lieder (Zahl der Alphabetbuchstaben!), Nr. 3 ist die Huldigung für Clara in *C*, Nr. 5 in *E*: ein Zeugnis von Eusebius, Nr. 6 eins für Florestan, allerdings in *a*; Nr. 8 wird als Miniaturatorium gedeutet. Der ganze Zyklus ist zu verstehen als notwendige, aktuelle „*verbal expression to the subconscious impulses that may have guided the choice of poems and their setting.*“ (50). Hier die berühmte *Mondnacht*. Bezeichnend das Motiv am Ende *E-h-e* (auch in *Jemand* in op. 25), und der Quartaufstieg sowie Quintfall am Schluß (bei „*flog*“), der verglichen sei mit den Nachspielen in der *Dichterliebe* Nr. 12 und 6. Im *Waldesgespräch*: Ist die Antwort der Loreley, bei der an Schuberts *Du bist die Ruh* erinnert wird, tatsächlich „*revealing*“ (97)? *Auf einer Burg* in *a*, aber mit Halbschluß in *E*, wird mit *Zwielicht* und *Im Rheine*, beide op. 48 und in *e* trotz der Verschiedenartigkeit der Begleitung erkannt als „*almost the same music . . . exerted [by] a profound influence on his subconscious mind*“ (101). Daß Schumann für Strophe 1/2 und 3/4 (die beide durch vage Assonanzen ins Irreale hinschwinden) in *Auf einer Burg* musikalisch gleich behandelt, begründet Sams geradezu tiefsinnig durch „*the slow indifferent passing of time and the river*“ (100). Doch genug; hier ist „des Lernens kein Ende“, aber auch des Prüfens und Erwägens!

Geschickt eingestreute Briefstellen, Hinweise auf die den jungen Meister grundlegend bestimmenden Jean Paul und Schubert und eine die entscheidenden Lebensstadien dieser romantischen Seele kennzeichnende Umrahmung verleihen dem Werk das Signum

einer Psychographie. Nun ist von den 5 großen sächsisch-thüringischen Meistern (Schütz und Händel mögen außer Betracht bleiben) auch Schumann „beim Namen gerufen“ worden, wie vor ihm Bach (Smend) und Wagner (Lorenz). Man darf der Verheißung des kommenden Buchs des Verfassers „on these and kindred topics“ nun, wohl vorbereitet, voller Spannung entgegensehen. Doch zuvor: Dieses Buch über Schumann, das auch einen bedeutenden praktischen Wert hat, müßte unbedingt einer weiteren Öffentlichkeit durch eine gute Übersetzung zugänglich gemacht werden!

Reinhold Sietz, Köln

*Methoden der KLASSIFIKATION von VOLKSLIEDWEISEN. Slowakische Akademie der Wissenschaften. Institut für Musikwissenschaft. Simposia II. Wissenschaftliche Redaktion Oskár ELSCHÉK unter Mitarbeit von Doris STOCKMANN. Bratislava: Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften 1969. 155 S.*

Vor 34 Jahren hielt der Berichterstatter in Ernst Bückens Seminar sein erstes Referat über *Die Möglichkeit der Ordnung von Volksliedweisen*. Aus den etwa einem halben Dutzend Systemen, über die damals zu berichten war, sind inzwischen rund 50 geworden, von denen gut zwei Dutzend praktisch angewandt werden. Die vorliegende Schrift ist der Tagungsbericht über die knapp ein Dutzend in der Tschechoslowakei, Ungarn, Polen, der Ukraine, Österreich und Deutschland entwickelten und an den entsprechenden Instituten gebrauchten Klassifikationssysteme; außerdem bietet dieser Tagungsbericht, der, bewußt unpolemisch, vor allem der gegenseitigen Information dienen soll, eine gute Zwischenbilanz über den Stand der Arbeiten an diesem Problem.

Zwischenbilanz – das bedeutet: die Arbeit muß weitergehen, weil noch eine Reihe ungelöster Fragen anstehen. Als wichtiges Zwischenergebnis aber kann jetzt schon festgehalten werden: Es gibt keine end- und allgemeingültige Lösung des Problems. Die Klassifikation wird immer vom vorliegenden Material und den speziellen Fragen abhängen, die man an das Material stellt. Ethnische Regionen mit einem relativ homogenen Material, wie Ungarn, die Slowakei oder Mähren, werden eher zu befriedigenden Klassifi-

kationen kommen, als Regionen mit einem sehr diffusen Material: Deutschland etwa, oder die Niederlande. Im Prinzip gleicht der Versuch, ein allgemein verbindliches, für jedes Material geeignetes, absolut eindeutiges System der Klassifikation von Volksliedweisen zu schaffen, den Bestrebungen zur Quadratur des Kreises; es ist in sich unmöglich, weil zwei Forderungen zu stellen sind, die miteinander nicht zu vereinbaren sind: einerseits wird eine eindeutige lexikalische Ordnung angestrebt, die gestattet, jede Weise objektiv „richtig“ einzuordnen, wie Textincipits nach dem Alphabet; andererseits aber soll das Ordnungssystem erlauben, verwandte Gestalten im Maße ihrer Verwandtschaft zueinanderzuführen. Dabei ergibt sich, daß schematisch-lexikalische Prinzipien, wie das von Mersmann entwickelte, schon bei einer kleinen Abweichung (fehlender Auftakt) ansonsten nächst verwandte Fassungen weit auseinanderreißen; folgt man aber dem Gestaltprinzip, das sich nach der grundsätzlichen Übereinstimmung der Weisen richtet, kommt eine subjektive Komponente der Beurteilung ins Spiel, die einen großen Unverlässlichkeitsfaktor darstellt.

Auf diesem Untergrund sind die respektablen Bemühungen um die Klassifikation von Volksliedweisen zu sehen, von denen die vorliegende Studie berichtet.

So hält es denn auch MARKL in seinem Beitrag *Fragen des folkloristischen Musik-Katalogs* für fraglich, jemals ein universelles melographisches Katalogisierungssystem zu entwickeln, das „im Weltmaßstab“ verwendbar wäre; ist es doch schon unmöglich, eine Ordnung zu finden, die auf das Material der drei Regionen in der ČSSR – Böhmen, Mähren und die Slowakei – gemeinsam anzuwenden ist. In Prag, Brno und Bratislava sind verschiedene Systeme in Gebrauch, deren Abstimmung aufeinander noch eine Zukunftsaufgabe darstellt. L. GALKO und F. POLOCZEK gehen bei ihrer *Systematik der slowakischen Volkslieder* vom „Taktgefüge der zweizähligen und dreizähligen Taktarten als formbildende Elemente“ aus und entwerfen ein rhythmisch-metrisches Klassifikationssystem, das bei dem sehr homogenen Material dieser Region eine weitgehend objektive Klassifikation erlaubt. Ein rhythmisch-metrisches System legen auch K. VETTERL und J. GELNAR in Brno dem mährischen Material zugrunde: Melodien-

ordnung auf der Basis der metrorhythmischen Formgestaltung, da diese letztere „in Mähren viel stabiler bleibt als die melodische Kurve“. Die beigebrachten Beispiele zeigen, wie bei gleicher metrorhythmischer Struktur auch ähnliche Melodiestrukturen sich zusammenfinden – k ö n n e n, wohl aber nicht zusammenfinden m ü s s e n. Ähnliches gilt für die *Klassifikation der polnischen Volkslieder*, wie sie von L. BIELAWSKI und J. STESZEWSKI dargestellt wird. Sie fußt auf den stabilsten Strukturelementen des polnischen Volksliedes, zu denen der Versbau gehört. W. HOSCHOWSKYJS „*Aufbauprinzipien der rhythmischen Versstrukturen*“ beruht gleichfalls auf rhythmisch-metrischen Prinzipien und ist aus den Besonderheiten westukrainischer Volksliedtexte entwickelt.

Auf melographische Ordnungssysteme zielen die übrigen Beiträge dieses Tagungsberichts. W. SUPPAN erläutert die Versuche, die im Deutschen Volksliedarchiv, Freiburg/Br. von Quellmalz (an Mersmann anschließend), Wiora und Birkner gemacht wurden, mit kritischen Anmerkungen. Aus ihnen ergeben sich deutlich die Schwächen der mechanischen lexikalischen Ordnung (Quellmalz) wie aber auch die einer dem subjektiven Urteil stärker unterworfenen „*Typenordnung*“, . . . „*die die Melodien in ihrer Ganzheit berücksichtigt*“. Mit dem Fortgang Wioras von Freiburg wurde diese Typenordnung bezeichnenderweise nicht weitergeführt, und auch von der von Birkner entworfenen Systematik glaubt Suppan, der den Birkner-Katalog zusammen mit Lansky weiterführt, daß er „*zu wenig hergibt*“. Er beruht im wesentlichen auf dem Prinzip der betonten Melodietöne und ist vor allem brauchbar „*für neuere Melodien, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verwurzelt sind*“. WIORAS Referat von 1956 *Zur Methode der vergleichenden Melodienforschung* weist mit Recht auf die prinzipielle Verschiedenheit der Ausgangspunkte bei der Melodienkatalogisierung hin: ob sie deduktiv nach vorgegebenen Normen oder empirisch aus der Arbeit am Material erwächst. Von besonderer Bedeutung in den Ausführungen Wioras sind die kritischen Anmerkungen zur voreiligen Feststellung von Verwandtschaften und seine wohldifferenzierte Terminologie des Melodiewandels.

W. DEUTSCH bietet ein Ordnungssystem an, das prinzipiell mit dem Birkners und

Wioras verwandt, geschmeidiger als Birkner und „mechanischer“ als Wioras Typen, vom Melodieverlauf in Terz-, Quint- und Oktavräumen ausgeht und die Kurvenlage durch „*Ordnungszahlen*“ in einem Incipit-Katalog zu fixieren sucht, der aber einen Typenkatalog nach Deutschs eigener Meinung zusätzlich erfordert. Nach der Methode des Aufsuchens von Melodieschwerpunkten ist auch der Incipit-Katalog des Prager Volksliedinstituts eingerichtet, der ebenso wie der von Deutsch an einem relativ homogenen Material entwickelt wurde. B. RAJECZKYS Ordnung gregorianischer Hymnen – ebenfalls von einem relativ homogenen Material ausgehend – wird gleichfalls aufgrund melodischer und tektonischer Prinzipien entwickelt. Ein mehr „*Mechanischer Katalog*“ ordnet nach Silbenzahl und Kadenzen, eine Ordnung nach Melodiegestalten ergibt sich aus den Grundformen: Bogen (auf- und abwärts), Aszendenz- und Deszendenzmelos. A. ELSCHÉKOVÁS Bericht zur *Technologie der Datenverarbeitung bei der Klassifizierung von Volksliedern* erweist sich als der wohl zukunftsträchtigste. Nicht wegen der Verwendung eines Computers, den kann man prinzipiell mit jedem System füttern, sondern wegen der Anlage des Systems, das 3 Hauptklassifikationsmodelle (Melodieverlauf, Melodieanfang, Kadenzton) verwendet, von denen jedes aber zu einem Hilfsmodell werden kann, je nachdem worauf es bei der Lösung eines bestimmten Problems ankommt. Damit ist etwas sehr wichtiges erreicht: die Wahl der Kriterien und die Art der Klassifizierung kann den Eigenarten des Materials (und dem aktuellen Untersuchungsziel) angepaßt werden. Dem Leiter eines ethnomusikologischen Instituts, das vor der Entscheidung steht, seine Bestände zu klassifizieren, empfiehlt sich dieses Prinzip zu besonderer Beachtung.

Die vorliegende Schrift aber empfiehlt sich allen, die in irgendeiner Weise mit Klassifizierungsproblemen von Melodien befaßt sind, durch die vielgestaltige Fragestellung und die einfallsreichen, leider noch nicht allgemeinverbindlichen Lösungen.

Ernst Klusen, Neuss

Gottscheer VOLKSLIEDER. Band I. Volksballaden. Hrsg. von Rolf Wilhelm

*BREDNICH und Wolfgang SUPPAN. Mainz: B. Schott's Söhne 1969. 440 S., 1 Taf., 1 Landkarte.*

Mehr als ein halbes Jahrhundert nach Aufbereitung des Materials durch Hans Tschinkel (1912) mußten die Gottscheer Volkslieder, die ursprünglich als Eröffnungsband eines breit geplanten Sammelwerkes „Das Volkslied in Österreich“ bestimmt waren, auf ihre Drucklegung warten. Der Ausbruch des ersten Weltkrieges und später das Aufgehen der Sprachinsel Gottschee im heutigen Staat Jugoslawien verzögerten die Herausgabe dieser Sammlung. Inzwischen verstarb H. Tschinkel (1925) und seine äußerst wertvollen Materialien erwarb das Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg (1928). Der zweite Weltkrieg und die Nachkriegszeit hemmten neuerlich die nötigen Editionsarbeiten, die schließlich den beiden Konservatoren am Deutschen Volksliedarchiv, dem Volkskundler Rolf Wilhelm Brednich und dem Musikwissenschaftler Wolfgang Suppan, übertragen wurden. Die beiden Herausgeber begnügten sich jedoch nicht mit der Publikation des von Tschinkel und seinen Mitarbeitern in den Jahren 1906/12 aufgesammelten Materials, sondern waren bestrebt, alle nachweisbaren gedruckten oder ungedruckten Liedaufzeichnungen für diese Ausgabe zusammenzutragen. Es handelte sich ja um das Liedgut einer der ältesten geschlossen besiedelten Inseln außerhalb des deutschen Sprachgebietes, in der sich „Überlieferungen von bisher nie gekannter Urtümlichkeit“ erhalten haben.

Der bereits erschienene Band I – von der auf vier Bände berechneten Gesamtausgabe der *Gottscheer Volkslieder* – enthält 325 Balladenaufzeichnungen, die unter 125 nummerierten Variantengruppen zusammengefaßt sind. Nur etwas über die Hälfte (167) stammt aus der Sammlung 1906/12, die übrigen aus früherer Zeit (seit 1823) bis zu den jüngsten Tonaufzeichnungen (1965). Dem stofflichen (thematischen) Inhalt nach ist das Material in einzelne Abteilungen geordnet, wobei als Balladen alle episch-lyrischen Schöpfungen in dramatischer Bearbeitung aufgefaßt werden, also auch jene ohne einen tragischen Konflikt, wie es heutzutage in der Volksliedforschung bereits fast allgemein üblich ist.

Große Sorgfalt wurde der einheitlichen

Mundartschreibweise gewidmet, ohne irgendwelche normative Mundartregeln dabei anzuwenden. Da alle Mundartlieder dieser Ausgabe mit einer Übertragung in hochdeutscher Sprache versehen sind, ist jedem Leser der Text leicht zugänglich. Bei der Herausgabe der Melodien begann die Arbeit mit der Kritik an den Aufzeichnungen, um das Notenbild von vorgefaßten Deutungen oder Zusätzen womöglich frei zu halten. Der größte und am schwierigsten zu behebbende Mangel zeigte sich dort, wo durch wechselnde Silbenzahl in den Textzeilen die Melodien sich mehrfach verändern mußten – und der Sammler diese Änderungen nicht vermerkt hatte. In Verlegenheit sind wir hauptsächlich bei frei rezipierenden Gesängen, wie z.B. bei Nr. 49i (S. 173), wo allerdings auf Grund einer neueren Tonaufnahme die Ergänzung des Notenbildes vielleicht möglich war, wie z.B. in Nr. 107 f. (S. 390 ff.). Wahrscheinlich nur zufälligerweise ist bei Nr. 90 die Melodie überflüssig zweimal in derselben Fassung abgedruckt (90 a = c).

Nähere Aufschlüsse über entsprechende Auswertung des gesamten Gottscheer Liedgutes wird der abschließende Kommentarband mit Registern, einer systematischen Anordnung der Melodien, einem Motivverzeichnis und einem Wörterbuch der wichtigsten Mundartausdrücke bringen, an welchem nebst den deutschen Herausgebern auch die slowenische Volkskundlerin Zmaga Kumer sich beteiligen wird. Schon heute, auf Grund des vorliegenden ersten Bandes darf man sagen, daß diese Ausgabe nicht nur ihrem Inhalt nach, sondern auch der ganzen Bearbeitung wegen, eine der wertvollsten Volksliedausgaben der letzten Zeit zu werden verspricht.

Karel Vetterl, Brno

*Slovenské ľudové piesne / Slowakische VOLKSLIEDER. Band II. Aufgezeichnet und systematisiert von Béla BARTÓK. Hrsg. von Alica ELSČEKOVÁ und Oskár ELSČEK. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied (1970). 812 S.*

Elf Jahre nach Band I erscheint der zweite der auf drei Bände berechneten Ausgabe der Bartókschen Sammlung slowakischer Volkslieder. Diese Verzögerung ist nicht den Herausgebern anzulasten.

Bartóks Volksmusikeditionen erfassen – wie es nur einem Musikethnologen möglich

ist – das Ganze des Phänomens. Was Bartók bietet, ist nicht allein ein reich gedeckter Tisch an Melodien und Texten, sondern dazu Messer und Gabel (Benjamin Rajeczky wird mir verzeihen, daß ich seinen anschaulichen Vergleich hier abwandle; s. Jb. f. Vldf. 15, 1970, S. 156): das heißt, eine systematische Melodienordnung, die das Auffinden jeder Weise ermöglicht und zugleich Einblick gewährt in die musikalischen Baugesetze, in formale, melodische und rhythmische Eigenarten der analphabetischen, schriftlosen Musiktradierung.

Über die in Band 1 von Bartók und den Herausgebern abgedruckten ausführlichen Bemerkungen zur Sammlung der slowakischen Volkslieder, ihrer Funktion, Aufbereitung und Systematisierung ist in dieser Zeitschrift bereits geschrieben worden (s. Mf XIV, 1961, S. 100-102), – und ein zusammenfassendes Urteil wird erst nach Vorliegen des dritten Bandes möglich sein. Bleibt hier nur die Inhaltsangabe: Band 2 enthält Melodien der Gruppe A (Vierzeiler), der Unterklasse I (mit nichtpunktierter Rhythmus), der Gruppe b (mit heterometrischen Verszeilen). Es handelt sich um die Nummern 422 bis 1047, also 626 Lieder mit oft mehreren Melodie- und Textfassungen, die sich weiter in dreißig Untergruppen gliedern lassen. Die Gruppen 1 bis 8 enthalten Melodien mit einer doppelten/erweiterten dritten Melodiezeile, neigen demnach dem Fünfzeiler zu. Die Gruppen 9 und 10 tendieren infolge ihrer beiden Doppelzeilen zum Sechseiler. Von Bartók sogenannte „*echte heterometrische Vierzeiler*“ bringen die Gruppen 11 bis 30. Mit Hilfe einer Tabelle wird das zunächst etwas verwirrend scheinende System der Klassifizierung leicht deutlich. Unnötig zu sagen, daß die Notierung und Kommentierung – jeweils in slowakischer und in deutscher Sprache – jedes einzelnen Liedes allen Anforderungen der modernen Volksmusikforschung entspricht. Die Herausgeber haben je ein Text und ein Melodienregister ergänzt.

Der überwiegende Teil der Bartókschen Volksmusiksammlungen – neben den ungarischen sind es die rumänischen (s. Mf XXIII, 1970, S. 225 f.), südslawischen, bulgarischen, ruthenischen, türkischen und arabischen Lieder und Instrumentalstücke – liegt nun im Druck oder Neudruck vor. Daß Band 3 der Slowakischen Volkslieder bald folge, ist unser

aufrichtiger Wunsch an die Slowakische Akademie der Wissenschaften.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

ONDREJ DEMO und OLGA HRBALOVÁ: *Žatevné a dožinkové piesne* („*Ernte- und Erntefestlieder*“). Bratislava: Slowakische Akademie der Wissenschaften 1969. 290 S. und 1 Schallpl. (Klenotnica Slovenskej L'udovej Kultúry. 4.)

Die vom Verlag als populär-wissenschaftliche Editionsreihe bezeichnete „Klenotnica slovenskej ľudovej kultúry“ („Schatz der slow. Volkskultur“), deren vierter Band hier vorliegt, ist ein gelungener Versuch, wissenschaftlichen Arbeiten in gefälliger Aufmachung einen Leserkreis außerhalb der Forscherkreise zu erobern. Die Konzeption des Bandes ist übersichtlich. O. Demo schrieb eine ausführliche Einleitung (S. 9-87), ein Quellen- und Literaturverzeichnis (S. 262 bis 265) und ein Wörterbuch (S. 287-289). Texte und Melodien (S. 89-203), ein Ortsverzeichnis (S. 252-253) und die Anmerkungen zur Schallplatte sind gemeinsame Arbeit der Autoren und die Editionsanmerkungen (S. 204-208), Kommentare (S. 209-228), Register der rhythmischen Schemata und Textmotive (S. 229-251) und das alphabetische Liedregister (254-261) sind von O. Hrabalová. Eine ausgezeichnete deutsche Zusammenfassung (S. 266 - 286) enthält die wichtigsten Angaben.

Die mitgeteilten Lieder sind aus mehreren Gründen von besonderem Interesse. Vor allem sind Erntelieder in den meisten Sammlungen (auch in Bartóks) fast nicht vertreten. Die meisten Sammler haben sich die Lieder ihrer Sammlungen „vorsingen“ lassen, d.h. sie nicht als Arbeitslieder aufgezeichnet. Demo und Hrabalová haben konstatiert, daß es fast unmöglich war, die Volksänger dazu zu bewegen, Erntelieder außerhalb der Erntezeit und des Arbeitsmilieus vorzusingen. Das mag hauptsächlich mit der besonderen Technik des Singens in der Natur zusammenhängen. Die Sammeltätigkeit der beiden Autoren ist deshalb besonders verdienstvoll, sichert auch die Einheitlichkeit und Verlässlichkeit des Notenbildes dieser ersten monographischen Sammlung. Alle Transkriptionen gehen auf Bandaufnahmen zurück.

Ein weiterer Vorteil ist die Einheitlichkeit der Voraussetzungen der Erntelieder als

zweckgebundener Arbeitslieder. Die Untersuchungen der Verfasser haben die Mannigfaltigkeit in diesem einheitlichen Material minutiös dargestellt. In diesem Zusammenhang tritt der soziologische Aspekt bestimmend in den Vordergrund und wird in der Einleitung historisch dargelegt.

Die 127 Lieder mit zahlreichen Varianten beweisen teils ein hohes Alter, teils spezielle Strukturen, die in anderen slowakischen Volksliedern nicht vorkommen. Ihre klangliche Wirkung zeigen die authentischen Beispiele der Schallplatte. Daß einige dieser Lieder, wie die Autoren bemerken, wegen schlechter Aufnahmequalität eine Neuaufnahme im Studio notwendig machten, ist zu bedauern, da der Unterschied zwischen beiden Aufnahmetypen störend wirkt. Andererseits lassen sich an den Studioaufnahmen interessante Abweichungen von den authentischen Notenaufzeichnungen feststellen.

Dem hohen Standard dieser Publikation entsprechen die 42, z.T. farbigen Photographien leider nicht. Die Reproduktionen sind grau, ohne Kontraste und teilweise unscharf. Wichtiger ist jedoch, daß nur zwei der Aufnahmen singende Menschen zeigen, die übrigen Natur- und Arbeitsbilder, von denen einige reichlich „gestellt“ vorkommen. Hier wären Aufnahmen der Sänger, z.B. jener der Schallplatte, sicher interessanter gewesen. Von dieser, die Autoren und ihre Arbeit nicht betreffende Kritik abgesehen, ist nur zu hoffen, daß die Publikationsreihe noch mehr Bände dieser Art enthalten möge, als aus dem Editionsprogramm ersichtlich ist.

Camillo Schoenbaum, Dragør

*WOLFGANG SUPPAN: Lieder einer steirischen Gewerkschaftsgattin aus dem 18. Jahrhundert. Handschrift 1483 des Steiermärkischen Landesarchivs Graz. Graz: Im Selbstverlag des Historischen Vereins für Steiermark 1970. 41 S. (Beiträge zur Erforschung Steirischer Geschichtsquellen. XLIX. Neue Folge. XVII.)*

Die Handschrift stammt aus dem Jahre 1742 und war im Besitz der Maria Ursula Hasenhietlin, geborene von Sulzberg aus Vorarlberg, deren Vorfahren Radwerks- und Hammerwerksbesitzer waren. In Aufbau und Form entspricht die Sammlung der charakteristischen Anlage einer Liederhandschrift, die in erster Linie auf den Geschmack des

Besitzers ausgerichtet ist, aber auch das aktuelle Liedgut der Zeit, in der eine solche Sammlung zusammengestellt wurde, widerspiegelt. Insofern sind besonders Liedsammlungen aus jener liederarmen Zeit des 18. Jahrhunderts stets zu begrüßen. Zeigt es sich doch, daß von den insgesamt zwanzig Liedern fast die Hälfte unbekannt war und bis jetzt noch nicht in der Fachliteratur nachgewiesen werden konnte, worauf der Herausgeber in seinem Kommentar eigens hinweist. Es handelt sich um 9 geistliche und 11 weltliche Lieder. Letztere stehen jenseits des allgemeinen Zeitgeschmacks, wie er in Liedern aus den bekannten Sammlungen eines Sperontes, Gräfe und Rathgeber anzutreffen ist. Dies veranlaßt Suppan, zur Überprüfung des Einflusses jener Standarddrucke auf die deutschsprachigen Alpenländer aufzufordern und zu fragen, „ob und welche literarischen hochkulturellen Einflüsse statt dessen hier bestimmend gewesen sein mögen“ (S. 37).

Zu dem geistlichen Schäferlied Nr. 8 kann noch ein Hinweis gegeben werden. Es kommt mit vertauschten Strophenteilen auch in Paradeissspielen aus Krndia und Gyulavez (Slawonien) vor (Tonarchiv des Instituts für ostdeutsche Volkskunde, Aufnahmen von J. Künzig und W. Werner, Tbd. 128/I-00 und 103/II-32). Sie bilden dort mit anderen Liedern in den Handlungsablauf des Spiels eingestreute Gesangsstücke, die teilweise den gesprochenen Dialog interpretieren. Aufgrund der Tonaufnahme ist so auch die Melodie zugänglich, auf die in Liederhandschriften in der Regel verzichtet werden muß. – Unter den vergleichsweise beigegebenen Melodien sollte die zu Nr. 16 wohl auf S. 30 stehen.

Im ganzen eine wichtige Veröffentlichung, die die Literatur der Liederhandschriften des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum wirkungsvoll ergänzt.

Hartmut Braun, Freiburg i. Br.

*GIACOMO MEYERBEER: Sizilianische Volkslieder. Hrsg. von Fritz BOSE. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1970. 86 z.T. ungez. S., zahlreiche Faks. und Notenbeispiele.*

Sehr beredt stellt Fritz Bose Meyerbeers sizilianische Liedaufzeichnungen vor; der Herausgeber würdigt die im Sommer des Jahres 1816 entstandenen Manuskripte als

„vorwiegend städtisches Musikgut aus der Schicht der semiliterarischen Produktion“ (S. 13), als „eine der frühesten Dokumentationen einer gleichzeitig auf Text und Melodie gerichteten Sammeltätigkeit musikalischen Volksgutes über den Bereich der musikalischen Volkskunde Siziliens hinaus“, geht aber zu weit, wenn er in diesem Zusammenhang „auf jeden Fall“ Meyerbeer als „den ersten gebildeten Musiker“ bezeichnet, der sich der Volksmusik angenommen habe (alle Zitate S. 21). Von Finck, Senfl, Forster, Othmayr, Isaac, Orlando di Lasso bis zu den Meistern der Wiener Klassik und darüber hinaus zu Schumann, Brahms und Bruckner reicht die Reihe jener an Volksmusik interessierten Persönlichkeiten, die im Verhältnis zu Meyerbeer nicht als ungebildete Leute bezeichnet werden sollten. Nicht erst Herders Regenerationsbewegung hat den Komponisten Volksmusik nahe gebracht. Volksmäßigkeit erstrebte selbst ein so galanter Weltmann wie der Mailänder – Johann Christian – Bach; nur daß in dieser Komponisten-Generation und dann vor allem bei den Wiener Klassikern nicht Volksmelodien notengetreu erscheinen, sondern als gleichsam atmosphärisches Fluidum in der melodischen Erfindung mitschwingen. Auch Meyerbeers sizilianische Studien haben nicht dazu beigetragen, Opernmelodien „aus dem Mund des Volkes“ zu finden; der Komponist stimmte sich m.E. damit auf sizilianische Themen (wie sie später in *Robert der Teufel* auftreten) ein. Ein Volksliedfachmann wird daher nicht davon „überrascht“ gewesen sein, „daß ein Komponist wie der junge Meyerbeer sein Interesse der Volksmusik zugewandt hat“ (S. 8).

Schwierigkeiten bei der Übertragung der Texte „waren es dann auch vor allem, die ihn [den Herausgeber] bewogen, sich im Frühjahr 1966 selbst nach Sizilien zu begeben, um an Ort und Stelle mit berufenen Kennern des sizilianischen Volksliedes und der sizilianischen Sprache die Texte durchzugehen“ (S. 14). Die Beratungen durch Giorgio Piccitto in Catania und Antonino Uccello in Palazzolo Acreide haben sich in den Kommentaren zu den einzelnen Liedern positiv niedergeschlagen. Diesen Kommentaren entnehmen wir, daß nur ein Lied aus der Reihe der 37 Meyerbeer-Aufzeichnungen sich in den neueren sizilianischen Liedbestand herübergerettet hat und im repräsentativen Band

Alberto Favaras, *Corpus di musiche popolari siciliane*, Palermo 1957, zu finden ist: das Weihnachtslied Nr. 15 *Ralligrativi, pasturi* (= Favara Nr. 644). Man wird daher Bose zustimmen, wenn er S. 15 die zwei Seiten zuvor (s. oben) gegebene Einschätzung präzisiert: „Die literarischen und semiliterarischen Erzeugnisse einer städtischen Musikkultur und die Lieder und Tänze der Unterschichten der Stadtkultur überwiegen . . . seine [Meyerbeers] Informanten waren städtische Spielleute und Sänger, Bettler und Straßenmusikanten“.

Die Frage des Dokumentationswertes der einzelnen Aufzeichnungen umgeht Bose. Seite 8 finden wir dazu eine ebenso unverbindliche Angabe: „Die Notierung ist zwar flüchtig, aber doch den Umständen entsprechend genau“ (!), wie S. 13: „Die Notierung erfolgte unmittelbar während oder nach der Darbietung, sie ist z.T. recht flott [!], jedoch ziemlich [!] genau“. Entweder kann man in dieser wichtigen Frage etwas sagen – ich würde meinen, daß vergleichende Forschungen weiterhelfen – , oder man kann keine Auskunft geben. Verunklarend und in einer wissenschaftlichen Publikation fehl am Platz wirken auch Formulierungen wie: „einige [welche ?] Stücke echter Volkspoesie“, „Lieder offenbar [!] bäuerlicher Herkunft“, „einige wenige Lieder und Tänze mögen ältere sizilianische Überlieferungen vertreten“, „ihre Faktur entspricht absolut [!] dem Spiel auf der Violine, obwohl sie natürlich [!] auch auf einer Gitarre ausführbar wären“ (alle Zitate auf einer Seite, 13), usf.

Der Verlag hat sich um eine gute Ausstattung des Bandes bemüht. Für die weitere Bearbeitung des Materials – und der Spielball sei nun italienischen Fachkollegen zugeworfen – ist der Abdruck der Meyerbeer-Handschriften in Faksimile von Bedeutung. Fritz Bose gebührt das Verdienst, die Fachwelt auf ein wichtiges Dokument der historischen Volksmusik- und der Meyerbeer-Forschung hingewiesen zu haben.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

WIEGAND STIEF: *Strukturelemente der hessischen Volkslieder*. Diss. Freie Universität Berlin 1970. Dissertationsdruck. 130 S. Notenbeispiele, Tabellen.

Mit dem Problem der landschaftlichen Volksmusikforschung hat man sich schon

vielfach auseinandergesetzt, wobei man immer wieder auf methodische Schwierigkeiten gestoßen ist. Zugunsten der Exaktheit wählte der Verfasser „*more arithmetico*“ die Basis genauer Zahlenverhältnisse und Auszählungen einzelner Details, „*weil ohne Statistik die Ergebnisse im Ungefähren versinken mußten*“ (S. 14). Gegenstand der Untersuchung bilden 1000 Lieder des heutigen Bundeslandes Hessen, die zwischen 1830 und 1930 aufgezeichnet wurden. Als Quellen dienten mehrere gedruckte Sammlungen verschiedenster Editoren, „*um nicht dem Geschmack und der Willkür eines einzigen Herausgebers zu unterliegen*“ (S. 17).

Dieses Liedmaterial wird analysiert, und die Ergebnisse werden in genauen Prozentzahlen auf übersichtlichen Tabellen wiedergegeben. Sie betreffen den formalen Aufbau textlicher und musikalischer Art, die Taktarten, Rhythmus, Tonalität, Lage des Spitztones und Sequenz. Wichtige Erkenntnisse ergeben sich bei der Behandlung des Ambitus und des Ambituskernes. So konnte die Beobachtung gemacht werden, daß in dem binnen-deutschen Liedmaterial des 19. und 20. Jahrhunderts noch Beziehungen zum alten System der Kirchentönen bestehen. Am deutlichsten werden sie in Melodien, die sich vorzugsweise unter dem Grundton bewegen und so den alten Plagaltonarten entsprechen. Rückschlüsse auf ältere Tonräume, z.B. auf das Hexachordum naturale lassen möglicherweise auch Melodien mit dem Ambitus zwischen Prim und Sexte zu.

Als neue Messungswerte werden das „*Rhythmische Tempo*“ und das „*Durchschnittsintervall*“ verwendet. Ersteres ergibt sich, „*wenn man die Summe aller in einer Strophe enthaltenen Töne durch die Anzahl der in derselben Strophe enthaltenen Zahlenzeiten teilt*“ (S. 11 f.), das zweite, wenn man „*alle Fortschreitungen der Melodie ihrer Größe nach (dabei gilt die Prim als 0, die kleine Sekunde als 1, die große Sekunde als 2 usw.)*“ addiert und „*die Summe durch die Anzahl der im Liede enthaltenen Intervalle*“ dividiert (S. 12). Die nivellierende Gefahr solcher Methoden erwägt der Verfasser selbst. Sie sind vor allem nur an Material mit glatten Zahlenverhältnissen anwendbar. Glatte Zahlenverhältnisse sind beim Volkslied in der Regel aber nicht gegeben, was geradezu das Charakteristische des Volksliedes darstellt. Sehr deutlich wird dieser Sachverhalt bei der

Beschäftigung mit Schallaufnahmen, auf die hier – nicht ganz zu Recht – verzichtet wird. Aber auch schon herkömmliche landschaftliche Sammlungen haben zumindest in rhythmischer Beziehung dieser Erscheinung Rechnung getragen. Man vergleiche daraufhin nur die Liedersammlung von Heeger-Wüst der Nachbarlandschaft Pfalz, wo polyrhythmische Aufzeichnungen entsprechend dem Vortrag der Sänger auf Schritt und Tritt begegnen. Zur Genüge sind aber auch die Schwächen jener Sammlungen bekannt. Stief unterzieht daher seine verwendeten Lieddrucke eingehender Quellenkritik. Nur sollte man sie nicht schlechter machen, als sie sind. Die Wolfram vorgeworfenen Druckfehler, die sich auf die Liednummern 241, 279,1 und 493 seiner *Nassauischen Volkslieder* . . . beziehen sollen, treffen nicht zu. Die vermeinte Taktvorzeichnung 4/4 zu Nr. 116 ist irrelevant, da in dem Lied kein 4/4 Takt vorkommt. Auf S. 18 und 19 befaßt sich der Verfasser mit ähnlichen rhythmischen Mängeln der Sammlung *Odenwälder Spinnstube* von Krapp, die jedoch in der dritten Auflage (1929) fast ausnahmslos beseitigt sind. Dagegen muß bei ihm auf S. 66 der Takt 4 des ersten Notenbeisepiles rhythmisch  $\int \int \int \int$  lauten und nicht  $\int \int \int \int$  und auf S. 103 im zweiten System der Takt vor dem Doppelstrich  $\int \int \int \int :||$  statt  $\int \int \int \int$  und der dahinter  $\int \int \int \int$  statt  $\int \int \int \int$ . Etwas mehr Notenbeispiele zur besseren Veranschaulichung wären wünschenswert gewesen, auch Textdarstellungen in ihren Zeilenstrukturen (z. B. S. 49).

Stief beschränkt sich bei diesen mit Akribie ermittelten Fakten auf die 1000 hessischen Lieder und schließt den Vergleich mit Liedern anderer Landschaften bewußt aus. Ohne Bezugspunkt kann das Spezifische der hessischen Volkslieder jedoch nicht erkannt werden, auch nicht, ob die Ergebnisse sich auf das neuere deutsche Volkslied allgemein beziehen; Der Verfasser schlägt deshalb für die übrigen Landschaften Untersuchungen mit gleichen Methoden vor, um damit zu einer Beantwortung der Frage zu kommen. Hartmut Braun, Freiburg i. Br.

JOSEF KUCKERTZ: *Form und Melodiebildung der Karnatischen Musik Südindiens im Umkreis der vorderorientalischen und nordindischen Kunstmusik. Band I: Darstel-*

*lung. Band 2: Transkriptionen. – Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1970, VIII, 254 und (VI, 52 Taf.). (Schriftenreihe des Südasien-Instituts der Universität Heidelberg, ohne Bandzählung.)*

Die moderne Musikethnologie folgt dem allgemeinen Trend der Wissenschaften zur Spezialisierung. Dazu zwingt sie auch die Fülle des Materials, das bisher bereits bearbeitet und publiziert oder noch nicht ausgewertet in den Archiven bereit liegt. Eine „vergleichende Musikwissenschaft“, die ausschließlich auf die formalen Phänomene einer beschränkten Auswahl von isolierten Melodien aufbauend im weltweiten Überblick tonale, melodische und rhythmische Gestalten analysiert, hat heute nur dann noch eine Berechtigung, wenn sie sich auf die Darstellungen der Musikkulturen im Zusammenhang mit der allgemeinen Kultur der betreffenden Völker stützen kann. Ethnologie, Anthropologie, Soziologie, Religionswissenschaft, Linguistik und andere Wissenschaftsgebiete helfen dem Musikwissenschaftler, die musikalischen Phänomene sinnvoll einzuordnen und richtig zu bewerten. Das aber zwingt ihn zur Spezialisierung, da eine solche Vertiefung in die Gesamtkultur immer nur bei einzelnen oder nur bei einigen Völkern möglich sein kann. Besonders bei den Völkern der asiatischen Hochkulturen ist die Musik so differenziert, daß sie wie die des Abendlandes ein sorgfältiges Studium ihrer vielen Erscheinungsformen erfordert, das zugleich auch ein Studium ihrer Geschichte sein muß.

Kuckertz hat sich die Musik Indiens als Spezialgebiet gewählt und hier wieder der Kunstmusik Südindiens seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Das ist sehr zu begrüßen, denn einmal ist dieses Gebiet von europäischen Wissenschaftlern weniger erforscht als die nordindische Kunstmusik – was in erster Linie auf eine größere Zurückhaltung der südindischen Musiker zurückzuführen ist – und andererseits ist die Musik Südindiens unbeeinflusst vom Islam geblieben und mit anderen Gebieten der Kultur eigene Wege der Entwicklung gegangen, die manche Elemente der vorislamischen Zeit bewahrten, vernachlässigt oder verändert worden sind. Kuckertz unternimmt hier den Versuch, gestützt auf die Literatur, speziell auf die englisch geschriebenen Werke des südindi-

sehen Musikwissenschaftlers Sambamurthy, sowie auf eigene Forschungen im Lande, die Charakteristika der Form und der Melodiebildung in der südindischen Kunstmusik zu studieren und sie in Beziehung zu der Kunstmusik des Vorderen Orients zu setzen. Er geht dabei von der heutigen Praxis und der zeitgenössischen wie historischen Musiktheorie aus. In dieser Studie steht die musikalische Form im Mittelpunkt. Die Kunstmusik des Vorderen Orients und Indiens bildet ihre Formen durch Aneinanderreihung von Varianten mehr oder weniger fest ausgeprägter melodischer Modelle. Diese sind wie die Melodiesysteme, die aus ihnen gebildet werden, jeweils verschieden, obwohl gemeinsame Wesenszüge erkennbar sind.

Kuckertz beginnt mit einer knappen Darstellung der Melodiebildung und der daraus abgeleiteten Formen in der Kunstmusik des Vorderen Orients, und zwar in Tunesien, Ägypten und im Iran. Der Beispielband enthält hierzu einige Transkriptionen nach Schallplatten, auf die sich die Ausführungen im ersten Band stützen. Gegenüber der etwas skizzenhaften Darlegung der Melodiebildungsgesetze im arabisch-persischen Kulturkreis, die Kuckertz sehr mit Recht in Abhängigkeit von tonalen und metrischen Strukturen sieht, wird Form und Melodik der südindischen (Karnatischen) Musik ausführlich und detailliert behandelt. Da der Periodenbau indischer Kunstmusik mit gleich langen Teilstücken erfolgt, setzt Kuckertz folgerichtig die metrisch-rhythmischen Modelle des Tāla an den Anfang der Betrachtung. Die Freizügigkeit der Melodieentwicklung aus dem melodischen Strukturmodell des Rāga vollzieht sich im Rahmen der Tāla-Modelle, die auch in sich wiederum rhythmisch frei gestaltet werden, aber an wiederkehrende Perioden gebunden sind, die nun auch die Melodiebildung zu einer parallelen Periodisierung zwingen. Dieses schon bei Bharata erwähnte System der Metrisierung hat sich im Lauf der mehr als 2000 Jahre indischer Musikgeschichte mehrfach gewandelt und ist in der Theorie karnatischer Musik zu einem äußerst verwickelten Komplex theoretischer Formeln und praktischer Rhythmisierungen geworden, den Kuckertz in einer komprimierten und dennoch vollständigen Darlegung anbietet. Im wesentlichen schöpft er dabei indische literarische Quellen aus. Doch ist seine Darstellung,

verglichen etwa mit den sehr viel umfangreicheren Ausführungen Sambamurthys, bedeutend klarer.

Orientalische Theoretiker setzen bei ihren Lesern, die sie ja in erster Linie bei ihren Landsleuten vermuten, zu viel voraus, was europäischen Lesern erklärt werden müßte. Darüber hinaus verwenden sie Termini – zumal wenn sie europäische Sprachen gebrauchen – die im Abendland an Vorstellungen geknüpft sind, die sich auf orientalische Musik schlecht oder gar nicht anwenden lassen. Kuckertz ist diesen Fallstricken der Terminologie entgangen und läßt auch seine Leser nicht über sie straucheln. Das wird besonders deutlich, wo Kuckertz in dem folgenden Kapitel über den Rāga-Begriff die in der blumenreichen Sprache des Orients gefaßten Definitionen indischer Theoretiker von Bharata bis zur Gegenwart anführt und erklärt. Das Ineinandergreifen klanglich-materieller und psychologisch-emotionaler Faktoren verwirrt den Europäer, während der Inder darin keine Unklarheit erkennt. Daß es auch neben den Rāga mit Gefühlsgehalt (Rakti-rāga) auch solche gibt, die keine ausgesprochenen Gefühlswerte (Rasa) enthalten (Ghana-rāga), macht dem Europäer die Begriffsbestimmung noch zusätzlich schwer. Das tonale Bezugssystem in den für die Rāga charakteristischen Leitern wird von Kuckertz in einem Überblick über ihre historische Entwicklung dargelegt. Aus den beiden Tongeschlechtern Sa- und Ma-grāma mit je sieben Stufen entwickeln sich die 14 Murchāna als modale Transpositionsreihen, denen sich später durch Mischung noch weitere Murchāna zugesellen. Die höchst interessante Frage des dritten Tongeschlechts (Ga-grāma), der „himmlichen“ Tonart, wird nur kurz gestreift. Da sie im Nātyasāstra des Bharata nicht erwähnt ist, hält Kuckertz sie für uralt und zu Bharatas Zeiten bereits nicht mehr verwendet. Das bei Sarngadeva als Folge von  $4+2+4+3+3+3+3$  Śruti definierte System, von dem auch er angibt, daß es in der Praxis nicht oder nicht mehr existiert, halte ich für den Versuch einer siebenstufigen Temperatur ( $7 \times 3 = 21$  Śruti), den man in das System der 22 Śruti gezwängt hat. Er würde sich mit den analogen Tongeschlechtern bzw. Tonsystemen in Indonesien und Südostasien decken. Dieser grāma wäre vielleicht das Vorbild und die Urskala für das altsiamesische Tonsystem und für das prähistorische pelog Javas. Das

Nātyasāstra kennt den Begriff Rāga noch nicht. Es nennt statt dessen 18 Jāti, sieben aus dem Sa-, elf aus dem Ma-grāma. Die Bezeichnung Rāga taucht erst später auf, sie sind von den Jāti „gezeugt“. Nach Gruppen aufgrund ihrer tonalen Struktur zusammengefaßt, ergeben sie das System der Melakarta, ursprünglich aus 19 oder 20 solcher Mela gebildet, später auf 72 erweitert. Sie bilden das Tonmaterial für die Rāga, die sich dann nicht nur durch die emotionelle Eigenart, sondern auch durch die Stellung der Töne in der Melodik als Anfangs- oder Schlußton, Haupt- oder Nebentonika, Durchgangs- oder Umspielungstöne usw. und dann auch durch die Verwendung aller Töne oder die Reduzierung der sieben Stufen auf sechs oder fünf unterscheiden.

Zu den Rāga-Merkmalen (Lakṣaṇa) gehören die charakteristischen Bewegungsfiguren, die Kuckertz mit Beispielen aus der Praxis erläutert. Danach beginnt der Hauptteil des Buches über den Melodieaufbau und die Formen karnatischer Kunstmusik. Die südindische Theorie unterscheidet streng zwischen komponierten und improvisierten Vokal- oder Instrumentalstücken. In der improvisierten Musik gibt es drei Formtypen: den Ālāpāna, das stets metrumfreie, nicht vom Trommler begleitete Vorspiel zur Darlegung oder „Beschreibung“ des Rāga mittels der Haupttöne und der charakteristischen Phrasen, analog dem Ālāpa oder Ālāp der nordindischen Musik. Der Tāna ist das lebhafteste, scherzartige Gegenstück nach dem gewichtigsten, metrumfreien Ālāpāna, zwar metrisiert aber noch frei von der Bindung an den Tāla, der erst in den Pallavi dieser Formgruppe in Erscheinung tritt. Der wichtigste Teil der komponierten Musik und die höchstentwickelte Form südindischer Kunstmusik ist die Kṛti, der Kuckertz mit Recht große Bedeutung zumißt, da sie in den Konzertprogrammen südindischer Sänger und Musiker den breitesten Raum einnimmt. Nach einem Abschnitt über die Überlieferungstechnik und Ausführung solcher komponierter, also in gewissem Umfang feststehender Formen und der erst in den letzten 100 Jahren entstandenen neuen Form der Varna, in denen auch rāga-fremde Phrasen vorkommen, im Prinzip Übungsstücke für Sänger und Instrumentalisten, beschließt das große Analysen-Kapitel über Bewegungsfiguren und Melodik einiger Rāga, anhand

vieler Beispiele dargestellt, die Studie; quasi als Anhang erscheint ein Ausblick auf die Verhältnisse in der Theorie und Praxis Nordindiens.  
Fritz Bose, Berlin

**MARTIN GEIER:** *Kurtze Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens / Chur-Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters / geführten müheeligen Lebens=Lauff. Faksimile-Nachdruck mit einem Nachwort von Dietrich BERKE. Kassel – Basel – Tours – London: Bärenreiter 1972. (16) S.*

Des Dresdner Oberhofpredigers Martin Geiers Schilderung von Schützens Leben, die er anlässlich von dessen Tod abgefaßt hat, ist neben eigenen Äußerungen des Meisters, vor allem dem Memorial von 1651, die wichtigste biographische Quelle für den Sagittarius. Daher verdient die Neuauflage dieser Faksimile-Ausgabe – die erste erschien im Schütz-Gedenkjahr 1935 – besondere Beachtung. Dietrich Berke beschreibt im Nachwort den Druck, in dem der Nekrolog vor 300 Jahren erschienen ist.

Walter Blankenburg, Schlüchtern

**OTTO BRODDE:** *Heinrich Schütz. Weg und Werk. Kassel: Bärenreiter 1972. 225 S.*

Brodde's Schütz-Buch verdankt seine Entstehung einer Anregung des Präsidenten der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft D. Dr. h. c. Karl Vötterle für die Wiederkehr des 300. Todestages des Meisters und bezweckt sowohl eine Zusammenfassung des umfangreichen Werks über Schütz von H. J. Moser wie auch gleichzeitig dessen Weiterführung aufgrund neuerer Forschungen. Tatsächlich war eine kürzere Darstellung von Leben und Werk des Meisters, die dennoch zugleich allen wissenschaftlichen Erfordernissen Rechnung trägt, schon lange erwünscht, und man darf in Brodde's Buch mit Freude eine weithin gelungene und zudem gut geschriebene Arbeit feststellen. Es sind darin auch durchaus eigene Akzente gesetzt, so in der Darstellung des kirchengeschichtlichen Zusammenhangs, aus dem die *Cantiones sacrae* verständlich werden, oder in der gründlichen Berücksichtigung liturgiegeschichtlicher Gegebenheiten, von denen her Brodde z. B. der textlichen Anlage der *Exequien* besondere Beachtung widmet. Aber der Verfasser leistet auch eigene For-

schungsbeiträge, so wenn er zu der noch immer nicht gelösten Frage nach dem Zeitpunkt von Schützens Universitätsstudium in Frankfurt/Oder und Jena sich begründetermaßen für die Jahre vor 1608 ausspricht und wenn er die Entstehungsgeschichte der zweiten Auflage vom Becker-Psalter ausführlich darlegt. Hilfreich sind weiterhin die Überblicke über die musikalischen Verhältnisse in jenen Städten, mit denen es Schütz im Laufe seines Lebens besonders zu tun hatte (genannt seien Kassel, Venedig, Dresden, Wolfenbüttel und Kopenhagen). Brodde beschließt sein Buch mit einem Kapitel *Vater der neuen deutschen Musik*, in dem er Schützens Bedeutung für die Nachwelt behandelt. Es gipfelt in der dreifach positiv beantworteten Frage „*Geht uns 300 Jahre nach seinem Tode Heinrich Schütz und sein Weg noch etwas an?*“ (303). Diese Antworten können nach Brodde, der – u. E. zu Recht – Schütz zentral als *Musicus poeticus ecclesiasticus* versteht – letzten Endes nur theologisch gegeben werden. Eine Formulierung wie die folgende ist charakteristisch für Brodde's Schütz-Verständnis und kommt ähnlich im Laufe seines Buchs immer wieder vor: „*Immer noch geht es um die Übersetzung des Wortes [gemeint ist des Bibelwortes in den letzten Werken] in die Musik. In Transformation der Sprachmelodie, im Einsatz von Bild und Figur, in der Dienstbarmachung des Klanges und in den anderen bekannten Kunstgriffen bilden Musik und Sprache in gegenseitiger Korrespondenz eine anders dimensionierte Erscheinungsform des Wortes. Das Ziel des Musicus poeticus ecclesiasticus, das Wort in, mit und unter der Musik in seine ‚definitive Fülle‘ zu bringen, ist auch hier erreicht*“ (269 f.).

Es schmälert die Bedeutung von Brodde's Buch in keiner Weise, wenn wir nun zu unseren allgemeinen Ausführungen ein paar kritische Anmerkungen folgen lassen. Die heissen gottesdienstlichen Verhältnisse um 1600 darf man nicht mit der Kasseler Gottesdienstordnung von 1539 in Verbindung bringen. Diese wurde nach der Jahrhundertmitte durch ausgesprochen lutherische Bestrebungen abgelöst. Erst Moritz der Gelehrte hat durch seine *Verbesserungspunkte* von 1605 den eigentlichen Übergang zur Reformierten Kirche vollzogen. Ein Kasseler Gesangbuch von 1601 gibt es nicht (vgl. O. Bill im Jb. für Liturgik und Hymno-

logie, 11. Band, 1966, 186 ff.). – Sodann etwas zur Anwendung verschiedener Begriffe! Brodde spricht öfters von der „*Emanzipation des Instrumentalen*“. Daß er damit etwas Richtiges meint, ist klar. Jedoch, ist die Redewendung nicht mißverständlich, wo der Begriff „Emanzipation“ in der modernen Gesellschaftslehre in einem ganz bestimmten Sinn, wie er eben auf Schütz nicht zutrifft, gebraucht wird? Warum nicht der einfache Ausdruck „Eigenständigkeit des Instrumentalen“? – Der Verfasser möchte die „*Aria*“ des 17. Jahrhunderts, um Verwechslungen mit der Opernarie zu vermeiden, als „*Lied-Aria*“ bezeichnen, was aber doch eine Tautologie ist. Mißverständnisse kann es allenfalls nur beim Plural, in dem „*Aria*“ und „*Arie*“ gleich lauten, geben. Dann aber kann man sich im letzteren Fall doch mit Opern- oder Dacapo-Arien behelfen (vgl. bei Brodde S. 313, Anm. 339). – Der Verfasser ersetzt den in MGG X, Sp. 898, von Kurt von Fischer eingeführten Begriff „*Responsoriale Passion*“, da die Worte „*Responsorium*“ und „*responsorial*“ „*markante Begriffe des choralen Systems*“ seien, je nach dem durch „*Choral-Passion*“ und „*Rezitativ-Passion*“. Obwohl der Rezensent bei seiner Mitarbeit am MGG-Artikel *Passion* den Begriff „*Responsoriale Passion*“ zunächst als nicht ganz sachgemäß empfand, so war doch einzusehen, daß hier eine völlig befriedigende begriffliche Lösung nicht zu erreichen war. Dem steht allein schon die Tatsache im Wege, daß die Grenzen zwischen den einzelnen Passionsgattungen fließend sind; gerade an der *Lukas-Passion* von Schütz kann dies deutlich werden, die nach Broddes Terminologie zwischen der Choral- und der Rezitativ-Passion steht. Da war die ältere Bezeichnung „*Dramatische Passion*“, weil sie auch die *Turbæ* berücksichtigte, noch besser. Völlig versagen Broddes Vorschläge indes bei dem aus Italien eingeführten Passionstyp von Scandello, den Brodde wie A. Schmitz als „*Motettenpassion*“ (S. 76) bezeichnet, während er doch der responsorialen Passion viel näher steht, aber eben eine Mischform ist.

Daß in den Werken des reifen Schütz, vor allem in der *Geistlichen Chormusik* und den *Symphoniae sacrae III* sich die subjektive Inbrunst des früheren Schaffens in hintergründige Vergeistigung wandelt, wird in Broddes Darstellung u. E. nicht deutlich genug. Hier hätte man sich eine stärkere

Herausarbeitung der Einzigartigkeit dieser Sammlungen, die allein schon durch einen bemerkenswerten Übergang zur Vertonung vorzugsweise neutestamentlicher Texte in Erscheinung tritt, gewünscht. Aber diese Wandlung ist ja zugleich Kennzeichen einer inneren Entwicklung des Meisters, die – trotz Leo Schrades Schrift *Das musikalische Werk von Heinrich Schütz in der protestantischen Liturgie* (Basel 1961) – noch immer nicht genug beachtet wird. Wäre nicht in diesem Zusammenhang eine eingehende Beschreibung des einen oder anderen Stücks, etwa des Konzerts *Saul, Saul, was verfolgst du mich* – lediglich dessen formale Anlage wird in einem kurzen Satz gestreift – naheliegend gewesen? – Noch eine Kleinigkeit: C. W. Briegel war nicht in Meiningen, sondern in Gotha und Darmstadt Hofkapellmeister (273 f.)

Broddes Schütz-Buch ist als Taschenbuch, d. h. in einfacher, dennoch gediegener Ausstattung erschienen. Von einer Bebilderung ist im Hinblick auf die Bärenreiter-Publikation *Schütz in Bildern seiner Zeit* (1972) nur in geringem Umfang Gebrauch gemacht worden, was verständlich ist. Leider erscheinen jedoch zwei der Illustrationen (die gottesdienstliche Psalmenordnung aus dem Becker-Psalter von 1661 auf S. 244 und das Autograph vom *Osterdialog* auf S. 260) in so starker Verkleinerung, daß man nicht einmal mit der Lupe alle Einzelheiten erkennen kann. Dringend erwünscht ist bei einer Neuauflage ein Orts- und Sach-, am meisten jedoch ein Personenregister, zumal Brodde erfreulicherweise eine große Menge Schütz'scher Zeitgenossen in seine Darstellung mit einbezieht. Dankenswert ist die von der Internationalen Schütz-Gesellschaft auf 11 Seiten zusammengestellte Werkübersicht, die sich auf das Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV) bezieht und an der Neuen Schütz-Ausgabe (NASW) orientiert.

Walter Blankenburg, Schlüchtern

WALTER KOLNEDER: *Antonio Vivaldi, His Life and Work*. Translated by Bill HOPKINS. London: Faber and Faber 1970. 288 S., 18 Abb., zahlreiche Notenbeispiele.

Das 1965 bei Breitkopf & Härtel erschienene Buch über Vivaldis Leben und Werk liegt nun in einer englischen Übersetzung vor. Der um die Vivaldi-Forschung sehr verdiente Autor Walter Kolneder hat

seine Arbeit um ein Kapitel erweitert, nämlich um „*Vivaldi research in recent years*“, das die wichtigsten Neuerscheinungen seit 1965 kurz bespricht. Es betrifft dies großenteils Dissertationen, so die Rostocker Arbeit von Karl Heller über *Die deutsche Vivaldi-Überlieferung*, drei amerikanische Dissertationen, so die Arbeit von Lenore Coral *An historical survey of Thematic Catalogs with special reference to the Instrumental Works of A. Vivaldi*, diejenige von Lewis E. Rowell jr. *Four Operas of A. Vivaldi* (1959) sowie die von Robert E. Fort jr. *The Sacred Choral Music of A. Vivaldi*. Die Arbeit des dänischen Musikologen Peter Ryom *A propos de l'inventaire des oeuvres d'A. Vivaldi* beschreibt 45 unbekannte Manuskripte Vivaldis in Skandinavien, und der Artikel von T. Volek und M. Skalická (Acta Mus. 1967) behandelt *Vivaldis Beziehungen zu den böhmischen Ländern*. Schließlich erwähnt Kolneder das 1965 in Mailand erschienene Buch seines Kollegen R. Giazotto. Im übrigen wurde der Text der deutschen Ausgabe unter Berücksichtigung einiger Berichtigungen unverändert herangezogen. Die Zahl der Abbildungen wurde etwas verringert, die Auswahl wirkt dadurch konzentrierter. Die Ausstattung des Bandes ist sehr sorgfältig, der Druck der Farbtafeln untadelig. Die zahlreichen Notenbeispiele wurden in den Band eingefügt, was sowohl Vorteile wie Nachteile in sich birgt.

Franz Giegling, Basel

PAUL HENRY LANG: *George Frideric Handel, London: Faber and Faber Ltd. 1966. 731 S., 16 Abb.*

Wissenschaftliche Akribie und künstlerisches Einfühlungsvermögen, leidenschaftslose Objektivität und inneres Engagement, tiefgehende Kenntnisse des Musikhistorikers im engeren und des Geisteswissenschaftlers im weitesten Sinne und gründliche Erfahrungen des Praktikers, dazu eine Darstellungsweise, die, dem vielfältigen Gegenstand angemessen, lebendig und doch knapp und deutlich ist, das sind die – heterogenen – Forderungen, die man an den idealen Biographen eines großen Meisters der Musikgeschichte stellt.

Lang erfüllt diese Forderungen in bewundernswerter und höchst reizvoller Weise. Seine Feststellungen beruhen auf solider wissenschaftlicher Grundlage und lassen da-

bei ständig die Mitwirkung des Musikers erkennen – er ist von Heroenverehrung weit entfernt, und doch spürt man auf Schritt und Tritt seine warme Begeisterung für seinen Gegenstand. Jede Umgebung, in die Händel in seinem bewegten Leben gestellt wurde, wird für ihn zum historisch, gesellschaftlich-wirtschaftlich und kulturell genau erforschten und dabei lebendig geschauten und dargestellten Hintergrund, gleichsam zur sorgfältig ausgestatteten Bühne, auf der sich der Held bewegt, den er gleich im 1. Kapitel treffend in den Psalmworten charakterisiert: „*He rejoiceth like a giant in running his course*“.

In Deutschland wie in Italien und in England sieht Lang Händel in der Auseinandersetzung nicht nur mit den musikalischen, sondern darüber hinaus mit den gesamten geistigen Strömungen der Zeit, eingebettet in die jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnisse. Dabei weitet sich die Darstellung dem Gewicht entsprechend, das Lang den Stationen von Händels Leben und Schaffen zumißt, von Halle über Hamburg und Italien bis zu England zu immer großartigeren Bögen: Die Schilderung der Manifestationen englischen Geistes in Politik und Religion, in Kultur und Wirtschaft, in Kunst und Gesellschaft gehören zu den Höhepunkten des Buches. Nicht minder tiefgründig wird das Wesen der Barockoper in seiner ganzen Fremdartigkeit vom Wissenschaftler Lang aus der Zeit heraus erfaßt – glänzend die Parallele zwischen ihr und den antiken Statuen, die ihre bunte Farbe verloren haben und uns nun in toter marmorner Kälte erscheinen – während der Musiker bei der knappen Charakterisierung der einzelnen Händelschen Werke die zeitlose Gültigkeit dieser Musik aufzeigt und durch ausgezeichnete praktische Vorschläge auf die Möglichkeiten einer Wiederbelebung hinweist.

In 21 Kapiteln rollen Leben und Schaffen Händels chronologisch vor dem Leser ab. Dann folgt, nach einer eindrucksvollen Rekonstruktion von Händels Persönlichkeit (Kap. 22) in vier weiteren Kapiteln eine systematische Untersuchung seines Werkes, nach Gattungen geordnet, und zum Schluß eine Auseinandersetzung mit der Händel-Literatur, eine geistvolle antithetische Gegenüberstellung von Bach und Händel bzw. Händel und Purcell und eine Betrachtung über die Weiterwirkung von Händels Werk.

Es würde zu weit führen, auf Einzelheiten der Darstellung einzugehen, die in glänzendem Stil geschrieben und mit treffenden Vergleichen und witzigen, oft sarkastischen Bemerkungen gewürzt ist. Sie alle sind geschickt und wohl abgewogen auf die Grundtendenz des Buches, die bewußte Zeichnung eines neuen Händel-Bildes, abgestimmt. Dieses allgegenwärtige Streben, das dem Buch mitunter einen stark polemischen Charakter verleiht, stützt sich auf zwei Behauptungen von grundsätzlicher Bedeutung: 1) Händel hat niemals geistliche Musik geschrieben, am allerwenigsten in den Oratorien, und 2) Händel ist mit Haut und Haar ein Engländer geworden. Mit der ersten Feststellung wendet Lang sich hauptsächlich gegen die ältere englische Händelforschung, die die „Legende“ von Händels sogenannter „Bekehrung“ vor allem kolportierte, mit der letzteren gegen die „nationalistischen“ Ansprüche der älteren deutschen Literatur. In Händels Kirchenmusik, die in die Zeit seiner Akklimatisation in England fällt, kreuzen sich die beiden Charakteristika: als „*ceremonial music*“ der anglikanischen Kirche ist sie von ihrem politisch-patriotischen Hintergrund untrennbar – Lang betont an diesen Werken „*their royal rather than their religious spirit*“, der sie so scharf von deutsch-lutherischer Kirchenmusik abhebt und Händels tiefes Eindringen in den englischen Geist erkennen läßt.

Zwischen Händel dem Opern- und Händel dem Oratorienkomponisten sieht der Verfasser keinen grundsätzlichen Unterschied. Beide sind Äußerungen des Ur-Dramatikers, „*only the locale, the scene of action, had changed, not the theatre itself. The means are the same except for the very important new element, the chorus*“. Der Übergang zum Oratorium war „*the result of a clear appraisal of the practical situation*“. Damit hat Lang sicher recht, obwohl allerdings Händels unerklärlich langes Festhalten an der italienischen Oper gegen die „klare Einschätzung der Lage“ spricht. Wie hier hebt Lang auch in anderen Zusammenhängen Händels nüchternen Sinn für die Realitäten, seine Gegnerschaft gegen jeden Mystizismus hervor, wodurch er sich – in Langs Sinne: vorteilhaft! – vom typischen Deutschen unterscheidet.

Aber war dem wirklich so? Wie will man beurteilen, ob Händel wirklich „*a consciously unmetaphysical concept of life*“ hatte?

Vieles in seinen Opern und Oratorien spricht dafür (es sei nur an den Schluß von *Tamerlano* erinnert), daß er keineswegs immer nur das wiedergab, was er real sehen und hören konnte. Es ist aber nutzlos, darüber zu streiten, weil bei jeder geistvollen Analyse von Kunstwerken zur simplen Beschreibung stets noch eine Deutung tritt, die persönlichkeitsbedingt ist und eben verschieden ausfällt, je nachdem, ob sie beispielsweise von einem Deutschen oder einem Amerikaner stammt. Auf jeden Fall ist aber die entschiedene Befreiung der Händelschen Oratorien von dem ihnen umgehängten geistlichen Mantel und die Hervorhebung ihres opernreformerischen Charakters, die bisher in der Literatur nur hie und da angedeutet worden waren, eine wissenschaftlich wie musikalisch gleich folgeschwere, begrüßenswerte Tat. Das eine Tabu, das die Anschauung vom Schaffen Händels verdunkelte, ist beseitigt.

Mit der Konstituierung Händels als Engländer ersetzt Lang allerdings nur ein früheres Tabu durch ein neues. So gewiß Händel ein Deutscher war, so gewiß er ein italienischer Opernkomponist und schließlich ein englischer Oratorienkomponist geworden ist, so gewiß gehört er jedem Land und keinem: Er ist, wenn schon überhaupt ein Vaterland genannt werden soll, ein Europäer (für seine Zeit ein Kosmopolit), er ist darüber hinaus ein Unikum: er ist Händel, Niemand zweifelt heutzutage mehr daran, daß er fest in der Denk- und Empfindungsweise seiner Wahlheimat verankert war, daß er nur in England das werden konnte, was er geworden ist, und die Charakterisierung seines Oratoriums als einmalige, Händelische Gattung ohne Wurzeln in der deutschen oder italienischen Tradition, dafür aber als eine Art Ersatz für eine englische Oper, ist überzeugend. Englisch ist auch, so paradox es klingen mag, die Tatsache, daß Händel, gleich Purcell, die englische Oper nicht geschaffen hat, unenglisch dagegen sein langes Festhalten an der italienischen Oper.

Bei der Frage nach Händels Deferentium oder Engländerturnum geht es der Referent nicht darum, ihn für Deutschland zu „retten“, aber es gilt, ohne „nationalistisch“ zu werden, dem englischen Nationalismus des Langschen Buches ein Gegengewicht entgegenzustellen und den Komponisten sine ira et studio in der ganzen Weite seiner Persönlichkeit zu fassen. Denn es ist eine Einengung und

zweckbestimmte Vereinfachung, wenn man die Vielgestaltigkeit des Phänomens Händel, die eben zu einem guten Teil auf seiner Doppelnationalität beruht, wegleugnen will. Es sind auch – der Verfasser möge es der Landsmännin Händels aus Halle verzeihen – nicht immer „*artificial patriotic garments*“, wenn selbst in Händels späterem Schaffen gelegentlich Züge einer deutschen Geistigkeit festgestellt werden. Sie zeigen sich gewiß nicht, oder kaum, in „*the cantor's art*“ – die deutsche Musik der Zeit auf diesen Generalnenner zu bringen, scheint mir eine leicht mißverständliche Simplifizierung, der Langs eigene glänzende Charakterisierung von Männern wie Mattheson und Keiser widerspricht. Hingegen macht sich die deutsche Geistigkeit wohl eher in den von Lang mit Recht hervorgehobenen opernreformatrischen Bestrebungen bemerkbar, die Händel in die Nähe Glucks rücken. Auch dieser wurzelte am Ende seines Schaffens in fremdem Boden. Er ließ mit Hilfe der Durchdringung französischen und deutschen Geistes „*la ridicule distinction des musiques nationales*“ verschwinden und schuf spezifisch gluckische Werke, nicht anders als Mozart, der mit *Figaro* und *Don Giovanni* italienische Opern deutscher Provenienz, d.h. eben mozartische Opern geschaffen hat.

Händel verließ sein Heimatland nicht, wie Lully, als Knabe, sondern, wie Lang nachweist, als vielseitig gebildeter, sehr selbständiger junger Mann. Wenn ihn sein Dämon ohne ersichtliche äußere Gründe unaufhaltsam erst nach Italien und dann nach England zog, so nicht um sich jeweils ganz an die neue Mentalität zu verlieren, sondern um menschlich wie künstlerisch die große Synthese zu vollziehen, die die Einzigartigkeit seines Wesens und Wirkens ausmacht. Es war sein ausdrücklicher Wunsch, in Westminster Abbey beigesetzt zu werden – das beweist seine enge innere Bindung an England – aber er macht die schicksalhafte Bemerkung über seine beginnende Erblindung in der Jephtha-Partitur auf Deutsch – ein Zeichen für die unbewußte Verwurzelung in der angeborenen Mentalität, deren Ausdruck die Sprache ist.

Diese Einwände, die lediglich auf eine gewisse Verschiebung der Akzente abzielen, sind nur ein Beweis mehr für die anregende Wirkung des Buches. Das hier gezeichnete neue Händel-Bild ist genial geschaut, geistvoll untermauert und bestrickend dargestellt.

Man kann es mit Fug und Recht als einen Markstein in der Geschichte der Erforschung Händels und seines Zeitalters bezeichnen.

Anna Amalie Abert, Kiel

*MOZART: Briefe und Aufzeichnungen.* Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt von W. A. BAUER und O. E. DEUTSCH, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz EIBL. Bd. V: Kommentar I/III (1755 bis 1779); Bd. VI: Kommentar III/IV (1780 bis 1857). Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1971. XXIV und 631, XII und 728 S.

Als die Internationale Stiftung Mozarteum im Frühjahr 1962 das Geleitwort zur Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen Mozarts und seiner Familie schrieb, konnte sie nicht ahnen, daß es W.A. Bauer und O.E. Deutsch nicht mehr vergönnt sein werde, den Kommentar zu den in den Jahren 1962/63 erschienenen Textbänden selbst vorzulegen. Deutsch starb im November 1967, Bauer im Februar 1968. Noch zu Lebzeiten der genannten hat die Internationale Stiftung Mozarteum auf Wunsch von Otto Erich Deutsch Joseph Heinz Eibl zur Mitarbeit eingeladen, der nun den langerwarteten Kommentar in zwei umfangreichen Bänden vorlegt. Ein Blick in das Vorwort möge die Schwierigkeiten und den Umfang der Arbeiten veranschaulichen. Der nunmehr alleinige Autor, Joseph Heinz Eibl, fand bei der Übernahme der Arbeiten am Kommentar einen Entwurf zum Textband I und eine Skizze zum Textband II vor. Über die von Bauer und Deutsch in Aussicht gestellte „ausführliche 'Einleitung' zu der Briefausgabe“ hatten keinerlei Skizzen oder Entwürfe vorgelegen, so daß Eibl sich „nicht berechtigt glaubte, eine eigene Einleitung beizusteuern, ohne eine konkrete Vorstellung zu haben, nach welchen Gesichtspunkten die beiden Editoren der Textbände eine solche Gesamtübersicht über die Briefausgabe angelegt wissen wollten“. Den Kommentar hat Eibl nach den Empfehlungen, die Arthur Schurig vor mehr als 50 Jahren gab, auf breiter Basis angelegt, dergestalt, daß erschöpfend Auskunft gegeben wird über alle erwähnten Persönlichkeiten, Anspielungen, Zitierung von musikalischen Werken, über biographische, gesellschaftliche und politische Ergebnisse.

Eibl hat diese Leitidee mit bewundernswerter Akribie verfolgt und einen Kommentar von enzyklopädischem Ausmaß und von höchster wissenschaftlicher Qualität erarbeitet. Verwandtschafts- und Bekanntschaftsbeziehungen werden hier nach allen Richtungen ausgelotet, und der Autor ruhte in den meisten Fällen nicht, bis sich der Kreis der gesuchten Personen geschlossen hatte. Der Leser sieht dadurch das Leben und Wirken der Familie Mozart durch ein engmaschiges Netz von biographischen, kulturellen und politischen Einzelheiten. Eibl geht buchstäblich jeder einzelnen Person nach, die der Familie Mozart begegnet und von der in den Briefen und Aufzeichnungen die Rede ist. Er sucht ihre Lebenszeit zu bestimmen, ihre Herkunft, was ihr Beruf gewesen, wo sie gelebt, welches ihre Beziehungen zu den Mozarts und ihrer näheren Umwelt waren, wann sie gestorben ist und wo sie begraben liegt. Entsprechend ist Eibl in Sachfragen verfahren und hat wo immer möglich Bildnachweise gegeben. Was die Mozartforschung bis jetzt beigebracht hat, dessen wollen wir uns hier dankbar erinnern. Der Herausgeber hat das einschlägige Spezialschrifttum kritisch gesichtet und an geeigneter Stelle zitiert oder darauf verwiesen. Darüber hinaus aber hat er in einer überaus intensiven eigenen Forschungsarbeit unzählige Einzelheiten zu den bisherigen Ergebnissen beigesteuert, Unglaubwürdiges korrigiert und neue, plausible Schlüsse gezogen. Zusammen mit den bereits veröffentlichten Fakten jüngster Forschung dürfte ihn dabei eine Hundertschaft an Autoren und Auskunftgebern unterstützt haben. Und nur ganz selten begegnen wir den Vermerken „nicht ermittelt“ oder „nichts Näheres bekannt“.

Neben der Verdeutschung der zahlreichen lokalen österreichischen Ausdrücke, die nach Möglichkeit damaligem Sprachgebrauch gemäß gedeutet werden, sind es vor allen Dingen die vielen Personen-Nachforschungen in Italien, Frankreich, England, Deutschland und Österreich, die einen immensen Arbeitsaufwand verursacht haben. Man ist daher erstaunt, daß die beiden Kommentarbände von einem einzigen Autor in der kurzen Zeit von etwa drei Jahren vorgelegt werden konnten. Dabei war es allerdings leider nicht zu umgehen, daß jeder Band im Anhang eine beträchtliche Anzahl von „Ergänzungen und Berichtigungen“ enthält, die u.a. die neuesten

Publikationen berücksichtigen und nicht übersehen werden dürfen. Ferner wird es den Benutzer interessieren, daß Briefe, die im Textband nur nach Kopien wiedergegeben wurden und deren Originale nachträglich eingesehen werden konnten, nunmehr nochmals im authentischen Wortlaut im Kommentar abgedruckt wurden. Schließlich wurden sämtliche verschollenen Briefe, die aus den erhaltenen Briefen nachzuweisen oder aus dem Text zu erschließen sind, im Kommentar lückenlos aufgeführt, so daß damit eine Übersicht über die Korrespondenz der Familie Mozart mit bis jetzt größtmöglicher Vollständigkeit geboten wird.

Mit nicht geringer Spannung wird man nun Band VII, den Registerband erwarten, der die nachschlagetechnische Krönung der zu einem vorbildlichen Arbeitsinstrument gestalteten Briefausgabe bringen wird.

Franz Giegling, Basel

*ADOLF LAYER: Die Augsburger Künstlerfamilie Mozart. Herausgegeben von der Deutschen Mozartgesellschaft. Augsburg: Verlag Die Brigg 1971. 94 S. mit 22 Abb.*

Die Frage nach der Herkunft künstlerischer Begabung aus Familientradition und Vererbung ist so alt wie alle biographische Kunst- und Musikgeschichtsschreibung. Diesbezügliche Untersuchungen bewegten und bewegen sich fast ausschließlich und einseitig in Richtung einer vorgegebenen speziellen Kunstübung; die immer wiederkehrende Darstellung des Bachschen Baumes mit Wurzeln Stamm und Ästen bleibt hier beispielhaft. Daß die Erbgrundlagen eines musikalischen Genius aber auch in einem anderen als musikalischen von den Vorfahren betriebenen Kunstzweig zu suchen sein können, dokumentiert in Wort und Bild, so wie es vor uns liegt, das Büchlein Adolf Layers.

Der Verfasser baut auf den seit 1891 zumeist in der „Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg“ und im „Mozart-Jahrbuch“ veröffentlichten grundlegenden Einzelforschungen von Adolf Buff, Ernst Fritz Schmid, Heinz Friedrich Deininger u. A., die er mit seinen eigenen vorgehenden Aufsätzen und neuen Ergebnissen gründlicher Archivforschung hier zu knapper und übersichtlicher Gesamtdarstellung vereinigt. Es ist das an sich eine revidierte und dankenswerter Weise reich bebilderte Neuauflage der Erstveröffentlichung Layers

in der o. zit. „Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben..“ 1962.

Das Ergebnis: die Vorfahren der Musiker Leopold und W.A. Mozart waren über drei Generationen Künstlerpersönlichkeiten von beachtlichem Rang, vor allem auf dem Gebiete der Baukunst, die ja unter den Künsten der Musik am nächsten verwandt ist. Es sind in diesen drei Generationen seit 1620 ihrer drei Barockbaumeister, zwei Bildhauer und ein Kunstbuchbinder, deren Schaffen sich entschieden über den Durchschnitt handwerklicher Leistung erhebt und sie alle in die vorderste Reihe ihrer gleichzeitigen Augsburg-Zunftgenossen stellt, ihnen zum Teil auch auswärtige Aufträge zubringt.

Jedem dieser Mozartarten, jeder dieser Künstlerpersönlichkeiten widmet Layer eine detaillierte Lebens- und Schaffensgeschichte, die durch zeitgeschichtliche Bezüge und kulturhistorisch interessante Notizen verlebendigt sind. Gute Abbildungen geben Zeugnis von dem, was an Bau- und Bildwerken dieser Mozartischen Vorfahren heute noch vorhanden ist; im letzten Krieg zerstörte Bauten werden in alten Stichen vorgeführt, die von Bedeutung und von Wertschätzung der Meister schon zu ihrer Zeit zeugen. Von archivalischer Dokumentation bleibt der Buchtext unbeschwert; ein ausführliches Archivalienverzeichnis, verbunden mit genauen Literaturangaben, sowie zusammenfassende Werkverzeichnisse zu den einzelnen Künstlern beschließen den Band.

Im Einzelnen mag der kunstgeschichtlich Interessierte eine ästhetisch wie stilgeschichtliche Wertung und Einordnung der angeführten Bau- und Bildwerke vielleicht vermissen: man erinnert sich der stilsicheren und feinsinnigen Betrachtung der Dillinger Bauleistung des David Mozart in dem „Schwäbischen Mozartbuch“ E.F. Schmidts, der trotz rein musikgeschichtlicher Ausrichtung seines Buches am Rande für solche Überlegungen doch Raum fand. Ähnliche Erweiterung des Textes könnte in einer nach Ludwig Wegeles Geleitwort zu erwartenden umfangreicheren Studie die Gewichtigkeit des künstlerischen Erbes W. A. Mozarts noch mehr betonen. Trotzdem ist Layers Büchlein aber, gerade in seiner Übersichtlichkeit und Bildhaftigkeit, ein höchst dankenswerter Beitrag zur Erkenntnis des künstlerischen Erbes in W.A. Mozarts musikalischem Genie.

Heinz Zirnbauer, Waakirchen

*ANTON SCHINDLER: Biographie von Ludwig van Beethoven. Hrsg. von Eberhard KLEMM, Leipzig: Philipp Reclam jun. 1970. 679 S.*

In der hochinteressanten, hierzulande kaum beachteten Reihe „Biografien und Dokumente“ des Leipziger Reclam-Verlages hat Eberhard Klemm die Schindlersche Beethoven-Biographie einem größeren Leserkreis zugänglich gemacht. Es bedürfte kaum eines Hinweises auf diese Ausgabe, wenn ihr nicht eine Einführung beigegeben wäre, die für die Beethoven-Forschung nicht ohne Interesse ist.

In seinem 24 Seiten umfassenden *Vorwort* schildert Klemm zunächst den durchaus zwispältigen Eindruck, den Schindler auf seine Zeitgenossen gemacht hat (insbesondere auf Heine und Ferdinand Hiller). Daran anschließend umreißt er in Kürze die Lebensstationen Schindlers, wobei er die von Hüffner in seiner Diss. zusammengetragenen Materialien zum Teil korrigiert. Den Hauptteil seiner Einführung widmet der Hrsg. den nicht ungetrübten Beziehungen Beethovens zu Schindler. Klemm geht auf die Doppelrolle ein, die Schindler in Beethovens Briefen spielt (Freund-Diener), verweist auf die Zerwürfnisse mit Beethoven, auf die Animosität Schindlers gegenüber Karl Holz und betont Beethovens politisches Interesse, das Schindler gewiß nicht immer geteilt hat. In summa zeichnet der Hrsg. ein differenziertes Bild von Beethovens Adlatus, das manches Fehlurteil über Schindler korrigieren hilft.

Die Ausgabe folgt der 3. Auflage von 1860, vermehrt um ein durch instruktive Angaben bereichertes Personenregister von 58 Seiten.

Zum Schluß sei noch der Wunsch geäußert, der Hrsg. möge Zeit und Verleger finden, um die längst überfällige wissenschaftlich-kritische Ausgabe des Originaltextes von Schindlers Werk in Angriff nehmen zu können.

Hans Joachim Marx, Bonn

*ALFRED BECKER: Christian Gottlob Neefe und die Bonner Illuminaten. Bonn: H. Bouvier u. Co Verlag 1969. (5), 87 S. (Bonner Beiträge zur Bibliotheks- und Bücherkunde. 21. – Veröffentlichungen aus den Beständen der Universitätsbibliothek Bonn. 3.)*

In der Bonner Universitätsbibliothek befindet sich ein Konvolut mit Schriftstücken

aus der Blütezeit der Freimaurerei, von denen ein Teil aus der Bonner Minervakirche des Illuminaten-Ordens stammt. Sie können das Interesse der Musikwissenschaft beanspruchen, weil sich die Bonner Illuminaten zu einem guten Teil aus Mitgliedern der Hofkapelle rekrutierten, so mit Christian Gottlob Neefe, Franz Ries, dem Hornisten und Musikverleger Nikolaus Simrock, oder Personen, die aus verschiedenen Gründen der Hofmusik nahestanden; so war der kurfürstliche Mundkoch Johann Joseph Eichhoff mit einer Sängerin verheiratet, der Hauptmann D'Anthoin, der in den von Ordensmitgliedern herausgegebenen *Beiträgen zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse* eine Ästhetik der Kirchenmusik veröffentlichte, komponierte selbst, Franz Tussi schließlich, in den Akten als „*Sprachmeister und etwas Musiker*“ bezeichnet, war wohl Sohn eines Cellisten der Hofkapelle und bemühte sich selbst um die Aufnahme darin.

Der Hoforganist und Musikdirektor des Bonner Nationaltheaters, Neefe, war zugleich Lokaloberer der Bonner Illuminaten. Und damit beginnt der Reiz, aber auch die Gefahr dieser Dokumente: man erfährt am Rande manches auch soziologisch Interessante über die inneren Verhältnisse einer kleinen Hofkapelle des ausgehenden 18. Jahrhunderts, den Verkehr ihrer Mitglieder in der Lesegesellschaft und im „*Zehrgarten*“ der Witwe Koch, der Mutter von Beethovens Jugendfreundin Babette Koch, sozusagen der Nachrichten- und Klatschbörse der kleinen Residenzstadt.

Im Kern dagegen besagen die Dokumente eher etwas über die inneren Verhältnisse eines Geheimbundes, dessen Zusammenhalt durch ein System ständiger gegenseitiger Bespitzelung gesichert wurde, und bei dem die Mitglieder ständig in allzu engem Kontakt sowohl als Ordensbrüder wie in ihren profanen Berufen an der gleichen Hofhaltung zueinander standen. So vermehren sie zwar die Zahl der Dokumente zu Neefes Leben, aber was die Ordensbrüder, gerade soweit sie Mitglieder der Hofkapelle waren, Kritisches über ihren Ortsoberen Neefe zu Papier brachten im Sinne jenes wechselseitigen Bespitzelungssystems, ist eigentlich nicht viel mehr als belangloser Kleinstadt-Klatsch, mit dem bewiesen werden soll, daß Neefe gegen die Geheimhaltungspflicht des Ordens ständig verstieß.

Was jedoch besagt diese interne Charakteristik von Mitgliedern eines Geheimbundes über ihren Ordensoberen, wenn man den Kleinstadt-Klatsch abzieht, für die menschliche oder gar die künstlerische Charakteristik eines Mannes wie Neefe? Daß ein in seinem Werk nach neuer Expressivität drängender schaffender Künstler vielleicht tatsächlich zu einer Mitteilbarkeit neigte, die dem Oberen eines Geheimbundes weniger anstand, muß nicht für seinen Charakter und wird sicher nicht für seine künstlerische Charakteristik relevant sein. So begrußenswert daher die Publikation von weiteren Dokumenten von Neefes Hand und aus seinem Leben ist, so problematisch wäre es, sie zu seinem Künstlertum und seinem Werk in Beziehung setzen zu wollen.

Der Hinweis auf einige Irrtümer sei abschließend gestattet: im Vorwort Zeile 8 wäre „Konvolut“ zu lesen; auf S. 1 muß es in Anmerkung 2 heißen: „Jb. Peters Jg. 40“, in Anmerkung 5 wäre die Jahreszahl zu ergänzen. Schiedermairs *Junger Beethoven* ohne Anführungszeichen oder Kursivdruck ist als Titel kaum zu erkennen. S. 6, Z. 5 ist wohl richtig zu lesen: „... werde folglich...“; wohin der in Klammern mitgeteilte Einschub eigentlich gehört, ist ohne Vergleich des Manuskripts nicht zu entscheiden. Über Franz Tussi und seinen wahrscheinlichen Zusammenhang mit dem Cellisten gleichen Namens hätte man sich informieren können in Max Braubachs *Verzeichnis der Mitglieder der Bonner Hofkapelle*, in *Colloquium Amicorum*, Bonn 1967. Die *Beiträge zur Ausbreitung nützlicher Kenntnisse* (S. 13, Z. 25 f.) reichen bis ins Jahr 1785.

Siegfried Kross, Bonn

WILHELM MOHR: *Caesar Franck*. Zweite ergänzte Auflage. Tutzing: Hans Schneider 1969, 345 S.

„Was hilft uns diese Kenntnis seiner musikgeschichtlichen Stellung – uns, die wir im letzten Grunde doch nur unser HERZ befragen, ob es ihn bejaht oder ob es gleichgültig an ihm vorübergeht...; denn es kommt darauf an, ob unsere innerste Seele von der seinen durch das Medium seiner Musik angerührt wird; und das hängt letzten Endes davon ab, wie unser Wesen zu den

*Seelenbezirken der Romantik steht. Denn Franck war ein Romantiker reinster Prägung*“. Diese Sätze aus dem „Ausklang“ des Buches charakterisieren die Haltung des Autors gegenüber seiner Materie.

In zuweilen sentimental-berauschender Sprache, als Ausdruck subjektiver Empfindung, wird dem Leser das Wissenswerte über C. Franck und seine Werke kundgetan: „*Mit einem unsagbar beseligenden Aufblühen umfängt uns der letzte Satz (Violin-Sonate). Lautlos haben sich die Tore des Tages geöffnet, und mit unendlich gelassener, gütiger Hand wird uns das anmutigste, in seiner Einfachheit und zugleich kunstvollen Kanonführung vollendetste Gebilde geschenkt, das sich jemals dem begnadeten Meister offenbart hat. Eine wahrhaft himmlische Heiterkeit rührt uns aus dieser glücklichen Musik an, deren Zauber nur erlebt, aber nicht beschrieben werden kann*“.

Die vorliegende Veröffentlichung ist die 2. Aufl. des 1942 erschienenen Buches, in dem der Verfasser die Deutschen lehren wollte, „*Cäsar Franck, den deutschen Musiker, kennen, verstehen und lieben zu lernen*“. Dieser Grundgedanke schloß sich 1942 der politischen Ideologie in Deutschland an. Wer heute die Zweitaufgabe eines ehemals „tendenziösen“ und somit pseudo-wissenschaftlichen Buches wagt, kann sich nun nicht damit begnügen, patriotische Passagen, chauvinistische Bemerkungen, nationalgefärbte Interpretationen und „Halbwahrheiten“ wegzulassen.

Die Neuauflage ist zwar im Umfang geringer, aber die Tendenz ist im Großen wie im Detail immer noch spürbar. Das Leben, die Werke und die Bedeutung eines deutschen Komponisten, der sich durchweg in Paris aufhielt, können in einer wissenschaftlichen Veröffentlichung nicht ausschließlich aus deutscher Perspektive dargestellt und an deutschen Vorbildern und Erscheinungen gemessen werden. Der mit der französischen Musikgeschichte des 19. Jh. vertraute Leser ist vor allem dort befremdet, wo von der musikgeschichtlichen Bedeutung und Interpretation des Geistes von C. Franck, seiner Seele und seinen musikalischen Offenbarungen gesprochen wird: „*Wenn Cäsar Franck, der Deutsche, in seiner Wahlheimat Frankreich als Komponist zu seinen Lebzeiten so gut wie ungehört blieb, welches Echo fand seine Musik dann in seiner Geistes- und*

*Seelenheimat Deutschland?*“ – „*Eine Romantik in diesem Sinne hat es in Frankreich nicht gegeben und konnte es auch nicht geben bei der Artung des französischen Geistes; und so kann es auch nicht wundernehmen, daß die Musik Cäsar Francks dort so leidenschaftlich abgelehnt und ihr Schöpfer so bekämpft wurde*“.

Ob Franck in Frankreich wirklich „so bekämpft“ wurde oder nur zeitweise unbeachtet wirkte, mag hier nicht entschieden werden. Wichtig ist, daß Franck 1871 Mitglied der Société Nationale de Musique wurde, die sich unter dem Motto „ars gallica“ für die Begründung und Wahrung einer französischen Musik einsetzte. Francks Bemühungen um die Kammermusik galten den Franzosen als ein wesentlicher, überzeugender Beitrag zur Loslösung vom Wagnerischen, d.h. deutschen Einfluß. Auf Grund seines typisch französischen, auf Klarheit ausgerichteten Denkens nahm er die Befreiung der französischen Musik von Wagner vor, indem er seine Schüler für etwas anderes als das „Musik-Drama“ begeisterte: für die Symphonie, in der sie die nationalen Qualitäten mit zeitgemäßem menschlichem Empfinden verbinden konnten.

Gaston Carraud sah 1910 eine wesentliche Ursache der Bedeutung von Francks Instrumentalwerken für die musikalische Renaissance in Frankreich in der Gunst der Umstände: nach Berlioz' Tod und der Niederlage von 1871 verlangte Frankreich nach einem neuen befreienden Geist: „*er (Franck) entsprach der nuancierten Sensibilität des französischen Temperaments ebenso wie seinem Enthusiasmus, seinem Bedürfnis nach Klarheit, Symmetrie, Logik und einer ausgewogenen, engen Verkettung der Ideen*“. Wäre Franck in seinem Wesen so typisch deutsch und romantisch gewesen, wie es Mohr annimmt, hätten ihn die Franzosen kaum zu den Ihren gezählt, und Franck hätte nicht der unbestrittene „*Vater der jungen französischen Schule*“ werden können.

Fragwürdig bleiben auch Mohrs Äußerungen zum Thema „Romantik“ schlechthin: „*Aus aller großen Kunst, die aus diesem wahren Geist der Romantik geschaffen wurde, rührt uns daher der lebendige Atem der gottsuchenden Seele an, das herzlich-innige, starke Verlangen nach der Vereinigung mit dem Unendlichen, das sich im Endlichen offenbart . . . Solcher Art ist die wahre*

*Romantik, die das Unsichtbare mit den Mitteln des Sichtbaren, das Unhörbare mit den Mitteln des Hörbaren darstellt. Diese Romantik... ist vielmehr der unverlierbare Urgrund unseres Wesens*“ (vgl. S. 63). Romantik ist für den Verfasser ein Etikett für deutsche Gemüts-tiefe, Sensibilität, Sentimentalität, Subjektivität, Frömmigkeit und alles, was ausdrucksmäßig nicht faßbar ist; ein Begriff für Musikliebhaber, nicht aber für Wissenschaftler.

Zweifelhafte Interpretationen bringt Mohr auch zum Impressionismus; denn es ist wissenschaftlich anerkannt, daß Ravel nicht als Schüler Debussys zu gelten hat und folglich auch nicht an ihm gemessen werden kann (vgl. S. 59).

Der Musik unseres Jahrhunderts gegenüber zeigt sich Mohr – wie 1942 – intolerant und pessimistisch. War „A-Tonalität“ ehemals ein Charakteristikum der „entarteten Kunst“, so sind Mohrs Äußerungen heute nicht nur fragwürdig, sondern durch markante Kompositionen widerlegt: „Die abendländische Musik hat nun einmal ihrem Wesen nach das Leben im Raum der zwölf Töne zur Voraussetzung. Eine Musik, die letzten Endes nicht eindeutig in der geheimnisvollen Zwölfzahl der Tonräume zu Hause ist, kann von uns niemals als etwas erlebt werden, das uns angeht. Gewiß mag es Augenblicke geben, in denen sie wie auch der Mensch aus allen Ordnungen herausgehoben wird, aber gefährlich für den Menschen wie für die Musik ist ein immerwährendes Leben außerhalb dieser Ordnungen“ (vgl. S. 61). Die Chromatik sieht der Verfasser als das gefährlichste Geschenk, das der Musik je gemacht worden sei, da sie alle Gefahren der Zersetzung der abendländischen Musik in sich trage: „Sie gefährdet das lebendige Wachstum der Musik im gottgegebenen Raum der zwölf Tonarten, sie verleitet“ dazu, daß die Musik selbst im wahrsten Sinne des Wortes ent-wurzelt wird.

Im Anhang der Veröffentlichung findet sich ein Literatur- und Schallplattenverzeichnis sowie ein übersichtlich angelegtes, ausführliches thematisches Werkverzeichnis, für das der Wissenschaftler dankbar sein wird; hier sind u.a. Angaben über Entstehung, Verlag, Autograph, Bearbeitung, Widmung und Neuausgabe aller Werke von C. Franck zu suchen. Ursula Eckart-Bäcker, Leverkusen

*Wenn Wagner ein Tagebuch geführt hätte... Auswahl der Dokumente, Zusammenstellung und verbindender Text von László EÖSZÉ. Aus dem Ungarischen übertragen von Erika SZÉLL. Budapest: Corvina Verlag (1969). 401 S.*

Auf dem Schutzumschlag wird behauptet, das Buch vermittele „das authentische, plastische und zeitgemäße Porträt Richard Wagners“. In Wahrheit handelt es sich jedoch, von den zahlreichen Fehlern in der Sache ganz abgesehen, um eine Ansammlung von oft peinlichen Halbwahrheiten, Banalitäten und Beispielen für schlechten Stil. Bemerkenswert sind die Stilblüten, die die Lektüre, wenn auch nicht im Sinne des Verfassers, einigermaßen erträglich machen. Hier eine kleine Auslese: [1832] „Wagner ist durch und durch von Schaffensdrang erfüllt... Im Ranzen große Werke, im Kopf noch größere Pläne, so zieht er in die weite Welt“ – [Die Feen] „Das Thema einer richtigen deutschen romantischen Oper... Wagner wird gerade, indem er dieses verarbeitet, zu einem deutschen Komponisten von echtem Schrot und Korn...“ – [1837] „Minna, die von der Eifersucht ihres Mannes schon mehr als genug hat, brennt mit einem wohl-situierten Verehrer durch... Wie aber können sie sich aus den Klauen der Gläubiger retten?“ – „Laube versucht zwar, einen Mäzen aufzu-treiben, doch noch bevor Hilfe eintrifft, schlagen über Wagners Haupt die Wellen zusammen.“ – „Der ‚Rienzi‘ ist ein getreues Abbild seiner Zeit und ein charakteristisches Jugendwerk... Hingegen verrät die Häufung der Effekte... die Unausgegorenheit des jungen Komponisten.“ – „Im Grunde genommen ist also Wagners Held [der Holländer] ein unglückseliger Odysseus. Hätte sich das Mißverständnis rechtzeitig aufgeklärt, bliebe er an der Seite seiner Penelope, er-zöge er seine Kinder und genösse die Ruhe des häuslichen Herdes. Das wäre die wahre, ewig herbeigesehnte Erlösung, doch das grausame Schicksal hat es anders beschlossen. Die dra-maturgischen Klippen der Erlösung des fluch-beladenen Schiffers überbrückt Wagner musi-kalisch mit der Elementargewalt des Erleb-nisses seiner stürmischen Schiffsreise, die das Werk zu einem Ganzen schmieden soll.“ – [1848] „Von den Fesseln des künstle-rischen Schaffens befreit, wirft sich Wagner in das öffentliche Leben.“ – „Elsa begreift nicht, daß ihr Held aus dem Lande des blen-

dendweißen Lichts zu dem, wenn auch trü-  
bereren, doch bunteren irdischen Leben hin-  
strebt und sich vom kalten, erhabenen Glü-  
hen weg nach der wärmenden Glut des  
menschlichen Heimes sehnt . . . Man könnte  
sagen: Die Oper der mißglückten Erlösung.“  
– [1853 Rheingold] „Bevor Wagner völlig  
in den Wellen des Komponierens versinkt,  
trifft er in Basel noch einmal mit Liszt zu-  
sammen . . . Hebt er den Kopf aus den  
Wellen des Rheins, so beschäftigen ihn das  
Schicksal seiner früheren Opern in Deutsch-  
land und der Gedanke an ein Gnadengesuch.“  
– „. . . der ‚Tristan‘, diese Frucht von Leid  
und Leidenschaft . . . Sich manchmal ab-  
quälend, ein andermal frohlockend, kompo-  
niert Wagner den dritten Akt . . . Er macht  
einen Ausflug auf den Rigi, wo ihn für den  
Regen der fröhliche Ton des Alphorns ent-  
schädigt.“ – [1863] „Dann wird ihm wieder  
auf die Beine geholfen, noch dazu wieder  
durch Unterstützung von Diplomategattin-  
nen.“ – [1864] „Laut Auftrag hat Pfister-  
meier den Komponisten unverzüglich zum  
König zu geleiten . . . Rex ex machina . . .“  
– „Ist ‚Tristan‘ die Verneinung des ‚Ring‘,  
sind die ‚Meistersinger‘ das Gegenstück zu  
‚Tristan‘ – die Verneinung der Verneinung  
. . . Das im Nebel Schwebende hier wird  
durch die sich qualvoll windende Chromatik,  
die von Kadenzen nicht einzuengende unend-  
liche Melodie veranschaulicht. Das Mit-  
beiden-Füßen-auf-der-Erde-Stehen wird dort  
durch sichere Diatonik und die vielen ge-  
schlossenen Formen offenbar.“ – [13. Febru-  
ar 1883] „Die Feder fällt ihm aus der Hand.  
Die hinzueilende Cosima stützt ihn mit Hilfe  
des Dieners zu dem Sofa. Seine Taschenuhr  
fällt zu Boden und hört zu schlagen auf. –  
Bis der Arzt erscheint – schlägt auch sein  
Herz nicht mehr.“ – [Nachwort] „Er trennte  
aber nicht nur die Musikwelt in zwei Lager,  
er befruchtete sie auch . . . Wagners Anhänger  
. . . sind auch schon alle tot . . .“

Egon Voss, München

ROBERT DONINGTON: *Wagner's  
„Ring“ and its Symbols – The Music and the  
Myth*. 2. Auflage. London: Faber and Faber  
1969. 313 S.

Das vorliegende Buch erschien zuerst  
1963. Es wurde in dieser Zeitschrift, Jg. 18,  
1965, S. 228 f. ausführlich besprochen. Die  
Neuaufgabe ist nicht, wie üblich, eine Erwei-

terung, sondern eine Kürzung der ersten Fas-  
sung, die allerdings nur das erste Kapitel  
„Myth and Music“, die allgemeine Einleitung,  
betrifft. Es wurde von 20 auf 4 Seiten redu-  
ziert, so daß die Abhandlung nun fast unmit-  
telbar „in medias res“ geht.

Daß der Ring eine Fülle von Symbolen  
enthält, duldet keinen Zweifel. Doningtons  
These jedoch, „that the ‚Ring‘ is concerned,  
as I think the underlying layers of great  
works of art always are concerned, with  
everyday reality“ (S. 17), ist – zumindest  
in ihrer Einseitigkeit – fragwürdig. Die als  
Belege angeführten Zitate aus Briefen Wagners  
überzeugen nicht. Im übrigen krankt  
das Buch daran, daß Donington dem, was er  
schreibt, zu wenig mißtraut, wie die folgende  
Passage zeigt: „I have been told by a skilful  
music-therapist that the note E seems to  
possess particular emotional significance for  
the mentally disturbed children who come  
to her with Heaven knows what tortured,  
hidden hopes of a new start in life. At this  
I pricked up my ears, remembering a dream  
of my own in which I watched the actual  
birth of a baby to the accompaniment of a  
musical note so prolonged and vivid that  
when I woke I had the impulse to check the  
pitch of it against my piano. It was a some-  
what flat E or sharp E flat. Allowing for the  
higher pitch prevailing in the second half of  
the nineteenth century, this is approximately  
the tonic of the opening of ‚Rheingold‘.“

Egon Voss, München

FRANZ GRASBERGER: *Richard  
Strauss und die Wiener Oper*. Tutzing: Hans  
Schneider 1969. 247 S., 12 Taf.

Das zentrale Thema des Buches ist im  
Zusammenhang der Biographie Straußens  
abgehandelt. Der Verfasser sah seine Aufgabe  
offensichtlich darin, durch Freilegen der  
Fakten und Erschließung der Quellen einen  
trotz zahlloser, zum Ruhme Straußens tätig  
gewesener Federn noch immer unerhell-  
gebliebenen Lebensabschnitt des Kompo-  
nisten und Dirigenten dem Dunstkreis jour-  
nalistischer Umtriebe und Gerüchte, der  
Kritik und der Verdächtigung auch von  
wohlmeinender Seite zu entrücken und  
nunmehr ein – wie wir erwarten dürfen –  
dem Leben gleichendes perspektivisch rich-  
tiges Bild von Strauß als Wiener Opernchef zu  
entwerfen. Wie hat er sein Vorhaben ausge-  
führt?

*Mit Österreich verwandt* bildet das Eingangskapitel; was in ihm über Straussens Beziehungen zu Wien innerhalb der von zwei Ereignissen (1882 führte der Komponist mit seinem Vetter Benno Walter in Wien sein opus 8 auf; 1947 erhielt Strauss die vom damaligen Wiener Bürgermeister und Landeshauptmann unterzeichnete Urkunde über die ihm verliehene österreichische Staatsbürgerschaft) markierten Zeitspanne von 65 Jahren berichtet wird, gehört ins Klischee, das sich aus dem unbedachten Nachzeichnen der vor allem von Willi Schuh und Roland Tenschert herausgearbeiteten Wesenszüge gebildet hat, jener, die bei Strauss mozartisch und johann-straussisch anmuten können. Es versteht sich, daß Hofmannsthals Einflußnahme zu Gunsten einer Abkehr des Komponisten von der Linie avantgardistischen Komponierens ohne Einschränkung positiv gewürdigt wird. In einem Buch, das ja gerade den Beweis erbringen will, daß Strauss die große Tradition der Wiener Oper fortgeführt habe, kann nicht auf eine Konfrontierung mit Gustav Mahler verzichtet werden, dessen legitime Nachfolge demnach Strauss angetreten haben soll. Solcher Gegenüberstellung dient das leider ohne Datum gebliebene Zitat der interessanten Tagebucheintragung Straussens zu beider grundverschiedener Satzart (S. 14): „. . . er [Mahler] wunderte sich stets über meine subtile, durchsichtige Polyphonie, die bei genauester Dynamik dem Einzelinstrument wichtige Stimmen anvertraute, während ich seinem etwas massig mit vielen Verdopplungen . . . arbeitenden Orchester mit dick unterstrichener Oberstimme gegenüber meiner oft schwach unterstrichenen Melodie meine concurrenzliche Anerkennung zollte“. Der Hauptteil des Buches betrifft die Wiener Operndirektion. Die Diskussion der „Ausgangspunkte“ mit Wiederabdruck des Hofmannsthal-Briefes vom 1. VIII. 1918 (den Strauss gegen den Wunsch des Schreibers von der Publikation 1926 ausschloß) und die Darstellung der „Demission“ Straussens umgreifen die Kapitel: *Das Problem der Doppeldirektion, Spielplan, Ensemble, Novitäten und Der Komponist Strauss*, insgesamt mit einer Fülle von Quellenmaterial, wenn auch nicht immer übersichtlich, ausgestattet. Den Tenor der Würdigung von Straussens Tätigkeit angesichts von in extenso zu Worte kommender zeitgenössischer Kritik kennzeichnen Sätze des Autors wie (S. 112): „. . .

*der Spielplan stellt doch einen guten Querschnitt . . . dar. Daß er bei den Novitäten zurückhaltend war, entspricht der Strauss'schen Grundeinstellung, die [sic] neue Opern nicht gerne in das Repertoire aufnahm“.* Folgerichtig mündet das Buch Grasbergers mit dem Schlußkapitel *Bleibend verbunden* in eine Apotheose einmal der Wiener Oper, das andere Mal des greisen Strauss, wobei sich Einigkeit mühelos über das *Künstlerische Vermächtnis* (enthalten in einem Brief Straussens an Karl Böhm vom 27. IV. 1945) einstellt; hier findet sich expressis verbis die Bestimmung der Wiener Oper zum „Opernmuseum“, in das bequem auch alle Strauss-Opern passen, von Zeitenössischem aber nur diese. Grasbergers Werk vertieft die Kenntnis straussischer Wirksamkeit in den frühen zwanziger Jahren, aber doch wohl in anderem Sinne, als der Autor es beabsichtigte. Denn es hat keine Ära Strauss an der Wiener Oper gegeben, konnte keine geben: Strauss nahm an der künstlerischen Entwicklung nicht mehr teil, er stagnierte.

Reinhard Gerlach, Göttingen

*WALTER KWASNIK: Sigfrid Karg-Elert. Sein Leben und Werk in heutiger Sicht. Nister (Westerwald): Im Eigenverlag 1971. 82 S., 6 Abb.*

Dieses übersichtlich aufgebaute, knapp und klar geschriebene, mit 5 Bildern, einem erschöpfenden Werk- und Schrifttumsverzeichnis ausgestattete Werk des durch viele Schriften über die Orgel ausgewiesenen Verfassers, Ergebnis jahrelanger Nachforschungen, Befragungen und Erwägungen, will vor allem ergründen, „warum der Komponist bei uns in Vergessenheit geraten ist“, irriige Angaben richtigstellen, und die musikgeschichtliche Stellung Karg-Elerts herausarbeiten. Das ist überzeugend gelungen. Schon die Darstellung des Lebens, einschließlich des Stammbaums (wegen schädlicher antisemitischer Verdächtigungen!) und eine Handschriftenanalyse, seine Beziehungen zu anderen Meistern (Reger!) bringt überraschend Neues. Die Werkübersicht hat Lücken: von insgesamt 167 größtenteils gezählten gedruckten Arbeiten fehlen 18 Nummern, 15 bleiben Manuskript; hinzu kommen 36 handschriftlich erhaltene Kompositionen. Es sei gestattet, hier die Bitte deutlich auszusprechen, daß dafür gesorgt werden möge,

daß dieses für die Forschung wesentliche, z.Zt. in guter privater Hut befindliche Gut später an einer öffentlichen Stelle (Archiv, Bibliothek, Institut) niedergelegt werden möge – Vestigia terrent! Zum Werkverzeichnis: op 80, Klaviersonate, hier als Ms. bezeichnet, wird anderswo als „*konfiziert*“ bezeichnet, eine etwas schwer verständliche Erklärung. Wie Busoni, der den Komponisten hoch schätzte, wollte Karg-Elert vom Kriegsende ab „*mit einer neuen Opusserie B unter anderm Namen beginnen*“ (14). Dieser Hinweis auf Pseudonymität, die auch sonst in seinem Wesen lag (60), wird begreiflich, wenn man erfährt, daß er, im konservativen Leipzig unbequem und ungesucht, in jener Krise, „*wieder in C-dur begann und zur Muse der Melodie betete*“ (15), was wohl auch die Vernichtung zahlreicher Arbeiten mit sich brachte. Das Schaffen, dem eine Übersicht nach Gattungen geordnet vorangeht, wird auf Form, Aufbau, Rhythmik, Melodik, Harmonik, Instrumentation und Ausdruckskraft untersucht – bei vollem Zugeständnis der Ungleichwertigkeit und zeitbedingten stilistischen Uneinheitlichkeit. Für die atonale, durchaus existente Sphäre hätte man sich statt der regerisch gefärbten Beispiele 5 und 6 etwa die Zitierung von Stücken wie *Skrjabin* und *Schönberg* aus den Porträts op. 101 gewünscht. Wertvoll ist das Kapitel über den Musiktheoretiker, der damals (1922-31), bei allen didaktischen Verdiensten im einzelnen, neue „*Wege in die Avantgardistik*“ nicht fand. Die Zahl der Schüler ist sehr groß (z.B. H. Ambrosius, J. Bentzon, W. Burkhard, O. Daube, S.W. Müller, Fr. Reuter, P. Schenk und H. Walcha). Hier war der experimentierfreudige, temperamentvolle, einfühlsame, durchs Leben hastende Künstler geduldig, kameradschaftlich und unverstellt klar. Die zusammenfassende „*Kritische Bewertung*“ setzt ihn als Orgelmeister Reger gleichwertig an die Seite, dessen Aufführungsziffern in den angelsächsischen Ländern auch heute noch nicht diejenigen Karg-Elerts erreichen. Als – rein musikalisch-technisch eine zweifellos geniale Natur – im Grunde ein spätromantischer Übergangskünstler hat er wahrhaft neue Impulse nicht gegeben, auch keine Schule gebildet. Seine trotz einiger Wiederbelebungsversuche immer noch wache Resonanz in Deutschland ist – neben den von Kwaznik vorgebrachten, mehr in der Vergangenheit verankerten Gründen – doch darin zu suchen,

daß viele, ihm gleichwertige Meister der 1870 und 1880er Jahre (Weismann, Wetz, Haas, Kaminski) angesichts des späteren Nachholbedarfs und einer dadurch bedingten einseitigen Musikpolitik, heute in einem Inkubationsstadium verharren, dessen Ende nicht abzusehen ist, und die in der Literatur und Bildenden Kunst ihr Gegenbild findet. Jeder Musiker, Studierende, Gelehrte und vor allem Interpret sollte die, diese Schrift abschließenden, von Erfahrung, Sachkenntnis und Umsicht zeugenden „*Vorschläge zur Aufführung Karg-Elertscher Werke*“ prüfen und – berücksichtigen. Dann wäre der Zweck dieses wertvollen Bekenntnisses wahrhaft erfüllt!

Reinhold Sietz, Köln

GIUSEPPE RADOLE: *L'arte organaria in Istria. Bologna: Casa editrice Riccardo Patron 1969. 167 S. (Biblioteca di cultura organaria e organistica. II.)*

Die Halbinsel Istrien hat eine wechselvolle politische Vergangenheit hinter sich: Sie war vom 14. Jh. bis 1797 venezianisch, kam 1815 an Österreich, gehörte 1918-1947 zu Italien und ist seitdem jugoslawisches Territorium.

Entsprechend verschiedenartig sind die Einflüsse, die sich in der Orgelbaukunst Istriens nachweisen lassen. Vom 16. bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein herrschte der venezianische Stil vor. Die bedeutendsten venezianischen Orgelbauer, darunter Giovanni Battista Piaggia, Pietro Nacchini, Francesco Dacci (alle um die Mitte des 18. Jahrhunderts) und Gaetano Callido (Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts) wirkten auch in Istrien. Für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist der Einfluß des österreichisch-slowenischen Cäcilianismus und die verstärkte Aktivität slowenischer Orgelbauer charakteristisch.

Man hätte sich vom Autor eine deutlichere Abgrenzung der beiden Stilarten gewünscht. Kennzeichnend für die Orgeln im venezianischen Stil sind: 1 Manual; Ripieno aus Prinzipal mit 6-8 Oktav- und Quintmixturen; Concertino vorwiegend aus Vox humana, Flöte, kurzbechriger Posaune und Kornett; Pedal 8' und 16'. Charakteristisch für die Orgeln im cäcilianischen Stil sind: 2 Manuale; Auflösung des reinen, klassischen Ripienos; Vorliebe für Grundstimmen, Sali-zional, Violon, Gamba, Quintadena; dagegen

Zurücktreten der Zungen-Register entsprechend dem romantischen Ideal eines fülligen, weichen Klangs.

Istrien besitzt heute nur noch solche Orgeln, die aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dem 19. und unserem Jahrhundert stammen. Ältere sind nicht mehr oder nur in Fragmenten erhalten. Durch Eingriffe unerfahrener Restauratoren in neuerer Zeit wurde vielen alten Orgeln schwerer Schaden zugefügt.

Als Beispiel hierfür sei die Callido-Orgel in der Kathedrale von Capodistria (Koper) herausgegriffen. Dieses 1772 erbaute Instrument war mit Ripieno, Vox humana, Flöten 4' und 2 2/3', Kornett, kurzbechriger Posaune und Pedal 16' registriert. 1940 wurde es stark verändert, indem der originale Prospekt durch einen solchen im cäcilianischen Stil ersetzt, die tiefste, nicht vollchromatische Oktave der Tastatur entfernt, die letzten zwei Reihen des Ripienos eliminiert, Flöte 2 2/3' durch Viola da Gamba, das – bereits im Jahre 1891 anstelle des Kornetts eingesetzte – Piccolo 2' durch Violon und die kurzbechrige Posaune durch Quintadena ersetzt, ferner ein – 1891 hinzugefügtes – Violoncello (Zungenregister) eliminiert wurde.

Bei der Darstellung der 1891 vorgenommenen Restauration des Instruments scheint dem Autor insofern ein Versehen unterlaufen zu sein, als er behauptet (S. 31), es sei eine – originale – Posaune (Trombone) durch Trompete ersetzt worden. Im Verzeichnis der originalen Register (S. 29) ist jedoch keine Posaune vorhanden. Deshalb wird nicht deutlich, ob es sich um die Hinzufügung eines gänzlich neuen, oder, wie der Autor behauptet, um die Auswechslung eines alten Registers handelt.

Ähnlich schwerwiegende Eingriffe wie in diesem Fall sind leider auch u. a. bei der Callido-Orgel in Isola (Izola), der Nacchini-Orgel in Pirano (Piran), der Piaggia-Orgel in Piemonte (Završje) und der Dacci-Orgel in Umago (Umag) vorgenommen worden. Nur wenige der alten Orgeln, wie z. B. die Callido-Orgel in Pinguente (Buzet), weisen keine wesentlichen Veränderungen auf.

Vorzüge des Buches von Radole sind die ausführlichen, gut dokumentierten historischen Notizen, die der Autor bei vielen Orgeln zu geben in der Lage ist. Hier wird über eventuelle Vorgängerinnen, frühere Orgel-

bauer und die Geschichte des vorhandenen Instrumentes berichtet. Das besondere Interesse der Fachwissenschaftler dürften zwei originale Registrier-Anweisungen Callidos (S. 39-42, 78-80) erwecken. Wertvoll ist ferner ein alphabetisches Verzeichnis der in der Studie behandelten Orgelbauer mit biographischen Angaben. Zahlreiche Abbildungen vervollständigen den Band.

Radoles Studie ist zuerst in Fortsetzungen in der Zeitschrift „L'Organo“ V (1964 bis 1967) und VI (1968) erschienen. In der vorliegenden Buchausgabe wurde sie mit einem Namens- und einem Ortsregister versehen.  
Wolfgang Witzemann, Rom

*FRIEDRICH JAKOB: Die Orgel und die Vogelwelt. Männedorf (Schweiz): Orgelbau Th. Kuhn AG 1970. 33 S. (Neujahrsblatt der Orgelbau Th. Kuhn AG auf das Jahr 1970.)*

Das scheinbar periphere Thema berührt alle wichtigen Epochen der Orgelgeschichte und lenkt bis zu Ktesibios zurück, der außer der Orgel und anderen Nutzenwendungen von Kolbenpumpen auch künstliche singende Vögel erfunden haben soll. Orgel und Vögel dieser Art „standen ursprünglich gleichberechtigt nebeneinander“, entwickelten sich aber „recht unabhängig voneinander“ – die künstlichen Vögel, meist als Schwarm auf einem nachgebildeten Baum sitzend, vorwiegend im Vorderen Orient, die Orgel hingegen im Abendland. In Byzanz allerdings waren beide „Instrumente“ nebeneinander – im Dienst höfischer Repräsentation – gebräuchlich, woraus sich Kombinationen beider erklären. Die Orgel nahm seit ihrer Verbreitung im christlichen Sakralbereich nicht nur das gesamte Musikinstrumentarium der Zeit allmählich in sich auf, sie erschien überdies als „Abbild des klingenden Universums schlechthin“. Wohl unter diesem Aspekt wurde nun der Vogelgesang, Inbegriff der Stimme der Kreatur, in die Orgel einbezogen. Register mit dem Namen „Vogelgesang“, später eindeutiger als „Kuckuck“, „Nachtigall“ o.ä. bezeichnet, sind seit Beginn des 16. Jh. nachweisbar. Da sie aber in der Regel nicht durchgehend ausgeführt, sondern auf wenige, den Vogelruf imitierende Pfeifen beschränkt waren, blieben sie innerhalb der Disposition spielerische Zutaten, die im 19. Jh. verschmährt und verdrängt wurden. Die Vogelorgeln des 18./19. Jh. dienten – von einem

selteneren Sondertyp abgesehen – nicht zur Nachahmung von Vogelrufen, sondern zum Abrichten gezähmter Singvögel; die zumeist kleinen Werke, die mit einer Stifftwalze versehen waren und mechanisch, durch Handkurbel oder Uhrwerk betätigt, kurze Musikstücke abspielten, sollten die Tiere zum Nachpfeifen dieser Melodien anregen. Auf einer anderen Ebene liegt jene Beziehung zwischen Orgel und Vogelgesang, die abschließend an einigen Beispielen gezeigt wird: die reiche Verwendung von Vogelrufen in der abendländischen Kunstmusik, speziell in Orgelkompositionen, bis hin zu den ornithologisch exakt belegten Vogelzitationen im Schaffen Olivier Messiaens. – Der Verfasser stellt diese Entwicklungszüge knapp, doch fundiert dar. Die Veröffentlichung ist ansprechend ausgestattet und verdient Beachtung seitens der Organologen.

Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen

*FRÉDÉRIC CHOPIN: Polonaisen. Kritischer Bericht von Ewald ZIMMERMANN. München-Duisburg: G. Henle-Verlag 1970. 14 S.*

Noch immer warten die wissenschaftliche Welt ebenso wie die praktisch ausübenden Künstler auf eine Gesamtausgabe der Werke Frédéric Chopins. Leider läßt die schon längst angekündigte polnische Ausgabe noch immer auf sich warten. Daher ist es erfreulich, daß gerade im deutschen Raum Wissenschaftler sich mit den Editionsproblemen der einzelnen Gattungen Chopinscher Musik befassen und so eine wichtige Aufgabe für die zu erwartende Gesamtausgabe erfüllen.

Aus dem kritischen Bericht, den uns Ewald Zimmermann über Chopins Polonaisen vorlegt, ist ersichtlich, mit welcher Umsicht, Kenntnis und wissenschaftlicher Genauigkeit die Originalwerke studiert, und mit welchem Eifer die einzelnen Teilprobleme der Editionstechnik auf Grund der Vorlagen behandelt werden. Zimmermann gibt eine geschichtliche Übersicht über die Polonaisen, über ihre Entstehungszeit und über die Person, die die erste Ausgabe redigiert hat, und zieht auch eventuelle frühere Fassungen in den Kreis seiner Betrachtungen ein. Dies ist deshalb von großer Bedeutung, da Chopin bekanntlich nicht alle seine Werke edieren konnte; daher wurde manches von den Herausgebern auf eigene Faust behandelt.

Hier müssen auf Grund einer vergleichenden Arbeitsmethode die fraglichen Stellen geklärt und verbessert werden, wobei die posthum erschienenen Werke heranzuziehen sind. Der kritische Bericht Ewald Zimmermanns beruht auf minutiös durchgeführten Untersuchungen und vermittelt neue Erkenntnisse über Chopins Polonaisen.

Franz Zagiba, Wien

*THEODOR W. ADORNO – HANNS EISLER: Komposition für den Film. München: Rogner & Bernhard 1969. 215 S., VIII S. Notenbeisp.*

Das in den Jahren 1942 bis 1944 entstandene, noch immer unvermindert aktuelle Buch ist keine wissenschaftliche Monographie, sondern ein theoretisches Werk: Es ist die auf künstlerische Praxis gerichtete Ergänzung zu Adornos Abhandlung über den Fetischcharakter in der Musik von 1938 und zu den daran anschließenden amerikanischen Arbeiten über die popular music. Den Ausgangspunkt bildeten *Systematische Versuche mit Filmmusik* (S. 159), praktische Arbeit und Analysen. Eisler komponierte für dieses Projekt Filmsequenzgruppen; es charakterisiert sein Talent, daß ihm bei dieser im wahren Wortsinn experimentellen Arbeit sein bestes Werk gelang: Das Quintett *Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben*. Vielleicht bedeuten diese Jahre in Hollywood überhaupt den Gipfel seines Schaffens.

Das Buch, wie es jetzt veröffentlicht vorliegt, ist indessen nicht ganz unbekannt, denn unter Eislers Namen waren bereits zwei Versionen im Druck erschienen: 1947 (und 1951) *Composing for the films*, 1949 *Komposition für den Film* (in Ostberlin). Der Text der englischen Ausgabe, an dessen Formulierung George MacManus und Norbert Guterman Anteil haben, zeigt gelegentlich Erweiterungen – z. B. die sehr umfangreiche Fußnote S. 41 f. –, steht aber der jetzt veröffentlichten Originalgestalt wesentlich näher als die erste – als Buch übrigens sehr ansprechende – deutsche Ausgabe von 1949. Diese zeigt vielmehr sehr viele Veränderungen, vor allem Kürzungen. Sie betreffen u. a. alle Hinweise auf die Rockefeller-Foundation, auf Arbeiten Adornos, viele die Nennung der Namen von Schönberg und Strawinsky. So hat Eisler selbst die Widmung an Schönberg des in der Beilage gebotenen

Werkes und bei dessen Analyse den Hinweis auf die Tatsache, daß es sich um eine Zwölftonkomposition handelt, gestrichen (1969: S. 171; 1949: S. 125). Besonders eingreifend wurde von Eisler das Schlußkapitel *Abschluß* (1969: S. 187 ff.), vor allem gegen Ende gekürzt. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, alle Änderungen – außer Kürzungen vor allem Übersetzungen von englischen Zitaten, sowie Fach- und Jargon-ausdrücken, stilistischen Modifikationen, Ersetzung bestimmter Vokabeln – im Einzelnen aufzuzählen. Immerhin lassen gerade sie erkennen, daß der jetzt veröffentlichte Text der originale ist. Ein Wort wie „Anliegen“ – Eisler ersetzt es stets durch „Aufgabe“ –, das Adorno bis zu seiner Rückkehr nach Deutschland unbefangen verwendet hat, hätte er später nicht mehr niedergeschrieben (oder auch nur stehenlassen). Tatsächlich gibt es denn auch keine Stelle, die Anlaß geben könnte, die Authentizität des jetzt veröffentlichten Textes zu bezweifeln, auch nicht die Passage über das „allumfassend“ gewordene Komponieren auf S. 117. Schließlich ist das eine der Hauptthesen der *Philosophie der Neuen Musik*, deren erster Teil ja bereits in den Jahren 1940/41 entstanden war.

Rudolf Stephan, Berlin

*KLAUS WEISING: Die Sonatenform in den langsamen Konzertsätzen Mozarts. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1970. VII, 191 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 3.)*

Von den Konzerten Mozarts und vieler anderer Komponisten sind bisher in der Regel immer nur die ersten Sätze genauer untersucht worden; den zweiten und dritten Sätzen schenkte man dagegen höchstens am Rande Beachtung. Man begrüßt deshalb Klaus Weising's Studie, die sich ausschließlich mit der formalen Struktur der langsamen Konzertsätze auseinandersetzt, als eine notwendige, längst überfällige Arbeit auf diesem Gebiet, bestätigt sie doch wiederum unsere mehr als lückenhaften Kenntnisse von der Stilkritik klassischer Musik. Der Schwerpunkt dieser 1968 in Hamburg abgeschlossenen Dissertation liegt auf der detaillierten deskriptiven Analyse aller langsamen Konzertsätze Mozarts. Diese wird ergänzt durch Vergleiche mit Konzerten vieler Zeitgenossen, aber auch mit manchen Einleitungs-

sätzen sowie verwandten konzertanten und nichtkonzertanten Instrumentalwerken Mozarts, unter anderen auch Streichquartetten. Die analytische Methode ist durchdacht und konsequent. Lediglich die Verwendung des Terminus „Ritornell“, unter dem Weising die die Soloexposition oder Reprise beschließende Tuttigruppe mit thematischem Material versteht, könnte in Analogie zum barocken Konzert leicht zu Mißverständnissen Anlaß geben.

Nicht uneingeschränkt Zustimmung dürfte dagegen Weising's Deutung der Analysen hinsichtlich der sogenannten „Sonatenform“ finden. Der Verfasser geht von jenem Lehrbuch-Formbegriff aus, wie ihn erst das 19. Jahrhundert (A. Reicha, H. Birnbach, endgültig dann C. Czerny u. a.) formuliert, das späte 18. Jahrhundert aber noch nicht gekannt hat, glaubt ihn aber auch überall in jenen sehr zahlreichen Sätzen wiederzufinden, in denen oft sogar die Andeutung einer Durchführung fehlt und die Reprise nichts anderes als eine z. T. transponierte, mitunter stark variierte Wiederholung des ersten Teils darstellt. Es sind, vereinfacht formuliert, Formen nach dem Grundriß A A'. In diesen Sätzen zeigt sich, daß das alte, von den Theoretikern bis zu H. Chr. Koch immer wieder betonte harmonische Ordnungsprinzip in binärer Gliederung nach wie vor Gültigkeit besitzt, während echte ternäre Formen mit kontrastierenden Themen, ausgebildeter Durchführung und Reprise in Mozarts langsamen Sätzen nur relativ selten vorkommen. In diesem Kernpunkt der Interpretation wird man Weising häufig nicht folgen können. Das Gleiche gilt übrigens auch für die in Mozarts Instrumentalsätzen oft recht heikle Feststellung von erstem und zweitem Thema. Mozart entwickelt immer wieder das sogenannte zweite Thema aus der Fortspinnung des ersten, ohne daß es jene von der Formtheorie als verbindlich angesehene Erscheinung einer „relativ geschlossenen Bezugsgestalt“ annimmt.

Angesichts so mancher Fehldeutung drängt sich bei der Lektüre des Buches die Frage auf, ob der Verfasser die „Sonatenform“ als kompositorisches Problem des späten 18. Jahrhunderts nicht doch erheblich unterschätzt hat, zumal man eine Auseinandersetzung grundsätzlicher Art über die Entstehung der Form und ihre äußerst variable Anwendung in der Hochklassik vermißt.

Dieser Eindruck verstärkt sich bei Einsicht in die benutzte Sekundärliteratur. Wenn Weising schon nicht mehr Fred Ritzels im Januar 1968 publizierte wichtige Untersuchung über die Sonatenform in der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts befragen konnte, so wäre ihm gründliche Information durch die Arbeiten von William S. Newman, Leonhard G. Ratner, Jens Peter Larsen (in Festschrift Fr. Blume) und von manchen anderen zuteil geworden. Mit Ausnahme der Studien von Edwin J. Simon, abgesehen von den für das behandelte Thema ohnehin nicht ergebnisreichen Konzertmonographien C. M. Girdlestones und E. Hutchings, blieb die gerade auf diesem Gebiet hervorgetretene englisch-amerikanische Forschung unberücksichtigt. Man bedauert das umso mehr, als der Verfasser den analytischen Teil mit großer Umsicht, Liebe zum Gegenstand und methodisch vielversprechenden Ansätzen bewältigt hat.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

*KLAUS SCHWEIZER: Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH (1970). 229 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Band I.)*

Den Hauptanteil des Buches stellen, der allgemein formulierte Titel ließe es nicht unbedingt vermuten, sehr ausführliche Analysen der expressiv verbis nach dem Vorbild der Sonatenform gearbeiteten Partien in Bergs Opern – der Schmuckszene (II/1) im *Wozzeck*, der Doktor-Schön-Sonate (I/2-3) in *Lulu* –, minutiöse Interpretationen des dramatischen und musikalischen Baus und ihrer wechselwirkenden Funktion. Ein vorangestelltes Kapitel von relativ kleinem Umfang (55 S.) – Bergs Instrumentalmusik steht in der Wertschätzung offenbar noch immer hinter den Opern zurück – widmet sich der Klaviersonate und den Kopfsätzen von op. 3, *Kammerkonzert, Lyrischer Suite*.

Schweizer deutet (S. 45 ff.) in Bergs differenzierter Handhabung der Sonatenform zwei „*Entwicklungslinien*“, zeitlich nacheinander, jedoch durch jeweils parallele Stadien verlaufend (op. 1/*Kammerkonzert*; op. 3/*Lyrische Suite; Wozzeck/Lulu*); eine These, der man mit mehr oder weniger Vorbehalt zustimmen mag. (Die Frage, ob der Sonatenform in den Opern nicht eine wesentlich andere Bedeutung und Aufgabe zu-

komme als in der Instrumentalmusik, wird nicht angeschnitten.)

So sinnvoll und lehrreich es ist – unnötig fast, hervorzuheben, daß es sich beim vorliegenden Buch um die erste über das Einzelwerk hinausgreifende Formanalyse Bergscher Musik handelt –, kompositorisches Verfahren am Paradigma einer anerkannten und zentralen musikalischen Form – und das war, wie Schweizer im I. Kapitel auch einleuchtend zeigt, die „Sonatensatzform“ für Berg, wie ja auch für Schönberg, zweifellos – gleichsam zu testen, so hätten doch, das betrifft nun vor allem die Instrumentalwerke, manche Probleme einer eingehenderen Diskussion bedurft. Kann man sich bei der Analyse gerade Bergscher Musik schon uneins sein über Definition, Anzahl, Abgrenzung von „Themen“, so nicht minder über die Fixierung formaler Stellenwerte wie „Überleitung“, „Seitensatz“ usw.: die formale Analyse ist in Wahrheit problematischer, und ihre Ergebnisse sind weniger eindeutig, als der Verfasser mitunter glauben macht; und seine Statierungen der Sonatensatzform gehen nicht immer ohne Zwang vor sich. Ist auskomponierte Mehrdeutigkeit typisch für Berg, so wäre aber auch zu fragen, ob die Beschränkung auf diejenigen Kompositionen, die „*von Berg selbst durch Überschrift oder analytische Äußerungen auf Sonaten- oder Symphoniegestalt zurückgeführt wurden*“ (47), eine glückliche Ausgangsbasis darstellt. (Um nur ein Beispiel zu nennen: Wenn I. und 2. Satz der *Lyrischen Suite*, die formal recht ähnlich gebaut sind, traditionellerweise als „Sonatensatz ohne Durchführung“ bzw. als „Rondo“ figurieren, so fragt sich doch, inwieweit durch solche Begriffe überhaupt noch formale Gattungen repräsentiert werden.)

Im einzelnen lesen sich die detaillierten – mitunter vielleicht, auch was die graphischen Darstellungen betrifft, etwas weitschweifigen – Analysen mit Gewinn, und mit dem Reiz zum Widerspruch, den jede gründliche Analyse evoziert; aus ihnen spricht ein hoher Grad an Vertrautheit mit ihrem Gegenstand.

Die Herstellung des Buches ist leider seinem Wert nicht adäquat: Mängel im Satz (wenig angenehme Type, Unregelmäßigkeiten im Zeilenstand), im Cliché- bzw. Offsetverfahren (Unschärfe der Notenbeispiele [z. B. S. 146], unterschiedliche Helligkeit der Seiten), vor allem in der Lumbeck-

Bindung (aus der sich schon bei der ersten Benutzung Blätter lösen) möchte man bei den folgenden Bänden dieser neuen musikwissenschaftlichen Schriftenreihe vermeiden sehen.

Wolfgang Dömling, Hamburg

*ANTONIUS SOMMER: Die Komplikationen des musikalischen Rhythmus in den Bühnenwerken Richard Wagners. Giebing über Prien am Chiemsee: Musikverlag Emil Katzbichler (1971). 150 S. (Schriften zur Musik. 10.)*

Um es gleich vorweg zu nehmen: eine hervorragend gute Arbeit von fundamentaler Bedeutung! Es ist dem Autor gelungen, in rational klarer Beweisführung das Irrationale in der Musik an sich begreiflich zu machen, also die Grenze, die allem Vernunft-Denken gesetzt ist, zu transzendieren und ins Über-Rationale vorzustoßen – in der Tat, eine ungewöhnliche Leistung! Der Leser dieses Buches steht sozusagen auf dem Schnittpunkt von Mathematik – der unwiderleglichsten und rationalsten aller Wissenschaften – und künstlerisch intuitiver Poesie. Mit streng wissenschaftlicher Akribie wird vom Problem des Rhythmus aus in die Gebiete der Psychologie (Tristans Tod), ebenso aber auch ins Gebiet der Ontologie der Materie (Feuerzauber) vorgestoßen.

Die Methode, deren sich der Autor bedient, beruht gleichsam auf einer denkerischen Technik des Zeitlupen-Verfahrens: rhythmische Gestaltungen, die das Ohr bei ihrem Erklingen nicht mehr zu apperzipieren vermag, weil sie die Reizschwelle des Hörbaren überschreiten, werden durch die vom Autor angewendete Methodik von „*Unterteilungen ersten, zweiten und dritten Grades*“ usf. graphisch eindeutig fixiert und zwar nicht nur im Nacheinander der „*Zählzeit*“, sondern auch im *Miteinander* verschiedener Zählzeiten. Dieser Satz mag in einer den Inhalt von Sommers Arbeit kurz umreißen den Rezension etwas schwer verständlich anmuten: es ist auch ein äußerst kompliziertes Problem. Der Autor aber hat dieses Problem in so meisterhafter Weise gelöst, daß sich das Buch ganz „wie von selbst“ liest und alles darin Ausgeführte mühelos verstanden werden kann. Hier sind sehr subtile Dinge in solcher Klarheit dargestellt, daß auch ein Laie sie ohne weiteres verstehen würde.

Es ist vom Autor zwar eindeutig abge-

grenzt, auf welchen Umfang seine Untersuchungen sich erstrecken: dennoch schiene es mir wünschenswert, wenn dieser Umfang sich wenigstens durch einige stellvertretende Beispiele auch auf die rhythmischen Komplikationen erweitert hätte, die aus den sogenannten „*Periodenbildungen*“, die einander in Elisionen überlagern, entstehen, z. B. die „*Drei-Taktigkeit*“ in der dritten Szene des ersten Siegfried-Aktes, die zunächst noch zwischen dem Zwei-Viertel-Rhythmus der „*Waberlohe*“ und dem Motiv des Lindwurmes in der Tuba übereinstimmt, aber späterhin mit der bis zum Wahnsinn wachsenden Angst Mimes einen in den Perioden selbst zutage tretenden Widerspruch von Zwei-Taktigkeit und Drei-Taktigkeit im „*Miteinander*“ hervorbrechen läßt. Bei der hervorragend guten Darstellung des rhythmischen Geschehens beim Sterben Tristans sind solche Periodenbildungen im „*Nacheinander*“ aufgezeigt: ich würde bei einer Neuauflage des Buches gern auch dem Problem rhythmischer Elisionen im „*Miteinander*“ ein eigenes Kapitel gewidmet sehen.

Sommers Arbeit enthält so viele Kostbarkeiten der Erkenntnis (etwa die Ausführungen über die „*Hemiole*“, über Akzentverschiebungen bei Kongruenz der Zählheiten etc.), daß es unmöglich ist, die Fülle des Vortrefflichen in einer kurzen Rezension nur einigermaßen zu würdigen. Diese Arbeit gehört nicht nur in die Hand jedes Musikwissenschaftlers, sondern vor allem auch in die Hand jedes verantwortungsbewußten Dirigenten, Regisseurs und auch Orchestermusikers. Es sollte auch – das scheint mir das Wichtigste zu sein – die Grundlage für einen rhythmischen Ausbildungskurs an jeder Musikhochschule bilden, der mindestens zwei Semester die Erkenntnisse Sommers auswerten sollte.

In einem einzigen Punkt kann ich dem Autor nicht beistimmen: nämlich in seiner bereits auf Seite 119 vorweggenommenen Feststellung am Schluß, der zufolge „*wir im Werk Wagners einer rhythmischen Vielfalt gegenüberstehen, wie es sie in der Orchester-technik des ganzen 19. Jahrhunderts – auch nach Wagner – in dieser Form nicht gibt.*“ Das stimmt nicht, denn ins 19. Jahrhundert fallen die Uraufführungen aller sechs symphonischen Dichtungen von Richard Strauss (*Don Juan* 1888, – *Till Eulenspiegel* mit seiner alles überbietenden rhythmischen

Feinnervigkeit 1894!). Dies hätte Anlaß dazu sein sollen, auf Richard Strauss, den genialsten Rhythmiker der abendländischen Musik – (man denke nur an die unfafßbar naturwahre Polyrythmik vom Wiegen des Laubes und der Zweige in *Daphne!*) – hinzuweisen. Es sei dem Rezensenten gestattet, den Wunsch auszusprechen, gerade von Sommer ein Werk über die Polyrythmik bei Richard Strauss, dem großen legitimen Erben Wagners und Mozarts, zu erhalten.

Kurt Overhoff, Salzburg

*Music by Computers. Hrsg. von Heinz VON FOERSTER und James W. BEAUCHAMP. New York-London-Sydney-Toronto: John Wiley and Sons 1969. XX, 140 S., 4 Schallfolien.*

Komposition unter Beteiligung eines Computers ist auch für die Alte Welt längst nichts mehr Ungewöhnliches; was im Jahre 1966 auf der Fall Joint Computer Conference in San Francisco unter dem Thema „*Computers in Music*“ verhandelt und in der vorliegenden Publikation zusammengefaßt wurde, gehört mindestens teilweise schon der historischen Dimension an. Insbesondere scheint sich die Kompetenzverteilung, seinerzeit durch ein deutliches Übergewicht der Physiker und Ingenieure gekennzeichnet, mit zunehmend künstlerischer Animation des Operationsfeldes „*Computermusik*“ etwas zugunsten der Komponisten eingependelt zu haben. Andererseits sind nicht wenige der damals angesprochenen Probleme noch immer geeignet, die engste Zusammenarbeit zwischen Musikern und Technikern herauszufordern. Dazu gehört beispielsweise die „*Humanisierung*“ synthetischer Klänge, ein Aspekt, der im sonst vorwiegend technischen Ambiente des Buches bemerkenswert breiten Raum einnimmt. – Sein einleitendes Grundsatzerferat stellt Heinz VON FOERSTER unter das Begriffspaar „*Schall als Signal – Schall als Symbol*“ und versucht, die gesamte abendländische Musikgeschichte unter informationstheoretischen Gesichtspunkten auf einen monotonen Trend zur Redundanzminderung zurückzuführen. In diesem Konzept erscheinen die Computer auf dem Höhepunkt der Komplikation fast als überlebensnotwendige Helfer – eine perspektivische Verkürzung, die sich wohl nur aus der seinerzeitigen Absicht des Diskussionsanstoßes rechtfertigen kann.

Gemeinsamer Ausgangspunkt aller Autoren dieses Sammelbandes ist die computerkontrollierte Klangsynthese. Sie erfolgt, kurz gesagt, indem diskrete (frequenz- und amplitudenbezogene) Funktionswerte vom Computer berechnet, als binär codierte Signale bereitgestellt und danach durch einen Digital-Analog-Wandler in hörbare Schallereignisse umgesetzt werden. In der ersten, unter dem Stichwort „*Programs and Systems*“ zusammengefaßten Gruppe von Beiträgen erörtert M. David FREEDMAN generell die Forderungen, die eine Rechenanlage bezüglich ihrer Speicherkonfiguration und der Geschwindigkeit des internen Datentransfer erfüllen muß, wenn dem Komponisten der direkte und kontinuierliche Dialog mit dem Computer gewährleistet sein soll. Sehr ausführlich und mit erheblichem Anspruch an das mathematisch-physikalische Verständnis des Lesers beschreibt James W. BEAUCHAMP ein Computersystem für die (Fourier-)Analyse und Synthese von Instrumentalklängen. Seine künstlich erzeugten Cornett-, Oboen- und Flötentöne klingen (zumindest auf der Schallplatte) verblüffend „echt“; die immerhin erkennbaren Qualitätsbeschränkungen fallen anscheinend mit der Randbedingung des Experiments, der Elimination nichtharmonischer Schwingungsanteile, zusammen. Wesentlicher Ausgangspunkt musikerzeugender Computersysteme in den USA war das um 1960 in den Bell Telephone Laboratories entwickelte MUSIC4-Programm; Arthur ROBERTS berichtet über eine Neufassung („*Orpheus*“) und bedeutsame Erweiterungen wie kontinuierlich variables Timbre und nichtlineare Effekte. Unter seinen Klangbeispielen fällt die humoristische *Sonatina for CDC-3600* auf, die unter anderem den Übergang von Halbton- über Viertel- und Achteltonstufen zu skalenfreien Tonhöhenschichtungen demonstriert.

„*Algorithms in Composition*“ lautet die gemeinsame Überschrift zweier Aufsätze, die dem Computer als aktivem, quasi-schöpferischem Element des Kompositionsprozesses gewidmet sind. Lejaren HILLER schildert den Aufbau seiner Programmiersprache MUSICOMP und die Wirkung zugehöriger Unterprogramme. Die Auswahl der musikalischen Grundsubstanz und die Art ihrer kompositorischen Verknüpfung wird im Prinzip dem Zufall überlassen; jedoch bleibt dem Komponisten die Möglichkeit, den Ablauf der

stochastischen Prozesse beliebig zu beeinflussen (z. B. die Realisation konventioneller Strukturen zu erzwingen). Leider fehlt ein Hinweis auf die Gestalt der so erzeugten Partituren, in denen synthetische Klänge wahr-frei neben herkömmlichen Besetzungen disponiert sind. Hillers serielle Komposition *Icosahedron* für neun Instrumente und ein Zweikanal-Band ist unter den hier vorliegenden Klangbeispielen mit Abstand das eindrucksvollste. – Musikalische Strukturen, die man mit dem Lichtgriffel auf einem Bildschirm skizziert, werden nach dem Verfahren von M. V. MATHEWS und L. ROSLER durch den Computer sofort oder beliebig später hörbar gemacht. Da die „Graphische Inputsprache“ algebraisch definiert ist, können mit Hilfe spezieller Funktionen gewisse Verwandlungsprozesse in Gang gesetzt werden; diese sind zwar streng determiniert, aber komplex bis an die Grenze der Vorhersehbarkeit. In den Klangbeispielen (darunter die schrittweise vollzogene Umwandlung eines japanischen Wiegenliedes in Franz Schuberts „Wiegenlied“-Melodie) offenbart das Verfahren allerdings mehr seinen spielerischen Reiz als weitreichende künstlerische Möglichkeiten.

Für die letzten vier kurzen Beiträge wählen die Herausgeber – mit leisem Vorbehalt – die gemeinsame Überschrift „*Aesthetics*“. Herbert BRÜN, diesem Stichwort am unmittelbarsten verpflichtet, engagiert sich für die strikte Gegenwartsbezogenheit und damit für die politische Relevanz ästhetischer Werte – im Allgemeinen wie hinsichtlich der Musik. Seine Komposition *Infradivides*, dem Referat nur durch den gleichlautenden Titel verbunden, ist ein recht starr wirkendes, mit relativ bescheidenen Mitteln konstruiertes Stück reiner Computermusik. Bei seiner Konzeption blieb der Gesichtspunkt offensichtlich ausgeklammert, dem die drei nachfolgenden Autoren ihre besondere Aufmerksamkeit widmen: Das philanthropische Quentchen Unvollkommenheit (Indeterminiertheit), dessen die vollsynthetischen, weitgehend stationären Computerklänge bedürfen, wenn sie „erträglich“ klingen sollen. – J. K. RANDALL wendet sich gegen Spekulationen auf der Basis des hergebrachten „Timbre“-Begriffs, er plädiert für transitorische Operationen mit Wellenformen als eine neue, durch den Elektronenrechner voll kontrollierbare kompositorische Dimension. Mit den *Lyric Variations 6-10* bietet Randall ein beachtens-

wertes, durch faszinierende Stereoeffekte belebtes Exempel. J. R. PIERCE und M. V. MATHEWS untersuchen die relative Konsonanzwirkung nichtharmonischer Obertöne. Gerald STRANG schließlich erörtert die Möglichkeiten künstlich herbeizuführender Irregularität unter Einbeziehung sämtlicher klangsynthetischer Faktoren; sein Ansatzpunkt ist die hochkomplexe Struktur des Vibrato bei natürlichen Instrumentaltönen.

Die letztgenannten Arbeiten weisen insofern über den thematischen Rahmen des Buches hinaus, als die hier am Beispiel computergenerierter Klänge diskutierten Probleme im Grunde die elektronische Musik insgesamt berühren.

Norbert Böker-Heil, Oberhöchstadt

*ELMAR HERTRICH: Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung. Berlin: Walter de Gruyter & Co 1969. XI, 238 S. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Neue Folge. 30. [154])*

Das Buch sollte jeder Musikwissenschaftler durcharbeiten, der sich einen Begriff von der Musikanschauung der Frühromantik verschaffen will. Der Verfasser klärt in einem Einleitungskapitel den Stand der Forschung und vor allem die Frage nach Wackenroders Anteil. Tieck hatte die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1799) anonym erscheinen lassen, in der Fortsetzung *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* (1799) hatte er sich als Herausgeber genannt. Aber auch der „Klosterbruder“ kommt wieder zu Wort und skizziert das Leben seines früh verstorbenen Freundes, des Musikers Joseph Berglinger, als Vorbereitung auf den Abdruck „*einiger musikalischer Aufsätze von J. B.*“ (die Abkürzung ist von uns gewählt). Der Name Wackenroder ist nicht genannt! Erst 1814 hat Tieck dann seinen Anteil an beiden Büchlein von dem seines Freundes zu scheiden versucht und in einem Band alles gesammelt, was in den genannten Büchlein von Wackenroders Hand stammte (Gesamttitle: *Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder*). Wir finden hier wieder die Lebensgeschichte J. B.'s, das „*morgenländische Märchen . . .*“, „*die Wunder der Tonkunst*“, „*Von den verschiedenen Arten der Kirchenmusik*“, „*Fragment aus einem Brief J. B.'s*“,

„Das eigentümliche Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik“, und „Ein Brief J. B.'s“. Alles Genannte ist Wackenroders Anteil, vor allem die Gestalt J. B.'s selbst und auch der letzte Brief, dessen Zugehörigkeit zu Wackenroder erst R. Alewyn 1944 erkannte und begründete. Das alles ergibt ein Bild Wackenroders, das sich von dem bisherigen wesentlich unterscheidet. Dieses neue Bild entworfen und gegen frühere Auffassungen überzeugend begründet zu haben, ist Hertrichs Verdienst.

Nach dem Einleitungskapitel wendet sich der Verfasser im 2. Teil zunächst der Maske und der Erzählung des „Klosterbruders“ zu, der als Freund und Chronist von Berglingers Leben auch die „Geschichte seines Geistes“ berichtet. Diese Gestalt gehört zum wackenroderschen Grundbestand der *Herzensergießungen*. Den dritten Teil hat der Verfasser J. B. gewidmet; er beginnt mit einer aufschlußreichen Interpretation seiner (fingierten) Lebensgeschichte. Von den verschiedenen Gesichtspunkten ist dabei der soziale wohl der ergiebigste. Die Konfrontierung von nützlichem Beruf und nutzloser Kunst ist gemeinromantisch; an dem Gegensatz zwischen „dem schönen Leben in der Kunst und dem Elend der Menschheit“ geht der empfindsame Künstler zugrunde. Die Musikanschauung der „Berglingeriana“ (d. h. der als von J. B. stammenden fingierten Schriften Wackenroders) wird ausführlich erörtert und auf ihre geschichtliche Herkunft und das gegenüber traditionellen Elementen Neue befragt. Die Formulierung von H. H. Eggebrecht (in: *Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang*, 1955) trifft den Kern der sich zwischen 1740 und 1780 vollziehenden Wandlung. „Die Musik drückt etwas aus“, wird abgelöst von der neuen Zielsetzung „in der Musik sich selbst ausdrücken“. Für diesen „expressiven Realismus“ des musikalischen Sturm und Drang nennt Eggebrecht C. F. D. Schubart, Herder, Heinse als Repräsentanten. Hertrich fügt mit Recht Wackenroder neu hinzu. Der Unterschied ist, daß jene vom Gesang ausgegangen waren, J. B. aber sofort auf die Instrumentalmusik einschwenkt und deren „Seelenlehre“ entwirft. Doch möchte er, etwa im Gegensatz zu Heinse, die Gefühle von aller Objektbezogenheit lösen. Für J. B. sind die Töne nur „Mittel, das absolute, d. h. vom Leben gelöste Gefühl vor der Berührung mit der Welt zu

bewahren“. Die Gefahr liegt nahe, daß er sich von der Musik, deren „heilende“ und „erlösende“ Kraft er rühmt, in eine Sphäre seligen Selbstgenügens entführen läßt (S. 183/184). Hier ist die Interpretation des Märchens besonders aufschlußreich; Gedanken Schopenhauers scheinen nahe, wie der Verfasser an anderer Stelle den *Doktor Faustus* von Th. Mann zur Erhellung heranzieht und die Anklänge bei E. T. A. Hoffmann, ja sogar in den Schriften von Wagner und Liszt (S. 125/6) aufdeckt. Hier wird nun auch Wackenroders Ausspruch über die Art seines eigenen Hörerlebens (in einem Brief an Tieck) durchsichtig: „Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamen Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung; in der völligen Hingabe der Seele in diesen fortschreitenden Strom von Empfindung; in der Entfernung und Abgezogenheit vor jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken“. Wackenroder hört Empfindungen; Musik und Empfindung sind eins! Deshalb nennt W. (ebenso wie J. B.) keine Namen von Komponisten, keine musikalische Form. Dennoch wollen wir beide nicht identifizieren, sondern (mit H.) Wackenroders Leistung als Dichtung würdigen; J. B. ist eine dichterische Gestalt! „Der Konflikt zwischen Innerlichkeit und Welt, Phantasie und Wirklichkeit, Kunst und Leben ist das Schicksal dieses poetischen Ichs“ (S. 220). Daß es ein Musiker ist, macht diese Gestalt für uns so aufschlußreich. Hertrich hat den rechten Weg gewiesen.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

JENS ROHWER: *Sinn und Unsinn in der Musik. Versuch einer musikalischen Sinnbegriffs-Analyse. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag (1969). 40 S.*

„Sinn“ ist eine der ästhetischen Kategorien, die zu vermeiden ebenso schwer fällt wie der Versuch, sie zu rechtfertigen. Und Rohwers Abhandlung, die als Ergänzung des Buches über *Neueste Musik* verstanden werden kann (es scheint, als fühle sich Rohwer durch John Cage, den er nicht nennt, zu seinen Reflexionen herausgefordert), verrät Mut zum beinahe Unmöglichen.

Rohwer, der einen uferlosen Relativismus ebenso vermeiden möchte wie einen dogmatischen Platonismus, bestimmt die Instanz, die über „Sinn und Unsinn in der Musik“

entscheidet, soziologisch als „*Konsensus der Kenner und Liebhaber*“ (6). Der Konsensus aber sei, meint Rohwer, in der Sache selbst fundiert: Die Macht, die ihn bewirke, sei die „*Wesensschau des Kunstwerks*“ (6). Einerseits aber sind die Resultate einer „*Wesensschau*“ der Willkür des Schauenden nicht entzogen. Und andererseits muß Rohwer zugestehen, daß die Grenze zwischen „*Eigen- und Zusatzsinn des Kunstwerks*“ – zwischen dem Sinn also, der von außen in ein Werk hineingetragen wird, und dem, den es von sich aus hat – nicht selten ungewiß ist (7).

Die populäre Meinung, daß ein musikalisches Moment, das nicht hörbar wird, sinnlos sei, wird von Rohwer als Vorurteil durchschaut (3), ohne daß er jedoch die Definition der Musik als „*Hörgegenstand*“ preisgeben möchte (9, 24). Einerseits dehnt er darum den Begriff der „*Hörbarkeit*“ so weit, daß er auch die stumme Imagination beim Lesen und Analysieren eines Notentextes oder einer musikalischen Graphik umfaßt (9). Und andererseits unterscheidet er verschiedene Stufen von musikalischem Sinn: In der „*Sinnrang-Hierarchie*“, wie Rohwer sie nennt, repräsentiere Musik, die gelesen oder analysiert werden muß, um adäquat verstanden zu werden, eine niedrigere Stufe als ein musikalisches Gebilde, das sich unmittelbarem Hören erschließt (25, 33). Anders ausgedrückt: Der nicht hörbare „*Zusatzsinn*“ sei zwar Sinn, aber er sei es in geringerem Maße als der hörbare „*Eigen-Sinn*“.

Einen „*Zusatzsinn*“ stiftet nach Rohwer z. B. Schönbergs Reihentechnik. Abstrahiert man von ihr, „*so bleibt ein Komponist übrig, der aus der Gesamtreihe bedeutender Expressionisten nicht als durchaus überragend herausfällt*“ (31). Wen er zu den „*bedeutenden Expressionisten*“ zählt – ob Berg und Bartók oder auch Schreker und Rudi Stephan –, sagt Rohwer nicht. Er vermutet dann, Schönbergs Ruhm beruhe auf nichts anderem, als daß wir „*einen hypertroph gesteigerten Beisinn, nämlich das bloß Artifizielle seiner dodekaphonen Stücke, unreflektiert deren Haupt- und Eigensinn hinzurechnen, dem es in Wirklichkeit gar nicht oder nur bedingt angehören mag*“ (32). Die Argumentation ist jedoch brüchig. Denn erstens behauptet niemand unter den „*Kennern und Liebhabern*“, Schönbergs Reihenkombinationen seien bedeutender als die früheren Werke; und eine Behauptung, die nicht

existiert, kann nicht aus falschen Gründen – aus „*unreflektiertem Hinzurechnen des bloß Artifiziiellen*“ – entstanden sein. Zweitens gerät die Unterscheidung zwischen „*Eigen- und Zusatzsinn des Kunstwerks*“ ins Fragwürdige, wenn sie auf eine Trennung der Momente zielt: Lektüre und Analyse, die den „*Zusatzsinn*“ erschließen, sind auch bei serieller Musik stets auf das tönende Phänomen bezogen. Drittens fällt es schwer, die Reihentechnik, die zum Werk selbst gehört, als „*Zusatzsinn*“ zu begreifen. Und viertens bleibt es unklar, warum die Differenz zwischen dem, was hörbar ist, und dem, was erst der Analysierende erkennt, einen Rangunterschied implizieren soll. Der Sprung von der Beschreibung zum Werturteil wird nicht begründet. Carl Dahlhaus, Berlin

J. E. SPRUIT: *Van vedelaars, trommers en pijpers. Utrecht: A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij NV 1969. 141 S. (darunter 28 Taf.)*

Das komplexe Thema „*Spielmann im Mittelalter*“ ist während des vergangenen Jahrzehnts zum Gegenstand vieler Einzeluntersuchungen sowie einiger die Details zusammenfassender Darstellungen gewählt worden. Das wissenschaftliche Interesse an dieser Gruppe „*kunstloser*“ Teilnehmer am mittelalterlichen Musikleben ist merklich lebhafter geworden. Da die vielseitige Wirkksamkeit, die Orte und Gelegenheiten des Auftretens, die rechtliche und soziale Stellung dieser teils Fahrenden, teils Sesshaften nunmehr im wesentlichen bekannt ist, stellt sich bei der Lektüre des vorliegenden Buches die Frage, ob es angesichts des erreichten Forschungsstandes noch notwendig war, eine Schrift zu veröffentlichen mit der Aufgabenstellung: „*dit boekje beoogt een beeld to schetsen van de werkzaamheden der zwervende en sedentaire speellieden, alsmede een indruk te geven van de positie, die zij in de vroegere samenleving innamen.*“ (Voorwoord). Der Verfasser beschreibt also abermals die Spielleute im allgemeinen, deren „*werkzaamheden*“, deren „*verhouding tot de Kerk*“ und „*positie naar wereldlijk recht*“ sowie deren Zusammenschlüsse zu Corporationen und In-Dienst-Nahmen durch Obrigkeiten. Da die neuere Literatur für diese sehr gedrängte Beschreibung nur teilweise ausgewertet wird, gewichtige Publikationen von

E. Bowles, G. Pitzsch, Z. Falvy, R. Nissen, L. Saban, W. J. Schröder u. a. keine Erwähnung finden, erfährt der Sachkenner nur wenig Neues. Die bereits bekannten Aspekte werden lediglich mit einigen weniger geläufigen Quellenexzerpten aus den Niederlanden zusätzlich belegt. Auch die aus der Fülle des Vorhandenen ausgewählten Bilder sind durch frühere Drucke hinreichend bekannt. Hingegen könnte und sollte nach Möglichkeit der Stand der Erforschung der Spielleute und Stadtpfeifer bemerkenswert gefördert und verändert werden, indem die überaus reichen Archivalien der niederländischen Städte möglichst erschöpfend zugänglich gemacht werden. Auf S. 126 weist der Autor auf diese noch zu leistende „*systematische navorsing*“ selbst hin. Viele speziell interessierte Musikhistoriker würden es dem Autor gewiß danken, wenn er diese umfangreiche Aufgabe auf sich nehmen und damit die gestellte Frage nach der Geschichte der Spielleute in den „*Lage landen bi der see*“ selbst lösen würde.

Das vorgelegte Buch könnte ihm dazu als eine Vororientierung dienlich sein, die beschränkt auf den Raum der Niederlande noch beträchtlich der Ausweitung und Anreicherung mit Material bedarf, dem man gegebenenfalls auch neue, bislang nur unzureichend angesprochene Aspekte wird abgewinnen können. Walter Salmen, Kiel

*Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung* hrsg. von Walter SALMEN. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag 1971. 146 S. und 4 Fototafeln. (Musikwissenschaftliche Arbeiten. 24.)

Bereitwillig wird der Leser des Bandes anerkennen, was auch der Herausgeber in seinem Vorwort bescheinigt: in jedem der sieben Beiträge „steckt ein Stück mühevoller sozialgeschichtlicher Sammelarbeit“ – weniger dagegen den Anspruch, daß hier Spezialthemen vorliegen, „die bislang nicht einmal auf der Vorstufe der Ermittlung aufgegriffen“ worden sind; die Hinweise der übrigen Autoren auf vor ihnen Geleistetes scheinen gar nicht von solchem Anspruch getragen zu sein. Das Gemeinschaftswerk versteht sich – wiederum nach dem Vorwort zu urteilen – als empirische Sozialgeschichte und will musiksoziologischer Theoriebildung zugrunde liegen: es will also selbst von jedem

Theorie-Ballast frei sein. Diese Bescheidenheit besteht jedoch zu Unrecht, und sie wird vor allem im Schlußaufsatz des Herausgebers selbst zurückgenommen. Daß der Kult des nationalen Volksliedes, „gegen den Glauben an Fortschritt gerichtet“, darauf abzielte, „im Rückgriff auf das Frühere betont konservativ das vermeintlich Echte und Elementare der Vergangenheit bewahren zu helfen“ (S. 143), trifft gewiß auf die eine, nämlich reaktionäre Seite der Volkskunst-Pflege zu, die weder in der älteren noch in der ganz neuen deutschen Musikforschung unbekannt ist; doch müßte man die andere Seite, daß die kleinen Randnationen sich auch durch Betonung der eigenen Volksmusik von dem alles erdrückenden deutschen Einfluß zu befreien suchten, zur Charakterisierung hinzufügen. Von einer impliziten Gesellschaftstheorie zeugt auch der folgende Satz: „Er [Beethoven] stand nicht so unerbitterlich distanzierend der Gesellschaft gegenüber wie später etwa Schönberg“ (S. 146). Denn hier wird „Gesellschaft“ als ein abstrakter und geschichtsfreier Begriff verwendet, der gegenüber dem wirklich soziologischen ein ontologischer zu nennen wäre. Es käme doch darauf an, zu zeigen, daß Beethovens Humanitätsfreundlichkeit und Schönbergs Distanz gegenüber einer ganz anderen, Illusionen kaum mehr rechtfertigenden Gesellschaftsform voneinander gar nicht so entfernt sind.

Auf eingehende archivalische Untersuchungen stützt sich der Beitrag von Heinrich W. SCHWAB, *Zur sozialen Stellung des Stadtmusikanten*; Dieter KRICKEBERG gliedert den Musikerstatus im Nordwesten während des 17.-18. Jahrhunderts in Untergruppen und geht den Besitzverhältnissen, den Arbeitsbedingungen, der sozialen Geltung und der musikalischen Leistung besonders der Spielleute kenntnisreich nach. Aus dem Entwurf für eine Typologie der „Hautboisten“ von Werner BRAUN geht hervor, „daß schon eine bloße Verknüpfung von verwandten, aber getrennt überlieferten Fakten eine wissenschaftliche Leistung heißen kann“ (S. 44). Über eine mühsame Sichtung des Materials hinaus zeichnet der Verfasser den Sonderstand der Hof-, Regiments- und Stadthautboisten anschaulich nach, gibt zahlreiche Belege für die soziale Einschätzung dieser Musikergruppe und sammelt aufschlußreiche Daten über die Verbreitung der entsprechenden Musik. Mit einem ausgeprägten Sinn dafür,

daß alte Währungseinheiten im realen Wert außerordentlich großen Schwankungen unterworfen waren, faßt Richard PETZOLD die überlieferten Besetzungstabellen für Musiker – besonders der Bach-Zeit – ins Auge und stellt exemplarische Vergleiche zwischen dem Lebensstandard einzelner Musikergruppen an. Ein für die Erhellung des Musikmarktes höchst ergiebiger Beitrag *Der Musiker als Musikalienhändler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* stammt von Klaus HORTSCHANSKY, der darin den allmählichen Übergang vom nebenberuflichen zum hauptberuflichen Musikalienhandel verfolgt. In Stoffvermittlung wie in Darstellung ausgewogen, enthält die Arbeit von Christoph-Hellmut MAHLING aufschlußreiche Informationen über *Herkunft und Sozialstatus des höfischen Orchestermusikers im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland*. Dank einer umfassenden, imponierenden Kenntnis von Archivbeständen und von zeitgenössischen Stimmen gewinnt man hier Einblick in die geographische wie soziale Herkunft, in die Ausbildung und insgesamt in die typischen Lebensumstände eines früheren Orchestermusikers.

Der schon erwähnte Aufsatz von Walter SALMEN über *Soziale Verpflichtungen vereinsamer Komponisten im 19. Jahrhundert* analysiert den Zwiespalt des emanzipierten Komponisten zwischen erlangter formaler Freiheit und gesellschaftlicher Isolation, beleuchtet seine Abkehr von einer philiströsen Umwelt wie auch seine erzwungenen Kompromisse mit der realen, seine Sehnsüchte nach einer idealen, Musik wahrhaft verstehenden, statt erniedrigenden Gesellschaft. Kleinere Einzelheiten in der Diktion der Beiträge (S. 142: „Komponisten hatten . . . willig zu genügen“) stören kaum – sehr wenig auch der Umstand, daß unter den „zu lautstarken Kundgebungen geeigneten Kompositionen“ (gemeint sind etwa „Freiheitschöre bzw. revolutionär getönte Märsche“ von Schumann und Lortzing) auch Liszts *Harmonies poétiques et religieuses* genannt werden (S. 143), obwohl deren – ebenfalls zitiertes – Motto das Gegenteil einer revolutionären sc. lautstarken Haltung kundgibt: „ces vers ne s'adressent qu'à un petit nombre“.

Ein Namensverzeichnis hätte die Brauchbarkeit des Bandes sicherlich erhöht.

Tibor Kneif, Berlin

*TIBOR KNEIF: Musiksoziologie. Köln: Hans Gerig (1971). 152 S. (Theoretica Bd. 9.)*

Wer die vorangegangenen einschlägigen Arbeiten des Autors kennt, wird über das Ausmaß der Kritik in diesem Musik-Taschenbuch kaum verwundert und doch von ihrer Radikalisierung überrascht sein: Musiksoziologie beschwichtigt „das schlechte Gewissen der Wohlstandsländer . . .“ (10), entartet immer wieder in Dogmatik (17 ff.), bietet Begriffe als „bloße Schemen“ (42), hinterläßt mitunter den Eindruck von „Korruption“ (78), besteht weithin als „Poesie“ (78, 107), ist „eine Wissenschaft für Dilettanten“ (90), fördert „gar nicht die geistige Durchdringung einer musikalischen Schöpfung“, sondern bereichert „nur den Anekdotenschatz, welcher sich wie wucherndes Beiwerk um sie rankt“ (112). So zugespitzt und belastet mit dem Gewicht einer selbständigen Veröffentlichung hat das Verdikt grundsätzlichen Charakter, verdeckt es zögernde Ansätze zu einer „positiven“ Musiksoziologie: als einer Form der „Besitznahme von menschlichen Dingen“ (19), als einer Wissenschaft von allgemeinen Merkmalen der Musik „wie Gattung, Epoche, Stil, Klasse und Tendenz“ (21) und von den „Vorstellungen und Assoziationen, die eine Gruppe von Menschen stillschweigend oder durch ausdrückliche Vereinbarung jeweils in die Musikwerke hineinlegt“ (22), vom „umweltbezogenen <Sinn der Musik>“ (36), von ihrer Manipulation (63), von den „Desideraten der Welt in den Klängen“ (87; Alfred Einstein erkannte in alter Musik den „Gegenausdruck des Zeitgefühls“ und eine „Korrektur des Lebens“: *Größe in der Musik*, 2. Zürich-Stuttgart 1951, 150 f.). Auch der bejagte „Traktat über den musikalischen Geschmack“ (121-150) nimmt nichts zurück. Kneif will „chaotische Urzustände“ durch „gesittete Verhältnisse“ ersetzen (39) und dabei die „Entsoziologisierung der Musik“ weitertreiben (120). Er legt also keine eigentliche Meta-Soziologie der Musik vor – dafür wäre mindestens eine Art „credo quia absurdum“ nötig –, sondern er scheint einer verdächtigen Wissenschaft den Dienst zu kündigen.

Doch seine negativen Argumente sind nicht immer so überzeugend, als daß man ihnen sofort und vorbehaltlos zustimmen könnte. So wäre zu fragen, ob die Bedenken

gegenüber Adornos „*Dechiffrierung von Musik*“ mutatis mutandis nicht jede umfassende Kunstdeutung betreffen. Müssen denn wirklich alle nachträglich sich herausstellenden inneren Merkmale von Musik „*von ihren Urhebern als eine Sinneinheit intendiert und verwirklicht*“ worden sein (99)? Der „*Exeget*“ weiß doch immer anderes mehr als der in engen Traditionen und augenblicklichen Werksituationen befangene „*Urheber*“. Selbst Stilbenennungen „(de-)chiffrieren“ ein ursprünglich nicht oder kaum „*Intendiertes*“, sind „*Nachklänge*“ im Bewußtsein von Spätgeborenen, die sich Geschichte zurechtlegen und so jene Selbstkenntnis üben, wie Kneif sie in anderem Zusammenhang durchaus gelten läßt (35).

Und daß er letzten Endes nichts anderes tut, zeigt sein Rückgriff auf die vieldiskutierte und nicht unbedenkliche (114) Spieltheorie. Schon die einfache Liedweise „*verkörpert*“ ja mehr als eine verwirklichte oder aufgestellte Spielregel, und die „*spielerische*“ Wiedergabe eines Tonsatzes unterscheidet sich sehr von einem Gesellschaftsspiel. Konkretheit und Einmaligkeit (der musikalischen „*Gestalt*“) und geringere Variationsbreite (der Ausführung) etwa bezeichnen hier das Andersartige. Kneif hat offenbar „*Werke*“ der heutigen Avantgarde im Auge, in denen der Zufall gewissermaßen einkomponiert ist. Ein stets vorhandener, gegenwärtig aber besonders aktueller Aspekt der Musik wäre damit zur fundamentalen überzeitlichen Kategorie erweitert, die den gesellschaftlichen Bezug der Tonkunst auf das Verhalten von „*Spielern*“ und Hörern einschränken, die Komposition selbst aber als „*untaugliches Objekt für soziologische Befragung*“ (116) hinstellen soll. Auch Aufbau und Stil des Taschenbuches haben etwas Spielerisches: man erfreut sich an der eleganten, an die klassischen französischen Moralisten erinnernde Diktion (85 f.) mit abwechslungsreichen, geistvollen Aphorismen und kurzweiligen Überschriften und stößt leicht irritiert auf eine Kritik am „*style paradox*“ (92 f.), die auf den Autor zugeschnitten sein könnte.

Reicht die Einsicht in das „*Unnütze*“ musiksoziologischer Bemühungen (120) wirklich aus, eine der „*kühl reservierten Generation*“ nach Adorno angemessene „*wahre gaya scienza*“ (109) zu begründen? Wenn die Namenreihe Bach – Telemann – Sperontes (86) ein umgekehrtes Verhältnis

von künstlerischer Größe und gesellschaftlicher Prägnanz andeuten soll, wäre dies doch ein lohnender Ausgangspunkt für systematische Überlegungen. Zu Recht fordert Kneif für den „*Begriff der Wissenschaft*“ die Möglichkeit, „*jede Aussage auf Fakten zu beziehen*“ (106). Haben aber nicht auch echte Analogien wie zwischen einem Musikstil und dem „*Gestus*“ der ihn tragenden sozialen Gruppe den Rang von „*Fakten*“? Mit dem Hinweis auf grobe Parallelen (25 f.) ist diese Frage noch nicht verneint. Der Verfasser arbeitet selbst gern mit Analogien. Er möchte „*übergreifende Abläufe von Gattungen und Formen, aber auch abrupte stilistische Umschwünge*“ auf „*verwandte Bewegungstendenzen der Wirtschafts- und Sozialgeschichte*“ beziehen (100). Die deutschen Versuche mit der gleichschwebenden Temperatur interpretiert er als „*Ersatzhandlung*“ oder als „*verspätetes Gegenstück zur erfolgreichen Sprachreform der Franzosen*“ (57) – ein geistvoller, aber etwas gewagter Vergleich. Soziologisch noch kaum untersucht ist das Phänomen des musikalischen „*Ausdrucks*“. Ob er eine bloß „*sekundäre Bedeutungsschicht*“ vertritt (84), scheint nicht so sicher.

Wissenschaften und ihre Methoden in Zweifel zu ziehen, gehört heute zu den modischen Formen des „*Protestes*“. Kneifs durchweg auf hohem geistigen Niveau stehende und nun wirklich „*ketzerische*“ Abhandlung folgt einem *fachimmanenten* Zwang, nicht weil Musiksoziologie eine junge, sondern weil sie eine „*ambivalente*“ Disziplin zwischen Musikwissenschaft und Soziologie ist, was leere Entwürfe fördert und den bequemen Rückzug auf Unzuständigkeit erlaubt. Über den Wert einer Wissenschaft entscheiden jedoch nicht allein klare Konturen und greifbare Ergebnisse, sondern auch Originalität und Plausibilität von Grundfragen. Von welcher Fachrichtung her sollte nach den „*gesellschaftlichen Bedingungen*“ von Musik gesucht werden – von Kneif als Form eines übergreifenden Erkenntniswillens ausdrücklich anerkannt – wenn nicht von der Soziologie aus? Sein Einspruch muß wohl als gezielte Provokation, als Aufforderung zur Widerlegung verstanden werden.

Werner Braun, Saarbrücken

LEONHARD LECHNER: Werke. Band 5:  
*Neue Deutsche Lieder mit fünf Stimmen.*

*Con alchuni madrigali, 1579. Hrsg. von Konrad AMELN. Kassel: Bärenreiter Verlag 1970. 101 S.*

Mit Leonhard Lechners *Newen Teutschen Liedern* von 1579, in denen er ausgewählte Lieder von Jakob Regnart aus dessen Lieddrucken von 1578 als Vorlagen zu kompositorischer Umgestaltung dieser Stücke benutzte, ist einer der interessantesten Bände der Lechner-Gesamtausgabe erschienen. Die Bearbeitungstechnik spielte im 16. Jahrhundert hinsichtlich der Verwendung fremder Melodien als *cantus firmus* sowie im Parodieverfahren eine höchst wichtige Rolle. Lechners Liedbearbeitungen, in denen er den Regnartschen Vorlagen eine vollstimmigere und polyphonere Fassung gab, können hierzu als ein eigener und durchaus individuell geprägter Beitrag angesehen werden. Bei einem Vergleich der originalen Notendrucke mit der modernen Wiedergabe in Partitur sowie bei der Überprüfung der Quellen erwies es sich, daß der Herausgeber einen sehr zuverlässigen Notentext geliefert und die Quellen mit ihren jetzigen Fundorten gewissenhaft dargestellt hat. Gemäß dem Usus dieser Ausgabe brauchen die Kompositionen nicht in der originalen Tonlage der Quelle wiedergegeben zu werden. Aufführungspraktische Erwägungen lassen – wo es nötig ist – Transpositionen als richtig erscheinen. Am Schluß des Notenteils wird die originale Tonlage an Hand einer Zusammenstellung der Schlüssel sowie des Vorsatzes der Stimmen aller Stücke ersichtlich. Ebenfalls mit dem Blick auf die Musizierpraxis hat der Herausgeber den Noten nicht nur – wie in der Originalquelle – die erste Strophe der Lieder unterlegt, sondern von den insgesamt vier Strophen jeweils drei ausgewählt. Die vollständige Textunterlegung aller Strophen unterblieb vermutlich aus drucktechnischen Gründen. Den Abdruck des gesamten Textes findet man am Schluß des Bandes. – Einige kritische Bemerkungen fallen bei so vielen Vorzügen dieser Ausgabe kaum ins Gewicht. In der Lechner-Gesamtausgabe werden Textauslassungen, die entweder durch sukzessiv einsetzende Stimmen bei Imitationen oder durch Verringerung der Stimmenzahl hervorgerufen werden, durch Auslassungspunkte angezeigt; eine vor allem optisch keine sehr schöne Lösung. Im Kritischen Bericht fragt man sich, warum der Herausgeber die Fehler

Eitners, die jenem in der 1895 veröffentlichten Neuausgabe dieses Lieddrucks unterlaufen sind, so ins Einzelne gehend präsentiert. Soweit aus dem Kritischen Bericht erkennbar, verfügte Eitner auch damals über keine weiteren Quellen als die heute bekannten und so erübrigt sich in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts ein nachträgliches Verzeichnis von Fehlern oder Fehlinterpretationen.

Jürgen Kindermann, Kassel

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXV. Bd. 10: La fedeltà premiata, Dramma pastorale giocoso. Hrsg. von Günter THOMAS. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1968. 2 Halbbände, XII, 504 S.; Kritischer Bericht, ebd., 1970, 64 S.*

Die dreiaktige Oper *La fedeltà premiata*, 1780 in Esterháza vollendet und am 25. Februar 1781 anlässlich der Einweihung des wieder aufgebauten Fürstlichen Operntheaters uraufgeführt, hat das Los der meisten Bühnenwerke von Joseph Haydn teilen müssen: sie ist, abgesehen von wenigen Einzelnummern, völliger Vergessenheit anheimgefallen. Nicht allein das gestörte Verhältnis der Nachfolgezeit Haydns zu seinem musikdramatischen Schaffen darf hierfür geltend gemacht werden, sondern auch die in diesem Falle bisher so unübersichtlich gewesene Überlieferung der Quellen zu der in italienischer Sprache komponierten Oper. So ist bis vor kurzem der dritte Akt nicht vorhanden gewesen. Anders jedoch als bei Haydns früherer Buffo-Oper *Lo speziale* (1768), hat es hier eine Abhilfe gegeben: in Turin befindet sich eine Abschrift von Haydns Oper, die bis auf eine fehlende Arie im 2. Akt vollständig ist und sogar eigenhändige Eintragungen Haydns enthält. Sie darf somit neben dem Torso der Originalhandschrift als verlässliche Quelle angesehen werden. Obwohl die 47 Nummern, darunter 19 Arien, enthaltende Oper *La fedeltà premiata* mit insgesamt 36 Aufführungen nächst der opera seria *Armida* zu den in Esterháza am meisten gespielten Opern gehört hat, ist sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts so gut wie ganz aus dem Repertoire verschwunden. Zwar kam 1784 im Wiener Kärntnertheater durch die Truppe Emanuel Schikaneders im Verein mit der Hubert Krumpfs eine deutsche Aufführung in

Gegenwart Kaiser Josephs II. zustande. Zwischen 1785 und 1787 sind acht ebenfalls deutschsprachige Vorstellungen der Oper des „ungarischen Orpheus“, wie Haydn in der Preßburger Zeitung genannt wurde, durch Krumpfs Ensemble im Preßburger Theater des Grafen Erdödy, ferner bis 1793 einige in Budapest und Graz nachweisbar. Doch danach ist von der Oper, die Haydn sehr hoch geschätzt hat, nicht mehr die Rede gewesen. Der Komponist hat seinen Aufenthalt am Lande als echtes Hemmnis für ihre weitere Verbreitung angesehen. Auch die 1790 erfolgte Schließung des Esterházy'schen Opernhauses und die Rückiedlung des Hofes nach Eisenstadt mag für das Schicksal des Werkes mitbestimmend gewesen sein.

Im Vorwort und im Kritischen Bericht hat G. Thomas die etwas verworrene Vorgeschichte der Entstehung ausführlich erörtert. Für die bislang unbekannteste seiner Opern hat Haydn nicht etwa eine originale Textvorlage gehabt, sondern eine von einem nicht bekannten Autor angefertigte Bearbeitung von Giambattista Lorenzis Libretto zu Cimarosas 1779 zu Neapel uraufgeführter Oper *L'infedeltà fedele*. Die Ähnlichkeit mit dem Titel seiner *burletta per musica L'infedeltà delusa* von 1773 mag Haydn, der sogar eine gewisse Schwäche für Cimarosa hatte, zu einem anderen Namen für sein neues Werk bewegen haben. Einige Änderungen im Personenverzeichnis sowie die Neufassungen einiger Szenen und Arien haben die ursprüngliche dramaturgische Struktur des Stückes kaum betroffen. Neu, auf Grund der heutigen Quellenlage und als Korrektur eines durch C.F. Pohl verbreiteten Irrtums, ist die Verwendung des bisher als Vorspiel zum 3. Akt benutzten Presto in *D*-dur als Sinfonia vor Beginn des 1. Aktes. Auch H.C. Robbins Landon, dessen praktische Ausgabe der Oper im Juli 1970 beim Holland Festival aufgeführt wurde, hat den von Haydn 1781 als Finale „*La chasse*“ in die Symphonie Nr. 73 *D*-dur übernommenen Satz als Ouvertüre eingesetzt. Thomas hat die zahlreichen Quellen sorgfältig geprüft und ausgewertet. Daß es Haydn auch mit dieser Oper sehr ernst war, ersieht man aus der Tatsache, daß es von mehreren Arien verschiedene Fassungen gibt, von denen einige freilich nur Transpositionen für andere Sänger sind. Doch bei den wirklichen Neuschöpfungen ist man ehrlich im Zweifel, welcher Arie man den Vorzug geben

soll. Einige Nummern sind immer wieder aufgetaucht. Zu ihnen gehört die Arie des Fileno „*Dove, oh dio*“ (Nr. 11), die mit anderen Stücken von dem Wiener Musikalienhändler Traeg in Abschriften verkauft wurde. Nachmals hat sie in dem heute verlorenen Singspiel *Der Aepfeldieb oder Der Schatzgräber* von Christoph Friedrich Bretzner, dem Verfasser von *Belmont und Constanze* gestanden. In diesem Pasticcio soll die Musik „*grösstentheils von Heyden*“ gewesen sein. Verglichen mit den Symphonien um 1780, aus denen die beiden in *D*-dur Nr. 73 „*La Chasse*“ und Nr. 75 sowie die in *c*-moll Nr. 78 weit herausragen, zeigt sich auch in dem drama pastorale giocoso die symphonische Durcharbeitung des Orchesterparts mit einer reizvollen und durchsichtigen Instrumentation, wie Haydn sie seit den Jahren der sog. „Sturm- und Drangperiode“ bevorzugte. Der vokale Teil entspricht der Linie, die der Komponist in den komischen Opern *L'incontro improvviso* und *Il mondo della luna* sowie in der opera seria *L'isola disabitata* vorgezeichnet hatte. Aus ihr resultiert die ungewöhnliche Begabung des Melodikers Haydn in der Vorwegnahme mozartischer Melismen und Ausdrucksmittel, die ihm von späteren Generationen als eine Art von schwächerer Mozart-Nachfolge angelastet wurde. Es ist hier nicht der Platz, über den Unterschied zwischen Haydns und Mozarts dramatischer Begabung zu sprechen, aber daß es Haydn zeitlebens darum zu tun war, eine gute und dramatisch wahre Oper zu schreiben, ist aus vielen seiner eigenen Äußerungen bekannt. Auch *La fedeltà premiata* ist ein schlüssiger Beweis hierfür. Ein in seinen späteren Bühnenwerken, selbst den opere buffe, ständig zunehmender Ernst bestimmt die nicht leicht verständliche, kuriose Tempelgeschichte dieser letzten komischen Oper vor dem drama eroicomico *Orlando Paladino*. Diese mag weiterhin ein echter Hinderungsgrund für einen Publikumserfolg sein. Mit Interesse stellt man fest, daß Haydn eine Reihe von Sprüngen empfohlen hat. Als Kapellmeister ist er keineswegs glibberlich mit Werken seiner Kollegen umgegangen. Aber es ist schon so: Manche Oper aus alter Zeit ist nur dadurch zu retten, daß man erbarmungslos mit dem Rotstift wütet. Diesem Vorgang würden beispielsweise viele Seccorezitative zum Opfer fallen. Erstaunlich ist es, daß sich eine Fülle von Material von Haydns Oper

erhalten hat. Wie schwer die Auswahl war, ersieht man aus dem Kritischen Bericht. Er und das geradezu spannend geschriebene Vorwort liefern viele neue Erkenntnisse zum Opernkomponisten Haydn und zu diesem auf der Grenze zwischen opera buffa und opera seria, eher noch der Charakteroper stehenden Werk. Die Instrumentation der Arie Nr. 26 rekonstruierte Wolfgang Stockmeier in saubere, dem Gegenstand stilistisch angemessener Weise.

Helmut Wirth, Hamburg

*JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XIV. Band 5: Barytontrios Nr. 97-126. Hrsg. von Michael HÄRTING und Horst WALTER. München-Duisburg: G. Henle-Verlag 1968. VIII, 187 S., 1 Faks. Dazu: Kritischer Bericht. Ebd. 1969. 50 S.*

Drei Bände Barytontrios sind in dieser Zs. (XIII, 113; XV, 302; XIX, 231) schon unter verschiedenen Aspekten besprochen worden. Es erübrigt sich deshalb, auf Einzelheiten der Gattung und der – anerkannt zuverlässigen – Edition noch einmal einzugehen. Der erste Satz des Vorwortes muß allerdings kritisch betrachtet werden. Dort wird dieser Band 5 der Reihe als der „abschließende“ bezeichnet. Das entspricht nicht den Tatsachen, denn der wichtige 1. Band fehlt ja noch, von dessen Vorwort die grundsätzlichen Erörterungen über das Instrument und seine Spielweise erwartet werden. Offen ist vor allem immer noch die Frage geblieben, ob die Baryton-Stimmen der Gesamtausgabe so zu lesen sind, wie sie notiert sind, oder eine Oktave tiefer, wie es Karl Schwamberger vorsieht. Haben etwa die zahlreichen Bearbeitungen für Violine, Viola und Baß hier zu einem tief eingegrabenen Mißverständnis geführt?

Unter den jetzt vorliegenden Trios beansprucht die Nr. 97 besonderes Interesse. Haydn hat es seinem Fürsten zum Geburtstage gewidmet und deshalb offensichtlich besondere Sorgfalt darauf verwandt. Mit sieben Sätzen erreicht es bei weitem den größten Umfang von allen. Eine *Polonaise* verdient allein wegen ihrer Rarität Beachtung, sie gibt bemerkenswerten Aufschluß über Haydns Verhältnis zu festgeprägten Modellen osteuropäischer Volksmusik. Den charakteristischen Rhythmus arbeitet er durch anhaltende Unisono-Führung der beiden Oberstimmen heraus, während dem Baß vorwiegend Stützfunktionen übertragen

werden. Der Schlußsatz dieses Trios trägt die anspruchsvolle Bezeichnung *Fuga*. In Wirklichkeit handelt es sich um ein fröhliches Spiel mit Elementen der Imitation, die sich ein wenig hochstaplerisch hinter der Fassade einer so gewichtigen Gattung verbergen.

Sobald die Reihe wirklich abgeschlossen ist, wird das dann komplette Material Anlaß zu eingehender Beschäftigung mit den Barytontrios geben.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

*JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XIII. Werke mit Baryton. Hrsg. von Sonja GERLACH. München-Duisburg: G. Henle-Verlag 1969. IX, 197 S., 1 Faks. Dazu: Kritischer Bericht. Ebd. 1970. 47 S.*

Daß neben dem umfangreichen und geschlossenen Komplex der Baryton-Trios noch andere bedeutende Werke mit Baryton existieren, dokumentiert dieser Band der neuen Haydn-Ausgabe.

Die Aufschlüsselung und Beurteilung der Quellen, die Handhabung der Edition und die Herstellung des kritischen Berichts sind nach dem bewährten Muster der Haydn-Gesamtausgabe vorgenommen worden. Hier kann man nur die gründlichen und verdienstvollen Arbeiten der Herausgeberin bewundern. Sie hat die Werke nach der Besetzung und innerhalb dieser Gruppen soweit als möglich chronologisch angeordnet. Die beiden Haydn-Kataloge und der Quellenbefund ermöglichen in den meisten Fällen eine einigermaßen zuverlässige Datierung, obwohl ja die 10 Jahre von 1765 – 1775, in denen Haydn überhaupt für das Baryton komponiert hat, keinen großen Spielraum zulassen. Die Rarität und die Kurzlebigkeit des Instrumentes haben dazu geführt, daß noch zu Haydns Lebzeiten Bearbeitungen erschienen sind, mit oder ohne seine Zustimmung. Stellen diese die einzige Quelle dar, so ist die Rekonstruktion nicht ohne Probleme. Von den sieben Oktetten für Baryton, zwei Hörner und Streichquintett z.B. sind nur zwei als Autographie überliefert, in den Bearbeitungen ist das Baryton durch Flöte oder Oboe ersetzt. Seine zwitterhafte Rolle erleichtert nun allerdings die Wiederherstellung der ursprünglichen Partitur, wird doch das „Solo“-Instrument am meisten mit der I. Violine, weniger häufig mit der II. Violine oder der Viola unisono oder in Oktaven geführt. Lediglich in

Variationensätzen wird ihm dann ein selbständiger Solopart überantwortet. Diese eigenartige Kompositionsweise hat dazu geführt, daß tatsächlich alle Oktette außer Nr. 3 auch in Septett-Fassung überliefert sind, ohne Baryton also. Variationensätze mit Baryton-Solo werden weggelassen, das übrige kann fast unverändert bleiben. Oktett Nr. 3 eignet sich wegen der selbständigen Partie des Baryton dafür nicht. Es ist weder Aufgabe der Edition noch des Rezensenten, diesem bisher nicht gelösten Rätsel auf die Spur zu kommen. Wegen ihrer Kompositionsweise verdienen noch die drei Sätze eines Quintetts für Baryton, zwei Hörner, Viola und Baß Beachtung.

Obwohl auch die anderen Instrumente gelegentlich führende Funktionen übernehmen, sind die eigentlich konzertierenden Partner das Baryton und die Viola. Wegen ihrer gleichen Lage können sie immer wieder die Rollen tauschen und sind deshalb grundsätzlich gleichberechtigt. Die zwölf Cassationsstücke für zwei Barytone und Baß haben die Reihengestalt einer Suite, die Duette für zwei Barytone führen in den intimsten Bereich fürstlicher Hausmusik. Mit Gewissenhaftigkeit, Fleiß und Kenntnis hat die Herausgeberin in diesem Bande alle Einzelheiten gesammelt und sie zu einem abgeschlossenen Ganzen gerundet.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

*CLAUDE GOUDIMEL: Oeuvres complètes. Publiées par Henri GAGNEBIN, Rudolf HÄUSLER et Eleanor LAWRY sous la direction de Luther A. DITTMER et Pierre PIDOUX.*

*Vol. 2: Second Livre des psaumes en forme de motets. Transcription de Eleanor LAWRY. New York – Bâle: The Institute of Mediaeval Music – Société Suisse de Musicologie 1967. XVI, 161 S., 4 S. Faks.*

*Vol. 3: Troisième Livre des psaumes en forme de motets. Transcription de Henri GAGNEBIN. Ebda. 1969. XX, 145 S., 8 S. Faks.*

*Vol. 9: Les 150 psaumes d'après les éditions de 1564 et 1565. Transcription de Pierre PIDOUX. Ebda. 1967. XII, 157 S., 4 S. Faks.*

*Vol. 10: Les 150 psaumes d'après les éditions de 1568 et 1580. Transcription de Pierre PIDOUX. Ebda. 1969. XXII, 270 S., 4 S. Faks.*

*Vol. 11: Motets latins et Magnificats. Transcription de Rudolf HÄUSLER. Ebda. 1969. XX, 74 S., 8 S. Faks.*

Nachdem Henry Expert um die Jahrhundertwende zum ersten Mal Psalmvertonungen von Goudimel neu herausgegeben hatte und nachdem Pierre Pidoux und Konrad Ameln 1935 eine Faksimile-Edition von Stimmbüchern vorlegten, wird nun im Zuge der neuen Goudimel-Gesamtausgabe das Psalmenwerk in seiner ganzen Breite zugänglich gemacht. Es ist bekannt, daß der um 1514 in Besançon geborene und bei den Hugenottenverfolgungen 1572 zu Lyon ums Leben gekommene Komponist zunächst dem Kreis der Chanson-Produzenten angehörte, bis er von 1551 bis zu seinem Tode sich ganz der Vertonung und dem Verlag der von Clément Marot und Théodore Bèze in französische Reime gebrachten Psalmen widmete. Die dreifache musikalische Version im motettischen, im kontrapunktisch-imitierenden und homophonen Satz liegt nun in einer zuverlässigen Ausgabe vor. Die Herausgeber konnten sich dabei auf erstklassige, unter der persönlichen Überwachung des Komponisten hergestellte Drucke stützen. Wenn trotzdem ein umfangreicher kritischer Apparat mit Lesartenverzeichnis erforderlich ist, so hat das seine Ursache in der gründlichen und tiefingreifenden Umarbeitung, welcher Goudimel seine Kompositionen zwischen dem Erstdruck und einer Neuausgabe unterzogen hat. Den Herausgebern ist zu danken, daß sie diese Veränderungen mit Geduld und Sachkenntnis dargestellt haben. Selten ist nämlich der Weg eines kunstfertigen Komponisten zur gereiften Meisterschaft so gut zu verfolgen. Zur Glättung der Stimmführung, zur Modernisierung der Dissonanzbehandlung und zur dem Wortverständnis dienenden Verbesserung der Textunterlegung hat Goudimel seine Vertonungen zum Teil grundlegend verändert. Aufschlußreich sind auch die in den dreisprachig verfaßten Vorreden enthaltenen Bemerkungen zur Gestalt der vom Komponisten verwendeten Psalm-melodien. Die Ausgabe selbst hält jeder kritischen Überprüfung stand. Die Notenwerte wurden, und das ist eine glückliche Lösung, nicht verkürzt; gegenüber der Expert-Ausgabe fällt angenehm auf, daß die Taktstriche nicht durchgezogen sind und daß deshalb auch die Auflösung von langen Notenwerten in zwei durch Bögen verbun-

dene kürzere entfällt, Ternäre Überlagerungen bleiben dadurch deutlich und verschwinden nicht hinter quasi-synkopischer Notation. Goudimels Kompositionen auf lateinische Texte, Messen, Motetten und Magnificat-Vertonungen rufen innerhalb des umfangreichen Komplexes französischer Psalmen den Eindruck von Fremdkörpern hervor. Sie entstanden alle in den rund zehn Jahren seiner Wirksamkeit zu Paris und es kann sich deshalb, wie der Herausgeber vermutet, um gegen Bezahlung hergestellte Auftragswerke handeln. Einige von ihnen sind in prachtvoll ausgestatteten Sammlungen enthalten, die in folio gedruckt sind, eine Ausnahme für die Mitte des 16. Jahrhunderts. Die übrigen wurden, wie üblich, in separat gedruckten Stimmbüchern herausgegeben. Die Faksimilia zeigen einen großen Qualitätsunterschied zwischen den in Paris von Du Chemin hergestellten tadellosen Ausgaben (Goudimel war dort Korrektor und zeitweise auch Teilhaber) und den weniger zuverlässigen des Antwerpener Druckers Susato. Diese Ausgabe stützt sich deshalb, vor allem soweit es die Textunterlegung betrifft, auf die unter Aufsicht des Komponisten herausgegebenen französischen Editionen. Akzidentiensetzung und Auflösung der wenigen Ligaturen richten sich nach den bewährten Grundsätzen dieser beispielhaften Gesamtausgabe. Wenn es überhaupt sinnvoll erscheint, Druckfehler aufzuzählen, so sei der Hinweis auf S. VII des Vorwortes gestattet, wo der Leser stolpern muß, weil in Zeile 15 vor „Susato“ offensichtlich das Wort „hat“ fehlt. Dankbar benutzt man diesen Band als Ergänzung zu der vom Herausgeber Rudolf Häusler verfaßten Studie über *Satztechnik und Form in Claude Goudimels lateinischen Vokalwerken*, Bern 1968.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

**ALESSANDRO SCARLATTI:** *Lascia, deh lascia. Kantate für Sopran und basso continuo.* Hrsg. von Richard JAKOBY. Köln: Arno Volk Verlag 1968. 10 S.

**JOSEF PRADAS:** *El Amor. Kantate für Sopran, zwei Violinen und basso continuo.* Hrsg. von Hugo RUF. Köln: Arno Volk Verlag 1968. 20 S.

**GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI:** *Orfeo. Kantate für Sopran, zwei Violinen, Viola und basso continuo.* Hrsg. von Hugo

RUF. Köln: Arno Volk Verlag 1968. 28 S.

**GEORG FRIEDRICH HÄNDEL:** *Conservate, raddoppiate. Duetto für Sopran, Alt und basso continuo.* Hrsg. von Richard JAKOBY. Köln: Arno Volk Verlag 1968. 10 S.

**NICOLAS CLERAMBAULT:** *La Musette. Kantate für Sopran, Musette (Geige) und basso continuo.* Hrsg. von Richard JAKOBY. Köln: Arno Volk Verlag 1968. 12 S.

Die fünf Nummern der Reihe „Weltliche Solokantaten“ bieten schwer zugängliche oder bisher unveröffentlichte Kompositionen für eine oder zwei Singstimmen und Generalbaß, z.T. mit konzertierenden Instrumenten. Besonderes Interesse beanspruchen die Kantate spanischer Herkunft und die umfangreiche Orpheus-Szene von Pergolesi. Dort werden die verschiedenen Teile suitenartig aneinandergereiht, in der Satzweise einfach, aber abwechslungsreich durch die schnell aufeinanderfolgenden Typen. Hier, bei Pergolesi, erwächst jeder neue Affekt aus dem vorangegangenen. Ein Streichquartett unterstützt den dramatischen Verlauf und ermöglicht reichhaltige Beteiligung des harmonischen Elementes. Im Ganzen ist die Beschäftigung mit jedem einzelnen der edierten Stücke aufschlußreich. Quellenhinweise oder Kommentare fehlen.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

**LAMBERT CHAUMONT:** *Pièces d'orgue sur les 8 Tons.* Hrsg. von J. FERRARD. Paris: Heugel & Cie (1970). XII u. 147 S. (le pupitre. 25.)

Lambert Chaumont (? – 1712) war Pfarrer in Huy an der Maas und wahrscheinlich musikalischer Autodidakt. Die biographischen Fakten sind spärlich überliefert; andere Kompositionen als das vorliegende „2d ouvrage“ sind bislang noch nicht entdeckt. – Der Herausgeber weist mit Recht auf die enge stilistische Verwandtschaft mit der französischen Schule hin; die Satztypen der einzelnen Suiten (z. B. *Prélude, Duo, Trio, Voix humaine, Récit, Basse de tierce etc. etc.*) und die daraus zu erschließende Registrierweise rücken Chaumonts Orgelmusik in die Nähe von Grigny, Raison, Nivers, Marchand, Couperin u.a. Merkwürdig ist, daß am Ende jeder Suite 1-2 durchaus nicht orgelgemäße, sondern offenbar für das „Clavecin“ gedachte Sätze (*Allemande, Chaconne* u.a.) erscheinen. Möglich wäre, daß Chaumont (ähnlich

wie Bach im 3. Teil der *Klavierübung*) Organisten und Cembalisten bedenken wollte. – Aufschlußreich sind der faksimilierte *Petit Traité de L'accompagnement*, die ebenfalls im Faks. wiedergegebene *Méthode d'accorder le Clavessin* und, in moderner Wiedergabe, *Règle générale pour le Plein Chant* – eine Beispielsammlung damaliger Improvisationsmodelle. – Ferrard erstellte eine gewissenhafte, heutigen Ansprüchen genügende Neuausgabe, der man die „Liebe zur Sache“ anmerkt: Zahlreiche Faksimiles, über das ganze Buch verteilt, vergegenwärtigen die Atmosphäre des Erstdrucks von 1695. Musikwissenschaftler und Liebhaber barocker Spezialitäten können sich freuen. Indessen soll der Eindruck des Rezensenten nicht verschwiegen werden: Trotz häufigen Spielens dieser Stücke lassen uns Chaumonts *Pièces* kalt; sie erreichen weder den Tiefgang Nivers' oder gar Grignys noch die Eleganz Marchands oder gar Couperins. Sie sind ehrlich bemühte Durchschnittsmusik jener Zeit, wegen der glücklichen Überlieferung (Conserv. Royal Lüttich) zwar verlockend für einen Herausgeber, für den ausübenden Musiker jedoch wohl – langweilig.

Martin Weyer, Marburg

*Duos pour Flûte à bec et guitare. 32 pièces de Phalèse, Attaignant, Sermisy, Byrd, Dowland, Vivaldi, Hotteterre, choisies par Michel SANVOISIN et Guy ROBERT. Paris: Heugel & Cie (1970). III, 46 S., 1 Schallpl. (Les cahiers de plein jeu. 4.)*

Michel Sanvoisin und Guy Robert, die beiden Bearbeiter der vorliegenden Ausgabe, gingen bei der Zusammenstellung der Stücke offenbar von der Tatsache aus, daß es in dem Zeitraum von etwa 1530 bis 1740 für die Besetzung Blockflöte/Gitarre (Laute) keine Originalliteratur gibt, daß aber viele Kompositionen für Cembalo – Chansons, Vaudevilles und Tänze – mit Flöte und Laute ausgeführt wurden. Dieser Praxis des 16. bis 18. Jahrhunderts folgend haben die Herausgeber bekannte Werke für Blockflöte und Gitarre bearbeitet: solche des englischen Virginalisten- und Lautenrepertoires (J. Bull, W. Byrd, T. Robinson, J. Dowland u.a.), zwei Sätze von J. de Encina, sowie Tänze von Phalèse, Susato, Attaignant, C. de Sermisy, A. le Roy, Hotteterre und Rebel, zudem ein Largo aus einem Flautinokonzert von Vival-

di. Eine Schallplatte ist zur Ergänzung der Ausgabe beigelegt.

Die Ausgabe ist wohl in erster Linie für das praktische Musizieren gedacht, und wird insbesondere in der Hausmusik Anklang finden. Auf Quellenangaben, Hinweise auf die ursprüngliche Besetzung sowie Bemerkungen zur Transkription haben die Herausgeber verzichtet. So ist nicht nachzuprüfen und bleibt unklar, wie bei Arrangement und Transkription verfahren wurde. Ebenso fehlt ein vernünftiges Vorwort, was nicht durch die beiden Sätze auf der Plattenhülle oder gar durch einige in drei Sprachen gegebene praktische Spielanweisungen aufgewogen wird. Die Besetzung mit Flöte und moderner Gitarre vermag kein authentisches Klangbild zu vermitteln. Der Hinweis, daß der Gitarrepart auch von einer kleinen Harfe, Spinett oder Cembalo übernommen werden könne, dient der Praxis. Am erster Stelle käme allerdings für die Ausführung die Laute in Frage, die im Titel des Heftes nur in Klammern genannt ist.

Wolfgang Lendle, Saarbrücken

*JOHANN GEORG WEICHENBERGER: Sieben Präludien, drei Partien und eine Fantasie für Laute. Hrsg. von Hans RADKE. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1970. 51 S. (Musik alter Meister. Heft 25/26.)*

Die vorliegende Ausgabe des österreichischen Barockkomponisten Johann Georg Weichenberger bedeutet einen musterhaften Beitrag zum Neudruck von Lautenmusik. Leider hat der Herausgeber Hans Radke nichts darüber ausgesagt, ob es sich bei den sieben Präludien, drei Partien und einer Fantasie um das Gesamtwerk der Stücke für Laute solo handelt oder nur um eine Auswahl. Er weist lediglich noch auf das Vorhandensein einiger Handschriften von Lautenkonzerten hin. Da aber die Streicher dabei nur die Außenstimme verstärkten, konnten diese Stücke auch auf einer Laute solo gespielt werden, wofür der Herausgeber Menuett und Gigue aus der ersten Partie als Beispiele anführt. Die Biographie Weichenbergers läßt allerdings den Schluß zu, daß es sich bei den genannten Stücken um sein Gesamtwerk für Laute solo handeln könnte.

Einer knappen und dennoch umfassenden Biographie in der Einleitung folgt ein Quel-

lennachweis für die einzelnen Stücke mit genauer Titelangabe sowie anschließend eine ausführliche Erklärung der Spielzeichen. Es ist hervorzuheben, daß gerade die praktischen Ausführungsanweisungen mit größter Sorgfalt behandelt worden sind.

Im anschließenden Abschnitt gibt der Herausgeber Erklärungen zu seiner Übertragungsweise, so den Hinweis, daß er entgegen der Tradition die Tabulatur in einem System mit Violinschlüssel notierte, die Laute also eine Oktave tiefer klingt als notiert. Der besseren Übersicht wegen und im Hinblick auf die praktische Ausführung ist dieser Art der Übertragung unbedingt der Vorzug zu geben, zumal dankenswerterweise eine Tabulatur unter der Übertragung mitnotiert wurde. Radke weist ferner auf Fehler und Unklarheiten in der Tabulatur hin und geht kurz auf den damaligen Begriff des Praeludiums ein. Der größte Teil der Werke Weichenbergers ist für 11-chörige Barocklaute geschrieben, nur einige Stücke, die vermutlich nach 1720 entstanden sind, erfordern ein 13-chöriges Instrument. Der „Ac-cord“ jeweils am Anfang der Tabulatur gibt eine etwaige Skordatur an.

In einem Revisionsbericht werden Fehler und Unklarheiten der Tabulatur gekennzeichnet.

Der Musikteil selbst ist mit großer Sorgfalt übertragen, namentlich auch Verzierungen und Hinweise auf Besonderheiten des Anschlags (ob zusammen, arpeggiert oder nacheinander angeschlagen werden soll). Die Originalbindungen sowie der Fingersatz der rechten Hand wurden in der Übertragung ebenfalls mitnotiert. Diese sind aufschlußreich sowohl für die Artikulation bestimmter Passagen, als auch für die praktische Ausführung ganz allgemein. Die wenig Probleme aufgebende Stimmführung in dieser Musik erscheint instrumentengemäß.

Eine vorbildliche Ausgabe, die zeigt, daß der Herausgeber mit viel Sorgfalt und Ge-spür für die Praxis gearbeitet hat.

Wolfgang Lendle, Saarbrücken

*H(EINRICH) (EDUARD) J(OSEF) VON LANNYOY: Grand Trio for Pianoforte, Clarinet & Violoncello. Hrsg. von Wolfgang SUPPAN. London: Musica Rara 1970. 66 S. Partitur, je 11 S. Stimmen.*

Der gebürtige Belgier Heinrich Eduard Josef von Lannoy (1787-1853), der seit seiner Jugend in Österreich lebte, machte sich als Organisator des Wiener Musiklebens, als Dirigent und als Musikschriftsteller einen guten Namen. Kompositorisch widmete er sich vorwiegend dramatischen Arbeiten. Von den Kammermusik-Kompositionen legt nun Wolfgang Suppan – er hat sich wiederholt mit der Produktion Lannoys beschäftigt (vgl. *Heinrich Eduard Josef von Lannoy (1787 – 1853). Leben und Werke*, 1960) – ein Klaviertrio vor.

Klavier-Kammermusik im 18. Jahrhundert setzt ein prädominierendes Klavier ein, wird zwei- oder dreisätzig gearbeitet und ist vergleichsweise leicht geschürzt. Im vorliegenden Trio op. 15 für Klavier, Klarinette und Violoncello steht das konzertierende Klavier, das Partnern ohne Ebenbürtigkeit gegenübertritt, in der alten Tradition, obgleich sich in der Viersätzigkeit und der Manier des „Grand Trio“ die das 19. Jahrhundert kennzeichnende Planierung der Gattungsgrenzen bemerkbar macht.

Das Vorwort des Herausgebers berichtet nichts von Schwierigkeiten bei der Edition (als Quelle dient eine Ausgabe von 1820, die für die Rezension nicht herangezogen worden ist). So fragt es sich, wie die zahlreichen Abweichungen der Einzelstimmen für Klarinette und Violoncello von der als Partitur gedruckten Klavierstimme zu deuten sind (u. a. in der Artikulation, der Phrasierung, der Dynamik und der Verzeichnung von Akzidentien): als Druckfehler der modernen Edition (was gerade diese Abweichungen kaum vermuten lassen) oder als Übernahmen aus der Quelle (was in einer Neuauflage hätte beseitigt werden können)? Der Druck arbeitet mit großen Typen und ist graphisch-optisch sehr deutlich. Die Aufmerksamkeit empfiehlt sich durch eine unaufdringliche Nüchternheit.

Jürgen Hünkemöller, Heidelberg

*LUIGI TOMASINI: Zwei Divertimenti für Baryton (Violine), Violine und Basso (Violoncello). Hrsg. von Hubert UNVERRICHT. Wolfenbüttel-Zürich: Möseler Verlag 1970. 3 Stimmen mit jeweils 8 S.*

Im Bestreben, die musikalische Umwelt von Haydns Eisenstädter Tätigkeit aufzuheben, hat sich die Forschung wiederholt dem

langjährigen Konzertmeister der Eisenstädter Kapelle, Luigi Tomasini zugewandt, am gründlichsten wohl in einer Wiener Dissertation (1952) von Friedrich Korcak (Schaal 1262). Haydn war Tomasini freundschaftlich zugetan, in seinem Werkkatalog finden sich Bezeichnungen wie „*Concerto per il Violino fatto per il luigi*“.

Für den naheliegenden Versuch, im Verhältnis Haydns zu seinem Konzertmeister Anregungen durch Stilelemente aus der großen italienischen Geigertradition nachzuweisen, bleibt die Beschäftigung mit Tomasini allerdings unergiebig: er kam mit 16 Jahren als Kammerdiener an den Eisenstädter Hof und hat erst dann bei Leopold Mozart in Salzburg studiert. Die von Hubert Unverricht edierten beiden Trios sind denn auch liebenswürdige Stücke aus dem österreichisch/süddeutschen Kulturkreis und stehen in entsprechendem Abstand zu Haydn durchaus Leopold Mozart nahe. Von Tomasinis geigerischer Eigenart, deren Einfluß auf Haydn Korcak seit des Meisters op. 9 nachweist, ist in den beiden Werken nichts zu finden, der Geiger hat die untergeordnete Mittelstimme auszuführen, sollte offenbar den fürstlichen Liebhaber in der Hausmusik an keiner Stelle „überspielen“ und tut dies nur im Schlußsatz gelegentlich. Dadurch, daß die Barytonstimme sich im Bereiche der ersten Geigenlage bewegt, eignen sich die Trios für die Wiedergabe durch zwei Violinen und Cello, eine von den Komponisten nicht sehr reich bedachte Besetzung.

An der Druckgestaltung fällt auf, daß das Ende des ersten Divertimentos und der Beginn des zweiten nur am größeren Zwischenraum erkennbar ist, eine Überschrift wurde offenbar vergessen.

Walter Kolneder, Karlsruhe

**ADAM RENER:** *Missa Carminum zu 4 Stimmen*, hrsg. von Jürgen KINDERMANN. IV, 28 S.

*Drei Te Deum-Kompositionen des 16. Jahrhunderts zu 4 und 5 Stimmen*, hrsg. von Winfried KIRSCH. VIII, 31 S.

**CLAUDE GOUDIMEL:** *Vier Festmotetten zu 4 und 6 Stimmen*, hrsg. von Rudolf HÄUSLER. IV, 24 S.

**GEORG PHILIPP TELEMANN:** *Vier Motetten zu 3-8 Stimmen mit und ohne Generalbaß*, hrsg. von Wesley K. MORGAN. V, 34 S.

*Fünf Madrigale venezianischer Komponisten um Adrian Willaert zu 4-7 Stimmen*, hrsg. von Helga MEIER. VI, 43 S.

**SEBASTIAN AGUILERA DE HEREDIA:** *Drei Magnificat zu 4, 5 und 8 Stimmen*, hrsg. von Barton HUDSON. V, 30 S.

**CHRISTOPH BERNHARD:** *Eine Kurzmesse und eine Motette zu 5 Stimmen*, hrsg. von Otto DRECHSLER. IV, 20 S.

**ORAZIO VECCHI:** *Missa in Resurrectione Domini zu 8 Stimmen*, hrsg. von Raimund RÜEGGE. VI, 64 S.

**GIACHES DE WERT:** *Vier Madrigale und drei Kanzonetten zu 5 Stimmen*, hrsg. von Carol MACCLINTOCK. V, 34 S.

**JOHANNES NUCIUS:** *Vier Motetten zu 5 und 6 Stimmen*, hrsg. von Jürgen KINDERMANN. IV, 20 S.

*Achtzehn weltliche Lieder aus den Drucken Christian Egenolffs zu 3-5 Stimmen*, hrsg. von Hans-Christian MÜLLER. IV, 23 S. *Wolfenbüttel und Zürich: Mösel-Verlag 1966-1970. (Das Chorwerk. Heft 101-111.)*

Zwei von den elf Chorwerkheften, die hier in einer Sammelbesprechung anzudeuten sind, enthalten Kompositionen, die von den gleichen Herausgebern inzwischen auch in Gesamtausgaben vorgelegt wurden, auf deren Rezension mit verwiesen werden kann. Die Festmotetten Goudimels (Heft 103) aus einem 1554 bei Du Chemin gedruckten Sammelfolianten hat Rudolf HÄUSLER 1969 im 11. Band der Goudimel-Gesamtausgabe – dort in originalen Notenwerten – veröffentlicht. Gemeinsam ist den Motetten die Reprisesform: Gegen Ende der *secunda pars* wird der letzte Abschnitt des Hauptteils textlich und musikalisch wiederaufgenommen. Daß dabei divergierende Akzidentiensetzung vorkommt („*Ista est speciosa*“, Mensur 48 bzw. 95 im Baß), will nicht recht einleuchten, kann aber den positiven Eindruck der Ausgabe nicht trüben.

Verwunderung erweckt ein editionstechnischer Stellungswechsel des Chorwerks bei Carol MACCLINTOCKS Ausgabe einiger Madrigale und Kanzonetten von Giaches de Wert (Heft 109). Die Setzung von Balken statt Fähnchen bei syllabischer Textierung wird vom Generaleditor als Versuch bezeichnet. Die künftige Beibehaltung hänge nicht zuletzt von der Stellungnahme der Benutzer ab. Man kann sich freilich dem Gedanken nicht verschließen, daß diese Neuerung ihren

Grund lediglich in der Editionspraxis der Herausgeberin hat, wie man sie aus der de Wert-Gesamtausgabe (CMM 24) kennt. Drei der Madrigale sind dem 7. und 8. Band dieser Ausgabe entnommen. Abgesehen davon, daß die nun auch in das Chorwerk übernommene Balkensetzung einer Unterordnung der sinnspendenden Bedeutung dichterischer Texte (Ariost, Tasso) unter das Joch einer dubiosen rhythmischen Übersichtlichkeit gleichkommt, erwecken Seiten wie die letzte des Heftes vom Notenbild her allzusehr Erinnerungen an Schlagsätze von Carl Orff, als daß man derartigem in alter Vokalmusik gern begegnete. Auf manche Akzidentienzusätze der Herausgeberin möchte man lieber verzichten (besonders T. 30-32 von „*Vaghi boschetti*“). Trotz dieser Einwände wird man die Ausgabe angesichts des Mangels an verfügbaren praktischen Ausgaben von Werken de Werts begrüßen.

Uneingeschränkt gilt dies für die von Helga MEIER herausgegebenen venezianischen Madrigale (Heft 105) aus Drucken von Scotto und Gardane. Einem Epitaph auf Willaert von dem sonst unbekanntem Lorenzo Benvenuti folgen Petrarcavertonungen von Perissone Cambio, Parabosco und Baldissera Donato, dessen Komposition des 117. Sonetts als „*Dialogo a sette*“ durch kunstvollen Wechsel der Klanggruppen besticht.

Rekonstruktionen verlorener Stimmen stoßen in der Regel auf Skepsis. Daß sie auch überzeugend sein können, beweist Hans-Christian MÜLLER, der in seiner Dissertation anhand von Konkordanz-Ersatz für die teilweise verlorenen Tenorstimmbücher der Liederdrucke Christian Egenolffs suchte und vielfach auch fand. Im Anschluß an diese Arbeit legt Müller nunmehr 18 weltliche Lieder vor (Heft 111), darunter 9 mit wiederhergestelltem Tenor. Wenn sich auch vereinzelt Varianten der Weisen für die Egenolffschen Drucke nicht mit letzter Sicherheit ausschließen lassen, so wären doch innerhalb des gegebenen Kontexts der erhaltenen Stimmen allenfalls geringfügige melodische oder rhythmische Abweichungen von der hier gebotenen Fassung denkbar.

Einen Einblick in das Motettenschaffen des sonst vornehmlich als Theoretiker bekanntgewordenen Cistercienserabts Johannes Nucius gibt Jürgen KINDERMANN (Heft 110). Eine wesentlich größere Auswahl aus den Drucken von 1591 und 1609 erschien

etwa gleichzeitig als Sonderband 5 des EdM. In diesem Band sind jedoch die hier veröffentlichten Motetten nicht enthalten. Bei relativ geringem Schwierigkeitsgrad bieten diese Stücke mit ihrer an Lasso geschulten Satzkunst eine lohnende Aufgabe.

Als Rarität läßt sich Orazio Vecchis *Missa in Resurrectione Domini* bezeichnen, die Raimund RÜEGGE zum Neudruck beförderte (Heft 108). Damit ist die einzige bisher bekannte Plenariumsvertonung italienischen Ursprungs greifbar geworden. Gegenüber der doppelchörigen Satzweise im Ordinarium – einer Umarbeitung von Vecchis *Missa Julia* – zeigen Teile des Proprium reale Achtstimmigkeit (Introitus), überkommene cantus firmus-Techniken (Introitus und Graduale), andere wieder Durchimitation: Ein typisches Spätwerk, das als eigentümliche Nachblüte zur großen Zeit der Meßkomposition eher den Historiker als die Praxis angehen dürfte.

Bewußter Rückwendung zu jener Zeit entspringt Christoph Bernhards *Kurzmesse* (über „*Durch Adams Fall . . .*“), die zusammen mit einer Begräbnismotette jetzt in einem von Otto DRECHSLER besorgten Erstdruck vorliegt (Heft 107), als Gegenstück zu der bereits 1932 von Rudolf Gerber herausgegebenen *Missa brevis* über „*Christ unser Herr zum Jordan kam*“. Der aus Bernhards Traktaten bekannte *Contrapunctus* (oder *Stylus*) *gravis* wird durch die beiden Stücke vorzüglich demonstriert. Ob der Herausgeber gut daran tat, dieser doch auch für die Praxis bestimmten Ausgabe die Richtlinien des EdM zugrunde zu legen, und ob er sie konsequent anwandte, erscheint immerhin zweifelhaft. Da nach den „*Richtlinien*“ Werke der Generalbaßzeit im „*stile antico*“ wie Mensuralmusik des 15. und 16. Jahrhunderts behandelt werden, beschränkt sich die Geltung von Akzidentien auf eine Note (sowie gegebenenfalls ihre unmittelbare Wiederholung). Es muß daher bei all den formalhaften Wechselnotenfiguren usw. eine unverhältnismäßig große Zahl von Zusatzakzidentien gesetzt werden, die der Sänger ohnehin als selbstverständlich und damit eher störend empfindet. So kann man in den 119 „*Takten*“ der Motette 30 zusätzliche Kreuze zählen, die bei Geltung der Vorzeichen für den ganzen Takt ausnahmslos wegfielen, da sie lediglich Akzidentienwiederholung innerhalb des Taktes sind. In der Quelle tritt

Akzidentienwiederholung innerhalb des Taktes nur dreimal auf. Bei einem derartigen Verhältnis der Akzidentienwiederholungen von 30 (Herausgeber) zu 3 (Quelle) stellt sich doch die Frage, ob hier nicht Richtlinien am falschen Platz erfüllt werden, und ob nicht der Sinn zusätzlicher Akzidentien ins Gegenteil verkehrt wird: Sie geben nicht mehr Aufklärung in Zweifelsfällen sondern wiederholen permanent das ohnehin Selbstverständliche. Hat sich nun aber der Herausgeber einmal für die Richtlinien entschieden, so darf man erwarten, daß er ihnen auch folgt. Es ist dann nicht angängig, einen Teil der zu ergänzenden Akzidentien wie originale Vorzeichen vor die jeweilige Note zu setzen und als „*Divergenzen zwischen Original und Übertragung*“ in den kritischen Apparat aufzunehmen.

Aus einem Jenaer Messenkodex (Chorbuch 36) stammt die von Jürgen KINDERMANN erstmals edierte *Missa Carminum* von Adam Renner (Heft 101). Die enge Beziehung zu ihrem Vorbild, dem gleichnamigen Werk Heinrich Isaacs, erweist sich bereits im *Kyrie*: Der Alt übernimmt notengetreu Isaacs Diskant. Im *Christe* tritt dann als weitere Parallele das Innsbruck-Lied auf.

Telemann als Motettenkomponisten einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen unternimmt Wesley K. MORGAN (Heft 104) mit 4 Stücken aus einem vor mehreren Jahren in Berlin aufgefundenen Kopistenmanuskript. Einer doppelchörigen achtstimmigen Motette ohne B. c. folgen zwei zu 4 und eine zu 3 Stimmen mit Generalbaß. Die Entstehungszeit ist ungewiß, nach Morgans Vermutung dürfte sie wohl noch in Telemanns Leipziger Jahre fallen. Trotz der mitunter umwerfenden Simplizität der Faktur fehlt es nicht an jener Effektsicherheit, die auch Telemanns schlichteste Produkte noch kennzeichnet. Ein Werk wie die achtstimmige Motette „*Halt was du hast*“ dürfte auch heute nur wenig davon eingebüßt haben.

Zwei bislang ungedruckte *Te Deum*-Kompositionen anonymen Herkunfts und den Neudruck eines Werkes von Thomas Crecquillon enthält das von Winfried KIRSCH herausgegebene Heft (102). Das erste Stück gehört zum Alternatim-Typus, die beiden anderen sind durchkomponiert. Interesse erwecken jeweils die textlichen Divergenzen: So wird der Lobgesang Gottes, neben einer bisher singulären marianischen Version im

ersten Stück („*Te Matrem Dei laudamus*“), beim zweiten in einem Bologneser Stimmbuch zur Verdammung des Reformators kontrafiziert („*Te Lutherum damnamus, te haereticum confitemur*“), deren Textlücken Kirsch aus anderen Quellen ergänzt hat. (T. 59/60 ist statt „*adulterimus*“ wohl „*adulterinus apostorum chorus*“ zu lesen.) Der Text von Crecquillons Komposition schließlich stellt in den vier motettisch behandelten Außenstimmen eine Verherrlichung Christi dar, während die Mittelstimme (Vagans) sich auf ostinatohafte Wiederholung der Kopfzeile des Hymnus mit dem „*Te Deum*“-Text beschränkt. Aus diesem doppelten Spannungsverhältnis von Textbezug und Satztechnik entsteht ein Werk von starker Eindringlichkeit, dessen Neudruck man nur begrüßen kann.

Eine erfreuliche Bereicherung bedeutet auch der von Barton HUDSON besorgte Neudruck von 3 Magnificat des spanischen Meisters Sebastián Aguilera de Heredia (Heft 106), entnommen einer 1618 in Saragossa erschienenen Magnificat-Sammlung dieses hierzulande wenig bekannten Komponisten. Wie unbekannt er sein muß, verrät bereits der Umschlag des Heftes: Dort heißt er Aguilera. Die Auswahl betont die Vielfalt in Satztechnik und Textbehandlung. Einem vierstimmigen Magnificat *primi toni* auf die geradzahligen Verse des Canticum mit wanderndem *cantus firmus* steht ein fünfstimmiges auf die ungeradzahligen Verse im 7. Ton gegenüber. Tenor und Cantus II werden darin im „*Canon in septima*“ geführt, ein markantes Beispiel für die Entsprechung von Magnificat-Ton und Abstand der kanonisch geführten Stimmen, die Aguilera in seinen fünfstimmigen Magnificat zum Prinzip erhoben hat. An dritter Stelle folgt ein achtstimmiges, doppelchöriges Magnificat im 8. Ton, das alle Verse enthält. Ob der dissonante Akkord in T. 15 (*d-b-d'-g'-gis'-d'*) wirklich mehr als ein Druckfehler in der Quelle ist, erscheint fraglich. Hudson nimmt es an und verweist auf die Beliebtheit von Querständen in der spanischen Instrumentalmusik der Zeit. Angesichts des textlichen Zusammenhangs („*in deo salutari meo*“) und des Fehlens weiterer, auch nur entfernt vergleichbarer Klangscharfungen in den vorliegenden Stücken würde die Absicht des Komponisten mit einer schlichten Konjekture (*g'* statt *gis'*) doch wohl eher getroffen. Der ominöse Ak-

kord läßt sich schwer vereinbaren mit dem Klangbild, das diese bedeutsamen Kompositionen auszeichnet.

Peter Cahn, Frankfurt a. M.

*THOMAS TOMKINS: Thirteen Anthems. Edited by Robert W. CAVANAUGH. New Haven: A-R Editions 1968. XVI, 81 S. (Recent researches in the music of the Renaissance. Vol. IV.)*

Neben den Namen Bach oder Couperin müßten auch die Tomkins in das Verzeichnis der großen Musikerfamilien von europäischem Rang eingetragen werden. Am bedeutendsten unter seiner zahlreichen Verwandtschaft ist ohne Zweifel der 1572 geborene Thomas Tomkins. Seine kompositorische Hinterlassenschaft stellt den Endpunkt einer Blütezeit englischer Kirchenmusik dar, sie wurde gewahrt vom Sohn Nathaniel Tomkins und 12 Jahre nach des Vaters Tod in der monumentalen Slg. *Musica Deo sacra* herausgegeben. In der Reihe „Early English Church Music“ begann Bernhard Rose mit einer Gesamtedition und legte 1963 einen ersten Band mit 11 Verse-Anthems vor (Besprechung durch Winfried Kirsch in Mf XIX, S. 476). Von weiteren Editionen ist nichts bekannt, trotzdem beabsichtigt der Herausgeber dieser Auswahl keinesfalls, das von der British Academy ins Leben gerufene Unternehmen zu ersetzen, sondern wünscht durch die Edition der besten und charakteristischen Stücke das Interesse am Gesamtwerk zu wecken. Ob das mit einer Gruppe so unterschiedlich besetzter Kompositionen – von 3 bis 12 Stimmen, mit und ohne Instrumente – gelingt, wird erst die Zukunft zeigen können.

In dem vorliegenden Band sind enthalten: 7 Bußpsalmen (3stg. vokal), 4 Full-Anthems (für 4, 5, 6, und 12 Stimmen auf Psalmtexte, ohne Änderung der Stimmenzahl durchkomponiert) und 2 Verse-Anthems zu 10 und 6 Stimmen (hier findet Wechsel statt zwischen Solo-Strophen für 1 Stimme mit Instrumentenbegleitung und Chor-Strophen).

Im Vorwort und in der englischen Fachliteratur ist immer die Rede davon, Tomkins sei ein Vertreter des „konservativen Stils“. Dann kann allerdings die vorgelegte Auswahl nicht charakteristisch sein, denn in den vorwiegend vokal angelegten Stücken überwiegt eine für den Beginn des 17. Jahrhunderts sehr „moderne“ Anwendung der Sequenz-

bildung und in den vielstimmigen Kompositionen herrscht die Klanggestaltung venezianischer Herkunft.

Die Ausgabe selbst hält sich so weit als möglich an das Original. Vielleicht hätte man unter diesem Gesichtspunkt auf die Verkürzung der Notenwerte um die Hälfte verzichten können; die vielen Achtelfähnchen verunklaren das Notenbild und zeigen deutlich, daß sie erst später als Notengruppe mit Balken wirklich am Platze sind. Auf eine Transposition hat man verzichtet, weist aber darauf hin, daß die dreistimmigen Bußpsalmen eigentlich höher angestimmt werden müßten. Wenn aber zu lesen ist, daß zur königlichen Kapelle 10 Knaben- und 9 Männerstimmen gehörten, so muß man die notierte Lage für diese Besetzung mit ausgebildeten Sängern mit tiefen Stimmen als durchaus angemessen betrachten. Die vierstimmigen Anthems sind in der für Männerstimmen üblichen Lage geschrieben, die Stimmenzahl wird vermehrt, indem man hohe Lagen hinzufügt. In zwei Fällen vielstimmigen Chorsatzes tragen Einzelstimmen den Zusatz „*decani*“ oder „*cantoris*“. Man nimmt allgemein an, daß damit die Aufstellung der Sänger an der „Dekans-Seite“ (Norden) und der „Kantoren-Seite“ (Süden) gemeint ist, und daß die mehrhörige Anlage des Satzes durch getrennte Aufstellung bei der Wiedergabe unterstützt wird. Der Augenschein zeigt aber, daß innerhalb der Komposition selbst die so bezeichneten Stimmen als Gruppe gar nicht zusammenpassen. Die Antwort auf die Frage nach der wirklichen Bedeutung dieser Bezeichnung muß also zurückgestellt werden, falls man nicht annehmen will, daß es sich lediglich um eine Herkunftsbezeichnung handelt, daß also der Sänger des „Contratenor Decani“ aus dem zur Dekans-Seite gehörenden Chor heranzuziehen ist.

Da die Quelle es bei der Textunterlegung nicht sehr genau nimmt, hat der Herausgeber hier eigene Lösungen vorschlagen müssen, denen man im allgemeinen zustimmen kann. Die Orgelstimme gibt nicht mehr als das Skelett des Satzes, und damit wird jeder einigermaßen versierte Organist einverstanden sein. Thomas Tomkins' Kompositionen verdienen es, von der musikalischen Praxis und von der Musikforschung ernsthaft beachtet zu werden, die Ausgabe bietet dazu erwünschte Gelegenheit.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

## Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

BEETHOVEN-Almanach 1970. Wien: Verlag Elisabeth Lafite (1970). 198 S. (Publikationen der Wiener Musikhochschule. 4.)

[JOSEPH] BODIN de BOISMORTIER: Don Quichotte chez la Duchesse. Ballet comique en trois actes. Livret de Favart. Edition et réalisation de Roger BLANCHARD. Paris: Heugel & Cie (1971). VIII, 157 S. (Le pupitre. 30.)

MICHEL BRENET: Bibliographie des Bibliographies Musicales. New York: Da Capo Press 1971. 152 S.

ELMAR BUDDÉ: Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH 1971. IX, 122 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. IX.)

RICHARD V. BUSCH: Untersuchungen zum byzantinischen Heirmologion. Der Echos Deuteros. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1971. 412 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 4.)

WILLIAM BYRD: The collected works. Volume 15: Consort Songs for voice & viols. Newly edited from manuscript sources by Philip BRETT. London: Stainer & Bell (1970). XI, 180 S.

CLAUDE DEBUSSY: Monsieur Croche et autres écrits. Edition complète de son œuvre critique avec une introduction et des notes par François Lesure. Paris: Editions Gallimard 1971. 332 S.

FRANÇOIS DEVIENNE: 1<sup>er</sup> et 5<sup>e</sup> Concertos pour flûte et orchestre. Edition par Sherwood DUDLEY. Paris: Heugel & Cie (1971). VI, 96 S. (Le pupitre. 42.)

Musikalische EDITION im Wandel des historischen Bewußtseins. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Thrasybulos G. GEORGIADES. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1971. 224 S., 4 Taf. (Musikwissenschaftliche Arbeiten. 23.)

Einführung in die systematische Musikwissenschaft. Unter Mitarbeit von Tibor

KNEIF, Helga de la MOTTE-HABER und Hans Peter REINECKE hrsg. von Carl DAHLHAUS. Köln: Musikverlag Hans Gerig (1971). 202 S. (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. 10.)

GIOVANNI GABRIELI: Canzoni e Sonate per sonar con ogni sorte de instrumenti. Edition par Michel SANVOISIN. Paris: Heugel & Cie (1971). IX, 278 S. (Le pupitre. 27.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 5: Klavierwerke II. Zweite Sammlung von 1733. Hrsg. von Peter NORTHWAY. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1970. IX, 114 S., 3 Taf.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 6: Klavierwerke III. Einzelne Suiten und Stücke. Hrsg. von Terence BEST. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1970. XIV, 85 S.

JOSEPH HAYDN: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis zusammengestellt von Anthony VAN HOBOKEN. Band II: Vokalwerke. Mainz: B. Schott's Söhne 1971. (VI), 602, XXXIII S.

WILLIBRORD ALFONS HECKENBACH: Das Antiphonar von Ahrweiler. Studien am Codex 2a/b des Pfarrarchivs Ahrweiler (um 1400). Köln: Arno Volk-Verlag 1971. 271 S., 6 Taf. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 94.)

JAHRBUCH für Liturgik und Hymnologie. 15. Band, 1970. Hrsg. von Konrad AMELN, Christhard MAHRENHOLZ, Karl Ferdinand MÜLLER. Kassel: Johannes Stauda-Verlag 1971. XV, 299 S., XIII Taf.

N. A. JAIRAZBHOY: The Rags of North Indian Music. Their Structure and Evolution. London: Faber and Faber (1971). 222 S.

JOURNAL of the Japanese Musicological Society. No. XVI. 1970. Tokyo: Japanese Musicological Society (1971). 272 S.

ERNST KLUSEN: Das Volkslied im niederrheinischen Dorf. Studien zum Lebensbereich des Volksliedes der Gemeinde Hinsbeck im Wandel einer Generation. Bad Godesberg: Voggenreiter Verlag (1970). 200 S., 3 Taf.

HANS-PETER KOMOROWSKI: Die „Invention“ in der Musik des 20. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1971. IV, 263 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LXII.)

FRANZ KRAUTWURST: [Musik in Nürnberg vom 15. bis 18. Jahrhundert.] SONDERDRUCK aus: Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt. [München:] Verlag C. H. Beck 1971. S. 211-218 (15. und 1. Hälfte 16. Jahrhundert); S. 287-291 (2. Hälfte 16. und 17. Jahrhundert); S. 344-346 (18. Jahrhundert).

WOLFGANG LAADE: Gegenwartsfragen der Musik in Afrika und Asien. Eine grundlegende Bibliographie. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1971. 110 S. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. 51.)

DOUGLAS A. LEE: The Works of Christoph Nichelmann. A Thematic Index. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1971. 100 S., 1 Taf. (Detroit Studies in Music Bibliography. 19.)

FRANZ LORENZ: Die Musikerfamilie Benda. Georg Anton Benda. Berlin-New York: Walter de Gruyter 1971. 183 S., 7 Taf.

RUDOLF LÜCK: Werkstattgespräche mit Interpreten Neuer Musik. Köln: Musikverlage Hans Gerig (1971). 149 S., 8 Taf.

ROBERT MÜNSTER – ROBERT MACHOLD: Thematischer Katalog der Musikhandschriften der ehemaligen Klosterkirchen Weyarn, Tegernsee und Benediktbeuern. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1971. 196 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, ohne Bandzählung.)

OVE NORDWALL: György Ligeti. Eine Monographie. Mainz: B. Schott's Söhne (1971). 229 S.

JEAN PERROT: The Organ from its Invention in the Hellenistic Period to the end of the Thirteenth Century. Adapted from the French. Translated by Norma DEANE. London–New York–Toronto: Oxford University Press 1971. XXVIII, 317 S., XXVIII Taf.

[KURT PETERMANN:] Tanzbibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. 11. Lieferung. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1971. S. 801-880.

[KURT PETERMANN:] Tanzbibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. 12. Lieferung. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1971. S. 881-960.

MAXIMILIAN PIPEREK: Stress und Kunst. Gesundheitliche, psychische, soziologische und rechtliche Belastungsfaktoren im Beruf des Musikers eines Symphonieorchesters. Erstellt im Auftrage des Orchesters der Wiener Symphoniker aus Anlaß des Jubiläums des 70jährigen Orchesterbestandes. Wien-Stuttgart: Wilhelm Braumüller. Universitäts-Verlagsbuchhandlung Ges. m. b. H. (1971). IX, 84 S.

JOHN RANISH (1693-1777): Sonata in B Minor for flute and continuo. Edited, with realization of the basso continuo, by Richard PLATT. London: Oxford University Press (1971). (I), 8 S.

ERNST RITTER: Ein Heiratsvertrag in der Familie di Lasso. SONDERDRUCK aus: Genealogie, 1971. Seite 650-653. (Musikgeschichte und Genealogie. XXVIII.)

THOMAS ROBINSON: The Schoole of Musicke (1603). Edition et transcription par David LUMSDEN. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1971. XXXIX, 75 S., XVII Taf. (Corpus des Luthistes français, ohne Bandzählung.)

DOMENICO SCARLATTI: Sonates. Volume VIII. K. 358-407. Edition par Kenneth GILBERT. VII, 205 S. (Le pupitre. 38.)

BARBARA SCHWENDOWIUS: Die solistische Gambermusik in Frankreich von 1650 bis 1740. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1970. (VI), 242 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. LIX.)

HELMUT SEIDL: Frequenztafeln Cent-Hertz. Frankfurt am Main: Verlag Das Musikinstrument [1971]. 105 S.

Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Walter SALMEN. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag 1971. 146 S., 4 Taf. (Musikwissenschaftliche Arbeiten. 24.)

WOLFHART SPANGENBERG: Sämtliche Werke. Unter Mitwirkung von Andor TARNAI hrsg. von András VIZKELETY. Erster Band: Von der Musica – Singschul. Bearbeitet von András Vizkelety. Berlin-New York: Walter de Gruyter 1971. 172 S. (Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, ohne Bandzählung.)

Staatsmotetten für Erzherzog Karl II. von Innerösterreich. Hrsg. von Albert DUNNING. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1971. XVII, 92 S., 2 Taf. (Musik alter Meister. 21/22.)

HARALD STRECK: Die Verskunst in den poetischen Texten zu den Kantaten J. S. Bachs. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1971. 214 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 5.)

URSULA STÜRZBECHER: Werkstattgespräche mit Komponisten. Köln: Musikverlage Hans Gerig (1971). 230 S., 16 Taf.

IVO SUPIČIĆ: Musique et Société. Perspectives pour une Sociologie de la musique. Zagreb: Institut de Musicologie – Académie de Musique 1971. 208 S.

Feiern zum 200. Jahrestag der Geburt Ludwig van Beethovens in der ČSSR. TAGUNGSBERICHT des II. Internationalen musikologischen Symposiums Piešťany-Moravany 1970. Bratislava: Slowakisches Nationalmuseum (1970). 223 S. (mschr.)

THOMAS TALLIS: English Sacred Music: I Anthems. Transcribed and edited by Leonard ELLINWOOD. Published for the British Academy London: Stainer and Bell (1971). XVII, 124 S. (Early English Church Music. 12.)

JOHN TAVERNER: Gloria tibi trinitas. Mass for six-part unaccompanied choir. Transcribed and edited by Hugh BENHAM. London: Stainer & Bell (1971). 72 S.

WALTER WIORA: Das Deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag (1971). 195 S.

GEORG ZECHNER: Zwei Divertimenti für zwei Violinen und Violoncello. Hrsg. von Friedrich W. RIEDEL. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1970. VII, 20 S. (Musik alter Meister. 24.)

WINFRIED ZELLER: Theologie und Frömmigkeit. Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Bernd JASPERS. Marburg: N. G. Elwert Verlag 1971. XII, 263 S. (Marburger Theologische Studien. 8.)

## Mitteilungen

Frau Professor Dr. Eta HARICH-SCHNEIDER, Wien, feierte am 16. November 1972 ihren 75. Geburtstag.

Dr. habil. Walther KRÜGER, Bad Schwartau, feierte am 25. September 1972 seinen 70. Geburtstag.

Professor Dr. René B. LENAERTS, Löwen, feierte am 26. Oktober 1972 seinen 70. Geburtstag.

Dr. Christoph PETZSCH, Deutsches Seminar der Universität München, ist seit 1. September 1972 zur Erstellung der ersten Gesamtausgabe der Colmarer Liederhandschrift zur Bayerischen Akademie der Wissenschaften abgeordnet.

Das Forschungsinstitut für Soziologie der Universität Köln, Abteilung Massenkommunikation, unter Leitung von Professor Dr. Alphons SILBERMANN, ist vom Minister für Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen damit beauftragt worden, eine empirische Untersuchung über die Determinanten der musikalischen Erziehung in den Schulen von Nordrhein-Westfalen durchzuführen.

Die 22. Konferenz des Internationalen Volksmusikrates (International Folk Music Council) findet vom 26. Juli bis 1. August 1973 in San Sebastián (Spanien) statt. Kongreßthemen sind: 1. *Die Rolle der Volksmusik in der Erziehung*, 2. *Urbane Volksmusik und ihre Beziehung zur traditionellen Volksmusik*, 3. *Vokalstile*, 4. *Spanische Volksmusik. Ihre weltweite Verbreitung*.

Die Kasseler Musiktage 1973 finden vom 2. bis 4. November statt.

*Errichtung einer Arbeitsstelle für Gottesdienst und Kirchenmusik*

Für den Bereich der Ev.-luth. Landeskirche Hannover ist eine Arbeitsstelle für Gottesdienst und Kirchenmusik errichtet worden. Ihre fachlichen Mitarbeiter sind: Pastor Dr. Karl Ferdinand MÜLLER, Pastor

Dr. Joachim STALMANN und Landeskirchenmusikdirektor Götz WIESE. Sinn und Zweck der Arbeitsstelle ist es, sowohl der Entfremdung weiter Kreise vom Gemeindegottesdienst zu begegnen als auch das verschiedentlich erwachende Interesse an neuen oder weiterentwickelten Formen des Gottesdienstes zu fördern, die Bemühungen um seine zukünftige Gestalt durch Koordinierung zu stärken und die Ergebnisse allen Gemeinden zugute kommen zu lassen. Anschrift: Arbeitsstelle für Gottesdienst und Kirchenmusik der Ev.-luth. Landeskirche Hannover, 3 Hannover, Am Markte 4/5; Telefon: 0511/13590 (Dr. Müller, Dr. Stalman), 0511/1941-377 (LKMD Wiese).

Herr Karl STRÖDER hat die Möglichkeit, Klanggeräte aus Afrika (Neuguinea etc.), Australien, Indonesien, Thailand, Indien etc. zu besorgen. Interessenten wenden sich bitte an folgende Adresse: Herrn Karl Ströder, c/o Post Office, Lae Papua/Neuguinea.

Frau Gitta HOLROYD-REECE, Wien, bittet um Bekanntgabe des folgenden Vorgangs:

Frau Holroyd-Reeces Vater, Otto Erich Deutsch, verhandelte vor einigen Jahren mit der Firma Dover Publications Inc., New York, über einen reprint seines „Schubert, Thematic Catalogue of all his works in chronological order“. Die Rechte für das Buch, das 1951 von J. M. Dent + Sons Ltd. und W. W. Norton + Company Inc. veröffentlicht worden war, lagen zur Zeit dieser Verhandlungen ausschließlich beim Verfasser.

Die Verhandlungen zerschlugen sich, weil Deutsch den Wunsch hatte, eine revidierte zweite Auflage des Werkes herauszubringen.

Die Arbeiten daran reichten bis zum Tode des Verfassers 1967. Das Werk soll posthum im Deutschen Verlag für Musik, Leipzig, erscheinen.

Inzwischen hat jedoch die Firma Edwin F. Kalmus, New York, einen reprint der unveränderten ersten Auflage herausgebracht. Sie hat dazu weder die Einwilligung der Original-Verleger noch die Einwilligung von Frau Holroyd-Reece als der gesetzmäßigen Erbin von Otto Erich Deutsch eingeholt; sie hat auch den Aufsatz des Verfassers „The Schubert Catalogue: Corrections and Additions“ (Music and Letters 1953) weder erwähnt noch berücksichtigt.

Die Firma Edwin F. Kalmus mag juristisch im Recht sein, da die USA der Berner Copyright Convention im Erscheinungsjahr der 1. Auflage 1951 noch nicht beigetreten waren. Moralisch und wissenschaftlich aber richtet sich ihr Verhalten von selbst.

\*

Diesem Heft liegt die Jahresrechnung 1973 für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung bei, die ihren Beitrag noch nicht gezahlt haben. Der Schatzmeister bittet höflich um baldige Überweisung.

Einbanddecken für „Die Musikforschung“, Jahrgang 1972, werden wie stets auf Vorbestellung angefertigt. Sie kosten DM 5.-. Bestellungen bitte an den Bärenreiter-Verlag, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe.