

Albert Wellek (1904-1972)

von Gerhard Albersheim, Arlesheim

Viel zu früh ist Albert Wellek am 27. August 1972 aus unseren Reihen gerissen worden. Er war Ordinarius für Psychologie und Gründer-Direktor des Psychologischen Instituts an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz und gehörte zu den führenden Repräsentanten dieses Faches. Dies bezeugen auch seine zahlreichen einschlägigen Publikationen. Hierzu gehören u. a. *Psychologie* (Bern-Stuttgart 1963), *Ganzheitspsychologie und Strukturtheorie* (Bern 1955), *Der Rückfall in die Methodenkrise der Psychologie und ihre Überwindung* (Göttingen 1959), *Die Entwicklung der Grundannahmen der Psychologie und die Überwindung des Phänomenalismus und Psychologismus* (Jahrbuch für Psychologie und Psychotherapie 4, 2, 1957), *Ganzheit und Gestalt in der Psychologie* (Festschrift Othmar Spann, 1950), und *Gedächtnis und Erinnerung. Über physiologische und psychologische Gedächtnistheorie* (Jahrbuch für Psychologie und Psychotherapie 2, 1954). Darüber hinaus widmete der Verstorbene als ausgebildeter Musiker und Musikwissenschaftler einen großen Teil seiner Tätigkeit der Musikwissenschaft und ihren Nachbardisziplinen und machte sich besonders auf dem Gebiete der Ton- und Musikpsychologie einen Namen. In seinem umfangreichen Schrifttum, als Redner, Diskussionspartner und Lehrer zeigte er seine vielseitige Bildung, sein gründliches Wissen und einen ausgesprochenen Sinn für systematische Darstellung.

Sehr intensiv beschäftigte sich Wellek mit der Phänomenologie der Toneigenschaften, einem Gebiet, welches der theoretischen Darstellung aus verschiedenen Gründen lange Zeit Schwierigkeiten entgegengesetzt hat. Erstens sind die Gegenstände des Hörfeldes, im Gegensatz zu denen des Seh- und Körperraumes, im wahren Sinne des Wortes ungreifbar. Zweitens standen dem – sowohl musikalischer Erfahrung wie phänomenologischer Beobachtung entsprechenden – Begreifen der Tonhöhe als Lokalisation des Tones im Hörraum und des Hörfeldes selbst als eines autonomen Raumkontinuums starke psychologische Hemmungen entgegen; diese entstanden teils durch eine linguistische Voreingenommenheit, welche Räumlichkeit an sich mit körperlicher und visueller Räumlichkeit identifiziert, teils durch die objektive Verschiedenheit des Hör- oder Tonraumes vom Körper- und Sehraum sowohl in bezug auf die Zahl und Besonderheit seiner Dimensionen als auch auf die nur ihm eigene immanente Strukturierung durch Oktaveneinteilung und deren weitere Unterteilung durch konsonante Intervalle. Drittens geriet die Tonpsychologie dadurch in eine wahre Sackgasse, daß einige der auf diesem Felde tätigen musikerfahrenen Psychologen die ihnen so vertrauten und deutlichen musikalischen Eigenschaften der Töne als akustische Tonmerkmale deuteten. Diese Auffassung wurde 1913 von Révész propagiert, dem sich in den zwanziger Jahren Stumpf und von Hornbostel anschlossen und seit den dreißiger Jahren auch Wellek. Nun konnte aber nur aufgrund einer befriedigenden phänomenologischen Definition von Tonhöhe und Tonraum, von Oktavenäquivalenz und Konsonanz und vor allem aufgrund

einer strengen begrifflichen Unterscheidung der Tonhöhe als akustischen Tonmerkmals von der Tonstufe als musikalischem Grundbegriff und Träger der musikalischen Systemeigenschaften der Töne fester Boden im Reich der Töne gewonnen werden. Welleks Festhalten an der von Révész eingeführten, heute überwundenen sogenannten Zwei-Komponenten-Theorie der Tonhöhe aber war wegen ihres Einflusses auf seine Anschauungen nicht ohne Tragik. Trotzdem sind seine musikwissenschaftlichen Hauptwerke (*Das Absolute Gehör und seine Typen*, Leipzig 1938, Neuauflage Bern-München 1970; *Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke*, München 1939, Neuauflage München 1970; *Musikpsychologie und Musikästhetik*, Frankfurt 1963) sowie seine zahlreichen Beiträge zu MGG durch ihren reichen und zum Teil grundlegenden Inhalt von großer Bedeutung.

In diesem Zusammenhang erscheint ein Wort über das persönliche Verhältnis des Schreibers dieser Zeilen zu Albert Wellek angebracht. Es kennzeichnet nämlich den Menschen Wellek, daß er einem so erklärten wissenschaftlichen Gegner, der mehrmals an ihm Kritik geübt hat, bis zu seinem Tode in freundlichen Beziehungen verbunden blieb. Auch bestand in vielen musikalischen und musikwissenschaftlichen Fragen Übereinstimmung zwischen unseren Ansichten, insbesondere hinsichtlich seiner, auf großer Sachkenntnis beruhenden Beurteilung der nachtonalen abendländischen Musik.

Wellek gehörte zu den Urteilsfähigen, Urteilswilligen und Urteilsmutigen. Er war unbeeinflussbar durch Mehrheitsmeinungen, die aus verschiedenartigen Erwägungen entstanden waren. Auch wurde seine Sicherheit nicht erschüttert durch die Verunglimpfung von „konventionellen“ Konzertprogrammen und Opernspielplänen als museal (was ja eigentlich gar keine Verunglimpfung bedeutet) oder als gesellschaftlich und politisch irrelevant (was eine Verkennung der eigentlichen, der ästhetischen Relevanz bedeutet), dementsprechend von ästhetischem Musikgenuß als kulinarisch und von den äußeren Umständen traditionellen Konzert- und Opernwesens als leeres Ritual (was die Verkennung ihrer bereichersfördernden Funktion für ein festliches Miterleben der Musik seitens einer sozialen Gemeinschaft bedeutet). Er war überzeugt von der unverminderten Lebenskraft der ererbten Musikgüter während der Lebensdauer ihrer kulturellen Voraussetzungen. Wer unter den schwierigen Umständen unserer heutigen Krisensituation den Idealen echter Forschung so treu bleibt wie Albert Wellek, der bis zu seiner postum erschienenen letzten Veröffentlichung für seine Überzeugungen eintrat, verdient unsere Hochachtung und wird nicht vergessen werden.

Karl Vötterle zum 70. Geburtstag

von Kurt Gudewill, Kiel

Am 12. April vollendet D Dr. h. c. Karl Vötterle, seit 1956 Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, das 70. Lebensjahr. Im Herbst jährt sich zum 50. Male der Tag, an dem er den Bärenreiter-Verlag gründete. Dieses Zusammentreffen zweier Jubiläen könnte Anlaß zu doppeltem Glückwunsch und doppeltem Dank sein. Wir aber verbinden beides miteinander, weil Persönlichkeit und verlegerisches Werk eine Einheit bilden. Man stelle sich vor, es gäbe den Bärenreiter-Verlag heute nicht. Wie wäre es dann um die deutsche und internationale Musikwissenschaft, um das Musikleben in vielen Ländern der Erde bestellt? Und doch wäre das Unvorstellbare beinahe Ereignis geworden; denn Vötterle hat selbst bezeugt, daß er nie Musikverleger geworden wäre, hätte Walther Hensel nicht vor 50 Jahren eine Flamme in ihm entfacht. Über den Anfängen der Verlagsarbeit stand als Signum die Bindung der Musik an das Leben und den Menschen. Daran hat sich bis heute nichts geändert, obgleich die Arbeitsgebiete an Zahl und Umfang in einem damals noch nicht geahnten Ausmaß gewachsen sind.

Ein untrüglicher Sinn für das Realisierbare, Ideenreichtum, Wagemut, Energie, Ausdauer, Enthusiasmus und Glaubensstärke, die Gabe, Mitarbeiter, Autoren und einflußreiche Männer durch Freundschaft an sich zu binden, haben Karl Vötterle befähigt, sein Werk zu schaffen. Der Versuch jedoch, mit diesen Zeilen auch nur annähernd Persönlichkeit und Werk zu würdigen, ist zum Scheitern verurteilt. Darum sollte jeder dem Jubilar ein kleines ideelles Geburtstagsgeschenk darbringen, indem er Seite für Seite das liest oder wieder liest, was andere zu diesem Thema geschrieben haben: Vötterles an tiefen Gedanken reiches Buch *Haus unterm Stern*, dazu aus der zu seinem 65. Geburtstag erschienenen Festschrift *Musik und Verlag* die 23 Grußworte sowie die Berichte über die elf Hauptarbeitsgebiete des Verlages.

Zwei Aspekte erscheinen geeignet, wenigstens eine Gedankenbrücke zu dem dreiteiligen Komplex zu schlagen: Die Universalität der Verlagsproduktion äußert sich vor allem in dem von Vötterle angeregten monumentalen Unternehmen MGG, in dem ungewöhnlich reichen Angebot musikwissenschaftlicher Schriften und praktischer Ausgaben namentlich älterer Musik, in der von keinem anderen Verlag übertroffenen Zahl der Gesamtausgaben, den Schallplattenreihen und schließlich in der Einbeziehung von Werken der Klassik, des 19. Jahrhunderts und der Moderne, zumal seit dem Wiederaufbau des Verlages aus dem Nichts. Bei der Internationalität der Unternehmungen, die sich eindrucksvoll in den Grußworten widerspiegelt, muß neben dem auf persönlichen Beziehungen beruhenden Anteil von Werken schweizerischer und tschechoslowakischer Komponisten auch der zahlreichen, über die eigentliche Verlagsarbeit hinausgehenden Tätigkeiten Vötterles gedacht werden. Hier sei nur die von ihm geleitete Internationale Heinrich Schütz-Gesellschaft mit ihren 24 ausländischen Sektionen genannt, die unserem Jubilar besonders am Herzen liegt.

„*Stein auf Stein setzen, ist mein ganzes Geheimnis*“, so heißt es an einer Stelle in *Haus unterm Stern*. Mit den Steinen meint Karl Vötterle die Verlagswerke, die organisch zu einem imponierenden Bau zusammengewachsen sind. Wir wünschen ihm, daß er dem Bau noch viele weitere Steine anfügen kann.

Zeitgeist und Gedankenfreiheit

Zur Geschichte der Musikanschauung
von Walter Wiora, Saarbrücken

Das Wort ‚Musikanschauung‘ hat eine gute Tradition. Es gehört zum Titel von Schriften über die Musikanschauung des Mittelalters (Abert), des Augustinus (Edelstein), des Eriugena (Handschin), der französischen Romantik (Eckhardt), über die humanistische Musikanschauung (Birtner), über Grundformen deutscher Musikanschauung (Zenck). Anschauung ist in solchen Schriften kein Gegensatz zu Begriff, wie in der *Kritik der reinen Vernunft*, sondern so wie Welt- und Lebensanschauung in einem weiten Sinne gemeint. Eine Musikanschauung kann Gedanken und Vorstellungen verschiedener Art enthalten: außer geprägten Begriffen auch unbestimmte Ideen, Mythen, Symbole, Inhalte von Bildern und Gedichten und die Bewandnis von Musikinstrumenten.

Dagegen ist die Zusammensetzung von Musik und Begriff zu ‚Musikbegriff‘ weniger geläufig. Der Ausdruck gehört einer engeren Sondersprache an; wie ‚Musikwirklichkeit‘ und ‚Musikbarock‘, hat er sich wenig über eine Schule hinaus verbreitet. Er klingt nicht schön und ist auch nicht klar, wenn man ihn so verwendet, wie Rolf Dammann in seiner Habilitationsschrift¹. In diesem gewichtigen und wichtigen, umfangs- und inhaltsreichen Buch bedeutet *Musikbegriff im deutschen Barock* nicht nur den damaligen Allgemeinbegriff von der Musik, sondern „*was dem Menschen dieser Epoche musikalisch wesentlich war*“ (S. 8). Demgemäß stellt Dammann eine ganze „*Vorstellungswelt*“ (477) und den entsprechenden Zeitstil dar: theologische Spekulationen, Zahlensymbolik, rhetorische Figuren, Affektenlehre und vieles andere. Darauf würde der Ausdruck Musikanschauung besser passen als das Wort Musikbegriff.

Die Geschichte der Musikanschauung behandelt einzelne Gedanken, Gedankenkomplexe und Gesamtansichten vom Wesen der Musik. Sie untersucht die speziellen Ideen jeder Epoche und verfolgt den Werdegang von Ideen über Zeitstrecken hin, die länger und größtenteils sehr viel länger waren als Epochen.

Muß sie dabei nicht feststellen, daß die Ideen in so langer Lebensdauer ihre Lebenskraft verloren haben? Ist es nicht so, daß „historische Ideen“ nur im Zusammenhang eines Zeitgeistes historische Bedeutung hatten und nach dessen Ableben lediglich als erkaltetes Material weitergeschleppt wurden? Ideen, wie Sphärenharmonie, Reinheit der Tonkunst, Gesamtkunstwerk, hatten ihre gute Zeit im Zusammenhang der damaligen Gesamtideologien; doch später scheinen sie nur noch provinziell oder schattenhaft und in historischer Gelehrsamkeit fortzudauern. Der Geist, so scheint es, weht kräftig nur in den Strömungen einer Epoche, er weht nicht, wo er will.

¹ Rolf Dammann: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG 1967. 523 S. Leider hat das Buch kein Namen- und Sachregister. Die Freiburger Habilitationsschrift, auf die es zurückgeht, war schon 1958 abgeschlossen.

So selbstverständlich diese Annahme vielen klingt, so problematisch ist sie. Würden alle wesentliche Gedanken im Zeitgeist aufgehen, dann hätte niemand die Freiheit, sich fruchtbare eigene Gedanken zu machen und Ideen früherer Denker anders fortzuführen als im Sinne der herrschenden Ideologie. Es gäbe dann nur vier Möglichkeiten: Zeitgemäß, Vorläufer, Rückständig, Abseitig. Die produktiv sachlichsten Denker und Forscher wären danach etwa ebensosehr an die Ideologien ihrer Umgebung gebunden gewesen wie deren Funktionäre und Mitläufer.

Doch „die Gedanken sind frei“, lautet der Kehrreim eines Liedes, und schon im Mittelalter war dies eine sprichwörtliche Redewendung. „Geben Sie Gedankenfreiheit“, bittet Marquis Posa den strengen Monarchen; man solle Gedanken ungehindert hegen und äußern dürfen. Gedanken- oder, wie Kant sagt, Denkfreiheit ist aber auch innere Freiheit und betrifft auch liberale Gesellschaftssysteme. Sie ist Freiheit von Geschmacksrichtungen und Denkschablonen, Klischees und Schlagworten und darüber hinaus kritische Selbständigkeit gegenüber dem herrschenden Zeitgeist. In ihr unterwirft sich die Vernunft *„unter keine andere Gesetze, als die sie sich selbst gibt“*².

Es wäre nicht kritisch, die Forderung nach innerer Gedankenfreiheit als weltfremden Idealismus abzutun. Kritisch ist die Frage vielmehr so zu stellen, inwieweit in der Geschichte der Musikanschauung wesentliche Gedanken tatsächlich zeitgebunden und zeitbeschränkt gewesen sind. Es ist zu untersuchen, ob alle Tatsachen beweisen, daß lebenskräftige Ideen stets einem etablierten Zeitgeist gefolgt sind oder einen künftigen angebahnt haben und daß alles übrige Denken epigonal oder abseitig war. Womöglich sprechen die Tatsachen dafür, daß Ideenbildung und Gedankenarbeit selbständiger vor sich gehen. Sollte es keine anderen Wege der Geschichte geben als Straßen, die zu den Sammelplätzen des Zeitgeistes führen?

1. Zeitgeist als dominierendes Denkmodell

Während manche Vertreter der Geistesgeschichte den Zeitgeist und seine Wandlungen nur als ein Teilgebiet behandeln, stellt bei anderen die Frage nach ihm alle übrigen Aspekte in den Schatten. Man läßt dann die allgemeine Geistesgeschichte, die oft mit Ideengeschichte gleichgesetzt wird³, mit der speziellen Untersuchung des verschiedenen Zeitgeistes der Epochen zusammenfallen. So beginnt Hans-Joachim Schoeps die Einleitung zu seinem *Programm einer neuen Disziplin*⁴ mit dem Satz: *„Das Thema der Geistesgeschichte lautet: Der Zeitgeist und seine Wandlungen“* (S. 9). Dieser Auffassung nahe steht Rudolf Schäfke, wenn er in der Einleitung zu seiner *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*⁵ erklärt: *„Der hier gebotene Versuch befolgt die geistesgeschichtliche Methode und schafft mit ihrer Hilfe Umrisse, die das Gewicht auf Geist, Gedanken und querverbindende Wesenszüge einer Epoche legen“* (VII).

2 Kant in seinem Aufsatz *Was heißt: Sich im Denken orientieren?* (1786), Werke, Berliner Akademieausg. Bd. VIII, S. 131-147.

3 Z. B. Gero von Wilpert, *Sachwb. der Literatur*, Stuttgart 1955, S. 237 und 190.

4 *Was ist und was will die Geistesgeschichte. Über Theorie und Praxis der Zeitgeistforschung*, Göttingen 1959.

5 Berlin 1934, 2. Aufl. Tutzing 1964.

Die geistesgeschichtliche Richtung seit Wilhelm Dilthey wurzelt im deutschen Idealismus und der „Historischen Schule“ um Leopold von Ranke. Für Ranke waren leitende Ideen nichts anderes als die herrschenden Tendenzen in jedem Jahrhundert. Nach Hegel haben politische Geschichte, Staatsverfassungen, Kunst, Religion, Philosophie „alle zusammen eine und dieselbe gemeinschaftliche Wurzel – den Geist der Zeit. Es ist e i n bestimmtes Wesen, [ein] Charakter, welcher alle Seiten durchdringt . . .“⁶. „Niemand kann über seine Zeit wahrhaft hinaus, sowenig wie aus seiner Haut“⁷.

Wie der historische Idealismus so erklärt der historische Materialismus das Denken aus dem Zustand der jeweiligen Epoche. Nur werden nach geistesgeschichtlicher Auffassung alle wesentlichen Gedanken durch die Geisteshaltung und das Stilwollen eines Zeitalters determiniert, nach marxistischer aber durch den ökonomisch-sozialen Unterbau. Dort erklärt man die Geschichte der Ideen aus den Wandlungen des Zeitgeistes, hier aus den Wandlungen von Wirtschaft und Gesellschaft. Demgemäß läßt sich das Denkmodell der Zeitgeistgeschichte in ein marxistisches Geschichtsbild übernehmen, indem man den Zeitgeist durch den Unterbau ersetzt oder erklärt. Darum können sich marxistische Schriften zur Geschichte der Musikanschauung weitgehend auf solche stützen, die am Zeitgeist orientiert sind; man braucht sich nur das jeweilige Bild von einer Epoche zueigen zu machen und unter dieses Bild Hinweise auf die jeweiligen wirtschaftlich-sozialen Verhältnisse zu schieben. Das zeigt sich zum Beispiel an Dénes Zoltais *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*⁸ im Vergleich mit geistesgeschichtlich orientierten Schriften von Bessler, Schäfke und anderen. Das geistesgeschichtliche Denkmodell kritisch zu analysieren, ist darum auch für die Analyse marxistischer Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung von Bedeutung.

Die Auswirkung von Zeitstilen, wie Barock, auf die Musikanschauung darzulegen, ist als ein Teilaspekt des Geschichtsbildes unentbehrlich, als dominierendes Denkmodell aber fragwürdig. Vielleicht steht es mit den Zeitstilen ähnlich wie mit Nationalstilen; nationale neben anderen Komponenten zu berücksichtigen, ist als Teilaspekt notwendig, die nationalistische Geschichtsauffassung aber, in der die Darstellung der Nationen das ganze Gesichtsfeld beherrscht, hat ihre Unhaltbarkeit bewiesen.

Es spielen zwar im genannten Buche von Dammann neben diesem Denkmodell auch andere Gesichtspunkte eine Rolle, zumal die Toposforschung, die in historischen Längsschnitten dem Werdegang von „Traditionsgedanken“ nachgeht. Doch in erster Linie ist es das Modell des Zeitgeistes, nach dem Dammann die deutsche Musikanschauung des Barock als eine große Einheit darstellt, welche sich um 1600 gebildet und zur Zeit von Mattheson und Scheibe in schnellem Absturz aufgelöst habe. Sein Buch kann neben demjenigen von Schäfke als instruktives Beispiel für dieses Denkmodell dienen.

6 *Werke*, ed. Michelet, 2. Aufl. XIII, S. 68 f; *Theorie-Werkausgabe* (Suhrkamp), Bd. 18, Frankfurt 1971, S. 74.

7 *Ebenda*. Siehe dazu auch Schoeps, a. a. O., S. 16-18.

8 Ungarisch 1966, deutsch Berlin und Budapest 1970.

1. *Musikanschauung als Ausdruck des Geistes und Menschen einer Stilepoche*

Wer diesem Denkmodell unkritisch folgt, für den ist es kein Problem, in welche Perioden sich die Geschichte der Musikanschauung gliedert; er braucht die Frage nicht förmlich zu stellen, denn die Antwort steht von vornherein fest: nach den bekannten Stilepochen, wie Renaissance und Barock. Damit ist auch schon eine Vorentscheidung über die Frage getroffen, wie sich die Musikanschauung zur Komposition der gleichen Zeit verhält und aus welchen Ursachen sie letztlich zu erklären ist: Beide, die Ergebnisse des Denkens und des Komponierens, sind letztlich Ausdruck des Stilwollens der Zeit. So habe die Renaissance ihre Musikanschauung ausgeprägt und so der Barock die seine. Nach Schäfke „*muß a priori angenommen werden, daß die romantische Geisteshaltung ... mindestens gleichzeitig mit der Wirkung auf die praktische Kunst auch in dem literarischen Nachdenken über Musik ihren Ausdruck fand*“ (324).

Wird aber der Geist nicht als geheimnisvolle Kraft hypostasiert, dann ist dieses Gedankengut aus einem Menschentypus zu verstehen. So führt Schäfke „*die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts*“ auf den „*Typus des romantischen Menschen*“ zurück (324). Auch für seine Gegenwart (vor 1934) erschien ihm „*nicht der empirische Befund an Musikästhetiken*“ wesentlich, sondern „*einzig die Musikanschauung der Gegenwart, soweit sie typischer Ausdruck dieser Zeit und des heutigen Menschen ist*“ (393 f); das war die „*Energetik*“, wie sie August Halm und Ernst Kurth gelehrt haben.

Ähnlich fungiert bei Dammann „*der Mensch des Barock*“ als Akteur, der sich in der Musikanschauung des Zeitalters auswirkt. Diese Auffassung ermöglicht einen dramatischen Darstellungsstil. Der Historiker schildert nicht nur, wie der Barockmensch auf der Bühne des „*theatrum mundi*“ vor dem Himmel als Zuschauerraum agierte, sondern er stellt ihn dramatisch auf der Bühne der Geschichtsschreibung seiner Leserschaft dar: „*Es ist ein Engagement der Gegensätze, von dem jene Dynamik ausgeht, die den Menschen des Barockzeitalters in ständiger Erregung hält*“ (10). „*In beständiger Unruhe um die Erfüllung der figural versiegelten Verheißungen ewiger Seligkeit erscheint dem deutschen Musiker des Barock die Musik auf Erden als ein unsäglicher Vorklang des himmlischen Weltreichs*“ (447).

Die geistesgeschichtliche Erklärung der Musikanschauung als Ausdruck des Menschen einer Zeit ist in die marxistische Musikanschauung übertragen worden. So sagt z. B. Dénes Zoltai: „*Es gilt heutzutage gewissermaßen schon als Gemeinplatz, daß in der Psalmodie und in der patristischen Musikauffassung dasselbe religiöse Weltgefühl, dieselbe asketische Moral und transzendente Lebensgestimmtheit Gestalt annehme*“ (66). Solcher Zeitgeist sei aber auf eine wirtschaftlich-soziale Basis zurückzuführen. „*Sowohl in der musikalischen Praxis der Zeit, als auch in der altchristlichen ideologischen Bewußtmachung dieser Praxis spiegeln sich letztlich die objektiven Lebens Tatsachen des frühen Feudalismus wieder*“ (69). In der Unterscheidung von musicus und cantor nehme die Abgrenzung der Funktionen von Kleriker und Laie eine kulturpolitische Gestalt an (82).

Schon an diesen Fällen zeigen sich Mängel des Denkmodells. Neben Stilepochen, wie Barock und Romantik, und neben wirtschaftlich-sozialen Kategorien, wie Aufstieg des Bürgertums, kommen andere Arten von Zeitabschnitten kaum zur Geltung. In Wahrheit haben sich zum Beispiel folgende Entwicklungszüge und Entwicklungs-

stadien epochemachend auf die Geschichte der Musikanschauung ausgewirkt: die Durchrationalisierung der Tonhöhen und -längen seit der Antike mit Stadien, wie der Stabilisierung mensuraler Rhythmik und Notation; die Ausbildung des schriftlich fixierten mehrstimmigen Kunstwerks; die Verselbständigung reiner Instrumentalmusik; die Begründung der Ästhetik; der Aufstieg der Musikforschung als positiver Wissenschaft; die Entfaltung des historischen Bewußtseins und des Historismus sowie die Anbahnung eines übereuropäischen Gesichtskreises. Entwicklungsstadien und Zeitstile, z. B. die Ausbildung historischen Bewußtseins und die Romantik, fallen trotz allen Wechselwirkungen nicht miteinander zusammen und sind nicht auseinander abzuleiten.

Das Denkmodell vom Zeitgeist berücksichtigt ferner zu wenig die verschiedenen Funktionen der Ideen in der Praxis: daß sie manchmal leiten und oft nur schmücken, teils einen Zustand rechtfertigen, teils aus der Kritik an ihm erwachsen. Sie können verschiedenen Richtungen zugehören, die in einer Epoche miteinander konkurrieren. Wie das Bewußtsein der einzelnen Person nicht ihrer Realität zu entsprechen braucht, so ist die Musikanschauung einer Zeit nur im Grenzfall ein getreu reflektierender Spiegel der gleichzeitigen Musik. Zum Beispiel entspricht das ergebnisreiche literarische Motiv des exzentrischen Musikers von Wackenroder bis Thomas Mann nur sehr wenig dem realen Verhältnis zwischen Komponist und Mitwelt und seinen Wandlungen in dieser langen Zeitspanne. Zur Musikanschauung der Sturm und Drang-Bewegung im unverwässerten Sinn dieses Ausdrucks gibt es keine äquivalente Bewegung im gleichzeitigen Kompositionsstil. Andererseits war die Affektenlehre dem vollen Sinngehalt großer Werke, wie derer von Schütz und Bach, nicht gewachsen. Dazu kommt, daß manche Arten der Musikanschauung zu Wissensformen gehören, die der musikalischen Praxis oft fernstehen, z. B. zu philosophischen Systemen. Es ist ein Vorurteil, daß sich in allen Fällen trotzdem hintergründige Verwandtschaft aus der Gemeinsamkeit des Zeitgeistes erweisen lasse.

2. Wie einheitlich ist die Musikanschauung einer Stilepoche?

Vielen gilt Zeitgeist als „die sich in den Erscheinungen eines Zeitalters offenbarende Gleichartigkeit der geistigen Haltung, des Stils, der Lebensform und der Ideen“⁹. Schäfke schwelgt geradezu in dieser Annahme. So behauptet er die geistesgeschichtliche Einheit der gesamten Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (XVI). „Die gesamte Musikästhetik des 18. Jahrhunderts“ lasse sich „bei der sehr starken Einheitlichkeit“ in den damaligen Gedankengängen aus Matthesons *Vollkommenem Capellmeister* demonstrieren (300). Für die „Renaissance“ stellen Zarlino und Vincenzo Galilei „in der unmittelbaren Berührung zweier Generationen die beiden Gegenpole dar, die die tiefst einheitliche Musikanschauung ein und derselben Geistesepoche umspannt“ (276).

Bei Dammann kommen Gegensätze innerhalb eines Zeitalters stärker zur Geltung. Der Barock habe „viele Gesichter“: Spekulation, Darstellung der Leidenschaften, Rhetorik, Symbol, Allegorie (419). Vor allem stellt Dammann ausführlich dar, worin im Zeitalter der „europäischen Stilherrschaft der Italiener“ (8) die Besonderheit der

9 Der Große Brockhaus, Band 12, Wiesbaden 161957, S. 660.

Deutschen lag. In diesem nationalen Rahmen betont er jedoch die Einheit: „*Dieses Buch sucht zu umreißen, was im deutschen Musikbarock zu einer Einheit zusammengezwungen wurde*“ (9). Es wurden zusammengezwungen Ratio und Affekt; Formstrenge und Pathos, z. B. in Fugenthemen; verborgene Symbole und grelle Rhetorik; theologisch begründete Fundierung in einfachen Zahlenverhältnissen und exzentrische Heftigkeit mit gehäuften Dissonanzen und Chromatik. So bestehe der Musikbegriff im damaligen Deutschland aus gegensätzlichen Elementen; doch trotzdem sei er „*etwas im Grunde Einheitliches*“ (8).

War die Musikanschauung auch in den übrigen Dimensionen der Wirklichkeit einheitlich? Hat das Gedankensystem, das Dammann aus Schriften von Werckmeister, Kepler, Kircher, Lippius usf. belegt, den ganzen Zeitraum von 1600-1750 hindurch geherrscht und war es in allen Ländern des deutschen Sprachgebiets, in Groß- und Kleinstädten, in allen Schichten der Musikerschaft verbreitet? An Werckmeister wirkt manches eng und sektiererisch; repräsentiert er wirklich das Zeitalter als ganzes, einschließlich der Höfe und größeren Städte?

Es klingt wie ein innerer Widerspruch, wenn Dammann von „*teilweise esoterischen Wissensbezirken*“ sagt, daß sie nicht nur Bach im besonderen, sondern der spekulativen Grundanschauung des deutschen Barock „*im allgemeinen*“ entsprechen (447). Esoterisch heißt doch geheim, schwer zugänglich, nur für Eingeweihte bestimmt, ist also ex definitione nicht allgemein. Desgleichen besteht ein innerer Widerspruch zwischen superlativischer Charakterisierung und Allgemeinurteilen. Der Analogie zwischen Mikro- und Makrokosmos begegne der Mensch des Barock „*geradezu mit einem Zug des Ekstatischen*“ (63). Der „*Musikbegriff des deutschen Barock*“ sei „*durchdrungen von einer erregten Jenseitsschau*“ (476).

Im Unterschied zu Händel, Telemann und anderen sei Bach „*der gelehrte Baumeister der Musik des Spätbarock*“. So bewahrheitete sich, „*daß Composition und Gelahrtheit . . . im deutschen Barock aufeinander bezogen sind*“ (21). Doch was für Bach und die ihm verwandten Meister gilt, gilt offenbar nicht so für jene anderen, die sich von ihm unterscheiden, und damit nicht einheitlich für die ganze Zeit. Ein reflektierend-lehrhafter Zug gehört zwar zum Eigentum des damaligen Deutschland, und theoretische Leistungen, wie Burmeisters Übertragung gelehrter Rhetorik auf die Musik, waren ein charakteristisch deutscher Beitrag zur europäischen Gesamtheit. Doch die Musikanschauung, die in Lehrschriften vertreten wurde, war stets nur ein Teilbereich der Musikanschauung einer Zeit, wenn auch ein wesentlicher. Keineswegs galt die Musik jemals allgemein als mathematische Wissenschaft (25) und wurde musikalisches Wissen allgemein seit der Antike über das praktische Können gestellt (12). Gelehrte sind nicht die Allgemeinheit. Im 5. Jahrhundert sagt Claudianus Mamertus, die Artes liberales Musik, Geometrie und Arithmetik würden wie drei Furien verabscheut¹⁰. Im 9. Jahrhundert beruft sich Aurelianus Reomensis auf die Autorität alter und heiliger Schriften, um davon zu überzeugen, daß man die musica disciplina nicht geringschätzen dürfe¹¹. Im 14. Jahrhundert beklagt Jacobus von

¹⁰ Corp. script. eccles. lat., Bd. XI, S. 204; G. Pietzsch, *Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters*, Halle 1932, S. 22.

¹¹ Gerbert, *Script.* I, 29.

Lüttich, daß die *musica theorica* schon gleichsam begraben und der Vergessenheit überliefert sei¹². Ernsthafte Musik und Musikspekulation dürften stets eine Sonderwelt des Daseins und im Horizont sehr vieler nur einen Randbezirk gebildet haben. Es sei an Zeugnisse dafür erinnert, daß Kennerschaft und Ansehen der Musik als Kunst auch in der Barockzeit begrenzt waren. 1742 erklärt Lorenz Mizler, daß künstlich-kontrapunktische Musik nur von wenigen beurteilt werden könne und daß sie nur diese, nicht jedermann vergnüge¹³. 1686 sagt Werckmeister, die *Musica* sei „*fast an allen Orthen . . . in Verachtung gerathen*“¹⁴.

Vorurteilslose Bestandsaufnahme führt zu einem differenzierteren Bilde von der Struktur eines Zeitalters, als man in jenem Denkmodell voraussetzt. In der Barockzeit finden sich durchaus andere Ideen über Musik als diejenigen, für die Dammann besonders Werckmeister zitiert, so im Umkreis der Höfe, in geselligen Liederbüchern, im Streit um die Oper, bei Johann Beer, Johann Kuhnau, Johann David Heinichen u. a. Schon im späten 17. Jahrhundert setzte auch in Deutschland die Aufklärung ein und war „Galant“ ein Ideal und Modewort. Von Mattheson erschien *Das neueröffnete Orchestre*, als er 32 und Bach 28 Jahre alt waren, 37 Jahre vor 1750. Er vertritt nicht eine Position nach dem Spätbarock, sondern eine Gegenposition in diesem Zeitalter.

Dammann erwähnt die beginnende Aufklärung und die musikfeindliche Seite des Pietismus kurz als zwei Richtungen, denen sich Werckmeister entgegenstellte (429, 468 u. ö.). Er deutet an, aber führt nicht aus, daß Schriften, wie diejenigen Werckmeisters, auch apologetischen Charakter hatten. Das Lob der Mathematik und Musik mit theologischen Argumenten ist auch als Reaktion auf laue, skeptische und feindliche Kräfte der Mitwelt zu verstehen und als rechtfertigende Standesideologie zugunsten der Gelehrten unter den Musikern. Übrigens sind jene theologischen Argumente insofern schwach, als sie sich einseitig auf den immer wieder zitierten Satz aus der apokryphen, stark hellenistischen „Weisheit Salomons“ stützen, daß Gott alles nach Zahl, Maß und Gewicht geordnet habe; man hat früher niemals die Gesamtheit der auf Musik bezüglichen Stellen des Alten und Neuen Testaments zugrundegelegt: ein seltsames Faktum in der Geschichte christlicher Musikanschauung.

Der innere Zusammenhang eines reich bewegten Zeitalters braucht nicht in einheitlichen Stilmomenten und Anschauungen zu bestehen. Er besteht zunächst in der gemeinsamen Situation, dem gemeinsamen Zeitmilieu, auf das verschiedene Richtungen verschieden reagieren. Er beruht ferner auf dem jeweiligen Stande des Wissens, der Technik, der Musiktheorie und Kompositionen (z. B. was an Möglichkeiten der Harmonik und an Formgattungen bereitlag). Nicht zuletzt ergibt sich der Zusammenhang einer Epoche aus dem Miteinander verschiedener Richtungen, die gegeneinander streiten und sich aneinander orientieren. Es gibt, wie Karl Mannheim gezeigt hat¹⁵, keine Entelechie und aus ihr strömende Einheit des Geistes einer

12 *Speculum Mus.* II, cap. III, ed. Bragard, S. 12.

13 Vorrede zur Übersetzung des *Gradus ad Parnassum* von J. J. Fux, Leipzig 1942, f.3 v; s. a. Dammann, S. 89.

14 *Musicae math. Hodegus curiosus*, S. 113; Dammann, S. 68.

15 *Das Problem der Generationen*, Kölner Vj. Hefte f. Soziologie 7, 1928; abgedr. in: K. Mannheim, *Wissenssoziologie*, hrsg. v. K. H. Wolff, Berlin-Neuwied 1964, besonders S. 556 bis 565. Über den Kampf verschiedener Ideologien um die Herrschaft s. a. E. Lemberg, *Ideologie und Gesellschaft. Eine Theorie der ideologischen Systeme*, Stuttgart etc. 1971, S. 320 u. ö.

Epoche, keinen einheitlichen Zeitgeist. Eine Epoche gleicht eher einem polyphonen Gewebe, dessen Stimmen bald führend hervortreten, bald nur als Gegenstimmen fungieren; bald in dieser, bald in jener Stimme erscheinen neue Motive, und diese werden nachgeahmt und manchmal durchimitiert. Dabei ist zu bedenken, daß sich die verschiedenen Gruppen einer Zeitgenossenschaft in sehr verschiedenem Maße literarisch geäußert haben. Die Gewichtsverteilung in den literarischen Quellen deckt sich nur zum Teil mit der Gewichtsverteilung in der Wirklichkeit. So war die Musikanschauung des Mittelalters bunter, als es in den Lehrtraktaten der *Ars musica* zutage tritt.

Wird so das Geschichtsbild differenziert, dann erscheint die Möglichkeit der Gedankenfreiheit größer als im Modell des einheitlichen Zeitgeistes. Nicht nur lassen manche mächtige Ideologien sogar ihren Anhängern einen gewissen Spielraum für selbständiges Denken, während andere „bis zur Forderung eines *Sacrificium intellectus* gehen“¹⁶, sondern zwischen den verbreiteten Ideologien können Räume für relativ freies und trotzdem nicht unproduktives Denken offenstehen. Dieses Denken wird durch Ideologien der Umwelt zwar mitbestimmt, aber nicht völlig determiniert. So haben zum Beispiel Herder oder Hegel, Johannes de Grocheo oder Jacques Handschin über Musik nachgedacht, ohne im jeweiligen Geiste der Zeit aufzugehen.

3. Das Verhältnis zu früheren und späteren Zeiten

Da der Glaube an Einheitlichkeit keinen Platz für Abweichungen läßt, rechnet man diese, wo sie nicht zu leugnen sind, oft weniger zu ihrer Epoche als zur vorangehenden oder zur folgenden; wer nicht in das uniforme Zeitbild paßt, erscheint als Nachfahre oder Vorläufer. In der „Ablehnung des zeitgenössischen Schaffens offenbart Glarean die typische konservative, nachhinkende Haltung der Geschmackslehre des Theoretikers von Aristoxenos bis zu Heinrich Schenker“, sagt Schäfke (267). Cotto um 1100 ist als Vorläufer der „vorwiegend aristotelisch gelenkten Musikanschauung“ bezeichnet worden, die um 1200 mit dem Beginn der Hochscholastik einsetzte¹⁷. Die Bedeutung, die bei Johannes de Grocheo dem Menschen zukommt, weist nach Zoltai über die Gotik hinaus und antizipiert die Renaissance (105). Josquin sei „nicht mehr der verspätete Vertreter des spätgotischen Flamboyantstils, wie sein großer Vorgänger Ockeghem, sondern der Vorbereiter des Innerlichkeitskults der neuen protestantischen Religiosität“ (116). In ähnlichem Sinn spricht Schäfke von einer „Vorerregung der Romantik“ (323). Wenn andererseits bei Herder „1800 in der Kalligone die metaphysisch-universale Ausweitung des Musikbegriffs erscheint, ist rückwirkender Einfluß der Romantiker anzunehmen“ (325).

Faßt man jede Epoche als im Grunde einheitlich auf, dann liegt es nahe, grundstürzende Umbrüche zwischen ihnen zu behaupten. An jedem großen Wendepunkt der Kulturgeschichte zeige sich, sagt Zoltai, „der leidenschaftliche Wille zum Bruch mit der Vergangenheit“ (125). Dammann macht aus einem utopischen Begriff Nietzsches eine allgemein historische Tatsache: „Es entsteht in den geschichtlich erheblichen Augenblicken eine Umwertung der Werte“ (9). Das Denken in Antithesen und das Vermengen historischer mit systematischen Begriffen seit Heinrich Wölfflin

¹⁶ Auch dazu s. Lemberg, a. a. O., S. 321 u. ö.

¹⁷ H. Pfrogner, *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg-München 1954, S. 126.

begünstigen die Vorstellung, daß die Musikanschauung von einer zur nächsten Epoche ins Gegenteil umgeschlagen sei. Dammann folgt dem Glauben an den Sündenfall um 1750. Ein „*wahrhaft grundstürzender Umbruch*“ habe sich ereignet, man sei „*zu grundverschiedenen Wertmaßstäben*“ gelangt (477 u. ö.). Das „*Unheimliche dieser Wandlung*“ bestehe vor allem darin, daß die Musik nunmehr „*in das menschliche Einzel-Ich hineingeholt*“ und aus „*den universellen Ordnungen*“ zurückgenommen sei (489). Doch welche Komponisten zwischen Bach und der Wiener Klassik haben in ihren Werken tatsächlich nur sich selbst als Einzelpersönlichkeit dargestellt? Waren es Graun, Quantz, Gluck, Schulz oder der junge Haydn? Der epochale Umbruch zeige sich auch „*in der Entmächtigung der Mathematik. Sie wird zwar nicht sogleich verworfen*“ (477) – doch wann ist sie je allgemein verworfen worden? Die These vom gänzlichen Umbruch widerspricht der Tatsache, daß „*neben den Strömungen der Aufklärung eine Verbindungslinie vom 17. Jahrhundert zur Romantik*“ geführt hat¹⁸. Dammann hat nicht zwei Epochen in ihrer vielfarbigen Gesamtheit konfrontiert, sondern nur zwei gegensätzliche Richtungen, die er zu Repräsentanten der beiden Epochen verallgemeinert.

So polemisch sich die Geistesgeschichte dieser Art zum Fortschrittsglauben verhält, so hat sie mit ihm die Tendenz gemeinsam, qualitative Wesensunterschiede auf solche des Früher und Später zu reduzieren. Im Extrem gibt es hier nur Altes, Neues und die Verbindung von Alt und Neu. Die Entsprechung zwischen den Konsonanzen und den einfachsten Zahlenverhältnissen gilt dann nicht als zeitlose Tatsache, sondern als „*antikes Gedankengut*“. In einer für den Barock typischen Definition werde „*das erkennende Wissen (scire) der boethianischen Spätantike ursächlich mit dem Komponieren zusammengebracht*“ (Dammann, S. 11 f); doch warum ist Wissen über das Verhältnis von Zahl und Ton spezifisch spätantik und mit dem Namen jener einen Quelle, der Schrift des Boethius, zu bezeichnen?

4. Einige Ursachen des Denkens in einheitlichen Stilepochen

Das Denken in kompakten statt in differenzierten Zeitaltern hat viele Ursachen. Nur einige seien hier hervorgehoben.

Zu seinen Wurzeln gehören Geschichtsbilder von Bewegungen, die ein künftiges Zeitalter entwerfen, in dem die erstrebten Ziele allgemein verwirklicht sein werden, die ferner von den Zeitgenossen Zeitsolidarität fordern und die eine global vorgestellte Epoche, wie das 19. Jahrhundert, bekämpfen und überwinden wollen. Der „*Zukunftswille zur Umbildung des Musiklebens*“ (Gurlitt) wirkt sich auf das Geschichtsbild aus. Die „*Erneuerungsbewegungen*“ glaubten an ein vergleichsweise goldenes Zeitalter in der Vergangenheit, das mit einem Sündenfall endete, oder an mehrere goldene Berge zwischen grauen Tälern. Die Geschichte der Musik habe einem vertieften Verständnis der Gegenwart zu dienen; der Historiker sei unlösbar in die geistige Situation der Gegenwart verflochten und solle die Vergangenheit dementsprechend ansehen, als Vertreter seiner Zeit. Er habe zu erfüllen, was diese von ihm fordert; die Gegenwart stelle die Aufgaben und formuliere die Fragen. Das war

18 E. Katz, *Die musikal. Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg 1926, S. 79 f.

eine leitende Idee Wilibald Gurlitts und seiner Schule¹⁹. Sein „Musikbegriff“ war bestimmt durch jenes „Heute . . . , wo in allen Bezirken unseres Geisteslebens der Vorrang der Sachwelt vor der Ichwelt neu entdeckt wird“²⁰.

Solchem Willen zu einheitlichem Zeitgeist in Gegenwart und Zukunft entspricht die Annahme einheitlichen Zeitgeistes auch in vergangenen Epochen, wie den verklärten Zeiten des Palestrinastils und des deutschen Barock. Umgekehrt wirkt das Bild vom Zeitgeist früherer Epochen auf das Bild von der Gegenwart und von der Zukunft. Die Vorstellung von einstigem allgemeinem Umsturz bietet ein Anschauungsmodell für Vorstellungen von einem kommenden Umsturz. Programmatik und Geschichtsschreibung, Vorblick und Rückschau bestimmen sich wechselseitig.

Eine andere Wurzel des Denkmodells vom Zeitgeist und den grundstürzenden Umbrüchen ist die Übernahme einstiger Programme und Geschichtskonstruktionen als maßgeblicher Quellen. So übernimmt man zum Beispiel ohne Quellenkritik Johann Samuel Petris Satz aus dem Jahre 1782 über die „große Katastrophe, welche ums Jahr 1740 sich anfing und noch fort dauert“²¹.

Nur summarisch sei schließlich auf Ursachen hingewiesen, die in der Lehre von den Formen historischen Denkens zu behandeln wären. Es ist näherliegend, einen Aspekt zu verallgemeinern, als mehrere zu kombinieren. Ein Nacheinander ziemlich homophoner Sätze, wie in der Suite, ist leichter vorzustellen als ein symphonisches Gewebe. Die Vorstellung vom wechselnden Zeitgeist ist, wie diejenige vom stetigen Fortschritt, eine einfache Denkform. Auch darum konnte sie sich weiter verbreiten als differenziertere Geschichtsbilder.

II. Das Fortsetzen von Grundgedanken im Wechsel des Zeitgeistes

Wilibald Gurlitt hat nicht nur den Wechsel der Stilepochen betont, sondern er ging andererseits der Frage nach, wie der ihm vorschwebende Begriff der Musik von der Antike bis zur Bachzeit und weiter bis zur Richtung von Paul Hindemith fortgelebt hat²². Rudolf Schäfke meint im Widerspruch zu seiner Überbetonung der Stilepochen und ihres Zeitgeistes, „daß das Altertum bereits alle später auftretenden typischen Richtungen der Musikanschauung teils ausgebildet hat, teils zum mindesten keimhaft enthält“ (193). Auch Dammann behandelt größtenteils sehr altes Gedankengut, das besonders zäh in Deutschland festgehalten wurde, wie die Idee der Struktur analogie zwischen Tonkunst und Harmonie der Welt (37); er erörtert „die Kontinuität eines Überlieferungsweges, der aus der Antike kommt, über das Mittelalter in die Renaissance führt und mit dem Barockzeitalter sein Ende findet“ (34). Der letzte Teil dieses Satzes widerspricht allerdings den Tatsachen. Was noch weiter wirkte als bis zur Zeit Bachs, waren nicht nur „rudimentäre und ihrem Wesen nach umgeprägte Einzelheiten“ (503). Vielmehr hat ein Komplex jener Grundgedanken auch in der Goethezeit und über sie hinaus fortgelebt, wenngleich tatsächlich „umge-

19 H. H. Eggebrecht in: W. Gurlitt, *Musikgesch. und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*. Teil I: *Von musikgeschichtlichen Epochen* (Beihefte zum AfMw Bd. I), Wiesbaden 1966, bes. S. XV ff.

20 Ebenda, S. XVI.

21 MGG 10, Sp. 1133.

22 Siehe dazu Eggebrecht, a. a. O., S. 16.

prägt“; doch umgeprägt wurden Ideen auch schon früher. Nicht nur bis zur Barockzeit, sondern durch sie hindurch ist altes Gedankengut lebenskräftig überliefert worden.

Ahistorischer Glaube hat Ideen für überzeitlich im Sinne von ewig und gleichbleibend gehalten. Der relativistische Historismus hat sie auf bestimmte Zeitalter eingeschränkt. Jener These und dieser Antithese ist die Feststellung entgegenzusetzen, daß in der Geschichte der Musikanschauung neben den besonderen Ideen der Stilepochen auch solche Grundgedanken wirksam waren, die freizügig durch mehrere Epochen weitergeführt worden sind. Sie waren nicht an nur ein Zeitalter gebunden, sondern haben Epochengrenzen überschritten, wie wenn man auf einer langen Reise verschiedene Länder durchquert. Mit dieser Feststellung wird nicht Ewigkeit dieser Ideen behauptet, sondern nur ihre lange Lebensdauer. Auch ist diese Lebensdauer nicht als Immergleichheit zu verstehen. In neuen Zusammenhängen erhielten sie neuen Stellenwert, und indem sie geschichtlich lebendig waren, machten sie Wandlungen durch. Ähnlich Motiven und Themen, die man musikalische Gedanken nennt, wurden sie variiert.

1. Die Geschichte der Musikanschauung als Gewebe aus Motiven und Variationen

Nur von einem Hauptzug des Geschichtsverlaufs soll im folgenden die Rede sein, nicht davon, daß im Wechsel der Stilepochen sowie in den verschiedenen Entwicklungsstadien der Rationalisierung, des historischen Bewußtseins, der Musikwissenschaft usf. neue Ideen hinzugekommen und alte weggefallen sind. Wie in der Geschichte einer Sprache neben dem Wechsel des Wortschatzes ein Grundbestand von Wörtern lange Zeit hindurch fortlebt, so in der Geschichte der Musikanschauung ein Grundbestand von Gedanken. Wie Wörter einen kleineren oder größeren Bedeutungswandel durchmachen, so wurden auch Gedanken mehr oder weniger stark gewandelt. Dabei konnten gegensätzliche Anschauungen lange Zeit nebeneinander lebendig sein, ähnlich wie in einer Symphonie mehrere Motive zugleich erklingen können. Zum Beispiel hat man das Verhältnis zwischen den zugrundeliegenden Zahlenproportionen und den hörbaren Intervallen auch in späteren Zeiten ähnlich gegensätzlich eingeschätzt wie einst die Pythagoreer und Aristoxenos. Stets haben sich Grundtypen der Musikanschauung gegenüberstanden, zum Beispiel die verschiedenen Auffassungen, die Musikanten und gelehrte Musiker zu haben pflegen. Vieles, was nach dem Denkmodell des Zeitgeistes als sukzessiv erscheint, war simultan, wenn auch mit wechselnder Gewichtsverteilung. So sind typische Anschauungen gebildeter Musikliebhaber neben denen von Musikgelehrten um 1600, um 1800 und öfter stärker hervorgetreten als während der Herrschaft der mathematischen *Ars musica*.

Noch nicht in vollem Maße zur Weiterführung von Gedanken gehört deren Wiederholung. Aber innerhalb der Wiederholung gibt es Unterschiede. Wer nur abschreibt und Ideen gleichsam an seinem Kopf vorbei von einem in ein anderes Manuskript überträgt, „wiederholt“ in einem anderen Sinn als jemand, der selbständig einen Gedanken faßt, den man schon vor ihm ausgesprochen hat. Wiederholung solchen höheren Ranges ist das immer wieder zu erneuernde philosophische Staunen über Gegebenheiten, wie die weitgehende Entsprechung zwischen den Konsonanzen und den einfachsten Zahlenverhältnissen. Fruchtbar war die Erneuerung alten Glaubens an

die Wunderkraft der Musik in Monodie und Oper, während man sonst abergläubisch verstaubte Mythen nacherzählte. Produktiv denkt nicht nur, wer eine Idee als erster ausspricht, sondern wer es fertigbringt, einen richtigen, aber trivial gewordenen Gedanken durch frische Formulierung zu enttrivialisieren. Alte Ideen haben in der Kette der Renaissance seit der Karolingischen *Renovatio* mehrere Male neuen Glanz erhalten.

Über Wiederholung und Wiederkehr hinaus geht das Weiterdenken. Es besteht zunächst darin, daß man Implizites ausspricht, Vages klärt und Diffuses differenziert. Man denkt unabgeschlossene Gedankengänge zu Ende und verbindet Ideen, die bisher getrennt waren. In Synthesen werden scheinbar unvereinbare Auffassungen, z. B. Musik als *Mimesis* und als tönende Form, zu Teilaspekten, die ihre Berechtigung und ihre Begrenzung haben. In einer *Summa musicae* erhält, was vorher für sich stand, Ort und Stellenwert.

Fortführung ist sodann die Entwicklung von Keimgedanken. Die Keime christlicher Musikanschauung sind erst nach und nach entwickelt worden, einige erst durch Luther. Ahistorische Thesen, wie diejenige, daß die Musik schlechthin autonom sei, werden zu historischen Problemen: wann und wo und in welchem Maße die Musik im Lauf der Geschichte autonom geworden ist. Dialektisch entwickeln sich neue Gedanken im Widerspruch, so bei Adorno.

Fortführung ist schließlich Anwendung. Ideen, die aus der Philosophie, der Dichtung oder der Politik stammten, wurden auf die Musikanschauung angewendet, z. B. Gedanken von Christian Wolff zur rationalistisch-kritischen Aufklärung²³. Und theoretische wurden zu praktischen Gedanken umgebildet, so in der Durchrationalisierung des Rhythmus und in der musikalischen Rhetorik. Besonders in der Neuzeit hat man Ideen philosophischer Musikanschauung zu Leitgedanken der Komposition umgewertet. So hat Wagner Schopenhauers Idee von der Welt als Wille und der Musik als dessen Ausdruck nicht nur übernommen, sondern für Inhalt, Form und Stil seiner Dramen ausgewertet.

Überblickt man die verschiedenen Arten der Fortführung von Gedanken, so erscheint die Geschichte der Musikanschauung wie ein symphonisches Gewebe aus Motiven und deren Variationen. Wenigstens an einigen Beispielen sei kurz darauf hingewiesen, daß Grundgedanken über den Begriff der Musik in dieser Weise fortgeführt wurden und daß ihre Lebensdauer sehr viel länger war als die Lebensdauer eines Zeitgeistes. Die Stilepochen und Entwicklungsstadien wirken sich zwar auf die Variationen aus, doch die Grundmotive selbst, die man über sehr lange Zeitstrecken fortführte, waren nicht an jene kürzeren Abschnitte des Zeitstromes gebunden.

2. Die Lebensdauer von Grundgedanken zur Frage „Was ist Musik?“

1. Als das Entscheidende der Musikanschauung der Renaissance hat Schäfke die Wendung von der Theorie zur Praxis bezeichnet (252). Doch die Definition des *Tincoris*, die er als Beleg dafür anführt, ist in Wahrheit eine mittelalterliche Formel, die auf Isidor von Sevilla zurückgeht²⁴. Seit der Antike gehörten zum Begriff der Musik

²³ J. Birke, *Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie: Gottsched, Scheibe, Mizler* (Quellen u. Forsch. z. Sprach- und Kulturgesch. der german. Völker, N. F. 21), Berlin 1966.

²⁴ Siehe H. Hüschen, MGG 9, Sp. 976.

das rein theoretische Fundament (*scientia*), die so fundierte Lehre, wie wahre Musik richtig herzustellen und auszuführen ist (*ars*), und die praktische Kenntnis, zu welcher Erfahrung gehört (*peritia*). Nebeneinander liefen im Mittelalter Definitionen, in denen der erste, zweite oder dritte Aspekt hervorgehoben wurde, sowie solche, in denen man mehrere Aspekte miteinander verband. Zum Beispiel sagt Johannes de Grocheo sehr klar: „*musica est ars vel scientia de sono numerato, harmonice sumpto, ad cantandum facilius deputata. Dico autem scientiam, in quantum principiorum tradit cognitionem, artem vero, in quantum intellectum practicum regulat operando*“²⁵. Es trifft nicht zu, daß die *Ars musica* in einem früheren Zeitraum nur als Wissenschaft und in einem späteren nur als praktische Kunst gegolten hätte. Praktische Musik ohne wissenschaftliche Grundlage war als *cantus*, welcher der Natur und dem *Usus* folgt, auch dem Mittelalter vertraut. Umgekehrt ist die wissenschaftliche Begründung praktischer Musik in der Neuzeit und im heutigen Zeitalter der Wissenschaft eine bleibende Idee. Das gilt für die historisch sachgemäße Ausführung alter Musik wie für Personalunionen zwischen Komponist und Theoretiker (z. B. Schönberg) oder Forscher (z. B. Bartók). Es gilt ferner für elektronische und andere Kompositionen, die auf ihren wissenschaftlich experimentellen Charakter Wert legt, und andererseits für konservative Richtungen, die in psychologischer Widerlegung nicht-tonaler Musik Argumente suchen.

Allerdings hat sich die Bedeutung des Wortes *musica* insofern gewandelt, als es mit dem Schwinden seiner Stellung als Adjektiv zu einem Substantiv, nämlich zu *technē*, *ars* usw., im Laufe der Neuzeit immer weniger die Lehre von den Tonverhältnissen als diese selbst bezeichnete, während nun Zusammensetzungen, wie Musiktheorie und Musikwissenschaft, notwendig waren, um die Nachfolger dessen, was bisher Substantiv war, auszudrücken. Ferner ist der praktische Teil der *Ars musica* differenziert worden, besonders durch die Verselbständigung der Kompositionslehre, die sich zunächst nach dem antiken Begriff der Herstellungskunst (*poetica*) benannte.

2. „*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*“, d. h. eine verborgene Betätigung von Arithmetik, indem die Seele unbewußt zählt. Dieser berühmte Satz von Leibniz in einem Briefe aus dem Jahr 1712 ist als charakteristischer Ausdruck einerseits des Rationalismus der Aufklärung, andererseits des psychologischen Subjektivismus der Neuzeit gedeutet worden. Nach Dammann sucht diese Begriffsbestimmung „*das Wesen der Musik nicht mehr im herkömmlichen Sinn in ihr selbst . . . , sondern in ihrer psychisch-konkreten Wirkung . . . Die Definition entlagert den Schwerpunkt aus ihrem Objektbereich in den Schauplatz des Menschen selbst*“ (79).

Hier ist der Kontext nicht berücksichtigt; eine Briefstelle ist nicht als förmliche Definition zu interpretieren und nicht den Definitionen gleichzustellen, mit welchen Lehrbücher beginnen. Anders als in den meisten von diesen ist das Substantiv des Satzes die Ausübung von Musik und diese selbst, also nicht die Lehre von ihr, sondern das Objekt der Lehre. Insofern ist es gerade umgekehrt als Dammann meint.

²⁵ E. Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo* (Media Latinitas Musica II), Leipzig 1943, S. 46.

Daß Betätigung von Musik zugleich Betätigung von Arithmetik sei, war zur Zeit von Leibniz kein moderner Rationalismus, sondern altes Gedankengut. Sein Satz entspricht der Nachbarschaft der Musica und Arithmetica als mathematischer Artes liberales. Daß die Musik als scientia von Zahlen handelt, steht in vielen Definitionen von Cassiodor bis Zarlino, und daß Musizieren viel mit Zählen zu tun hat, weiß jedermann. Leibniz hat aber klar herausgestellt, was früher wohl nie so deutlich ausgesprochen worden ist: Es zählen hier nicht nur Gelehrte, welche die Zahlengrundlagen der Intervalle kennen, sowie Dirigenten und Ausführende beim Musizieren im Takt, sondern unbewußt „zählt“ man auch, indem man Quinten als Quinten wahrnimmt, ohne dabei an das Verhältnis 2 : 3 zu denken. Diese Latenz von Zahlen interessierte Leibniz nicht deshalb, weil er Vertreter eines rationalistischen und subjektivistischen Zeitgeistes gewesen wäre, sondern weil er dem Problem der unmerklichen Vorstellungen auf der Spur war. Er ging Fragen nach, wie derjenigen, warum im Höreindruck von einem Volksgemurmel die Stimmen der einzelnen Personen zwar mitenthalten, aber nicht als einzelne hörbar sind. Innerhalb der Musik ist hier auch an die Teiltöne zu denken, die Mersenne und Sauveur entdeckt haben.

Vor Leibniz steckt der Gedanke der unbewußten Rationalität im verbreiteten Motiv, daß man auch unwissend (inscius) richtig und das heißt gemäß einfachen Zahlenverhältnissen singt und Melodien erfindet, wie es bei Spielleuten und Reigenführern der Fall ist²⁶. Später sagte Herder: „*Nicht wir zählen und messen, sondern die Natur; das Clavichord in uns spielt und zählet*“²⁷. Noch später wurde dieser Gedanke in Untersuchungen über Verschmelzung und in der „Rhythmustheorie“ der Konsonanzauffassung durch Lipps, von Hornbostel und andere weitergeführt.

3. Worte Luthers über Josquin sind so gedeutet worden, daß lex, das Gesetz, für das Alte Testament und für das Mittelalter gelte, gratia dagegen, die Gnade, für das Evangelium und die Reformation. Auch sei erst im Zeitalter der Renaissance und des Humanismus das Ingenium entdeckt worden, während die mittelalterliche Auffassung durch eine damalige Ableitung des Wortes „ars“ gekennzeichnet werde: „*quia artat nos*“, weil ihre Regeln binden. Demgegenüber habe ich in meinem Vortrag *Lex und gratia in der Musik*²⁸ zu zeigen versucht, daß beide Ideen bereits in der griechischen Konzeption von Muse und Musik als Teilmomente angelegt waren, daß auch im Mittelalter gratia zu den leitenden Ideen gehörte und daß die Verbindung lex und gratia mehrfach wie eine stehende Formel ausgesprochen worden ist, zum Beispiel „*wercklich und lieblich*“ (Luther) oder „*nicht alleine nach den Regulis und modis Musicis kunstmäßig, sondern auch . . . anmuthig*“ (Schütz). Hier seien nur noch zwei Belege hinzugefügt. Bei Tinctoris findet sich neben „*artificiose et suaviter*“ auch „*dulciter ac scientifice*“²⁹, und Michael Praetorius spricht vom „*lieblichen und kunstreichen Contrapunkt*“³⁰. Herder rühmt das „*sanfte und hohe Gesetz*“ der Har-

26 Siehe die Belege in meinem Buch *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1957, S. 90.

27 *Werke*, ed. Suphan, Bd. XXII, S. 70.

28 Neue Fassung in meiner Aufsatzsammlung *Historische und systematische Musikwissenschaft*, Tutzing 1972, S. 216-228.

29 Couss. Script. IV, 134.

30 *Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619, S. 190; Neudruck, ed. Bernouilli, Leipzig 1916, S. 153.

monie³¹. Ferner sei daran erinnert, daß wie früher und später so das ganze Mittelalter hindurch Anmut, Lieblichkeit, Schönheit zu konstanten Ur- und Vorbildern der Musik gehörten: zu Frauengestalten, wie der heiligen Caecilia, zu dem in der Lyrik gepriesenen Gesang der Nachtigall und insonderheit zur Musik der Engel und *Musica coelestis*, deren *dolcezza* Maler und Dichter gerühmt haben³². Schaut man auf diese Quellen der Musikanschauung und nicht nur auf Traktate, so wird evident, daß *gratia* auch im Mittelalter ein Wesensmoment der Musik von hoher Bedeutung war.

4. Als Musik in vollem Sinn gilt vielen nur theoretisch fundierte Kunst; nur artifizielle ist ihnen die wahre Musik. Nun spricht man doch aber auch von Volksmusik und Musik der Naturvölker. Bedeutet dies eine fragwürdige Erweiterung des Begriffes Musik, die erst seit der Zeit Herders und der irrationalistischen Begeisterung für kunstlos naive, wilde Natur aufgekommen ist?

In meinen Beiträgen *Das Alter des Begriffes Volkslied* und *Cantus vulgi*³³ habe ich nachgewiesen, daß Herder diesen Begriff nicht „erfunden“, geschweige denn mit dem Begriff die Sache selbst geschaffen hat. Vielmehr war eine Allgemeinvorstellung vom Volksgesang seit der Antike verbreitet, ohne mit einem feststehenden Terminus bezeichnet zu werden. Im folgenden aber geht es nicht nur um das Volkslied, sondern um das ganze große Gebiet des europäischen und außereuropäischen Gesangs und Instrumentalspiels, das nicht zur *Ars musica* gehörte. Mit den Begriffen *Ars* und *Künstlich* war logischerweise ein kontradiktorischer Gegensatz mitgesetzt: *Nicht-ars* und *Nicht-künstlich*. Man benannte dieses Gebiet außer durch Negationen mit dem unbestimmten allgemeinen Ausdruck „*cantus*“ (als Gegenbegriff zu *musica*) oder begnügte sich mit Wörtern, die unmittelbar nur Teile des Gebietes bezeichneten, wie „*cantus laicorum*“ oder „*pastoralis agrestisque*“.

Viele gelehrte Musiker haben auf dieses ganze Gebiet nur mit Verachtung geschaut, ähnlich wie der Pharisäer auf den Zöllner. So wurden im Barock wie im Mittelalter Spielleute als wild, tierartig, gottlos diskriminiert; ihre Musik sei schändlich oder überhaupt nicht „*eigentliche Music*“³⁴. Doch intelligenter und auch christlicher handelten diejenigen, die sich über die nichtartifizielle Sphäre Gedanken machten. Sie nahmen die offenkundige Gegebenheit zur Kenntnis, daß viele Leute richtig und schön singen, ohne es in Schulen gelernt zu haben, und daß viele ungeschulte Hörer mit richtigem Geschmack urteilen und auf falsche Rhythmen oder Töne kritisch reagieren. Wie ließ sich diese Gegebenheit erklären? Auf diese Frage antwortete man mit zwei zusammengehörigen Grundgedanken. Erstens muß es eine natürliche Veranlagung zur Musik geben, die jene Leistungen im Singen, Spielen, Hören ohne Schulung ermöglicht. Und zweitens gehört eine solche natürliche Veranlagung zum Wesen des Menschen. Nur er singt reine Konsonanzen und regelmäßige Rhythmen, im Unterschied zu allen Tierarten, einschließlich der Vögel. Mit diesem Gedanken verband

31 *Werke*, ed. Suphan, XXIII, S. 561.

32 Siehe dazu R. Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern u. München 1962, S. 175 ff. (über das *Paradiso* bei Dante) u. ö.

33 *Mf* 23, 1970, S. 420-428, und 24, 1971, S. 299-301.

34 Siehe die Belege bei Dammann, S. 69 und 435-438.

sich leicht die seit der Stoa verbreitete Annahme, daß alle Menschen trotz Unterschieden der Rasse, des Geschlechts, des Standes eine weitgehend gleichartige Naturanlage haben.

Diese Gedanken waren im Altertum³⁵ und Mittelalter verbreitet. Platon und Aristoteles haben sie ausgesprochen, Cicero, Augustinus („*Sensus musicae homini inditum est*“)³⁶, Boethius („*Musicam naturaliter nobis esse conjunctam*“)³⁷ und andere. Daß nur der Mensch als einzige Gattung der Lebewesen gemessene Ordnung der Bewegungen, d. h. Rhythmus und Melos, ausprägt und pflegt, hat nach Platon seinen Grund darin, daß er mit den Göttern befreundet ist³⁷. Nach christlicher Auffassung aber ist der Mensch Ebenbild Gottes und die Natur Kunstwerk Gottes. Somit können jene Arten von Musik nicht verächtlich sein und aus dem Allgemeinbegriff Musik nicht ausgeschlossen werden.

Der Gedankenkreis ist nicht nur für die musikalische Volkskunde, sondern für die Anthropologie der Musik wesentlich. Von der Antike bis zur Gegenwart war er für humane und humanistische Musikanschauung grundlegend. Im Zusammenhang mit ihm stehen Gedanken über die Verbindung von Natur und Kunst im Dichter und im Komponisten. Anschauungen aus neuerer Zeit, wie sie zum Beispiel aus Goethes Sonett *Natur und Kunst* bekannt sind, reichen gleichfalls in die Antike zurück. So erörtert Horaz die Frage, ob ein Lied von Wert durch natürliches Ingenium oder durch Kunst zustandekomme. Seine Antwort lautet, daß beides notwendig sei. Ohne göttliche Ader sei kein Bemühen ausreichend. Und andererseits genüge das Ingenium nicht, wenn es roh bleibt³⁸. Merkwürdigerweise konfrontiert Dammann „*die seit der italienischen Renaissance betonte Vorstellung, ein guter Komponist müsse geboren werden, mit der antik-mittelalterlichen und im deutschen Barock noch lebendigen Überzeugung, daß nur unermüdlicher Fleiß und viel Arbeit zur Gipfelhöhe der Komposition führen*“ (119). Dieser Satz entspricht dem Sachverhalt schlechter als die klassische Formel bei Horaz und wird auch den historischen Tatsachen nicht gerecht.

5. Nach einer verbreiteten Ansicht hat sich die Musikanschauung in der Renaissance und verstärkt um 1750 von theozentrischem zu anthropozentrischem Denken gewandelt, und auch in dieser Hinsicht soll sie dem Zeitgeist gefolgt sein³⁹. Das steht aber nicht im Einklang mit einer in der Philosophie gebräuchlichen Bedeutung des Wortes; nach Hoffmeisters *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*⁴⁰ heißt anthropozentrisch „*jede Auffassung, nach der der Mensch und sein Geschick Mittelpunkt und Zweck des Weltganzen ist. Dies gilt in gewissem Sinn besonders vom christlich-mittelalterlichen Weltbild, von dem erst Kopernikus entscheidend abwich*“. Ein geozentrisches Weltbild ist in diesem Sinne anthropozentrisch; zudem erhielt einst der Mensch erhöhte Bedeutung durch den biblisch-christlichen Glauben an seine Erschaffung nach dem Ebenbilde Gottes und an Gottes Menschwerdung sowie an die Unsterblichkeit der übrigen Welt.

³⁵ Belege bei G. Wille, *Musica Romana*, Amsterdam 1967, S. 459-467 und 601 f.

³⁶ *De musica* I, 5, 10; VI, 2, 3; VI, 3, 3.

³⁷ Siehe dazu A. Baeumler, *Ästhetik* (Handb. der Philos. von A. Baeumler und M. Schröter, 1927-1934), S. 15.

³⁸ *Ars poetica*, 407 ff.

³⁹ Siehe dazu Dammann, S. 95 f., 219 u. ö.; Zoltai, S. 105 u. ö.

⁴⁰ Hamburg ²1955, S. 59.

Nach der Lehre von der *musica humana* hatte der leib-seelische Organismus die gleiche Grundstruktur wie der Kosmos und die klingende Musik. Durch Maßlosigkeit und Sündhaftigkeit werde diese Harmonie verdrängt; sie fehle bei jenen disharmonischen Menschen, die eine berühmte Stelle in Shakespeares *Kaufmann von Venedig* kennzeichnet („*The man that hath no music in himself . . .*“). Der Stelle entsprechen Verse aus Shakespeares *König Richard der Zweite* (V,4):

„ . . . *how sour sweet music is,
When time is broke and no proportion kept!
So is it in the music of men's lives.*“

Die Vorstellungen von der gleichartigen Harmonie in Musik, Mikro- und Makrokosmos gehen auf vorsokratische und noch ältere Ideen zurück. Sie durchzogen das Mittelalter und die Renaissancezeit und wurden vom neuzeitlichen Humanismus weitergeführt und umgebildet. In diesem Zusammenhang ist der Vergleich des Menschen mit einem Musikinstrument zu sehen. Zur langen Tradition⁴¹ gehören hier unter anderen Platon, Philon von Alexandria, Hilarius von Poitiers, Tertullian, später Angelus Silesius, Werckmeister, Herder und auch Chopin, der sich mit einer verstimmen Stradivari-Geige verglichen hat⁴². Ferner betrifft diesen Gedankenkreis die Geschichte des Wortes Stimmung samt Übereinstimmung und Verstimmung.

Ideen über Beziehungen der Musik zu seelischer Bewegtheit und Erregtheit (Affektenlehre) reichen ins Altertum zurück und wurden im Mittelalter weitergeführt⁴³. So sagt Cicero: „*omnis motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum*“⁴⁴. Bei Isidor von Sevilla heißt es: „*musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus*“⁴⁵.

Weitere Gedanken anthropologisch-psychologischer Art betreffen den verschiedenen Charakter der Hörer, und in einer besonders reichen Tradition hat man über die Kraft der Musik nachgedacht, den Menschen menschlicher zu machen, über ihren Beitrag zur Bildung und Erziehung⁴⁶. Auch die Vorstellung, daß Musik aus dem „Herzensgrund“ komme oder „*das innigste Selbst*“⁴⁷ bewege, wurde nicht erst in romantischer Zeit gehegt. Die Vorstellung findet sich unter anderen bei Platon⁴⁸, Augustinus („*procedens de secretissimis penetralibus musica*“⁴⁹), später bei Jean Jacques Rousseau („*au fond des coeurs*“)⁵⁰, William Jones („*in the deepest recesses of the human mind*“)⁵¹ und Herder („*an unser Innerstes als einen Mitgeist der Schöpfung*“)⁵².

41 Einige Belege gibt Dammann, S. 420 f.

42 Korespondencja, hrsg. v. B. E. Sydow, Bd. II, S. 259.

43 Außer MGG I, Sp. 113 ff. und Riemann, Musiklex. ¹²1967, S. 11 f., siehe G. Wille, a. a. O., S. 601 ff. und 776, sowie Dammann, S. 215-396.

44 *De oratore* III, 57, 216; Wille, a. a. O., S. 466.

45 Gerbert, Script. I, 20.

46 Siehe dazu W. D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge (Mass.) 1966.

47 Hegel, *Ästhetik*, ed. F. Bassenge, Berlin 1955, S. 808.

48 Siehe dazu Anderson, S. 179.

49 *De musica* I, 13, 48.

50 *Dict. de musique* II (Oeuvres, Nouv. éd. vol. 21), Paris 1795, S. 84 f.

51 Siehe dazu K. H. Darenberg, *Studien zur englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts* (Britannica et Americana Bd. 6), Hamburg 1960, S. 38.

52 *Werke*, ed. Suphan, XXII, 269.

6. Die Idee der *musica humana* ist ein Glied des Ideenkreises: Musik oder Transmusikalisches im Menschen, in der Welt, im Himmel. Gegenüber Dammann⁵³ ist festzustellen, daß sich dieser Ideenkreis in der Renaissance nicht bloß unterschwellig erhalten hat und daß er nach dem Zeitalter Bachs weitergeführt worden ist, allerdings mit wesentlichen Umbildungen⁵⁴.

Die Umbildungen erwachsen weniger aus dem speziellen Zeitgeist einzelner neuer Stilepochen als aus allgemeineren Wandlungen des Weltbildes, wie der Hinwendung zum Werden und Geschehen in der Welt. Wenn man die Welt nicht mehr als einmal geschaffenen und seitdem stationär bewegten Kosmos ansieht, sondern als die durch Gott oder die wirkende Natur fortgesetzte Schöpfung, dann sucht man über die bisherigen Analogien in Harmonie und Zahlenproportionen hinaus nach anderen Arten der Verwandtschaft zwischen Welt und Musik⁵⁵. Unfähig, die geschaffene Welt darzustellen, ist die Musik nach Herrmann Lotze „um so mehr befähigt, das innere Leben und Weben der *s c h a f f e n d e n* Welt, der *natura naturans* oder jener Alles durchdringenden Weltseele zu schildern, wie sie, ohne noch etwas *B e s t i m m t e s* zu schaffen, sich spielend der unendlichen Mannigfaltigkeit, Beweglichkeit und Harmonie ihrer schöpferischen Kräfte erfreut“⁵⁶. Was sich in ihr darstellt, sind nicht nur die numeri immortales, um die vor allem es einst ging, sondern Urformen des Geschehens, nämlich „der Verknüpfung, der Stetigkeit oder Zerrissenheit, der Konsequenz oder Willkür, der Strenge oder Weichheit, des harmonischen Fortschritts und der Abweichung daraus, die Möglichkeit endlich, überhaupt aus dieser Mannigfaltigkeit wieder zu einer gesetzlichen Entwicklung zurückzukehren“. Dabei erinnere die Musik „an das tiefe Glück, welches eben in der Möglichkeit und in der wirklichen Herrschaft solcher Formen über den Lauf der Welt liegt“⁵⁷. Demgemäß wird der Gedanke vom Liede der Welt, vom „*carmen universitatis*“ (Augustinus)⁵⁸ umgewandelt. Die Musik gilt nun nicht nur als Abglanz der mathematischen Vernunft in der Welt, der stehenden Weltordnung, sondern als Ausdruck der „höheren Harmonie der Weltbegebenheiten“; hier ist „der Weltbegebenheiten Melodie“ transmusikalischer Hintergrund der Musik⁵⁹.

Ferner wird die „*imitatio aeternitatis*“ (Augustinus)⁶⁰ stärker als je zum Leitgedanken für einzelne Kompositionen. Mit dem Aufstieg des musikalischen Kunstwerks entstanden schon im späten Mittelalter Werke, die nicht nur wie alle Musik, sondern auf besondere kunstvolle Weise die Ideen von der *musica mundana* und *coelestis* dar-

53 S. 24, 96, 477 ff. u. ö.

54 Siehe dazu meine Beiträge *Herders Ideen zur Musikgeschichte, Goethes Wort über Bach und Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik* (leicht veränderte Fassungen in der Aufsatzsammlung *Historische und systematische Musikwissenschaft*, Tutzing 1972, S. 36 ff., 251 ff. und 268 ff.).

55 Zur „*natura naturans*“ in der Musik siehe W. Serauky, *Die musikal. Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700-1850*, Münster bzw. Emsdetten 1929.

56 *Grundzüge der Aesthetik*, Leipzig 1884, § 35, S. 33.

57 Ebenda, § 34, S. 32.

58 *De musica* VI, 11, 29.

59 Herder, *Werke*, ed. Suphan, XVI, 518 und XXIII, 218 f.

60 *De musica* VI, 11, 29.

stellen; ein großes Beispiel ist der 36-stimmige Kanon von Ockeghem⁶¹. Mit den differenzierten Ausdrucksmitteln des 19. Jahrhunderts wurden Ideen von der Welt und Überwelt bei kleinen und großen Meistern Sinngehalt musikalischer Werke, so bei Haydn in der *Schöpfung*, bei Beethoven in der *Neunten Symphonie*, bei Wagner besonders im *Ring des Nibelungen* und im *Parsifal*. Demgegenüber bedeutet Hindemiths *Harmonie der Welt* mehr eine Rückbildung zum alten Weltbild als produktive Weiterbildung.

Diese Hinweise sollten trotz ihrer Kürze zeigen, daß die Geschichte der Ideen nicht mit der Geschichte des Zeitgeistes zusammenfällt. Sie mögen dazu anregen, dem eigentümlichen Werdegang der Gedanken in historischen Längsschnitten nachzugehen. Sie mögen zu einem Geschichtsbild beitragen, in welchem der Gedankenfreiheit mehr Rechnung getragen wird als in jenem Typus der Geistesgeschichte, der die Zeitbefangenheit des Denkens gar zu sehr betont.

Niels W. Gade als Klavierkomponist

von Lothar Brix, Bremen

Ein in der Musikforschung noch weitgehend vernachlässigtes Gebiet ist die musikalische Romantik Skandinaviens¹. Allenfalls die Werke Edvard Griegs finden gelegentlich das musikwissenschaftliche Interesse, während über das Schaffen der übrigen skandinavischen Komponisten des 19. Jahrhunderts nur wenig bekannt ist. Vor allem die dänische Klaviermusik aus dieser Epoche ist heute nahezu vergessen. Die Klavierwerke der beiden bedeutendsten dänischen Komponisten des 19. Jahrhunderts – Niels W. Gade (1817-1890) und J.P.E. Hartmann (1805-1900) – sind im öffentlichen Musikleben Dänemarks kaum noch anzutreffen und finden selbst in der skandinavischen Musikforschung bisher wenig Beachtung².

Während Johann Peter Emilius Hartmann schon zu seinen Lebzeiten über den skandinavischen Raum hinaus nur wenig bekannt war³, erreichte sein Schwiegersohn Niels Wilhelm Gade⁴ bereits in jungen Jahren vor allem in Deutschland große Anerkennung. Philipp Spitta stellt Gade bedeutungsmäßig unmittelbar neben Johannes Brahms und hebt hervor, daß er Ende der sechziger Jahre für einige Zeitgenossen als „*der hervorragendste lebende Componist auf dem Gebiet der Orchester- und Kammermusik*“ galt⁵.

61 Dazu s. E. E. Lowinsky, *Ockeghem's Canon for thirty-six Voices. An Essay in Musical Iconography*, in: Fs. Plamenac, Univ. of Pittsburgh Press 1969, S. 155-180. Hier fällt neues Licht auch auf mehrere symbolische Bildarstellungen, zumal den Titelpfeil in Kirchers *Musurgia universalis* (Dammann, Tafel V).

1 H. Rosenberg, *Musikwissenschaftliche Bestrebungen in Dänemark, Norwegen und Schweden in den letzten ca. 15 Jahren*, AM Vol. XXX, 1958, S. 118.

2 In seiner Dissertation (*Die Klaviermusik von J. P. E. Hartmann*, Göttingen 1971) gibt der Verfasser eine detaillierte Untersuchung der Klavierwerke Hartmanns.

3 Nach 1843 erschien die Mehrzahl seiner Kompositionen nur noch in dänischen Verlagen.

4 Gade war in erster Ehe mit Sophie Hartmann (1831-1855), einer Tochter J. P. E. Hartmanns, verheiratet.

5 Ph. Spitta, *Zur Musik*, Berlin 1892, S. 357.

Der 1817 in Kopenhagen geborene Gade, der schon als Kind Violinschüler bei Fr. Th. Wexschall wurde und als Sechzehnjähriger zum ersten Mal öffentlich auftrat, erregte mit seinem Opus 1 (*Efterklang af Ossian*)⁶ bereits allgemeine Aufmerksamkeit und Bewunderung. Mendelssohn, dem Gade seine 1842 beendete 1. Symphonie in c-moll op. 5 schickte, bescheinigte dem jungen Dänen ein „*herrliches Talent*“⁷ und schrieb ihm nach der Leipziger Erstaufführung dieser Symphonie: „. . . *das war mir eine Freude, als hätte ich das Werk selbst gemacht!*“⁸

Gade wurde in erster Linie als Komponist von Orchesterwerken bekannt; daneben schrieb er jedoch auch eine beträchtliche Anzahl Klavierkompositionen, die in Dänemark und teilweise auch in Deutschland rasch beliebt wurden und die sich für die dänische Klaviermusik der folgenden Generationen als außerordentlich einflußreich erwiesen⁹.

Der Bestand an gedruckten Klavierkompositionen Gades umfaßt 61 zum Teil in Sammlungen zusammengefaßte Einzelsätze sowie zwei zyklisch angelegte Werke (*Arabeske* op. 27, *Sonate* op. 28). Außerdem befinden sich in der Gade-Sammlung der Königlichen Bibliothek Kopenhagen noch 25 nur im Manuskript vorliegende, unvollständige Klavierkompositionen. Ein großer Teil davon sind Jugendwerke, die aus der Schaffenszeit von 1837 bis 1841 stammen, also aus einem Zeitabschnitt, in dem Gade noch keinen unmittelbaren Kontakt zu seinen späteren Vorbildern Mendelssohn und Schumann aufgenommen hatte. Für die stilistische Entwicklung Gades erweisen sich diese frühen Klavierkompositionen als außerordentlich aufschlußreich, zumal in den wenigen vorliegenden Besprechungen Gadescher Klaviermusik durch das Außerachtlassen dieser frühen Schaffensperiode oft ein einseitiges Bild entsteht, wobei besonders der erst später eintretende Einfluß Mendelssohns auf Gade überbewertet wird¹⁰.

Ähnlich wie der junge Hartmann, dessen Klaviermusik bis 1835 noch deutlich dem klassischen Geist der Weyse-Kuhlau-Zeit verhaftet ist und der erst mit seinen *Capricer* op. 18¹¹ eine zunächst an Schumann und Mendelssohn orientierte romantische Tonsprache anstrebt, so befindet sich auch Gade beim Entstehen seiner frühen Klavierwerke in einer Entwicklungsperiode, deren Stilmerkmale noch überwiegend von der Klassik geprägt sind. Bemerkenswert scheint dabei vor allem der Einfluß C. E. F. Weyses zu sein, der sich auch maßgeblich auf Hartmann auswirkt¹². Christoph Ernst

6 Die Uraufführung dieser preisgekrönten Ouvertüre erfolgte am 19. November 1841 im Kopenhagener „*Musikforeningen*“.

7 Brief Mendelssohns an Gade vom 13. Januar 1843; mitgeteilt bei Dagmar Gade, *Niels W. Gade – Optegnelser og Breve*, Kopenhagen 1892, S. 27.

8 Brief Mendelssohns an Gade vom 2. März 1843; mitgeteilt bei Dagmar Gade, a. a. O., S. 31.

9 Einflüsse Gades zeigen sich z. B. in den Klavierkompositionen von N. Ravnkilde, P. A. D. Steinfeld, E. Hornemann, L. Schytte, F. Henriques und A. Tofft.

10 Genannt seien z. B. die diesbezüglichen Abschnitte in Walter Niemanns *Klavierbuch*, Leipzig 1910, sowie in der *Nordischen Klaviermusik*, Leipzig 1918 des gleichen Verfassers.

11 Diese in zwei Hefte aufgeteilte Sammlung ist Mendelssohn bzw. H. Marschner gewidmet. Beide Hefte erschienen 1836/37 bei Hofmeister in Leipzig.

12 Vor allem Hartmanns *Deux Rondeaux brillantes et non difficiles* op. 6 sowie die *Fantase* op. 7 aus dem Jahre 1829 lassen den Einfluß Weyses erkennen. Auch der Titel des verschollenen „*Allegro di bravura og Andante*“ op. 10 läßt auf einen stilistischen Zusammenhang mit den zahlreichen gleichnamigen Kompositionen Weyses schließen.

Friedrich Weyse (1774-1842) war neben Friedrich Kuhlau der führende Komponist Dänemarks zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Er leitete mit seinen späten Klavierkompositionen, den Etüden op. 51 und op. 60 in einer einschneidenden personalstilistischen Wende eine für die dänische Klaviermusik neue frühromantische Phase ein. Sowohl in Weyses op. 51 als auch in seinem op. 60 finden sich zum ersten Mal Vorformen des romantischen Charakterstücks¹³.

Der junge Gade zeigt sich indessen um 1837 kaum von Weyses Etüdenwerk beeinflusst, das er zweifellos kannte. Bezeichnenderweise ergeben sich dagegen weitaus eher stilistische Zusammenhänge bei einem kritischen Vergleich der frühen Klavierstücke Gades mit den zahlreichen „*Allegri di bravura*“ Weyses. Bei diesen in mehreren Sammlungen vorliegenden Sätzen – die erste Sammlung dieses Titels erschien 1803 bei Rellstab, war jedoch bereits 1792-1793 komponiert¹⁴ – wendet sich Weyse schon früh entschieden von der schlichten und unkomplizierten Anlage der um 1790 populären dänischen Handstücke ab¹⁵, die ihrerseits zweifellos als Vorläufer der „*Allegri di bravura*“ angesehen werden müssen¹⁶. Eine stilistische Annäherung an Weyses „*Allegri di bravura*“ läßt sich besonders deutlich in Gades „*Prestissimo*“ (1837) sowie im „*Presto*“ (1837), vereinzelt auch im „*Scherzo*“ (1838) und in der „*Kleinen Klaviergeschichte*“ (1839) feststellen. Vor allem die Art der Verwendung formelhaft gebrauchter Begleitbewegungen, bravouröser, oft mit Sequenzketten angereicherter Passagen sowie breit angelegter Akkordepisoden verdeutlicht die Abhängigkeitsverhältnisse, wie sie bereits wenige Jahre später nicht mehr auftreten. Die in den ab 1840 entstandenen Charakterstücken vorherrschende transparente klangliche Struktur sowie der von diesem Zeitpunkt an für Gade charakteristische lockere Klaviersatz sind bei den um 1838 komponierten Werken nur ansatzweise vorhanden¹⁷.

Von gewisser Bedeutung für die künstlerische Entwicklung Gades scheint ein bislang nicht beachteter Einfluß Beethovenscher Klaviermusik zu sein. Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang Gades häufige Bevorzugung weiter Lagen, wie sie besonders beim späten Beethoven erscheinen (z. B. in op. 111).

13 Weyses op. 51 und op. 60 erweisen sich teilweise als direkte Vorstufe zu Hartmanns *Capricer* op. 18. Mit seinem Etüdenzyklus kommt Weyse eine ähnliche Bedeutung für die dänische Klavierromantik (besonders für Hartmann) zu wie in Deutschland L. Berger im Hinblick auf Mendelssohn.

14 Vgl. A. P. Berggreen, *C. E. F. Weyse's Biographie*, Kopenhagen 1876, S. 30.

15 W. Kahl, *Zu Mendelssohns Liedern ohne Worte*, ZfMw, 3. Jg., Leipzig 1921, S. 466, Anm. 1.

16 Neben den im Druck erschienenen „*Allegri di bravura*“ existieren von Weyse noch zahlreiche ungedruckte Allegrosätze aus den Jahren 1790 bis 1794 (Königliche Bibliothek Kopenhagen, Weyse-Sammlung), die als Vorstufe bzw. als Studien zu den später veröffentlichten Sammlungen anzusehen sind und interessante Einblicke in die musikalische Entwicklung des J. A. P. Schulz-Schülers Weyse erlauben.

17 Z. B. in einigen Abschnitten der *Kleinen Klaviergeschichte*, so bei satztechnisch kontrastierenden Überleitungsstellen (auf beide Hände verteilte Akkordbrechungen) in T. 37 ff. oder auch in T. 145 ff.

Idylle (1837)



Auch die Alternierungstechniken im Mittelteil der *Kleinen Klaviergeschichte* lassen unschwer das Beethovensche Vorbild erkennen. Längere Abschnitte mit Trillerketten einer Stimme bei gleichzeitiger Weiterführung der übrigen deuten ebenfalls auf Gades Beschäftigung mit der Klaviermusik Beethovens hin. Eine derartige Technik findet sich z. B. in der 1840 entstandenen *Dithyrambe*¹⁸:



Alle frühen Klavierwerke Gades lassen das klassische Vorbild erkennen, dem sich der junge Komponist noch weitgehend verpflichtet fühlte, von dem er sich jedoch bereits um 1840 merklich zu lösen begann. Erst in der Begegnung mit der deutschen romantischen Klaviermusik fand Gade die entscheidenden künstlerischen Impulse, die seinen Klavierstil von nun an mitprägten.

Ab 1840 wird für Gades Klaviermusik der Typus des Mendelssohnschen Liedes ohne Worte – ein in der romantischen Klaviermusik oft übernommenes Modell¹⁹ – zu einem wesentlichen gestalterischen Vorbild, das die gesamte weitere Produktion bis hin zu den Klavierstücken der frühen achtziger Jahre maßgeblich mitbestimmt. Daneben findet auch die Beschäftigung mit Schumanns Klavierkompositionen ihren Niederschlag, während der Einfluß Chopins, der in Hartmanns Werken deutlich erkennbar ist, nur in wenigen Stücken Gades hervortritt²⁰.

18 Ein Zusammenhang mit den *Tre Ditrambi* op. 65 (1818) des Tschechen V. J. Tomášek, der als erster diesen Titel für lyrische Klavierstücke verwendet, scheint nicht zu bestehen. Zudem ist es biographisch nicht belegt, daß Gade zur Entstehungszeit seiner Komposition die drei Stücke Tomášeks kannte, die 1823 bei Berra in Prag erschienen waren (W. Kahl, *Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810*, AfMw, 3. Jg., Leipzig 1921, S. 74).

19 I. Fellingner, *Die Begriffe „Salon“ und „Salonmusik“ in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1967, S. 141.

20 Anklänge an Chopins Werke finden sich z. B. in Gades *Scherzo* aus op. 57 und in dem polonaisenähnlichen *Folkedands* aus op. 31. Vgl. dazu B. Johnsson, *Chopin og Danmark*, in: *Dansk Musiktidsskrift*, 35. Jg., Kopenhagen 1960, Heft 2, S. 33.

Diese Entwicklung beginnt indessen nicht erst „unmittelbar im Banne der deutschen Romantik in den Jahren seines Leipziger Aufenthaltes und seiner Freundschaft mit Mendelssohn und Schumann“²¹, sondern setzt bereits vier Jahre vor Gades Reise nach Leipzig (1843) mit seiner Klaviersonate op. 28 ein.

Die klassizistische Grundhaltung, die sich zu Beginn des Jahres 1840 noch deutlich in der *Dithyrambe* widerspiegelt, hat Gade am Ende dieses Jahres bei der Komposition der *Foraastoner* op. 2 b endgültig überwunden. Mit diesen drei Charakterstücken – es sind die ersten gedruckt vorliegenden Klavierkompositionen Gades – wendet sich der Komponist einem neuen romantischen Ausdrucksbereich zu. Sie sind der Ausgangspunkt einer langen Reihe von Charakterstücken, die Gade zwischen 1840 und 1881 schreibt. Ähnlich wie Hartmann wendet er sich dabei bewußt von dem brillant-virtuosen Modegeschmack der Zeit ab. Bravouröse, an den „*Allegri di bravura*“ geschulte Stücke weichen nun einer verhaltenen, im Stimmungshaften verankerten Genrekunst. „*Was ist doch alles Virtuosengeklimper gegen solch' anspruchslose sittige Musik*“, schreibt Robert Schumann über die *Foraastoner*²².

Der oft erhebliche Umfang der vor 1840 entstandenen Klavierkompositionen wird von op. 2 b an stark reduziert. Polare thematisch-motivische Konfrontationen und Verarbeitungen nach klassischem Muster, wie sie in den frühen Kompositionen gelegentlich zumindest angedeutet sind, weichen nun einer überwiegend monothematisch-kleingliedrigen Form. Eine durchweg lyrische, oft deutlich zum Beschaulich-Biedermeierlichen tendierende Grundhaltung wird für den Ausdrucksgehalt der einzelnen Stücke bestimmend, wobei nicht selten die Grenze zur Sentimentalität überschritten wird, – eine in der Klaviermusik der Zeit häufig anzutreffende Erscheinung²³.

In der satztechnischen Anlage bedient sich Gade nun häufig solcher Techniken, wie sie für Mendelssohns Klaviermusik charakteristisch sind. Besonders in Kompositionen mit liedartigem Oberstimmenmelos in Verbindung mit einer aus Akkordbrechungen bestehenden Begleitbewegung wird das Mendelssohnsche Vorbild erkennbar (Gade, op. 34, I; op. 34, IV). Auffallend ist ferner die in Mendelssohns Liedern ohne Worte oft auftretende Verlegung der nachschlagenden Begleitung in die Mittellage, die Gade in zahlreichen Kompositionen übernimmt:

Mendelssohn, op. 85, III



21 W. Kahl, *Das Charakterstück*, Köln 1955 (Das Musikwerk, Bd. 8), S. 14.

22 R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 2, 5. Aufl., Leipzig 1914, S. 117.

23 H. Heussner, *Das Biedermeier in der Musik*, in: *Mf*, XII, 1959, S. 426.

Gade, Novelletta aus op. 19



In Kompositionen lebhaft-burlesken Charakters überwiegt ein lockerer, der Mendelssohnschen Staccatotechnik ähnlicher Klaviersatz, z. B. im *Capriccio* (1850)²⁴ oder auch im Scherzo aus der Sammlung *Rebus* (1875). Dabei ergeben sich ähnliche Abhängigkeitsverhältnisse wie in zahlreichen Kompositionen J. P. E. Hartmanns, wo allerdings die von Mendelssohn übernommene Staccatotechnik im Laufe der Entwicklung einem persönlich geprägten Klaviersatz integriert wird (*Studier og Novelletter* op. 65²⁵, „*Klaverstykker fra aeldre og nyere Tid*“ op. 74²⁶).

Auffälligerweise entstehen in Gades Leipziger Jahren (1843-1848)²⁷, abgesehen von einem kurzen unbedeutenden *Saltarella*, keine zweihändigen Klavierwerke²⁸. In dieser Zeit widmet sich Gade auf Grund seiner Leipziger Dirigententätigkeit vor allem der Orchestermusik, zumal er seinen mit op. 1 und op. 5 begründeten Ruf als Orchesterkomponist zu festigen suchte. Der Werkbestand aus diesem Zeitabschnitt umfaßt deshalb vorwiegend Orchester- und Chorwerke²⁹. Erst nach Gades Rückkehr nach Kopenhagen nimmt die Klaviermusik in seinem Schaffen wieder einen größeren Raum ein. 1849 entstehen mit den *Aquareller* op. 19 zehn Charakterstücke, die in ihrer stilistischen Anlage unmittelbar an die *Foraastoner* anschließen. Von nun an widmet sich Gade wieder mit gewisser Regelmäßigkeit der Komposition von Klavierwerken. Auch in zahlreichen Kammermusikwerken und in Orchesterkompositionen, wie etwa in der von Robert Schumann gelobten *Frühlingsfantasie* op. 23³⁰ oder sogar in der Symphonik (5. Symphonie, *d*-moll, op. 25)³¹ findet das Klavier reiche Verwendung. In den späten Jahren wird die Produktion von Klavierwerken zusehends spärlicher. Ab 1865 tritt ein merklicher Stillstand ein, der fast ein Jahrzehnt währt.

Wie für die meisten seiner dänischen Zeitgenossen ist für Gade eine Bevorzugung des Charakterstücks und eine Vernachlässigung der traditionellen Klaviersonate kennzeichnend. Mit Ausnahme der Klaviersonaten J. P. E. Hartmanns, der nach 1820

24 1852 gedruckt bei C. C. Lose & Delbanco, Kopenhagen als Nr. 2 der *Tre Albumsblade*.

25 Diese mit neun Stücken umfangreichste Sammlung Hartmanns erschien 1866 bei Hornemann & Erslev (Emil Erslev), Kopenhagen.

26 Erschienen bei C. C. Lose (F. Borchorst), Kopenhagen im Jahre 1878.

27 Ab 1844 war Gade neben Mendelssohn zweiter Dirigent der Gewandhauskonzerte; nach Mendelssohns Tod wurde er 1847 dessen Nachfolger. Der Ausbruch des Schleswig-Holsteinischen Krieges veranlaßte Gade 1848 diese Tätigkeit abzubrechen und nach Kopenhagen zurückzukehren.

28 Hingewiesen sei auf die *Tre Karakterstykker for Klaver for 4 Haender* op. 18 (1848).

29 Als wichtigste Werke wären zu nennen: 2. Symphonie in *E*-dur op. 10, Ouvertüre *Im Hochland* op. 7, Kantate *Comala* op. 12, Ouvertüre Nr. 3 in *C*-dur, 3. Symphonie in *a*-moll, op. 15.

30 Vgl. Schumanns Brief an Gade vom 31. Dezember (1852), mitgeteilt bei Dagmar Gade, a. a. O., S. 138.

31 Vgl. Ch. Kjerulf, *Niels W. Gade*, Kopenhagen 1917, S. 199.

allein die von Kuhlau und Weyse begründete Sonatentradition in der dänischen Klaviermusik fortsetzte³², handelt es sich bei den übrigen bis etwa 1890 erschienenen dänischen Klaviersonaten vorwiegend um Einzelwerke³³. Auch Gade ließ es bei einer Klaviersonate bewenden³⁴. Das viersätziges Werk – die Sonate ist Franz Liszt gewidmet³⁵ – erschien 1854 als Umarbeitung einer früheren Fassung³⁶ bei Breitkopf und Härtel. Mendelssohnsche Einflüsse lassen sich bei op. 28 vor allem in der Behandlung der liedhaft-melodischen Oberstimmenbewegung erkennen, während ein Bezug zu Schumann, wie ihn Niemann hervorhebt³⁷, weniger eindeutig scheint³⁸.

Der Umarbeitungsprozeß, der sich beim Vergleich der beiden Fassungen nachvollziehen läßt, zielt im Wesentlichen auf eine Kohärenz der einzelnen Sätze innerhalb ihrer zyklischen Bindung hin. Ähnlich wie in Hartmanns Klaviersonaten gewinnt dabei die motivische Reminiszenz an Bedeutung. Das Hauptmotiv in der Form eines fallenden Dreiklangs tritt nicht nur in den Ecksätzen als vereinheitlichendes Moment in Erscheinung, wie Bittner bemerkt³⁹, sondern wird auch in den Schlußwendungen der beiden Mittelsätze herangezogen (2. Satz: T. 63 ff., 3. Satz: T. 117 ff.). Ähnlich verfährt Gade auch bei der ebenfalls 1854 erschienenen „Arabeske“ op. 27, wo durch die Angleichung des „Preludio“ (1. Satz) an die Coda des 4. Satzes sowie durch kurze motivische Entsprechungen (1. Satz: T. 116 / 2. Satz: T. 19) ein geschlossener Gesamteindruck angestrebt wird⁴⁰. Die satztechnische Ausführung der Endfassung von op. 28 läßt im einzelnen gegenüber der 1. Fassung oft ein intensiveres Eingehen auf klanglich-pianistische Möglichkeiten erkennen. Einfache harmonische Verhältnisse, die in der ganzen Sonate vorherrschen, werden gelegentlich verschleiert oder auch mit Reizdissonanzen angereichert, etwa in dem stark gekürzten Allegretto⁴¹:

32 Neben einer 1826 komponierten vierhändigen Sonate sowie der Sonatine op. 48a (1864) handelt es sich um die Sonaten *d*-moll op. 34 („*Preisssonate*“) (1841), *g*-moll op. 53 (1851), *F*-Dur o. op. (1854) und *a*-moll op. 80 (1885).

33 Neben der Sonate Gades ist vor allem die Sonate op. 19 von Franz Neruda zu nennen; ferner die Sonate op. 18 von Frederik Rung sowie die beiden Sonaten op. 15 und op. 17 des Kuhlau-Schülers C. Schwarz.

34 Alfred Nielsen erwähnt in einer „*Fortegnelse over N. W. Gades utrykte Vaerker*“ (Musikhistorisk Arkiv, 1931-39, Bd. 1, S. 176) in der Rubrik „Klavermusik for 2 Haender“ (S. 178) irrtümlich eine Sonate in *A*-dur. Es handelt sich hier jedoch um die Violinsonate op. 6.

35 Zu dieser Widmung entschloß sich Gade erst bei der Umarbeitung der Sonate. Auf der Rückseite eines Manuskriptblattes der 1. Fassung steht indessen der Vermerk „*Komponiert und seinem lieben Freunde M. Wieh  gewidmet von Niels W. Gade, 23. Januar 1841*“.

36 Abgesehen von dem späteren Finalsatz, der in dieser 1. Fassung nur skizzenhaft angedeutet ist (datiert am 3. Januar 1840, ein zusätzliches punktiertes Thema läßt den Plan einer ursprünglich mehrthemigen Anlage vermuten; die Endfassung ist jedoch monothematisch), erscheinen die übrigen Sätze in sich abgeschlossen, wenngleich sie oft stark von der gedruckten Fassung abweichen. Ein zusätzliches „*Andantino*“ in *E*-dur – vielleicht als 2. Satz geplant – bleibt später unberücksichtigt.

37 W. Niemann, *Die nordische Klaviermusik*, a. a. O., S. 12.

38 Johannes Bittner, *Die Klaviersonaten E. Francks und anderer Kleinmeister seiner Zeit*, Diss. Hamburg 1968, S. 154.

39 Ebenda, S. 151.

40 In seiner *Novellette* op. 55b versucht Hartmann ebenfalls durch das Mittel der thematischen Reminiszenz einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Sätzen herbeizuführen.

41 Auffallend ist in diesem Satz besonders die Eliminierung eines ausgedehnten Trioteils in *Fis*-dur.

1. Fassung

2. Fassung

Ebenso wie in seinen Charakterstücken bedient sich Gade auch in der Klaviersonate op. 28 eines durchweg homophonen Satzes. Die begleitete Oberstimmkantilene ist ein Stilmittel aller Klavierkompositionen Gades. Die dem Begleitkomplex zugeordneten Stimmen erhalten dabei nur eine sehr beschränkte Selbständigkeit. Die Oberstimme in ihrer gesteigerten Kantabilität – in den frühen Kompositionen wird sie oft durch permanente Oktavierung noch intensiviert⁴² – wird bei Gade zum wichtigsten Träger des musikalischen Geschehens. Nur gelegentlich ergeben sich Aufspaltungen im Oberstimmensbereich (z. B. in op. 2 b, II). Imitatorische Motivverlagerungen und -konfrontationen sind selten (Scherzo/1838, *Fuglekvidder* aus „*Fra Skizzebogen*“) und finden meist nur begrenzt in Schlußbestätigungen Verwendung⁴³.

In der konsequent beibehaltenen homophonen Anlage seiner Klaviermusik unterscheidet sich Gade in starkem Maße von J. P. E. Hartmann, der durch melodische Aktivierungen einzelner Nebenstimmen und gelegentliche polyphone Bildungen oft eine stimmliche Differenzierung innerhalb des Klanggewebes erreicht. Auffallend ist bei Hartmann vor allem der häufige Gebrauch bewußt barockisierend eingesetzter Fugato-Strukturen in den Klaviersonaten (besonders in op. 34, IV).

Die Priorität der Oberstimme führt indessen in Gades Klaviersatz nur selten zu ihrer Isolation gegenüber den Unterstimmen. Ähnlich wie bei Mendelssohn werden Melodie und Begleitfigurationen oft miteinander verschränkt und gemeinsam der rechten Hand zugeordnet, während die Baßbewegung in derartigen Fällen meist stark reduziert ist (z. B. in op. 2 b, I, III; *Romanza* aus op. 19; *Romanze* aus op. 57). Ab op. 19 läßt Gade ähnlich wie Mendelssohn eine besondere Vorliebe für Akkordbrechungen erkennen, die – oft auf beide Hände verteilt – sowohl als akzessorisch-auflockernde Einschübe auftauchen⁴⁴ als auch die Satzstruktur der ganzen Komposition weitgehend allein bestimmen können⁴⁵. Auf beide Hände verteilte Unisonobewegungen benutzt Gade häufig in Einleitungsabschnitten⁴⁶ sowie manchmal in kontrastierenden Episoden, wie z. B. in op. 31, II oder auch im Scherzo der *Nye Aquareller* op. 57. In einigen Fällen lassen derartige Erscheinungen im Zusammenhang mit akkordisch verbundenen Füllstimmen Anklänge an Chopins Mazurkas deutlich werden, von denen auch Hartmann oft beeinflusst wurde:

42 Z. B. in dem (später ungedruckten) Andantino aus op. 28, oder auch in der *Dithyrambe*.

43 Scherzo aus op. 19, Scherzino-Aquarell (1861), *Ved Festen* aus op. 41 (T. 38 ff.).

44 Z. B. im Capriccio, dem zweiten der *Tre Albumsblade* (1850), in *Dandserinden* (Allegro grazioso in F-dur), in „*Hilsen*“ und „*Sommerstemning*“ aus der Sammlung „*Fra Skizzebogen*“ und in der Humoreske aus „*Nye Aquareller*“ op. 57.

45 Ballade in D-dur, Intermezzo aus op. 19, *Aftendaemring* aus op. 34, *Barcarole* aus op. 19.

46 Humoreske und Scherzo aus *Nye Aquareller* op. 57, Allegretto vivo aus *Folkedandse* op. 31.

Chopin, op. 41, II



Hartmann, op. 31, III



Gade, Scherzo aus op. 57



Auflockerungen der Unisonobewegungen durch Alternierungstechniken sind ebenso wie Akkordalternierungen für zahlreiche Kompositionen Gades kennzeichnend. Bei derartigen Satztechniken ebenso wie bei dem erwähnten Staccatosatz sowie bei der typischen Art der nachschlagenden akkordischen Begleitung in der Mittellage wird das Vorbild Mendelssohn, dessen Klavierspiel („*som er ganske overordentligt*“⁴⁷) Gade in Leipzig oft bewunderte, besonders offensichtlich.

Zweifellos steht der Orchesterkomponist Gade während seiner ganzen Schaffenszeit zum Klavier in einem weitaus weniger engen Verhältnis als etwa zur Violine, – nur im Violinspiel erhielt der junge Gade regelmäßigen und fachkundigen Unterricht⁴⁸. Darin mag einer der Gründe für die starke Dominanz des Oberstimmenmelos in seiner Klaviermusik liegen. Doch auch in der satztechnischen Gesamtdisposition wird gelegentlich – etwa in einigen frühen Stücken – eine deutlich am Orchesterklang orientierte Absicht erkennbar. Dies zeigt sich z. B., wenn Gade mit Hilfe von Tremolotechniken oder auch permanenten Tonrepetitionen den flüchtigen Klavierklang künstlich zu stabilisieren versucht. Beispiele für derartige ‚unklavieristische‘ Verfahrensweisen bieten sich etwa in der *Idylle* (1837), in der *Dithyrambe* und in dem 1839 komponierten *Abendruhe* („*Temperamentsblätter*“ Nr. 1); später verzichtet Gade allerdings auf solche Techniken, oder er verwendet sie zumindest weitaus sparsamer (z. B. in „*Eventyr*“ aus op. 41). Lediglich in dem späten *Notturmo* aus den *Nye Aquareller* op. 57 haben ganze melodische Linien die Form tremolierend gesetzter Oktaven.

47 Brief Gades an seine Eltern, datiert am 3. Oktober 1843 in Leipzig, mitgeteilt bei Dagmar Gade, a. a. O., S. 44.

48 Spitta charakterisiert Gades Verhältnis zum Klavier folgendermaßen: „*Gades Clavierstil ist äußerst wohlklingend und nach den besten Mustern seiner Zeit gebildet; . . . Ein starker inner Zug zu diesem Instrument lebte wohl nicht in ihm, viel sympatischer und vertrauter war ihm die Geige, und so sind auch seine Werke für Streichinstrumente offenbar mit größerer Hingabe geschrieben.*“ Ph. Spitta, a. a. O., S. 379.

Ein Teil der Manuskripte ist von Gade nicht mit seinem Namenszug, sondern mit der Viertongruppe *G-A-D-E* signiert. Auch in einigen Klavierkompositionen „verbreitet“ Gade seinen Namen, wie ihn bekanntlich auch Robert Schumann in seinem *Album für die Jugend* op. 68 („*Nordisches Lied*“) als Widmung motivisch verwendet. Beispiele finden sich etwa in den drei Kompositionen der Sammlung *Rebus* (1875) oder auch – um einen Ganzton transponiert – in *Stille Tanker* aus „*Fra Skizzenbogen*“. In diesem Stück übernimmt Gade die melodische Weiterführung des *G-A-D-E*-Motivs aus Schumanns *Nordisches Lied*.

"Alla Marcia" ("Rebus")



"Stille Tanker"



Der Undifferenziertheit in der Satzarbeit Gades entspricht eine auffallende Armut in der rhythmischen Erfindung. Rhythmisch-metrische Divergenzen, wie sie Hartmann vor allem ab 1859 häufig in die Satzkonzeption einbezieht, lassen sich in Gades Klavierwerken nur selten nachweisen⁴⁹. Etwas einfallsreicher zeigt sich der Komponist hingegen in der rhythmischen Gestaltung der akkordischen Begleitkomplexe; jedoch erweist sich die stereotype Verwendung der einmal gewählten rhythmischen Bewegung innerhalb einer Komposition in vielen Fällen als monoton und ermüdend⁵⁰.

In der Harmonik bedient sich Gade der Mittel seiner Zeit. Fast immer liegt dem harmonischen Plan eine geringfügig erweiterte Kadenzakkordik zugrunde. Nur gelegentlich kommt es zu aparten harmonischen Erscheinungen wie z. B. bei der Rückung terzverwandter zerlegter Akkorde in dem klanglich reizvollen *I Skoven* aus op. 41 (T. 36 f.) oder bei freien Dissonanzbehandlungen in *Freidigt Mod* aus „*Fra Skizzenbogen*“ sowie auch bei Orgelpunktverwendungen in op. 27 („*Preludio*“). In op. 57, I erreicht Gade durch Terzsicherungen eine klanglich interessante Oberstimmenbewegung:



49 Z. B. im Scherzo aus op. 57 oder auch im Scherzo aus op. 19 (T. 50).

50 Z. B. in op. 2b, I, III; Allegretto grazioso in A-Dur (1842); Canzonetta aus *Tre Albumsblade* (1850).

Durch das verstärkte Einbeziehen chromatischer Stimmführungen steigert Gade oft den empfindsamen Ausdruckcharakter einiger Kompositionen:

Aftendaemring aus op. 34



op. 28, I



Zur Charakterisierung seiner Klavierwerke bedient sich Gade – ähnlich wie etwa Robert Schumann – häufig poetisierender Überschriften, die meist einer unverbindlichen Andeutung des jeweiligen Stimmungsbereichs dienen (Arabeske, Idylle, Aquarell etc.), die jedoch auch teilweise konkretere Hinweise auf eine ganz bestimmte, dem Stück zugrundeliegende Vorstellung geben wie z. B. bei *Fuglekvidder* (Vogelgezwitscher), *Brevduen* (Brieftaube) oder auch *Ved Festen* (Beim Fest). Dabei ist in einigen Fällen die assoziative Absicht des Komponisten durchaus nachzuvollziehen, etwa in *Ved Baekken* (Am Bach) oder auch in *Traekfugel* (Zugvogel). Gelegentlich verraten auch die Autographen primäre bildhafte Bezüge, die einigen Kompositionen zugrundeliegen, denen in den gedruckten Ausgaben jedoch nicht Rechnung getragen wird⁵¹.

Hartmann benutzt nur in wenigen Fällen poetisierende Titel⁵², gelegentlich auch kurze „Smaaaverser“ von H. C. Andersen⁵³, die jedoch meist erst nachträglich den fertigen Kompositionen zugeordnet worden sind. Während Gade die Bezeichnung „Lied ohne Worte“ in seinen Klavierwerken bewußt meidet, findet sie sich – ins Dänische übertragen („*Sang uden Ord*“) – interessanterweise in den Autographen zweier ungedruckt gebliebener Klavierstücke Hartmanns⁵⁴. Auch bei der Komposition von op. 31 erwog Hartmann diesen Titel⁵⁵, entschied sich jedoch später für die Benennung „Skizzen“.

Der gefällig-unterhaltsame Charakter, der den meisten Klavierkompositionen Gades anhaftet, deutet auf die starke Abhängigkeit des Komponisten vom Salonstil seiner Zeit, dem er sich bis ins Alter nie zu entziehen vermochte. In diesem Punkt unterscheidet sich die Klaviermusik Gades wesentlich von der seines Schwiegervaters. Obwohl auch Hartmann von den Modeströmungen seiner Zeit keineswegs unbeeinflusst blieb – einige seiner Charakterstücke entpuppen sich als banale Plattheiten⁵⁶ –

51 Die einzelnen Sätze der Sammlung „*Foraastoner*“ op. 2b tragen im Manuskript die Titel „Schneeglöckchen“, „Veilchen“ und „Rose“.

52 Z. B. „*Vinteren*“, „*Aftenstemning*“, „*I Folkevisertone*“.

53 „*Karakterstykker*“ op. 50, „*Novellette*“ op. 55b.

54 Dabei handelt es sich um die Komposition *Hjemvee* (datiert am 19. Oktober 1847), die später als Vorlage für op. 65, IV diente; ferner um den 2. Satz der Klaviersonate in g-moll op. 53.

55 Diese ursprüngliche Absicht Hartmanns wird belegt durch ein vom Komponisten verfaßtes undatiertes Konzept für einen Brief an seinen derzeitigen Verleger Julius Schubert (Hartmanns Breve, Königliche Bibliothek Kopenhagen).

56 Z. B. op. 31, VIII; op. 50, I; op. 54, I, IV.

bemühte er sich schon früh um eine persönliche Prägung seiner musikalischen Sprache, die im Laufe der Entwicklung eine sich ständig verringemde Konzessionsbereitschaft an den Verbrauchergeschmack erkennen läßt.

Weder emphatische Gefühlsausbrüche, wie sie beim späten Hartmann in dramatischen Verdichtungen überwiegen, noch gedankliche Tiefe sind in Gades Klaviermusik anzutreffen. Sein Element ist vielmehr die beschaulich-idyllische Klavierminiatur, die, verbunden mit einer gewissen unverbindlichen Glätte der musikalischen Ausdrucksweise, bis in die Spätzeit des Komponisten vorherrscht.

Während sich in Hartmanns Klavierwerken eine musikalisch-künstlerische Entwicklung des Komponisten deutlich verfolgen läßt, die mit einer zunehmenden technischen Sicherheit einhergeht, sind in Gades Klavierkompositionen ab op. 19 kaum mehr Ansätze erkennbar, die auf wesentliche neue Entwicklungstendenzen schließen lassen. Ebenso wie der Orchesterkomponist Gade, „dessen künstlerisches Profil sich seit der Mitte der 1850er Jahre nicht mehr änderte“⁵⁷, so zeigt auch Gade als Klavierkomponist im Laufe seiner Schaffenszeit wenig Neigung, die einmal gewählte musikalische Ausdrucksform künstlerisch stärker zu durchdringen oder sie gar zu überwinden.

Verzeichnis der Klavierwerke von Niels Wilhelm Gade

Sämtliche Manuskripte befinden sich in der Gade-Sammlung der Königlichen Bibliothek Kopenhagen. Der Erscheinungsort der gedruckten Werke ist Kopenhagen, wenn nicht anders angegeben. Stichplattennummern sind – soweit vorhanden – durch zwei Schrägstriche kenntlich gemacht: // .

I Gedruckte Klavierwerke

- Foraastoner* op. 2 b⁵⁸, Ms. dat. Dezember 1840 (Schneeglöckchen), Januar 1841 (Veilchen), Februar 1841 (Rose); erschienen bei C. C. Lose & Olsen (1842)⁵⁹.
Allegretto grazioso (A-dur), gedruckt in „Sangfuglen“ (Et Blad for Kjendere og Elskere af Musik), Heft Nr. 1, Kopenhagen 1842, S. 4-5.
Skandinaviske Folkesange for Klaver, erschienen bei C. C. Lose & Olsen /2060/, 1844.
Saltarella (Allegro D-dur), gedruckt in „Hver 8 Dags Musik og Sang“ , 2. Jg., Nr. 31, Kopenhagen 1900, S. 248.
Aquareller op. 19, I Elegie, Ms. dat. November 1849.
 Scherzo, Ms. dat. November 1849.
 Canzonette, Ms. dat. November 1849.
 Humoreske,
 Barcarole, Ms. dat. Dezember 1849.

57 N. Schiørring, Art. *Gade*, in: MGG, Bd. 4, Sp. 1228.

58 Die Zuordnung der Opuszahlen 2a („*Rebus*“) und 2b („*Foraastoner*“) stammt von Dagmar

Gade, während Bondesen eine umgekehrte Anordnung vorschlägt. Vgl. Ch. Kjerulf, a. a. O., S. 63.
 59 Später erschienen bei C. C. Lose & Delbanco mit dem Titel *Frühlingsblumen*: *Allegretto* (F-dur), *Andantino* (B-dur), *Allegretto* (C-dur); neue revidierte Ausgabe bei C. C. Lose (Fr. Borchorst) im Jahre 1873: *Allegretto grazioso* (F-dur), *Andantino con moto* (B-dur), *Allegretto cantabile* (D-dur) (!). Neue revidierte Ausgabe bei Fürstner (Berlin) /1023/ (1878).

II Capriccio, Ms. o. Dat.

Romanza,
Intermezzo,
Novelletta,
Scherzo:

erschieden bei Hornemann & Erslev /229/60, 1850.

Tre Albumsblade, Ms. dat. 23. Mai 1850; erschienen bei C. C. Lose & Delbanco /2379/, 1852⁶².

Scherzino og Barcarole, gedruckt in „Skole og Hjemmet, et Tidsskrift for Ungdommen ved Jul. Chr. Gerson“, Beilage zu Nr. 18 und zu Nr. 26, Kopenhagen 1852.

Arabeske op. 27, Preludio Allegro vivace,
Andantino cantabile,
Allegretto grazioso,
Allegretto molto vivace;

erschieden bei C. C. Lose & Delbanco /2402/, 1854⁶².

Klaviersonate op. 28, Umarbeitung der Fassung von 1839/40,

Allegro con fuoco,
Andante,
Allegretto,
Molto Allegro e appassionato;

erschieden bei Breitkopf und Härtel, Leipzig /8943/, 1854.

Folkedandse op. 31, Moderato,
Allegretto vivo,
molto vivace,
Allegro non troppo;

Ms. dat. 2. November 1855; erschienen bei Hornemann & Erslev /408/, 1855⁶³.

Idyller op. 34, I Blomsterhavn Allegro vivace e grazioso,
Ved Baekken Allegretto quasi Andantino,
Traekfugle Allegro scherzando,
Aftendaemring Andantino tranquillamente;

erschieden bei Hornemann & Erslev /441/, 1857⁶⁴.

Fra Skizzebogen, Fuglekvidder Allegro scherzando,
Freidigt Mod Allegro vivace,
Stille Tanker Allegretto quasi andantino,
Melodi Andante con espressione,
Brevduen Allegro grazioso,
Romanze Andante espressivo,
Hilsen Allegretto,
Sommerstemning Allegro vivace;

erschieden bei W. Hansen /9612/, 1886.

Børnenes Jul op. 36, Jule-Klokkerne Andantino con moto,
Barn Jesus i en Krybbe laa Andantino,
Juletraet: Ingangsmarsch con moto,
Drengens Runddans Allegro vivace,
Smaapigernes Dans Allegro grazioso,

60 Diese Ausgabe trägt die Opuszahl 20; die Angabe der Plattennummern betrifft nur das zweite Heft. Weitere Ausgabe bei Kistner, Leipzig /1746/ als op. 19 (1850); abweichend von der Erstausgabe lauten hier die Tempobezeichnungen für Heft I, Nr. 2: „*Allegro grazioso*“ und für Heft I Nr. 4: „*Allegro molto con leggerezza*“.

61 Deutsche Erstausgabe bei Kahnt, Leipzig /176/, 1854.

62 Parallelausgabe bei Breitkopf und Härtel, Leipzig /8942/, 1854; die Tempoangabe für Nr. 4 lautet dort „*Molto vivace*“.

63 Parallelausgabe bei Breitkopf und Härtel, Leipzig /9243/, 1855-56.

64 Weitere Ausgabe bei Rieter-Biedermann, Leipzig und Winterthur /43/, 1858.

- Godnat! Allegretto;
- erschienen bei Hornemann & Erslev /474/, 1859⁶⁵.
- Albumsblad Scherzo C-dur, Molto vivace*; erschienen bei W. Hansen /8530/, 1882.
- Dandserinden, Allegro grazioso*; gedruckt in „Illustreret Tidende“ 2. Jg., 1860-61, S. 98-99.
- Scherzino-Aquarell, Allegretto*; gedruckt in „Musikalisk Museum“, 16. Jg., 1. Heft, Hornemann & Erslev /16.1/, Juli 1861, S. 3-4.
- Fantasistykker* op. 41, I Skoven Molto vivace,
 Mignon Allegretto agitato, Ms. o. Dat.,
 Eventyr Allegro molto, Ms. o. Dat.,
 Ved Festen Allegro moderato marcato, Ms. o. Dat.;
- erschienen bei Hornemann & Erslev /514/, 1861⁶⁶.
- Folkedans og Romanze, Allegro risoluto, Larghetto con espressione*; gedruckt in „Musikblade udgivne af Foreningen Fremtiden“ als Nr. 1 und Nr. 7, 1866.
- Rebus Claveerstykker* op. 2a⁶⁷, komponiert wahrscheinlich 1840⁶⁸,
- Scherzo,
 Intermezzo,
 Alla Marcia;
- erschienen bei C. C. Lose (F. Borchorst) /2626/, 1875.
- Aquarell A-dur, Allegro vivace, Ms. dat. 12. Dezember 1876*; gedruckt in „Illustreret Tidende“ Nr. 900, 24. Dezember 1876, S. 140-141.
- Nye Aquareller* op. 57, Ms. dat. Vedbaek Sommer 1881;
- Humoreske Allegro scherzando,
 Notturmo Andantino espressivo,
 Scherzo Allegro vivace,
 Romanza Andantino amabile,
 Capriccio Allegro vivace;
- erschienen bei W. Hansen /8378-79/, 1881.
- II Ungedruckte Klavierwerke**
- Klaverstykker,* Prestissimo, Ms. dat. 14. Mai 1837.
Idylle, Ms. dat. 26. Mai 1837.
Presto, Ms. dat. 10. Juli 1838.
- Jugendträume, Allegro vivacissimo, Ms. dat. Stockholm 16. 10. 1838 (Anfang), 1. 1. 1838 (Schluß)*⁶⁹.
- Scherzo fis-moll, Ms. dat. Stockholm 12. Oktober 1838.*
- Temperamentsblätter, Abendruhe, Ms. dat. 24. Mai 1839.*
Zigeunertanz (Fragm.), Ms. dat. November 1839.
- Kleine Klaviergeschichte, Ms. dat. 8. Dezember 1839.*
- Klaversonate* op. 28 (1. Fassung), *Allegro appassionato, Ms. dat. 22. November 1839 (Schluß),*
Allegretto quasi Andantino, Ms. dat. 29. November 1839⁷⁰,
Scherzo, Ms. dat. 9. Dezember 1839 (Anfang), 16. Dezember 1839
(Schluß),

65 Deutsche Ausgabe bei Kistner, Leipzig /2483/, 1859-60 mit dem Titel *Der Kinder Christ-abend*.

66 Parallelausgabe bei Kistner, Leipzig /2586/, 1861.

67 Vgl. Anm. 58.

68 Vgl. Ch. Kjerulf, a. a. O., S. 118; deutsche Ausgabe bei Kistner, Leipzig /4658/, 1875. In der Originalausgabe finden sich weder Opuszahl noch Widmung; die Kistner-Ausgabe trägt den Titel *Drei kleine Clavierstücke, Oluf Bachlin gewidmet, op. 2*.

69 Das Ms. ist mit Instrumentationsangaben versehen; es handelt sich offensichtlich um die Vorlage zu einem Orchesterwerk.

70 Dieser Satz, der in einem anderen Ms. die Bezeichnung „*Andante*“ trägt, bleibt in der späteren Umarbeitung der Sonate op. 28 unberücksichtigt.

- Finale (Fragm.), Ms. dat. 3. Januar 1840,
Andante⁷¹.
- Dithyrambe*, Vivacissimo, Ms. dat. 7. Januar 1840 (Anfang), 11. Januar 1840 (Schluß).
- Balscener*, Ms. dat. 2. April 1840 (Fragm.).
- I en Stambog*, Untertitel: Impromptu, Allegro molto, Ms. dat. Oktober 1841.
- Capriccio F-dur*, Ms. dat. 6. November 1851⁷².
- Allegretto c-moll*, Ms. dat. 13. September 1855.
- Folkedans C-dur*, Ms. dat. 1860.
- Krigsbilleder*, Ms. dat. Februar 1864 (Fragm.).
- Afskeden Vivace,
Nr. 296 P. Hjort Andante,
Feltliv Allegro scherzando,
Forpost paa Kaempehøjen, Moderato
- Allegro non troppo c-moll*, Ms. dat. 1. Juli 1880.
- Andante As-dur*, Ms. dat. 4. Juli 1880.

Klavierwerke, deren Entstehungszeit nicht angegeben werden kann:

- Ballade D-dur*.
Allegro molto vivace B-dur.
Andantino cis-moll.
Marsch Es-dur (til Skydebanefest)⁷³.

Zur Entstehung und Kompositionstechnik von Bartóks Konzert für Orchester

von Tibor Kneif, Berlin

1. Letzte Lebensjahre; Entstehungsumstände und früheste Rezeption

Hatte Béla Bartók am Vorabend des zweiten Weltkrieges Europa noch um des Luxus willen verlassen, seine geistige Unabhängigkeit zu wahren, so türmten sich in den Vereinigten Staaten bald wirtschaftliche Sorgen vor ihm, und zuletzt galt eine Verlängerung seines Lebens um einige Wochen schon als Gewinn. Von 1942 an zeugen seine Briefe vom raschen Verfall einer ohnehin stets angefochtenen Gesundheit. Seit April dieses Jahres wurde er allabendlich von hohem Fieber heimgesucht, und in der ersten Hälfte des folgenden Jahres befand er sich im Zustand chronischer Erschöpfung. Eine seiner wenigen Vorlesungen an der Harvard-Universität konnte Bartók wegen eines Schwächeanfalls nicht beschließen; auf Veranlassung der Universität wurde er ins Krankenhaus gebracht. Die Ärzte schienen ratlos und stellten einander widersprechende Diagnosen. Über ihr Herumtappen machte sich Bartók bald in un-

⁷¹ Dieser Satz steht in E-dur. Er dient später als Vorlage zum 2. Satz der Druckfassung und steht dort in G-dur.

⁷² Alfred Nielsen gibt hier irrtümlich das Jahr 1857 an; Alfred Nielsen, a. a. O., S. 176.

⁷³ Dieser Marsch liegt in einer Abschrift von J. F. Fröhlich vor und trägt die Jahreszahl 1841.

geduldigen, bald in gelassen spöttischen Bemerkungen lustig. Heute liest man diese ironischen Briefstellen mit Beklemmung, unter der Last des Zuschauers, der in die unheilvolle Schlußwendung eines persönlichen Dramas bereits eingeweiht ist. Die Ärzte ließen Bartók bis zuletzt im Ungewissen darüber, daß er ohne Genesungsaussicht an einer Art von Leukämie erkrankt war.

Hätte nicht die American Society of Composers, Authors, and Publishers (ASCAP) Bartók auf eine großzügige und dazu taktvolle Weise unterstützt, wäre er wohl viel früher seiner Krankheit erlegen. Durch die Fürsprache von Ernő Balogh – einem ehemaligen Schüler Bartóks – und anderen einflußreichen Mitgliedern bewogen, übernahm die Organisation sämtliche Kosten einer langwierigen Behandlung bei namhaften Ärzten und ermöglichte mehrere Sanatorien-Aufenthalte fern von New Yorks unausgeglichenem Klima. Den ersten von ihnen verbrachte der Komponist zusammen mit seiner Frau im Höhenluftkurort Saranac Lake. Im Gebirge Adirondack, im nördlichen Teil des Staates New York, erholte er sich von Anfang Juli bis Ende September 1943. Dort entstand nach dreijähriger Schaffenspause das *Konzert für Orchester*.

Um auch Bartóks materielle Nöte abzuwenden und die menschliche wie künstlerische Vereinsamung zu bannen, in die er zuletzt geraten war, bemühten sich einige Freunde um die Erlangung eines Kompositionsauftrages. Dies schien der einzig gangbare Weg für eine Hilfeleistung, da Bartók jede caritative Geste zu enthüllen wußte, die sich nicht als auch sachlich motiviert vor ihm rechtfertigte. Zwei ehemalige Ungarn, der Dirigent Fritz Reiner und der Geiger Joseph Szigeti, ersuchten Sergej Kussewitzky, von der ein Jahr zuvor ins Leben gerufenen Kussewitzky-Stiftung einen Kompositionsauftrag für Bartók zu erreichen. Der Dirigent folgte der Anregung bald und suchte Bartók noch im Mai 1943 in einem New Yorker Krankenhaus auf¹.

Kussewitzkys Besuch und der damit verknüpfte Kompositionsauftrag gaben Bartók neuen Auftrieb. Allmählich begann jene verbitterte Haltung aufzuweichen, die der Komponist im Laufe der Exiljahre zum eigenen Schaffen eingenommen hatte; Bartóks eigene Worte hierüber werden in einem Brief seiner Frau wiedergegeben: „*nie und unter keinen Umständen werde er ein neues Werk mehr schreiben*“². Dem Brief läßt sich übrigens entnehmen, daß Bartók diesen Entschluß noch vor dem Mai 1940 in Ungarn gefaßt hat. Die Gründe für diese Entscheidung sind nicht restlos durchsichtig, und selbst wenn sie in der politischen Verfinsterung Europas liegen sollten, wäre die ausschließliche Hinwendung zu pianistischer und wissenschaftlicher Tätigkeit während der Jahre bis 1943 allein daraus nicht zu erklären. Eher scheint es, daß die ausbleibende Anerkennung Bartók als Komponisten zur Resignation führte. Darauf deuten seine Zeilen vom Silvestertag 1942: „*Meine Komponistenlaufbahn ist so gut wie beendet. Die Verfemung meiner Werke durch die führenden Orchester hält unvermindert an, und weder ältere noch neuere Kompositionen werden aufge-*

¹ H. W. Heinsheimer beschreibt diese Begegnung auf Grund von Kussewitzkys eigener Darstellung. Vgl. *Béla Bartók – Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde*, hrsg. von W. Reich, Basel/Stuttgart 1958, S. 90-116. Der Beitrag Heinsheimers bildet ein selbständiges Kapitel in dessen Buch *Menagerie in Fis-dur*, Zürich 1953.

² *Bartók Béla levelei* (Briefe von B. B.), hrsg. von J. Demény, Bd. III, Budapest 1955, S. 489.

führt. *Es ist eine Schande, freilich nicht für mich*³. Aber schon am 23. Mai 1943, kurz nach Kussewitzkys Besuch, schrieb Bartóks Frau an Joseph Szigeti: „*Es ist eine große Freude für mich, daß in Béla sich wieder Pläne um Musik und Komponieren hegen*“⁴.

Freilich, Bartóks Gesundheitszustand besserte sich nur zögernd. In Saranac Lake blieb Bartók vorerst an das Bett gefesselt. Er füllte die Zeit mit Lektüre aus: *Don Quijote* in einer mehr als dreihundert Jahre alten englischen Übersetzung wurde ihm zum literarischen Erlebnis⁵. Das Fieber ließ mittlerweile immer mehr nach, und vom 15. August an – dem ins Autograph eingetragenen Tag des Arbeitsbeginns – war Bartók vornehmlich mit dem Komponieren beschäftigt. Den ganzen September, „*sozusagen Tag und Nacht*“⁶, arbeitete er an dem Auftragswerk. Nach dem Vermerk des Manuskripts wurde es am 8. Oktober 1943 fertiggestellt. Da der Sanatorien-Aufenthalt nur bis zum Ende September währte, erscheint es wahrscheinlich, daß Bartók in New York noch eine Woche lang daran weitergearbeitet hat⁷. Eine Bemerkung von Heinsheimer deutet indes darauf, daß der größte Teil des Manuskripts dem New Yorker Verlag noch aus dem Luftkurort zum Kopieren zugesandt wurde⁸. Als Kussewitzky in einem Brief vom 11. November den Empfang des Werkes bestätigte, meinte er wohl das Autograph, da der Besteller üblicherweise das eigenhändige Exemplar des Komponisten erhält. Drei autographe Skizzen befinden sich im New Yorker Bartók-Archiv.

Obwohl die neue Komposition schon am 17. März 1944 auf dem Programm der Bostoner Symphoniker – deren Dirigent Kussewitzky war – stehen sollte, wurde sie dennoch erst in der folgenden Spielzeit der Öffentlichkeit vorgestellt. Zur ersten Aufführung am 1. Dezember 1944 und zu den ihr vorausgegangenen Proben reisten Bartók und seine Frau nach Boston, nachdem die „*ungern erteilte Zustimmung*“ der behandelnden Ärzte dazu eingeholt worden war⁹. Die Wiederholungen am 2. sowie am 29. und 30. Dezember halfen, das sehr günstige Publikumsecho zu verbreiten. Kusse-

3 *Bartók Béla levelei*, Bd. II, Budapest 1951, S. 173-175. Die Briefstelle (an Mrs. Wilhelmine Creel vom 31. Dezember 1942) ist zugänglich in englischer Sprache bei H. Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, Revised Edition, New York 1964, S. 97.

4 *Bartók Béla levelei*, Bd. III, S. 489.

5 Vgl. dazu den Brief an Mrs. Wilhelmine Creel vom 17. August 1943 in der deutschsprachigen Briefausgabe *Béla Bartók – Ausgewählte Briefe*, hrsg. von J. Demény, Budapest 1960, S. 216 f.

6 Brief an Joseph Szigeti vom 30. Januar 1944 (*Béla Bartók – Ausgewählte Briefe*, S. 220-222).

7 Diese Annahme ist im Einklang mit der Aussage von H. Stevens (a. a. O., S. 99), Bartók „*brought the score of the Concerto for Orchestra with him when he came to New York in October . . .*“.

8 H. W. Heinsheimer, a. a. O.: „*Er sandte uns die Partitur zum Kopieren. Dann kam ein zweites und schließlich ein drittes Paket. Es war das Konzert für Orchester.*“.

9 Brief an Mrs. Wilhelmine Creel vom 17. Dezember 1944, a. a. O. – Partitur wie Taschenpartitur des Werkes enthalten dagegen den Vermerk: „*First performance on December 1st, 1944, by the Boston Symphony Orchestra under the direction of Dr. Serge Koussewitzky, at Carnegie Hall, New York.*“ In einem Schreiben an den Verf. bedauert der Verlag diesen Irrtum; eine künftige Richtigstellung ist daher zu erwarten. Aber auch Heinsheimer scheint sich zu irren, wenn er in seiner Darstellung schreibt: „*Bartók kam nicht rechtzeitig aus Asheville zurück, um noch im Dezember 1944 bei der mit stürmischem Beifall begrüßten Uraufführung in Boston zugegen sein zu können.*“ Sonstige Irrtümer in Heinsheimers Schilderung sind ebenfalls nicht ausgeschlossen.

witzky machte aus seiner überschwenglichen Begeisterung für das Werk kein Hehl. Schon bei der Generalprobe meinte er, Bartóks Komposition sei das beste Orchesterstück der vergangenen zwanzig Jahre, und dies, obwohl er auf Schostakowitsch große Stücke hielt. Unter dem Einfluß der Ovationen bei der Uraufführung gab er diesem Zeitraum noch weitere fünf Jahre hinzu.

Nicht wegen der umfangreichen Orchesterkomposition allein, aber auch durch sie, begann eine Art Wiederentdeckung Bartóks in den Vereinigten Staaten; ihm wurde erneut persönliches, künstlerisches und nicht zuletzt geschäftliches Interesse entgegengebracht. Während er fast drei Jahre unbeachtet geblieben war, wurden ihm jetzt verschiedene Kompositionsaufträge erteilt: für eine Solo-Violinsonate von Yehudi Menuhin, für ein siebentes Streichquartett vom Verleger Ralph Hawkes, für ein Violakonzert vom englischen Bratschisten William Primrose und schließlich für das einleitende Stück eines (Stoffe aus dem Alten Testament darstellenden) Schallplattenwerks, das der Hollywood-Dirigent Nat Shilkret unter der weiteren Mitwirkung von Milhaud, Schönberg, Strawinsky, Toch u. a. als *Genesis* zuwebringen wollte. Der Aufführung der Violinsonate im November 1944 konnte Bartók noch beiwohnen, aber vom Streichquartett-Plan ist nur ein Fragment von wenigen Takten bekannt; auch das von Tibor Serly posthum orchestrierte, in seiner sonstigen Torsohaftigkeit jedoch belassene Bratschenkonzert vermag nicht mehr als vollwertiges künstlerisches Dokument zu gelten, und den Honorarvorschuß für die Vertonung des biblischen Sujets hatte noch Bartók selber zurückgeschickt, als er in sich nicht mehr die Kraft verspürte, dem Auftrag nachzukommen. Er starb am 26. September 1945 im West Side Hospital von New York, bevor die Fahnenkorrekturen des Orchesterkonzerts von ihm abgeschlossen werden konnten. Als schon ein Krankenwagen vor dem Haus auf Bartók wartete, bat der Komponist den zufällig in der Wohnung weilenden Pianisten György Sándor um die Durchsicht des Probedrucks. Einem Rundfunkinterview mit Sándor aus dem Jahre 1947 zufolge hatte Bartók den größten Teil der Arbeit allerdings schon ausgeführt und die korrigierten Stellen mit Randbemerkungen deutschfeindlichen – und das hieß damals: NS-feindlichen – Inhalts versehen¹⁰. Die Partitur ist 1946 bei Boosey & Hawkes erschienen, und die Publikation eröffnete den Siegeszug des Werkes auch in den europäischen Ländern.

Es ist mit einigem Recht gesagt worden, daß auf Grund seines melodischen Reichtums, der farbigen Instrumentation und der einprägsamen Kontraste innerhalb der Einzelsätze das *Konzert für Orchester* der Aufgabe wie kein zweites Werk gewachsen sei, unbefangene Hörer in die Klangwelt der neueren Musik einzuführen¹¹. Der gutgemeinten Empfehlung mischt sich indes leicht die Tendenz bei, pädagogische Tauglichkeit als Ersatz dafür anzusehen, daß es dem Werk an Aussagekraft und an ästhetischem Eigengewicht gebricht – Brittens *Young Person's Guide to the Orchestra* kann man in pädagogischer Hinsicht gewiß loben. In der Tat pflegt man aus den ansprechenden Zügen der Komposition Bartóks einen Vorwurf gegen sie abzuleiten. Die Gegenargumente gibt nicht einfach die musikgeschichtliche Situation in die Hand,

¹⁰ Kristóf Károly, *Beszélgetések Bartók Béla-val* (K. Kristóf, Gespräche mit B. B.), Budapest 1957, S. 155.

¹¹ So etwa H. Stevens, S. 283.

die infolge ihrer polaren Ausrichtung dazu verleitet, dem Populären künstlerische Vollwertigkeit abzusprechen und es entweder als unlauteren Kompromiß zu verdächtigen oder bestenfalls mit dem fragwürdigen Kompliment des „Alterswerkes“ abzutun. Das Unbehagen darüber, daß der ehemalige Stürmer sich zum gleichzeitigen Verwerten auseinanderliegender zeitgenössischer Techniken entschließt, findet etwa in den Worten von Serge Moreux Ausdruck: *„Ich werde nicht zögern, Vorbehalte gegenüber dem Konzert für Orchester zu äußern. Der Wahrheit zuliebe muß ich eingestehen: das Gefühl, das Werk unmöglich als vollkommen betrachten zu können, überkommt mich stets nach, nie während der Aufführung. Wenn sein reiches orchestrales Gewebe in pompösem Farbauftrag à la Milhaud sich entfaltet, schweigen alle Widerstände, die auf einigen stilistisch sehr gemischten, beschwerlichen Partien beruhen. Das breite Publikum, das stets wenig Ohr für das Heterogene hat, wenn das Stück nur brillant und pittoresk erscheint, bringt diesem an Einzelschönheiten sehr reichen Werk jedesmal Ovationen entgegen“*¹².

Dieser Urteilsspruch wird nicht dadurch entkräftet, daß man auf die Umstände der Werkentstehung hinweist. Bartóks geistige Energie hat sich früher aus einer beständigen Spannung von Herausforderung und Bestätigung gesammelt. Widerstand von der Umgebung war ihm ein Lebenselement, und drohte dieser Widerstand nachzulassen, so wurde für sein Wiedererwachen kurzerhand gesorgt. Bartóks schroffe Äußerungen, Proteste und provozierende Stellungnahmen gegen offiziellen Kulturbetrieb waren nicht so sehr taktisch verfehlte Bekundungen von Charakterfestigkeit: die durch sie hervorgerufene eisige Atmosphäre gehört zum Geheimnis seines Schaffens. Aber auch das andere Lebenselement fehlte früher nicht, der Rückhalt in der fortschrittlichen Presse, die Aufmerksamkeit der westeuropäischen – vornehmlich deutschen – Avantgarde und die freundschaftliche Förderung durch Mäzene in Deutschland und in der Schweiz.

Beide Orientierungspole in Bartóks Schaffen haben sich während der amerikanischen Exiljahre gegenseitig aufgehoben. Die Kräfte des Landes waren durch den Krieg beansprucht, der öffentliche Ärger ob einer mißtönigen Musik blieb aus, die einst reich zuströmende öffentliche Aufmerksamkeit für die eigenen Kompositionspläne wandte sich elementaren, lebenserhaltenden Fragen zu. Daß er nicht mehr komponieren wollte, war von Bartók vermutlich als eine im europäischen Sinn unerhörte Provokation gemeint, gleichfalls seine Weigerung im Exil, sich dem neuen, lärmenden Lebenstempo anzupassen. Seine Herausforderungen haben indes ihr Ziel verfehlt: sie wurden gar nicht wahrgenommen. Eine wachsende Resignation erfüllte daher seine Äußerungen. In einem Brief vom 2. März 1942 schrieb er, er sei von einem allgemeinen Pessimismus durchdrungen und habe jedwedes Vertrauen zu Menschen, zu Ländern, zu allem verloren (an Mrs. Wilhelmine Creel).

Diese Voraussetzungen vor Augen, erscheint es möglich, daß die von Moreux angedeutete Problematik einiger Stellen im *Konzert für Orchester* das mißliche Ergebnis einer Dankbarkeit ist, die Bartók gegenüber dem bestätigenden Wink Kussewitzkys

¹² S. Moreux, *Béla Bartók – Leben, Werk, Stil*, Zürich 1950, S. 123.

gehegt hat. Die freiwillig eingegangene Bindung an den Dirigenten konnte durch Eigenbrötlerie nicht einfach aufgekündigt werden. Kuszewitzky seinerseits war an die Erwartungen des Publikums und der Presse gebunden. Das amerikanische Konzertleben der vierziger Jahre erscheint konservativ und zeigt eine radikal andere Hierarchie der in Europa gültigen ästhetischen Rangstufen. Außer den drei Wiener Klassikern wurde viel Tschaikowsky, Brahms, Strauss, Rachmaninow und Sibelius gespielt¹³. Und dennoch, das Argument, Rücksichtnahme des Komponisten und Publikumserwartung hätten die Sprache des Orchesterkonzerts wesentlich beeinflußt, krankt daran, daß in ihm zwei Werke aus der zeitlichen Nachbarschaft nicht berücksichtigt werden. Das eine ist die Sonate für Violine allein, die gleichfalls auf Bestellung entstand. Erscheint die Vermutung von Halsey Stevens auch überspitzt, das Solowerk kündige eine neue, nicht mehr zur Entfaltung kommende Phase in Bartóks kompositorischem Schaffen an, so erweist sich dessen großräumige Stimmenverlegung doch bemerkenswert neu; auch hat es kaum eine Aussicht, je populär zu werden. Das andere Werk ist das dritte Klavierkonzert. Nicht zum Auftrag gegeben, vielmehr als ein inniges Vermächtnis für die Gattin Ditta Pásztory geschrieben, enthält es noch mehr Züge der Versöhnlichkeit, als das für Kuszewitzky komponierte Auftragswerk.

Der Einschätzung der Komposition durch Moreux stehen die Ansichten anderer gegenüber, die am prägnantesten von Halsey Stevens formuliert worden sind. Die Berufung auf klangliche Erinnerungsbilder beim Hören des Bartókschen Werkes sei müßig. *„Identification of the raw materials of a work of art neither condemns nor exalts it. Its content and its significance depend upon more fundamental considerations. If the creator has something trenchant to say, and says it with the greatest sincerity of which he is capable, microscopic dissection is pointless. Bartók's Concerto for Orchestra is a great work, one of the greatest produced in this century, not because of the startling originality of its materials or the novelty of their treatment, but because the problems it poses are broad and vital ones, solved with the utmost logic and conviction“*¹⁴.

Es erscheint möglich, das Spätwerk an den eigenen Prämissen des Komponisten zu messen. *„Fast könnte man sagen, er sei Eklektiker im besten Sinne des Wortes gewesen: einer, der aus dem Fremden manches herübernimmt, um noch mehr von seinem Eigenen daraufzugeben“*¹⁵.

2. Genetische Werkschichtung; verwandte Techniken im ersten und dritten Satz

Das *Konzert für Orchester* umfaßt fünf Sätze, die jeweils durch eine in Klammern stehende italienische Überschrift näher bezeichnet sind: I (*Introduzione*), II (*Giuoco delle coppie*), III (*Elegia*), IV (*Intermezzo interrotto*), V (*Finale*). Die Bezeichnung des Anfangs- und des Schlußsatzes nimmt lediglich auf den architektonischen Stellenwert Bezug; die übrigen Überschriften dagegen drücken entweder eine affektive

13 Vgl. dazu J. H. Mueller, *Fragen des musikalischen Geschmacks – Eine musiksoziologische Studie*, Köln/Opladen 1963 (= Kunst und Kommunikation Bd. 8).

14 H. Stevens, S. 283 f.

15 B. Bartók, *Liszt-Probleme*, in: Bartók Béla válogatott írásai (Ausgewählte Schriften von B. B.), hrsg. von A. Szöllösy, Budapest 1956, S. 222.

Haltung oder ein Programm aus. Dem entspricht, daß die Ecksätze dem traditionellen Sonatenhauptsatz folgen, während die mittleren Sätze in frei gestalteten Reihenformen gebaut sind.

Zweifelhaft erscheint, ob das Werk von Anfang an als ein Orchesterstück mit allein oder paarweise konzertierenden Soloinstrumenten (die meist Holzbläser, niemals Streicher sind) konzipiert wurde. Einem Brief von Bartóks Frau an Joseph Szigeti vom 23. Mai 1943 läßt sich entnehmen, daß Bartók anfänglich ein großes Orchesterwerk mit Gesang plante. Die endgültige Fassung weist ihrerseits symphonische Züge auf, und besonders im Hinblick auf den Streichersatz konnte Bartók in einer Programmklärung anlässlich der Uraufführung seiner Komposition diese als ein „*symphony-like orchestral work*“ bezeichnen¹⁶. Der genetische Verlauf des Werkes hat demnach möglicherweise drei Stadien durchgemacht – Kantate, Symphonie, Konzert – , und Elemente dieser verschiedenen Reifestadien lassen sich in der endgültigen Werkgestalt auseinanderhalten. Die „Elegie“ des dritten Satzes mit ihrer kantablen, rubato vorgetragenen Variationenkette könnte das Kernstück der Kantatenfassung sein; der Plan einer Symphonie dürfte hinwiederum das Spiel der Paare noch nicht umfaßt haben, da der zweite Satz ausschließlich solistisch gestaltet ist und überdies keine thematische Gemeinsamkeit mit den übrigen Sätzen zeigt. Im mittleren Stadium der Arbeit hätten somit Introduction, Elegie (nunmehr ohne Gesang), Unterbrochenes Spiel und Finale eine viersätzliche Symphonie ergeben. Da sich jedoch diese Werkschichten durch keine Kompositionsskizzen belegen lassen, besteht die Möglichkeit nicht, sie weiter zu verfolgen und insbesondere die Asymmetrie des Werkes, die sich aus dem gleichen motivischen Material im ersten und dritten Satz ergibt, auf genetische Ursachen zurückzuführen. Übrig bleibt nur, diese Verwandtschaft im einzelnen zu beschreiben.

Da der erste Satz aus zwei, voneinander durch Tempo wie Taktart deutlich getrennten Abschnitten besteht (T. 1-75 und T. 76-521), könnte sich die „Einleitungs“-Überschrift sowohl auf den ersten Abschnitt allein wie auch auf den ganzen Satz beziehen. Der Umstand, daß die italienische Bezeichnung (in Klammern gesetzt) nur die vorangestellte römische Ziffer „I“ kommentiert, unterstützt jedoch die zweite Annahme: unter *Introduzione* versteht Bartók den ganzen umfangreichen Satz, der seinerseits wiederum sich in zwei Abschnitte gliedert¹⁷.

In dem langsamen Eröffnungsteil keimen zwei gegensätzliche Motive (Grundmotive Bartókscher Musik überhaupt) zu immer differenzierteren Gebilden empor. Das eine, der Quartschritt, verkörpert das konstruktive, zielstrebige Element und schafft mit einem Schlage klare, wenn auch häufig nur für den Augenblick gültige tonale Verhältnisse. Die Sekundbewegung als das zweite Motiv wirkt dem ersten entgegen, indem sie als das Mittel einer tastenden, chromatischen Mikrointervallik verwendet

16 H. Stevens, S. 280.

17 In der zitierten Programmklärung schreibt Bartók allerdings folgenden Satz über die „Elegia“: „Der größte Teil des thematischen Stoffes entstammt der Einleitung des ersten Satzes.“ Er unterscheidet also zwischen Einleitung und erstem Satz. Aber die Takte des langsamen und des schnellen Teils zählt er in der Partitur zusammen, und sein Vermerk über die Aufführungsdauer nach T. 521 bezieht sich auch auf den langsamen Abschnitt.

wird. Beide Motive sind für den ersten wie für den dritten Satz des Orchesterwerkes konstitutiv: ihre Konfrontierung sowie ihre ausgleichende Kombination stellen zwar nicht das einzige, wohl aber das am beharrlichsten verfolgte und ergiebigste kompositorische Problem dar.

Daß beide Motive miteinander eng verwandt sind, erweist sich in der ersten „Periode“ – das Wort nicht als achttaktige Einheit verstanden, sondern als ein zwar dieser etwa gleich langer, jedoch freier gebildeter Abschnitt von relativer Geschlossenheit.

I, T. 1 - 11

V.
con sordino

Fl.

Vc.+Kb.

pp

p legato

Der Bewegungsimpuls der Quartintervalle, die sich in den Streicherbässen übereinanderschichten, gipfelt auf *h* und sinkt zu dem Anfangston wieder zurück: *cis-fis-h-a-e-fis-cis*. Nach seiner intervallmäßigen Entfernung bildet hierbei der Ton *h* den Gegenpol zum Anfangston *cis*; qualitativ jedoch kommt dem Ton *a* die exponierteste Stelle zu, weil mit ihm der größte Abstand zu *cis* in der subdominantischen Richtung des Quintenzirkels erreicht ist. Die Sekundschritte *h-a* und *e-fis* sind, so gesehen, lediglich Abbrüviaturen für je zwei Quartschritte (*h-e-a* und *e-h-fis*). Daß der Ton *a* als ein subdominantischer Pol gemeint ist, wird klar, sobald man seine Funktion als Durchgangston erfaßt, von dem ausgehend (und mit der rückläufigen Bewegung der Baßlinie synchron) weitere Quartschritte zur Höhe hin sich verfolgen lassen. Freilich, nur imaginär. Aber daß auch Bartók diese tonlose, rein gedanklich zu ziehende Linie im Auge hat, wird am unerwarteten Erklängen von *c''* über dem inzwischen wiedergewonnenen *cis* des Basses deutlich (vgl. die eingeklammerten Noten in T. 4-5). Den oberen Grenztönen *c''* umkreisen nunmehr geteilte Violinen in Sekundbewegung. Ihr Tremolo wird bald (T. 10) von raschen Tonrepetitionen der Flöte abgelöst, und der in fortwährender Unruhe gehaltene Kernton *c''* spaltet sich einen Takt später in zwei simultane Tonfolgen, die in entgegengesetzter Richtung verlaufen. In seinem Zersterben wird das bisherige Geschehen in zeitlich wie räumlich verkleinertem Maß gleichsam zusammengerafft. Das zuletzt erzielte Intervall *fis'-f''* (T. 11) nimmt die um eine Quarte höher gesetzte analoge Struktur der folgenden Periode vorweg.

In diesem nochmaligen Ansatz (T. 12-21) wirkt der Ton *f''* – Endpunkt der hier gleichfalls imaginär fortzuführenden Quartschritte – mit einem ähnlichen Kontrast dem ausgehaltenen Baßton *fis* entgegen, wie zuvor *c''* gegenüber *cis*. Seine Auflösung in zwei auseinanderstrebende Tonfolgen endigt dieses Mal, entsprechend der Quartversetzung, mit der verminderten Oktave *h'-b''*.

Ein dritter, längerer Bogen von Quart- und Sekundschritten folgt (T. 22-29). Wie die beiden vorhergehenden, setzt auch er mit *cis* ein, schließt jedoch um zwei Quartentiefen und führt somit zu dem Intervall *dis-d''* (T. 29). Beide Grenztöne ver-

schränken sich mit dem Intervall $a'-a''$; dieses Intervallgefüge helfen zwei Mittelstimmen noch mehr zu verdichten, deren gemeinsames Tonzentrum f'' symmetrisch umspielt wird: nach oben $f-fis-gis$ (statt $f-ges-as$) und nach unten $f-e-d$, beides in der zweigestrichenen Oktave. Über diesem bewegten Stimmgeflecht erklingt in der Flöte ein Scheinthema, dessen Töne c''' und cis''' im ersten Takt sich auf das Zielintervall der ersten Periode (T. 6) zu beziehen scheinen.

I, T. 29 - 34

Nicht nur werden im ersten Takt der Soloflöte die zwei Randpunkte des bereits beschriebenen Quintenzirkels zwischen *cis* und *c* zu einem einzigen Motiv zusammengezogen. Die Tonfolge *c-c-cis-c* betont auch optisch (orthographisch wäre *des* statt *cis* korrekt) die Kontinuität mit dem vorausgegangenen Geschehen, indem sich darin das frühere Flötentremolo, in Sechzehnteln ausgeschrieben, wiederholt. Die Umrisse der dünn intonierten Melodie sind freilich noch nicht selbständig genug, und sie bietet kaum mehr, als eine Umspielung der Töne *c* und *cis*. Dies rechtfertigt ihre Bezeichnung als Scheinthema. Zwar wird der Schlußton *cis* ruhig ausgehalten, aber er ist noch nicht tragfähig genug, um die eingeleitete motivische Bewegung weiterzutreiben. Er reißt in einem raschen Terzenfall ab (T. 33-34).

Die drei besprochenen Perioden (den Terminus immer in seiner der Musik Bartóks angepaßten Bedeutung genommen) wirken untereinander als eine Steigerung, und zwar, neben der fortgesetzten Eroberung des Quintenzirkels und der Komplizierung der in ihnen verwendeten Verfahrensweisen, auch deshalb, weil die wachsende Anzahl der Quartschritte innerhalb einer Periode eine Verdichtung des Rhythmus nach sich zieht:

1. 
cis fis h a e

2. 
cis fis h e d a h

3. 
cis fis h e a d c g a e h

Nach der dritten Periode setzt Paukenwirbel im *piano* ein und mit ihm ein Klangteppich von tiefen Streichern; die Folge von Quart- und Sekundschritten verdichtet sich zu Achteln. Die erste Hälfte des zweitaktigen Gebildes besteht aus steigenden, die andere Hälfte aus fallenden Quartan in symmetrischer Entsprechung; es erfolgt seine Wiederholung.

In den Trompeten erklingt nun das Motiv der kleinen Sekunde und entfaltet sich sogar zu einem regelrecht achttaktigen, lediglich infolge der auskomponierten Ruhetöne weiter verlängerten Quasithema. Seine erste Hälfte lautet:

I, T. 39 - 43



Trp. I / III
pp

Trp. II
pp

Die Richtung des prägenden Sekundintervalls wird hierbei mehrfach abgeändert: *e-dis-e, cis-d-cis, cis-his-cis* (T. 44) in der ersten Trompete. Der Begriff „Quasithema“ wird, wie zuvor der Ausdruck „Scheithema“, erst vom weiteren Verlauf gerechtfertigt (T. 51 ff.), dessen thematisch mehr entfaltetem Charakter das Trompetenthema noch wie archaisch geschlossen gegenübersteht: das aus Quart und Sekunde zusammengesetzte Kernmotiv befindet sich hier in einem Zwischenstadium zwischen bloßem Umspielen eines Tons und melodischer Selbständigkeit (vgl. hierzu den 3. Abschnitt des Aufsatzes). Freilich, auch die letzte, motivisch wie auch rhythmisch am meisten individuelle Ausprägung (T. 51-57) kann immer noch nicht als Thema im Sinne der traditionellen Kadenzbildung bezeichnet werden. Auch hier mag die erste Hälfte illustrieren:

I, T. 51 - 54 [verdoppelt in der höheren Oktave]
Fl. + Ob. + V.



Ein weiteres Intervall, der Tritonus, erlangt in der neuen, zu doppeltaktigen Gruppen organisierten Gestalt immer größeres Gewicht, um am Ende des langsamen Teils des ersten Satzes zu einem selbständigen, im Orchesterunisono akzentuierten Aufwärts-Motiv zu werden.

In dem nun folgenden schnellen Abschnitt des ersten Satzes (T. 76-521) bildet die Quart das konstitutive Intervall des Hauptthemas, während die große Sekunde die Substanz des Nebenthemas (T. 154 ff.) ergibt. Durchgeführt wird ausschließlich das erste Thema. In der nachstehenden Skizze, in der eine Annäherung an die Rondoform deutlich wird, bezeichnet S = schnell, L = langsam als vorgeschriebenes Tempo.

Hauptthema (T. 76-148)	Nebenthema (T. 149-230)	Hauptthema (T. 231-271)	Hauptthema (T. 272-312)	Hauptthema (T. 313-396)	Nebenthema (T. 396-487)	Hauptthema (T. 488-521)
S	L	S	L	S	L	S
Exposition		Durchführung			Reprise	

Der dritte Satz stellt eine erweiterte freie Wiederholung des langsamen Abschnitts des Einleitungssatzes dar, und die Übereinstimmung besteht nicht nur im motivischen Material und im Aufbau, sondern erstreckt sich auf die Taktart (3/4), auf das Zeitmaß (Andante non troppo, $\text{♩} = \text{ca. } 73-64$) sowie auf den Gesamtcharakter, der hier ausdrücklich als „Elegia“ bezeichnet ist. Kontrapunktische Umformungen des ursprünglichen Quartthemas bilden die Eckpfeiler des Satzes, während im Mittelteil eine ähnlich schrittweise Entfaltung des vom Sekundmotiv geprägten Scheithemas zur melodischen Selbständigkeit vollzogen wird, wie im entsprechenden früheren Satz. Allerdings ist der Mittelteil jetzt ausgedehnter, und in der neuen Gewichtsverteilung mag ein Ausgleich dafür erblickt werden, daß in der Durchführung des ersten Satzes allein das Quartthema das Material abgibt.

Die Intervalle, mit denen Pauke und Kontrabässe einsetzen, sind dem ersten Quartengebilde der Introdution abgewonnen und ergeben sich fast notengetreu aus einer Umkehrung von dessen Krebsgestalt:

Über gedehnten, chromatisch abwärts schreitenden Kontrabaßtönen erscheint in den übrigen Streichern, und zwar bei jeder Streichergruppe je um einen Halbton höher ansetzend, ein Intervallgefüge von zwei zunächst steigenden, dann fallenden Quarten, zwischen denen jeweils eine kleine Sekunde liegt. In diesem Gefüge

$$\text{Celli (T. 5-7) : } 3/4 \overbrace{Es-As-A} \mid \overbrace{d-es-B} \mid \overbrace{A-E}$$

zeichnet sich das gleiche Zielintervall der verminderten Oktave (bzw. der großen Septime) *Es-d* und *es-E* ab, das in der *Introduzione* den Keim der allmählichen melodischen Entfaltung bildet. Von T. 10 an wird die Septime zwischen dem *C* der Kontrabässe und dem *h''* der Oboe und (ab T. 14) der kleinen Flöte festgelegt. Aber die Innenstruktur des festgehaltenen Intervalls erfährt eine Umdeutung: sie ist nicht mehr, wie in den vorausgegangenen Takten, als *c-f-fis-h* aufzufassen, sondern als eine Terz- und Sekundschichtung:

$$\text{Fl. Klar. (T. 10) : } \overbrace{c-es-e-g-as-h-as-g-e-es-c}$$

Diese Aufteilung wird teils durch liegende Streichertöne, teils durch rasch aufflackernde Melodiebögen der Flöte und der Klarinette verdeutlicht.

Der Spitzenton *h''* der Oboe belebt sich und löst sich in eine tastende Bewegung auf, wobei nur Töne aus dem engsten Grenzbereich (*gis''*, *a''* und *b''*) verwendet werden. Die Terz- und Sekundschichtung des Intervalls *c-h* tritt bald in sukzessiver Tonfolge, in beruhigtem Zeitmaß und in kanonischer Führung auf, zunächst bei der ersten Flöte, sodann bei der ersten Klarinette, der zweiten Flöte und im Abstand von jeweils zwei Achteln insgesamt bei sechs Holzbläsern (T. 22 ff.). Die Intervallfolge wiederholt sich um einen Ganzton tiefer bei den geteilten Violinen und nochmals um eine große Sekunde sinkend, jedoch verkürzt, bei den Klarinetten. Auf dem wiedergefundenen Spitzenton *h''* setzt ein unruhiges Flimmern der kleinen Flöte ein (T. 29 ff.). Ihr rascher Quarttonfall löst die Nachahmung von Oboe, Englischem Horn und Horn aus. Damit erreicht das motivische Aufkeimen auch hier die Stufe der Melodiefähigkeit.

Mit Takt 34 erklingt die erste, wenn auch noch wenig differenzierte Variation, das Seitenstück zum Quasithema in den Takten 39-50 des ersten Satzes. Das von Violinen und Klarinette vorgetragene Thema wird zunächst in ein 4/4-Taktschema eingebettet. Das Aushalten des jeweiligen Schlußtones im Takt ermöglicht dabei die Unterbringung zweier zusätzlicher Ereignisse: im zweiten Taktviertel bewegen sich

schnelle diatonische Septolen nach unten, und in der zweiten Takthälfte wird das Klangbild durch ein rhythmisch pointiertes, aus kleinen oder großen Sekunden bestehendes Motiv der Trompeten verschärft:

III, T. 34 - 35

Fl. + Ob. + Va. + Vc.

Trp.

V. + Klav.

Nach der ersten Periode folgt eine zweite Variationsgestalt mit entgegengesetztem Bewegungsimpuls (T. 45-53); der emporstrebende melodische Zug gerät jedoch bald ins Stocken, das Bild beklemmender Agonie wird hervorgerufen. Gestische Beredtheit erfüllt auch die nächste Variation, in welcher der Klagelied-Charakter des Satzes sich am unmittelbarsten ausprägt (T. 62-83). Rubatovortrag, syllabische Deklamation und Bratschenlage des Themas deuten auf den Balladenton. In der Wiederholung wird die Melodie von oktavierenden Holzbläsern übernommen.

Die letzte Variation (T. 86-92) gibt sich als eine geringfügige Abwandlung der Schlußgestalt T. 51-58 in der *Introduzione* zu erkennen. Sie schließt offen, mit dem chromatisch ausgefüllten Tritonus *dis''-a''*. Quartschritte aus dem Satzbeginn zeigen den Ausklang der Variationenkette an; über dem Halteton *f* der Streicherbässe erklingt eine von *h* ausgehende und von oben erneut zurückbiegende Folge von Quartan und kleinen Sekunden bei Flöte und Klarinette. Der Ton *h''* der kleinen Flöte setzt mit flimmernden Konturen ein. Wie verklärt, von tonalen Akkordfolgen umgeben, kommt das Quartthema zum nochmaligen Vorschein. Gedeht, wie ein fernes Echo, tönt das punktierte Sekundmotiv vom Horn herüber, und der ausdrucksstarke Satz geht mit dem nur noch schwach wahrnehmbaren und wie raumlos wirkenden Ton *h''* der kleinen Flöte zu Ende. Der fallende Quartschritt der Pauke läßt das musikalische Geschehen beim Anfang ankommen.

3. „Platonismus“ in der Musik Bartóks

Variation ist die wiederholte Abwandlung einer melodisch, rhythmisch oder harmonisch konzipierten Grundgestalt; diese bildet die Vorlage für die Abwandlungstechnik. Das melodische Modell, welches im Verlauf der Komposition variiert werden soll, läßt sich in der Regel unschwer angeben, handele es sich um figurative Verzierung, um Charaktervariation oder um jenes Verfahren der Abwandlung, das nicht die eigentliche Grundgestalt, die *res facta*, betrifft – diese kehrt vielmehr jedesmal unverändert wieder –, sondern den gleichzeitigen Stimmenkomplex über oder unter-

halb der ostinaten Grundgestalt. Auch bleibt es dem Komponisten überlassen, das Gestaltmodell zu Beginn des Satzes oder im Gegenteil – wie es in der spätromantischen Musik selten, etwa in d'Indys *Istar*, sich auffinden läßt – erst an dessen Schluß zu exponieren. Immer in diesen Fällen steht der bekannte Typus des „Themas mit Variationen“ vor uns.

Es gibt jedoch einen zweiten Typus, den man überspitzt als „Variationen ohne Thema“ bezeichnen könnte. Genauer müßte es heißen: ohne ein Thema, welches im Verlauf der Komposition einmal authentisch, das heißt in nichtvariiertem Zustand, auftritt. Wohl bereitet es keine Schwierigkeit, nachzuweisen, daß die motivisch, rhythmisch und harmonisch voneinander abgehobenen Komplexe verwandtschaftlich eng zusammengehören. Aber es ist nicht möglich, einen der Abschnitte als die Grundgestalt, also als das eigentliche Thema, zu deuten. Die Taktgruppen, die sich als musikalische Gestalten plastisch abzeichnen, weisen sämtlich auf ein Modell, gleichsam auf ein Urbild, hin; dieses jedoch bleibt dem musikalischen Ablauf transzendent. Zwar erscheint „musikalischer Platonismus“ als Terminus diesem Sachverhalt etwas unangemessen: vor allem suggeriert er einen Traditionszusammenhang mit der Philosophie, der in Wirklichkeit nicht besteht. Aber der Ausdruck verdeutlicht, worum es geht: die variierten Gestalten stellen allesamt annähernde Reflexe einer musikalischen Idee dar, auf die in jeder Gestalt Bezug genommen wird, welche selbst aber nirgendwo sinnlich auftritt.

In den analysierten Stellen von Bartóks *Konzert für Orchester* findet sich ein anschauliches Beispiel für dieses wenig beachtete Verfahren. In dem 75 Takte umfassenden langsamen Abschnitt des ersten Satzes sowie in dem mit *Elegia* überschriebenen dritten Satz erscheinen insgesamt acht Umformungen eines imaginären Themas. Ihre Zusammengehörigkeit läßt sich erstens durch den gleichsam vegetativen, in kleinen Intervallen um einen einzigen Ton kreisenden Charakter ihrer Melodik und somit durch ihren Kontrast zum energischen Quartengefüge der sonstigen Umgebung nachweisen, zweitens dadurch, daß jede von ihnen in einfachen Viertakt- und Achttaktgruppen auftritt. Diese Schlichtheit der Periodenbildung ist trotz gelegentlicher Schlußtondehnung unverkennbar. Im ersten Satz handelt es sich um die drei Ausprägungen T. 30-34, T. 39-50 und T. 51-58. Wie gezeigt wurde, greift der dritte Satz auf die langsame Einleitung zurück, indem der Gegensatz von Kleinintervall-Struktur und breiter Quartengelodik sich wiederholt. Die Variationen setzen das im ersten Satz Begonnene fort, und zwar in der Abfolge T. 29-33 (Seitenstück zum Scheinthema mit anschließendem Terzenfall in den Holzbläsern), T. 34-44, T. 45-53, T. 62-83 und T. 86-92.

Unter diesen Gestalten sind die Unterschiede von Ausarbeitung und Differenziertheit beträchtlich, wie das etwa aus dem dritten Satz hervorgeht. Die letzte Variation (T. 86-92) bietet ein komplexes Bild in rhythmischer wie melischer Hinsicht, die Gestalt in T. 29-33 dagegen reduziert sich auf den Ton *h* und auf seine Nachbartöne. Trotzdem kann nicht entschieden werden, ob die komplexe oder im Gegenteil die schlichte Gestalt dem „Thema“ näher sei. Aus diesem Grund steht jede Gestalt jeder anderen als gleichwertig gegenüber. Die Bezeichnung „Scheinthema“ und „Quasithema“ betrifft nur das Verhältnis der hörbaren Gestalten untereinander, nicht jedoch das Verhältnis einer Variation zum imaginären Modell.

Der Umstand, daß die variativen Gebilde in Gruppen von vier und acht Takten auftreten, legt die Vermutung nahe, daß Bartók sich bei den besprochenen Stellen vom Volkslied inspirieren ließ. Die fallende Linie der melodischen Gestalten (z. B. III, T. 62-83) verweist auf den alten südosteuropäischen Volksliedtypus, dessen Kenner Bartók war. Auch das im *Konzert für Orchester* bestehende Verhältnis zwischen Variation und melodischem Urbild wurzelt in dem volksmäßigen Umgang mit dem Lied; für ihn ist das aus der arabischen Musik bekannte, jedoch überall praktizierte Maqam-Verfahren charakteristisch¹⁸. Da Bartók im Volk eine Art Naturkraft, im Volkslied selber ein Erzeugnis der organischen Natur erblickte, ahmte er in seinem Schaffen „Natur“ nach, nicht zwar als ein fertiges Produkt, wohl aber so, wie dieser Begriff schon für den Künstler der Renaissance verbindlich war: als ein Verfahrensprinzip. „*Die Bauernmusik*“, definiert Bartók, „ist nichts anderes, als das Ergebnis der Umwandlungsarbeit jener Naturkraft, die in denjenigen Menschen spontan und ohne ihr Wissen hiervon waltet, die unbeeinflusst von der städtischen Kultur leben“¹⁹. Ein andermal sagt er darüber: „Wir Folkloristen betrachten uns als Naturforscher, die zum Gegenstand ihrer Untersuchung ein bestimmtes Produkt der Natur, nämlich die Bauernmusik wählen. Die kulturellen Hervorbringungen der Bauernschicht sind in der Tat wie Naturerzeugnisse anzusehen, denn ihr augenfälligstes Merkmal, das Aufkommen von prägnanten und einheitlichen Stilen, läßt sich allein mit der instinktiven und sich in einer festen Richtung äußernden Bereitschaft großer, in seelischer Gemeinschaft lebender Menschenmassen zum Umwandeln und Umgestalten erklären. Diese Variierungsfähigkeit ist nichts anderes, als eine Naturkraft“²⁰. Hieraus folgert Bartók: „Ich hege den Verdacht, daß alle Volksmusik der Erdkugel, sobald uns ein ausreichendes Material zur Verfügung stehen wird, im Grunde sich auf einige wenige Urformen, Urtypen, Urstilarten zurückführen lasse“²⁰. Die Beziehung von individueller Ausformung und hypothetischem Urtypus war dem Komponisten Bartók in der Volksmusik vorgegeben.

Ein Hinweis auf Bartóks Anschauungen von Bauernmusik und Natur genügt indes nicht, um sein variatives Verfahren im *Konzert für Orchester* gegen andere Formen der Umgestaltung abzuheben. Die Annahme eines „Urphänomens“ allein schließt nicht aus, daß man seinen empirischen Verwirklichungen vollen Realitätswert zuerkennt; Goethes Wort gegenüber Schiller, das Urphänomen stecke in den einzelnen Ausprägungen selbst, entspringt dem Mißtrauen gegenüber einem Dualismus von nur vorgestellter Idee und konkreter Gegenständlichkeit. Das Verfahren Bartóks jedoch zwingt zur Annahme eines solchen Dualismus. Weil die einzelnen Varianten zu wenig ausgeprägt und abgeschlossen sind, um auch für sich zu bestehen, verweisen sie immer wieder auf ein latentes, rein ideelles Modell: die „Idee“ herrscht über sie. In der älteren Variationensuite wird zwar ebenfalls kein Thema aufgestellt, das in den einzelnen

18 Vgl. dazu B. Szabolcsi, *Das „Maqam“-Prinzip in der Volks- und Kunstmusik: Der Typus und seine Abwandlungen*, in: ders., *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*, Budapest 1959, S. 223-235.

19 Bartók Béla *válogatott írásai*, a. a. O., S. 186 (Was ist Volksmusik? 1931).

20 Ebenda, S. 315 (Zigeunermusik? Ungarische Musik? 1931).

21 Ebenda, S. 182 (Volksliedforschung und Nationalismus, 1937).

Sätzen variiert würde; vielmehr stehen alle Sätze auf derselben Ebene, indem sie gleichberechtigte Abwandlungen einer auch hier nicht eigens aufgestellten Grundform darstellen. Aber die thematischen und rhythmischen Ausprägungen der einzelnen Sätze ruhen in sich selber; sie sind plastisch und so sehr Realität, daß es sich erübrigt, ein morphogenetisches Urbild anzunehmen, dessen blasse Schatten sie wären.

Nach der Gegenüberstellung kommt die romantische, an einer Transzendenz ausgerichtete und insofern wirklich „platonische“ Eigenart in Bartóks Schaffen deutlicher zum Vorschein. Die Variation war die bevorzugte Kompositionsform auch der Romantiker, eignet sie sich doch, dank ihrer ungenügenden Abgrenzung am Werk-schluß, für das Gefühl von Fragmenthaftigkeit und schwebender Unendlichkeit in vorzüglicher Weise. Schumann läßt seine Variationen denn auch meist so ausklingen, daß damit auf noch unendlich viele, nur eben nicht ausgeführte Möglichkeiten thematischer Abwandlung hingedeutet wird²². Es will scheinen, daß die konsequenteste Ausprägung dieser romantischen Variation bei Bartók zu finden ist, der das Thema gar nicht mehr erklingen läßt, sondern zu jener Idee sich verflüchtigen läßt, welche gegenüber den auskomponierten Gestalten dominiert und deren Entfaltung zu voller musikalischer Realität gar nicht zuläßt²³.

22 Vgl. M. Friedland, *Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationswerken der musikalischen Romantik – Zur Geschichte und Schaffenspsychologie der Romantik*, Leipzig 1930, S. 58.

23 Ernst Ludwig Waeltnner (München) verdanke ich die Anregung zu dieser Arbeit; seine Vorschläge sind berücksichtigt worden.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Drittes Forschungsseminar der ISME vom 5. bis 12. Juli 1972 in Gummersbach von Helga Ettl, Hamburg und Paul Michel, Weimar

Vom 5. bis 12. Juli 1972 fand in der Theodor Heuss-Akademie in Gummersbach das 3. Forschungsseminar der INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR MUSIKERZIEHUNG (ISME) statt. Es wurde von der Forschungskommission der ISME veranstaltet und von deren Leitungsmitglied, Professor Dr. Kurt-Erich EICKE (Staatl. Hochschule für Musik, Köln) mit Unterstützung des Bundesministers für Bildung und Wissenschaft und des Ministeriums für Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen vorbereitet.

Die Tatsache, daß das ISME-Seminar unmittelbar vor der X. ISME-Konferenz in Tunis stattfand, begünstigte die Teilnahme von 33 Forschern aus Kanada, den USA, aus Japan, Neuseeland, Australien, Bulgarien, Dänemark, England, Schweden, Ungarn, den Niederlanden, der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik. Es war das bisher umfassendste Seminar mit der größten internationalen Beteiligung.

Die große Resonanz ist vor allem auf die Themenstellung des Forschungsseminars zurückzuführen, die sich auf zwei Problemkreise bezog, und zwar einmal auf *Forschungen über die Musikerziehung von Kindern im frühen Lebensalter* und zum anderen auf *Curriculum-Forschung*. Zu beiden Themenkomplexen hatten die Seminarteilnehmer kurzgefaßte Berichte eigener Forschungsergebnisse oder über die der von ihnen vertretenen Institute eingereicht, die – vorher allen Teilnehmern zugesandt – die Arbeitsgrundlage der Seminarsitzungen bildeten. Die Diskussionen zu beiden Problemkreisen wurden durch Grundsatzreferate eingeleitet.

In einem Referat zum Thema *Forschungen über die Musikerziehung bei sehr jungen Kindern* zeigte Rupert THACKRAY von der Universität Reading (England) auf, daß die Musikerziehung im frühen Lebensalter grundsätzliche Bedeutung sowohl für die allgemein-musikalische Entwicklung aller Kinder als auch im besonderen für die Entwicklung musikalischer Hochbegabungen hat. Aufgewiesen wurden vor allem Probleme wie Vorschulerziehung und soziale Umwelt, sprachliche Stimuli durch Begriffsübermittlung, die Wechselwirkung verschiedener musikalischer Fähigkeiten, Fertigkeiten und Kenntnisse, die Entwicklung des Hörens, Singens und des rhythmischen Empfindens, die schöpferischen Kräfte des Kindes im Rahmen seiner musikalischen Entwicklung. Thackray widmete den bestimmenden Einflüssen des sozialen Umfeldes, den von ihnen vermittelten Haltungen und Einstellungen zur Musik und den Massenmedien besondere Aufmerksamkeit. Am Schluß seines Referates stellte Thackray einen 20 Punkte umfassenden Problemspiegel zusammen, dessen Aufarbeitung sich die musikpädagogische Forschung zuwenden sollte. Die 20 Punkte umreißen den Bereich der forschungsmäßigen Begründung, der Erziehungs- und Bildungsziele musikalischer Früherziehung, der Aufstellung einer Rangskala musikalischer Fähigkeiten und deren Zuordnung zu Entwicklungsstadien bis hin zu Detailfragen wie der Herausbildung der Singefertigkeiten, des Notenlesens usw.

Die Ausführungen und Diskussionen zum zweiten Thema des Forschungsseminars *Curriculumforschung im Fache Musik* wurden durch ein detailliertes Referat von Kurt-Erich EICKE *Zur Problematik von Lernzielbestimmung und Leistungsermittlung* eingeleitet. Er entfaltete unter Berufung auf einschlägige Arbeiten von Helga Ettl das Kategorialesystem des „Sozialfeldes Musik“ in seiner Bedeutung für die Lernzielbestimmung und Inhaltsauswahl und führte den Zuhörerkreis an überzeugenden Beispielen in die Interdependenzen und Interaktionen ein, die zu viel-

fältigen Variationsmöglichkeiten und Kombinationen der Zielsetzungen und der Stoffgestaltung führen können, wenn der Unterricht von Problemen ausgeht und lebensoffene, flexible und sachverständige Verhaltensweisen zugleich aufbauen will. Für den theoretisch zu leistenden Übergang vom operational definierten Lernziel zu den Lernbedingungen verwies Eicke auf die Lern-typen Gagnés, die den Komplexitätsgrad der Lernleistung ebenso festlegen wie die Taxonomien von Bloom, Krathwohl und Simpson für die Bereiche kognitiven, affektiven und psychomotorischen Lernens. Im praktischen Teil des Vortrags zeigte Eicke an seiner Erprobungssequenz „Mexico“ Möglichkeiten der Lernzielbestimmung im Bereich der musikalischen Analyse, des Musikvergleichs und der sozial-anthropologischen und historisch-politischen Bezüge von Musik.

Während das Plenum und die Arbeitsgruppen mit dem Thema *Musikalische Früherziehung* sich in ihrer Diskussion einem begrenzten Ausschnitt der musikpädagogischen Forschung zuwenden konnten, hatte die Arbeitsgruppe *Curriculumforschung* vom Thema her das gesamte Spektrum des Problemkatalogs der musikpädagogischen Forschung überhaupt zu bedenken und zusätzlich das breite Angebot der Methoden der Unterrichtsforschung; denn Theorie und Unterrichtssequenzen jedes Curriculums – dies wurde von Referenten und allen Seminarteilnehmern vorrangig diskutiert – müssen sich in der praktischen Erprobung bewähren, und diese Bewährung muß durch Leistungs- und Interaktionskontrollen belegt werden können.

An die Referate schlossen sich lebhafteste und intensive Diskussionen an. Der Gesamtbericht wird 1973 im Bärenreiter-Verlag, Kassel, erscheinen.

Das Direktorium der ISME hat auf seiner Sitzung vom 19. Juli 1972 in Tunis Kurt-Erich Eicke als Nachfolger Arnold Bentleys mit der Leitung der Forschungskommission der ISME beauftragt. Weitere Mitglieder der Kommission sind Bentley (England), Doreen Bridges (Australien) und Robert Petzold (USA).

23. Internationales Heinrich Schütz-Fest in Kassel und Marburg, verbunden mit den Kasseler Musiktagen, vom 30. September bis 4. Oktober 1972

von Joachim Stalman, Hannover

Aus Anlaß des 300. Todesjahres Heinrich Schützens verbanden sich die Internationale Heinrich Schütz-Gesellschaft und der Internationale Arbeitskreis für Musik zu einem gemeinsamen Musikfest in Kassel/Marburg. Dies lag um so näher, als beide ihren Sitz in Kassel-Wilhelmshöhe haben, die Heinrich Schütz-Gesellschaft sich auch früher nicht auf eine ausschließliche Schütz-Pflege beschränkte, der Arbeitskreis wiederum von jeher auch geistlicher Musik aufgeschlossen ist und endlich Musiktage in Kassel und Marburg für ein Gedenken an Heinrich Schütz auch biographisch zu motivieren sind (Marburg war durch eine Tagesexkursion mit Konzerten in der Lutherischen Pfarrkirche und mit einem Empfang und Essen beim Oberbürgermeister einbezogen).

Ein reichhaltiges Programm mit Konzerten, Vorträgen, Gottesdiensten und Ausstellungen bestimmte die Tage. Die Musik des Jubilars wurde bewußt in den Kontext abendländischer Musikgeschichte von etwa 1550 bis 1972 hineingestellt – nur das 18. Jahrhundert war völlig abwesend (Zufall?). Aus der Fülle der Veranstaltungen sei nur wenig hervorgehoben. So gab es eine glanzvolle Aufführung von Monteverdi's *Orfeo* unter Leitung von Ulrich SEIBERT und von Verdi's *Quattro Pezzi Sacri* mit dem Süddeutschen Madrigalchor unter Wolfgang GÖNNENWEIN.

Insbesondere die Neue Musik spielte eine bedeutende Rolle. Theodore ANTONIOU, Schüler von Günter Bialas, hatte für das Eröffnungskonzert eine Auftragskomposition geschrieben. Sie verwendet sieben Fragmente aus der Schütz-Motette „*Verleih uns Frieden*“ aus der *Geistlichen Chormusik* von 1648 in durchaus modernem Kontext: Das textliche und musikalische Material wird durch serielle Techniken, Flüstern, Mehrsprachigkeit, Auflösung in kleinste Einheiten auseinandergenommen, gedeutet und neu geordnet. Der Gedanke der Völkerverständigung kommt insbesondere am Schluß durch das symbolisierende Aufeinander-Zugehen der drei Chöre zum Ausdruck: des Niederländischen Vokalensembles, der Prager Madrigalisten und der Spandauer Kantorei. – Aus einem Psalmkonzert Klaus Martin ZIEGLER'S mit seiner Kantorei verdient besondere Erwähnung der 21. (22.) Psalm des in der DDR lebenden Komponisten Christfried Schmidt, eine Vertonung der aktualisierenden Neufassung aus Ernesto Cardenal's „*Gebeten hinter Stacheldraht*“. – Auch das Niederländische Vokalensemble musizierte in seinem Marburger Konzert interessante Beispiele neuer geistlicher Musik.

Zwei Vorträge markierten den gegenwärtigen Stand der Auseinandersetzung mit Heinrich Schütz. Thrasyboulos GEORGIADES hielt die Gedenkrede zum 300. Todestag. Die eigenartige Geschichte der Wirkung des Schütz'schen Lebenswerkes zeige, daß es sich hier um eine ungewöhnliche Art von Kunst handelt. Ein Vergleich von Monteverdi und Schütz kann das verdeutlichen: „*Monteverdi ist ein Gefangener der Kunst, Schütz ein Gefangener des Wortes.*“ Georgiades definiert seine Musik als gottesdienstliches Sprechen, das Musik verwendet. Schütz entdeckt die Prosa als Inbegriff und Majestät der Sprache. Inhaltliche Ausdeutung, religiöses Bekennen und künstlerische Gestaltung sind ihm zwar wichtig, aber gegenüber dem primären Wesen von Prosa als reiner Mitteilung, wie sie sich im Bibelwort verwirklicht, doch sekundär. Bibelwort und christlicher Glaube sind von Haus aus, im Gegensatz etwa zur griechischen Religion, unkünstlerisch. Tritt die Musik in ihren Dienst, ohne sich zur Herrscherin aufzuschwingen, ohne sich aber auch zur Sklavin zu entäußern, so kommt es zu einer fruchtbaren Spannung zwischen musikalischem und sprachlichem Geschehen. Indem Schütz dieses Spannungsverhältnis durchhielt, wurde er einerseits zum Wegbereiter einer ihrer eigenen Bedeutung bewußten deutschen Musik, andererseits zu einem Pionier in der Entdeckung des Sprachsinnes noch vor der deutschen Dichtung.

Auch der zweite Vortrag von Otto BRODDE über *Heinrich Schütz heute* ging aus von der zentralen Bedeutung der Sprache für Heinrich Schütz. Seine Musik sei „schön“ im Sinne von „ausdrucksmächtig“ (Paul Tillich). Die Bedeutung des Wortes wird repräsentiert im Erklingen und dabei vom Zuhörer aufgenommen nicht nur auf dem Wege rationalen Ergreifens, sondern auch auf dem meditativen Begreifens. Als aktualisierte Meditation wird Schützens Musik zum gegenwärtigen Wort, und das exemplarisch auch für unsere Zeit. Dazu muß freilich die spontane Aktion als integrales Moment Schütz'scher Musik neu entdeckt und in der Aufführungspraxis verwirklicht werden. Die „historische“ Aufführungspraxis ist Heinrich Schütz gerade nicht angemessen. Zur Begründung dieser These bezog sich Brodde auf Schütz'ens Vorreden zu seinen Werken. Als Generalregel formulierte er: „*Das Fixierte respektieren, das nicht Fixierte schöpferisch gestalten.*“ Dafür gab er praktische Beispiele, die die universelle Verwendbarkeit Schütz'scher Kompositionen mit den unterschiedlichsten Mitteln und auch unter einfachsten Verhältnissen belegen sollen. Der primären Intention zu einer aktuellen Aussage adäquat erachtet wurde auch eine sprachliche Revision von Textwendungen, die heute nicht mehr unmittelbar verständlich sind. Schütz selber habe gelegentlich Bibeltexte umgestaltet.

Im Zusammenhang mit dem Schützfest fand eine Ausstellung *Heinrich Schütz und seine Zeit* im Hessischen Landesmuseum statt, die mit Bildern, Briefen, Manuskripten und Instrumenten von Schütz und seiner Zeit Leben und Werk des Künstlers in seiner Epoche dokumentierten, deren unverminderte Anziehungskraft für unsere Gegenwart durch den regen Besuch und das hohe künstlerische Niveau der Aufführungen dieses Heinrich Schütz-Festes erneut belegt wurden.

Über die Herkunft der Musikalien mit der Signatur „C. d'Oetting“ in der Schloßmusikaliensammlung in Český Krumlov, ČSSR

von Jiří Zálaha, Český Krumlov

Auf dem ersten Blatt einiger hundert Musikalien, die sich im Staatsarchiv von Český Krumlov¹ befinden, bemerkt man ein angeklebtes Kennzeichen (eine Vignette), „C. d'Oetting“, das den Namen des Eigentümers angibt. Die Namensschilder sind rechteckig von der Größe 32 x 47 mm. Mit solchen Schildern sind Musikalien versehen, die, wie tausende andere Musikalien in der Sammlung, aus dem Besitz des Bischofs Ernst Schwarzenberg (1773-1821)² stammen. Er war Bruder der Fürsten Joseph von Schwarzenberg (gest. 1833) und Karl von Schwarzenberg, des berühmten Feldherrn in der Völkerschlacht bei Leipzig im Jahre 1813.

Über die Herkunft des oben erwähnten Namensschildes und daher auch über den Eigentümer jener Musikalien aus der Zeit, bevor sie ins Schwarzenbergische Eigentum gelangten, wußte man vorderhand nichts, denn die Archivreihen, welche darüber hätten Zeugnis ablegen können, existierten weder im Schwarzenbergischen Familienarchiv in Český Krumlov, noch in den Beständen Oettingen-Wallersteinscher Provenienz, die auf dem Schloß Harburg in der Deutschen Bundesrepublik aufbewahrt werden, – oder sie waren unbekannt. L. Schiedermairs gründlich gearbeitete Studie über die Oettingen-Wallersteinsche Hofkapelle³ erwähnt weder das Kennzeichen noch die Musikalien von Český Krumlov. Die Verwalter der genannten Sammlung haben bis in die jüngste Zeit jenes Eigentumszeichen der Mutter des besagten Bischofs, Maria Eleonore Schwarzenberg geb. Oettingen-Wallerstein (gest. 1797) zuerkannt, da ein solches Abhängigkeitsverhältnis, das für die Aufklärung der Herkunft des Zeichens von Bedeutung hätte sein können, den Verwaltern natürlich und klar erschienen war. Jedoch zeigt sich der Irrtum dieser Ansicht schon auf den ersten Blick, denn wäre es das Zeichen der Mutter des Bischofs, also einer Frau, dann könnte die Abkürzung nicht „C. d'Oetting“ lauten. Das „C.“ am Anfang der Abkürzung bedeutet „Comte“, also einen Begriff männlichen Geschlechtes. Als sich also auch diese Vermutung als unrichtig erwiesen hatte, mußte man weiterforschen.

Zur Aufklärung der ganzen Angelegenheit konnten nunmehr einige Umstände beitragen: Eine neue und folgerichtige Untersuchung der Archivmaterialien, eine Ermittlung des wenigstens ungefähren Jahres der Herausgabe der Musikalien und schließlich eine Analyse der Kompositionsdedikationen, die dem Oettingen-Wallersteinschen Geschlecht gewidmet worden waren.

Die Erforschung der Archivreihen führte wiederum nicht weiter. Obwohl sich im Schwarzenbergischen Familienarchiv ausreichende Materialien befinden, die einen Bezug zu dem verwandten Fürstengeschlecht von Oettingen-Wallerstein haben⁴, konnte in den ersten Phasen dieser neuen Forschung kein einziger gesicherter Anhaltspunkt gefunden werden. Auch die Ermittlungen in

1 Grundinformationen über die Musikaliensammlung in Český Krumlov habe ich in zwei Beiträgen veröffentlicht. *Díla českých skladatelů 18. a 19. století v českokrumlovské hudební sbírce* („Werke tschechischer Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts in der Böhmisches Krummauer Musikaliensammlung“), *Hudební věda* (Musikwissenschaft), Prag 1965, S. 310-318. *Drei unbekannt Autographe von Karl Stamitz in der Musikaliensammlung in Český Krumlov*, *Die Musikforschung*, Kassel 1966, S. 408-411.

2 Ernst von Schwarzenberg (1773-1821) widmete sich der geistlichen Laufbahn. Er war Kanonikus zu Salzburg, im Jahre 1818 wurde er in Raab (Győr), Ungarn, zum Bischof geweiht, er hatte großes Interesse für Musik. Musikalien, die aus seinem Nachlaß stammen, sind die Grundlage der Musikaliensammlung im Böhmisches Krummauer Staatsarchiv.

3 L. Schiedermair, *Die Blütezeit der Oettingen-Wallersteinschen Hofkapelle*, in: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, IX. Jahrgang, 1907-1908, S. 83-130.

4 Staatsarchiv, Český Krumlov, Fonds des Schwarzenbergischen Familienarchivs, Signatur F. F. Oettingen, F. P. b. Johann Adolf II.

der fürstlich Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek und in den Kunstsammlungen in Harburg, die auf Ersuchen des Verfassers dieses Beitrages freundlicherweise von Herrn Dr. Volcker von Volckamer⁵ durchgeführt wurden, klärten zwar nicht das ganze Rästel auf, trugen jedoch wesentlich zu seiner Lösung dadurch bei, daß eine gründliche Analyse der Tätigkeit und des Standes einiger Mitglieder des Oettingen-Wallersteinschen Geschlechtes die Forschung in Český Krumlov in die richtige Bahn lenkte, und so schließlich zum Erfolg führte.

Die erwähnten Bemühungen, das ungefähre Grenzzjahr der Musikalienausgabe zu ermitteln, die Suche nach Notizen und die Analyse der Dedikationen nahmen viel Zeit in Anspruch, denn es war notwendig, aus 6000 Musikalien, die die Böhmisches Krummauer Sammlung enthält, nur Stücke von Oettingenscher Provenienz herauszusuchen. Es war jedoch keine überflüssige Arbeit und ihre Ergebnisse haben Vermutungen bestätigt, von denen unten noch die Rede sein wird.

Der Ausgangspunkt der Ermittlungen gegenseitiger verwandtschaftlicher Beziehungen zwischen den Angehörigen des Schwarzenbergischen Geschlechtes einerseits, und des Oettingen-Wallersteinschen Geschlechtes andererseits war die erwähnte Fürstin Maria Eleonore. Sie wurde im Jahre 1747 als Tochter des Grafen Oettingen-Oettingen und Oettingen-Wallerstein (gest. 1766) und Juliane Charlotte, geborener Gräfin von Oettingen-Baldern (gest. 1791) geboren. Ihre Geschwister waren Kraft Ernst (gest. 1802), ein später regierender Angehöriger des Geschlechtes, der im Jahre 1774 in den Fürstenstand erhoben wurde und die bekannte Hofkapelle besaß. Weiters Franz Ludwig (geb. 1749), Friedrich (gest. 1806), Philipp Karl (gest. 1826), Anton (geb. 1761) und Theresia Sophie (geb. 1751), vermählt mit dem Landgrafen Fürstenberg.

Man könnte also zu Recht annehmen, daß der Besitzer der Musikalien vor Ernst von Schwarzenberg einer der Brüder seiner Mutter, also ein Onkel von Ernst war. Erwägt man noch weitere Verwandtschaftsbeziehungen, müßte in das Verzeichnis der vermutlichen Musikalienbesitzer auch Franz Wilhelm Notger, Graf von Oettingen-Baldern einbezogen werden. Er starb im Jahre 1798 als letzter Angehöriger dieser Linie und war ein Onkel von Ernsts Mutter. Außerdem kannte er als Propst des Kölner Domes Ernst seit seiner Jugendzeit, denn Ernst war seit 1782, also schon als Knabe, Domizellar. Der Graf ließ seine Bücher, wie Volckamer im Jahre 1959 feststellte, mit eben dem Eigentumszeichen versehen, das man auf den untersuchten Musikalien finden kann. Die Herkunft der Musikalien von jenem Grafen wird aber durch folgende Umstände ausgeschlossen: Die Böhmisches Krummauer Musikalien wurden erst nach seinem Tode herausgegeben und keine einzige von ihnen war ihm gewidmet worden. Überdies stellte Dr. Volckamer fest, daß, im Sinne des gräflichen Testamentes, drei seiner Bediensteten die Musikalien geerbt hatten.

Weiterhin kam auch Fürst Kraft Ernst in Betracht. Eine Analyse der Musikalien zeigte allerdings, daß einige der Kompositionen erst nach seinem Tode herausgegeben worden waren. Volckamer machte außerdem auf weitere Tatbestände aufmerksam: Eine Annonce über den Verkauf von Musikalien aus dem Besitz der Oettingen-Wallersteinschen Hofkapelle, die in Schiedermairs Werk auf Seite 84 angeführt ist (Anmerkung 6), betraf nach seiner Feststellung nicht den Musikalienverkauf aus fürstlichem Besitz, sondern aus dem Nachlaß eines fürstlichen Beamten. (Es schien, als habe Bischof Ernst, der übrigens seinen Namen von jenem Onkel hatte, bei dieser Gelegenheit die Musikalien gekauft.) Einige dieser Musikalien wurden aber für die fürstliche Kapelle gekauft. Weiters: Keine der Musikalien, die sich bis heute auf Schloß Harburg befinden, stammt aus der Oettingen-Wallersteinschen Hofkapelle, sie sind auch mit keinem Namensschild oder Ex Libris versehen, wie die Musikalien von Český Krumlov. Daher kommt hier ebenfalls ein Zusammenhang zwischen den Musikalien in Harburg und jenen in Český Krumlov nicht in Betracht. Dies bestätigt auch der Umstand, daß die Initiale „C.“ nur als Abkürzung des Wortes „Comte“ angesehen werden kann. Nachdem Kraft Ernst schon im Jahre 1774 in den Fürstenstand erhoben worden war, was damals mit großem Energieaufwand verbunden war, muß die Verwendung eines Eigentumszeichens, das keinen höheren Titel vorsieht, ausgeschlossen werden.

Die Ermittlungen führten Volckamer auf die Spur einer weiteren Musikaliensammlung, und zwar der des zweiten Bruders der Fürstin Maria Eleonore, des Grafen Friedrich Karl, der als Kanonikus auf einer Reise im Jahre 1806 in Wien starb. Er hinterließ große Schulden und sein

⁵ Ich danke Herrn Dr. von Volckamer von Herzen für seine freundliche und tatkräftige Hilfe bei meiner Forschung.

Vermögen wurde im Jahre 1808 in Augsburg versteigert. Der Nachlaß von Wallerstein, worin sich auch die Musikaliensammlung, bewertet auf 169 Gulden und 32 Kreuzer, befand, wurde in die Auktion einbezogen. Diese merkwürdige Feststellung, die ebenfalls zur Aufklärung des Ursprungs der Böhmisches Krummauer Musikalien hätte führen können, konnte mangels schriftlicher Berichte nicht näher belegt werden. Außerdem wurde sie durch die letzte, doch wohl klare Feststellung des Verfassers dieses Beitrages, widerlegt.

Die Nachforschungen wurden für einige Zeit eingestellt. Als Besitzer des Kennzeichens kam ein anderer Bruder der Fürstin Maria Eleonore, Karl Philipp, in Betracht. Er war wohl der bekannteste Angehörige des Oettinger Geschlechtes und seit dem Jahre 1811 Verwalter des Familienvermögens des Schwarzenbergischen Primogeniturfideikommisses⁶. In seiner Biographie⁷ wird u. a. angeführt, er sei Besitzer einer großen Musikaliensammlung, die auf mehr als 10.000 Gulden eingeschätzt wurde, gewesen. Eine Verbindung zwischen der Sammlung und dem Schwarzenbergischen Geschlecht konnte jedoch nicht nachgewiesen werden. Einen gewissen Zusammenhang deutete nur eine einzige dedizierte Komposition in der Böhmisches Krummauer Sammlung an⁸.

Des Rätsels Lösung lag in der einfachen Erwägung, daß zu den mit dem Oettingen-Wallersteinschen Ex Libris versehenen Musikalien tatsächlich kein anderes Schwarzenbergisches Familienmitglied als Bischof Ernst Zutritt hatte, was man vorher nicht vorausgesetzt hatte und weshalb früher auch den Fürsten Joseph, seinen Bruder, in Betracht zog. Der Erwerb der Musikalien konnte anhand der Erscheinungsjahre vorerst auf ungefähr 1803 datiert werden. Er dürfte aber später während der nächsten fünf bis sechs Jahre realisiert worden sein. Ungefähr zur selben Zeit übersiedelte Graf Philipp Karl nach Wien. Ernst war zu jener Zeit in Salzburg und kam von Zeit zu Zeit mit seinem Onkel zusammen, um verschiedene finanzielle Verpflichtungen zu regeln, die der Graf gegenüber seiner verstorbenen Schwester und der Bischofsmutter hatte. Eine Untersuchung der Bücher der Schwarzenbergischen Zentralkasse ergab, daß am Anfang des 19. Jahrhunderts das Hauptbuch auf seinen letzten Blättern jedes Jahres die Konten der Brüder des Fürsten Joseph-Karl, Ernst und Friedrich enthielt. Das war die Spur, die zum Endziel führte, zur Feststellung nämlich, daß Bischof Ernst von Schwarzenberg die Musikalien mit der Etikette „C. d'Oetting“ von seinem Onkel Philipp Karl, Grafen von Oettingen-Wallerstein einige Jahre vor 1805 gekauft hatte. Das genaue Datum wird kaum mehr eruiert werden können, weil Höhe und Zeitpunkt der ersten Rate nicht ausfindig gemacht werden konnten. Die zweite Rate wurde am 13. März 1808 bezahlt. Für die geleisteten Teilzahlungen wurden keine Bestätigungen ausgegeben. Die Zahlungen wurden bloß ins Hauptbuch eingetragen. Abgesehen von der ersten Rate bezahlte Ernst für die Musikalien mehr als 2.000,- fl.

6 Philipp Karl, Graf von Oettingen-Wallerstein (geb. 8. Februar 1759 zu Wallerstein, gest. 16. Dezember 1826 zu Wien). Er war ursprünglich für die geistliche Laufbahn bestimmt. Als Knabe wurde er Domicellar zu Köln am Rhein. Als man jedoch seine ungewöhnliche Begabung erkannte, verließ er die beabsichtigte Laufbahn, um in Wien zu studieren. Nachdem er sein Studium beendet hatte, blieb er für einige Zeit im Ausland und wurde nach seiner Rückkehr zum kaiserlichen Hofrat ernannt. Kurz darauf wurde er zum Präsidenten des Reichskammergerichtes zu Wetzlar befördert, worauf er nach Wien als Vorsitzender des Reichshofrates berufen wurde. In dieser Würde erlebte er die Auflösung des Heiligen Römischen Reiches und wurde an die Spitze des Obersten Gerichtshofes berufen. Er wurde mit dem Orden des Goldenen Fließes ausgezeichnet und später wurde er k. u. k. Staats- und Konferenzminister. Zuletzt wurde ihm der Rang des Obersten Hofmarschalls verliehen. Sein Biograph (Wurzbach, Biographisches Lexikon 21, Wien 1870, S. 27-29) erwähnt, daß der Graf infolge der Ereignisse nach der Französischen Revolution einen Teil seines Vermögens verloren hatte und in Schulden geraten war. Um zahlen zu können, mußte er auf so manches Pläsier verzichten, u. a. auf das Reiten und die Musik. Sein Problem löste er durch den Verkauf seiner Reitpferde und der reichhaltigen Musikaliensammlung. Er starb kinderlos. Es ist interessant, daß das ansonsten gut informierte Gothaische Jahrbuch (Gothaischer genealogischer Hof-Kalender) des Jahres 1826 ihn auf Seite 118 unter dem Namen Philipp Joseph Notger anführt.

7 Siehe zitierten Wurzbach in Anmerkung 6.

8 Staatsarchiv, Český Krumlov, Fonds der Musikaliensammlung, Sign. No. 2, K 28 (Enslin).

9 Staatsarchiv, Český Krumlov, Fonds der Schwarzenbergischen Zentralkasse, Hauptbuch: 1805, pag. 258

„13. März 1805 Sr. Exzellenz dem Grafen Philipp zu Oettingen und Wallerstein in die zweite

Aus der Ära des Grafen Philipp Karl sind im Schwarzenbergischen Familienarchiv verhältnismäßig viele Buchungsbelege erhalten geblieben. Sie gelangten dorthin durch Vermittlung des Oettingenschen Hofrates und Schwarzenbergischen Bauinspektors Krenmüller¹⁰, der die fürstlichen Finanzen verwaltete.

Hinsichtlich der Anzahl der Musikalien Oettingenscher Provenienz in der Musikaliensammlung in Český Krumlov geben folgende Zahlen einen ersten Einblick:

Opernarien, Duette und sonstige Opernteile und Kantaten	248 Stück
Lieder mit Klavierbegleitung	209 "
Chöre	8 "
Instrumentalsoli, Duette und Trios	25 "
Quartette und Quintette	173 "
Ouvertüren für Klavier – zweihändig	16 "
Klaviersonaten – zweihändig	52 "
Klavierkompositionen mit Begleitung eines anderen Instrumentes	201 "
Ouvertüren für Klavier – vierhändig	5 "
Klaviersonaten – vierhändig	41 "
Symphonien	4 "
zusammen	982 Stück

Unter den Tondichtern befinden sich Namen mehr oder weniger bekannter zeitgenössischer Meister. Man konnte 45 Verleger der gedruckten Musikalien feststellen¹¹.

Die Forschung nach der Herkunft der Oettingenschen Musikalien in Český Krumlov ist also abgeschlossen. Es bedurfte des Eifers dreier Generationen, um diese endgültig zu klären.

Rate für die Musikalien 500 fl."

1805, pag. 261

„27. Jänner 1806 Sr. Exzellenz dem H. Grafen Philipp zu Oettingen und Wallerstein 500 fl.“

1806, pag. 265

„2. Jänner 1807 Zahle Sr. Exzellenz dem Grafen Oettingen und Wallerstein für die musikalische Sammlung 500 fl.“

1808, pag. 257

„5. Feber 1808 Bezahlt an Se Exzellenz dem H. Philipp Grafen zu Oettingen und Wallerstein die letzte Rate für die Musikalien 500 fl.“

10 Siehe Anmerkung 4.

11 Es sind: Amon Heilbronn, André Offenbach, Artaria Wien, Bossler Darmstadt, Bouin Paris, Breitkopf Leipzig, Danner Karlsruhe, Ettinger Gotha, Falter München, Fleischer Leipzig, Gayl Paris, Gombart Augsburg, Goetz Mannheim, Günther und Böhme Hamburg, Hacher Salzburg, Hau Eisen Frankfurt, Heina Paris, Heinsius Leipzig, Hilscher Dresden, Hummel Berlin, Imbault Paris, Jakobäer Leipzig, Le Duc Paris, Lehmann Leipzig, Lew Leipzig, Longman and Broderip London, Löschenkohl Wien, Meyn Hamburg, Mollo Wien, Mus. Mag. Braunschweig, Rellstab Berlin, Richter Dresden, Salzer Wien, Schlesinger Berlin, Schmied und Rau Leipzig, Schott Mainz, Sieber Paris, Simrock Bonn, Starcke Berlin, Theatral Verlag Wien, Toricella Wien, Traeg Wien.

Beitrag zur Datierung der Klavierwerke Domenico Scarlattis

von Loek Hautus, Elst

Die Datierung der Klavierwerke Domenico Scarlattis bietet kaum überwindbare Probleme, denn die Tatsachen, auf die man sich stützen kann, sind äußerst gering. In seinem Buch *Le sonate di Domenico Scarlatti*¹, das den bezeichnenden Untertitel „*Proposta di un ordinamento cronologico*“ trägt, unternimmt Giorgio Pestelli den Versuch, Domenico Scarlattis Fuge K. 41 zu datieren². Er stützt sich dabei auf die Entdeckung eines bisher unbekanntes, nicht datierten, aber wahrscheinlich aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammenden Manuskripts³, das folgenden Titel hat: *Trattenimenti fugati per organo di Durante, Speranza, Contumacci (!), Scarlatti A.* Auf S. 19 dieses Manuskripts findet sich unter Alessandro Scarlattis Namen ein Werk, das mit der erwähnten Fuge K. 41 identisch ist. Domenicos Autorschaft dieser Fuge steht jedoch außer Zweifel und ist durch andere Quellen fest belegt – so etwa durch die von seinem Freunde Thomas Roseingrave 1739 betreute Erstausgabe, wie auch durch die Aufnahme des Stückes in die Parmaer Manuskripte, von denen man annimmt, daß sie, wie die venezianischen Manuskripte, gleichsam unter des Komponisten Augen geschrieben wurden; das neuentdeckte, Mailänder Manuskript unterliegt also hinsichtlich des Komponistennamens offenbar einem Versehen. Die Entdeckung dieses Manuskripts ist von Interesse, weil es – wenn auch unter falschem Namen – die einzige italienische Quelle der Klavierwerke Scarlattis darstellt (denn die venezianischen und Parmaer Manuskripte sind spanischer Herkunft). Und weil Domenico Scarlatti sein Vaterland – abgesehen von zwei kleineren Besuchen 1724-25 und 1728 – 1719 endgültig verließ, um sich für sein weiteres Leben auf der Pyrenäenhalbinsel niederzulassen, kann man, so schließt Pestelli, mit einer guten Dosis Wahrheit annehmen, daß die Fuge K. 41 vor seiner Abreise entstanden ist, daß also das Mailänder Manuskript eine Abschrift eines vor 1719 zu datierenden anderen Manuskripts – vielleicht des Autographs – bildet. Soweit Pestelli.

Daß Pestellis Beweisführung nicht lückenlos ist, braucht man ihm nicht zu verargen, denn dies ist infolge der dürftigen dokumentarischen Tatbestände wohl kaum zu erwarten. So ist nicht einzusehen, weshalb nicht Scarlatti während seiner zwei kürzeren italienischen Aufenthalte von 1724-25 und 1728 neue Kompositionen hätte hinterlassen können. Dennoch dürfte Pestelli im Recht sein, und man könnte vermuten, daß nicht so sehr die Entdeckung dieses Manuskripts, als vielmehr der Stil des Werkes der erste Ansatz zu seiner Überzeugung war, daß es sich um ein frühes Werk handle. Im folgenden soll nun versucht werden, die Hypothese Pestellis erstens einigermaßen weiter zu begründen und zweitens näher zu präzisieren. Und es liegt in der Art der Argumente, sie darüberhinaus auch für elf weitere Sonaten gelten zu lassen.

1. Das Schaffen Domenico Scarlattis läßt sich global in zwei nach Stil, Wirkungsstätten und Kompositionsgattungen unterschiedliche Perioden einteilen. Der Großteil an Klaviersonaten, durch die sein typischer Personalstil geprägt wurde, wird wohl in der zweiten Periode, als er in Portugal und Spanien tätig war, geschrieben worden sein; von seinen Vokalwerken, die einen mehr „gängigen“, geradezu untypischen Stil aufweisen und von gattungsähnlichen Werken Alessandro Scarlattis und Handels sich kaum unterscheiden, nimmt man allgemein an, daß sie überwiegend im ersten Lebensabschnitt, der sich hauptsächlich in Italien abspielte, entstanden sind. So zum Beispiel das *Salve Regina a-moll* für Sopran, Alt und Basso continuo, das, wie bereits eine flüchtige stilistische Überprüfung zu zeigen vermag, mit der Fuge K. 41 nahe verwandt ist; stellenweise ähneln sich die Stücke fast buchstäblich, wie folgendes Notenbeispiel zeigt:

1 Torino 1967.

2 A. a. O., S. 129 f.

3 Milano, Biblioteca del Conservatorio, fondo Noseda R 11 4.

Fuge K. 41, T. 60 - 62 (4)

Salve Regina, T. 8 - 10 (5)

Vielleicht ist es dieses *Salve Regina*, das Mendel und Reißmann erwähnen: „*In Rom componirte S. mehrere Kirchenmusiken, eine vierstimmige Messe (1712) und ein Salve Regina sind bekannt*“⁶. (Es wäre immerhin möglich, daß Mendel und Reißmann Scarlattis Spätwerk *Salve Regina A-dur* für Sopran, Streicher und Basso continuo vor Augen haben, und dieses irrtümlicherweise in seine italienischen Jahre versetzen.)

2. Wie schon erwähnt, wurde die Fuge K. 41 erstmals 1739 von Thomas Roseingrave in London herausgegeben. Dieser exzentrische irische Musiker befand sich ab 1709 aufgrund eines Stipendiums zu Studienzwecken in Italien, wo er, wie uns Charles Burney zu berichten weiß, mit Scarlatti befreundet wurde⁷. Der Zeitpunkt seiner Abreise aus Italien ist nicht genau bekannt, doch soll dies – wiederum nach Burney – um den Frieden von Utrecht, also 1713, gewesen sein⁸. Wieder nach England zurückgekehrt, wurde er der eifrige Begründer des englischen Scarlattikults⁹. So führte er – nach Frank Walker – bereits 1718 in London Vokalwerke Domenico Scarlattis auf¹⁰; 1720 leitete er die Oper *Narciso* (eine Umarbeitung von *Amor d'un ombra*)¹¹ und 1739 gab er die *XLII Suites de Pieces Pour le CLAVECIN . . . Composées par Domenico Scarlatti* heraus, welche Ausgabe eine um zwölf Stücke vermehrte Erweiterung – worunter auch die zur

4 Nach Ms. Parma, Biblioteca Palatina, Sezione Musicale, Sign. A G 31406-31420, III/30.

5 Nach Ms. Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Sign. KK 93.

6 Hermann Mendel und August Reißmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Band IX, Berlin 1878, S. 72.

7 Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton 1953, 4/1965, S. 30 f.

8 A. a. O., S. 31.

9 Richard Newton, *The english cult of Domenico Scarlatti*, in: *Music and Letters*, Vol. XX, 1939, S. 138.

10 Kirkpatrick, a. a. O., S. 31.

11 A. a. O., S. 31 und 416.

Frage stehende Fuge K. 41 – der 1738 in London erschienenen, von Scarlatti selber besorgten *Essercizi per gravicembalo* darstellte¹². Nun läßt es sich sehr wohl vermuten, daß Roseingrave bei seiner Heimfahrt 1713 eine Anzahl von scarlattischen Werken mitgenommen hat, so etwa die Oper *Amor d'un ombra*, deren Neufassung als *Narciso* 1720 von ihm – wie schon gesagt – geleitet wurde; da die Oper im Januar 1714 uraufgeführt wurde¹³, wird die Komposition wohl 1713 – also noch vor Roseingraves Weggang aus Italien – beendet gewesen sein. Und da liegt die Annahme nahe, daß er ebenfalls die Sonaten K. 31-42 (das spätere Supplement der *Essercizi*) mit nach Hause brachte – eine Annahme, die angesichts der stilistischen Haltung dieser Sonaten, welche im Vergleich mit der der *Essercizi* auffällig altertümlich ist, durchaus nicht abwegig wäre.

Eine präzisierte hypothetische Datierung dieser Stücke müßte demnach aufgrund der stilistischen Verwandtschaft mit dem *Salve Regina* und des Zeitpunktes der Abreise Roseingraves – wiederum mit einer guten Dosis Wahrheit – „vor 1714“ lauten.

Eine Quelle zu Benedetto Marcellos Cembalo-Sonaten aus dem Besitz von Georg Reutter d. J.

von Otto Biba, Wien

William S. Newman hat im Jahre 1957 und mit Nachträgen im Jahre 1959 in den *Acta Musicologica* eine grundlegende Zusammenfassung zur Überlieferung der Cembalo-Sonaten von Benedetto Marcello geboten¹. Auf sie hat sich auch Lorenzo Bianconi bei seiner gemeinsam mit Luciano Sgrizzi besorgten Ausgabe von zwölf Sonaten im Jahre 1970 gestützt². Im Vorwort gibt er Ergänzungen zum Quellenverzeichnis Newmans an, die aus italienischen Bibliotheken und der Bibliothèque Nationale in Paris stammen. Hier soll nun kurz über eine bisher unbekannt österreichische Quelle italienischer Provenienz berichtet werden.

Sie befindet sich im Faszikel IV c 4 des Musikarchives des Stiftes Heiligenkreuz in Niederösterreich und ist im handschriftlichen Zettelkatalog der Archivbestände, den Norbert Hofer (1874-1952) erstellt hat, unter Georg von Reutter jun. verzeichnet. Offensichtlich hat sich die Handschrift im Nachlaß Reutters befunden, der durch seinen Sohn Carl (ab 1790 Abt des Stiftes) in Heiligenkreuzer Besitz gekommen und von Hofer erstmals genau gesichtet und wissenschaftlich ausgewertet worden war³. Von der Hand Norbert Hofers stammt auch die Umschlagbeschriftung unserer Handschrift: *12. - 15. Sonate für Cembalo (12. & 15. unvollständ.) von Georg Reutter jun.* Auch Hofers thematischer Katalog der Kompositionen des jüngeren Reutter⁴ nennt auf Seite 222 als Nummer 1 der Instrumentalstücke *4 Suiten für Cembalo P.[artitur] a.[utograph]*; aus den angegebenen Incipits ist zu ersehen, daß damit diese teils fragmentarischen vier Sonaten zu verstehen sind.

12 A. a. O., S. 402 f.

13 A. a. O., S. 416.

1 W. S. Newman, *The Keyboard Sonatas of Benedetto Marcello*, in: *Acta Musicologica* XXIX, 1957, S. 28-41 und XXXI, 1959, S. 192-196.

2 B. Marcello, *Sonates pour Clavecin*, Edition par Luciano Sgrizzi et Lorenzo Bianconi (Le Pupitre, Collection de musique ancienne publiée sous la direction de François Lesure, Bd. 28.), Paris 1971.

3 Vgl. dazu N. Hofer, *Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten*, phil. Diss., Wien 1915. – Für die freundlich gewährte Einsichtnahme in die Bestände des Musikarchivs des Stiftes Heiligenkreuz ist der Verfasser Herrn Archivar Alois Niemetz stets zu aufrichtigem Dank verpflichtet.
4 N. Hofer, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Georg Reutter jun.*, maschinenschriftlich, benütztes Exemplar in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, S. m. 28992.

Es drängt sich die Frage auf, wie Hofer, der in die Materie eingearbeitet war und dem eine Unmenge Reutterscher Autographen vorlag, auch diesen von Reutters Handschrift völlig verschiedenen Schriftduktus Reutter hat zuschreiben können. Es handelt sich hier um eine typische Kopistenhandschrift, die für einen italienischen Schreiber spricht. Das ist noch kein Argument, das gegen Reutters Autorschaft spricht, da italienische Kopisten am Wiener Hof beschäftigt wurden. Ein Vergleich der Kompositionen mit anderen Werken Reutters für Cembalo, die tatsächlich im Autograph in Heiligenkreuz vorliegen, lieferte aber dem Verfasser den ersten deutlichen Hinweis, daß Reutter auch aus stilistischen Gründen als Autor nicht in Frage kommen könne. Eine genauere Durchsicht der Handschrift konnte die Provenienz ihres Inhalts noch etwas einschränken. Dank der freundschaftlichen Unterstützung durch den Wiener Organisten und Cembalisten Johann Sonnleitner, für die auch hier herzlichst gedankt sei, stand schließlich Benedetto Marcellos Autorschaft fest.

Es sei nun eine kurze Beschreibung der Handschrift geboten: Es handelt sich um ein Fragment einer umfangreichen Sammlung, von der hier zwei Lagen, in der linken oberen Ecke jeweils mit 5 und 6 gezählt, erhalten sind. Die Lagen (ca. 230 x 315 mm) sind im Querformat zehnzeilig mit brauner Tinte beschrieben, im Bug geheftet und nicht beschnitten; beide Lagen besitzen acht Blatt. Die paarweise durch Accoladen zusammengefaßten Notenzeilen sind zwischen zwei vom oberen zum unteren Rand durchlaufenden Vertikalen gezogen, die 15-20 mm vom linken und ca. 30-40 mm vom rechten Blattrand entfernt sind. Als Wasserzeichen (Papierrippenabstand 30-34 mm) sind drei kleiner werdende Halbmonde zu erkennen, allerdings am oberen Blattrand und nur zur Hälfte, weshalb keine genaue Bestimmung und Datierung möglich ist.

Die Handschrift besitzt folgenden Inhalt, in der Zählung und Satzfolge verglichen mit Sgrizzi-Bianconi nach Newman:

- | | |
|--------|---|
| [VII] | [1] die letzten fünfeinhalb Takte des Satzes ⁵ |
| | [2] Cantabile Largo |
| | [3] Menuett |
| | [4] Allegro |
| | [5] Presto ⁶ |
| [VIII] | Sonata Decima Terza |
| | [1] Ad:[agi]o |
| | [2] Vivace |
| | [3] Presto |
| | [4] ohne Tempoangabe |
| [IX] | Sonata Decima Quarta |
| | [1] Largo ⁷ |
| | [2] ohne Tempoangabe |
| | [3] Presto |
| | [4] Al.[legr]o |
| [X] | Sonate Decima Quinta |
| | [1] Presto ⁸ |
| | [2] Largo |
| | [3] Presto |
| | [4] ohne Tempoangabe (bricht im Takt 39 mit dem Ende der Seite und der Lage ab) |

⁵ Da die Takteinteilung um einen halben Takt verschoben ist, entsprechen diese den letzten sechs Takten bei Sgrizzi-Bianconi.

⁶ Bei Newman und Sgrizzi-Bianconi: 3) Allegro, 4) Presto, 5) Menuett.

⁷ Wie bei Newman mit zwei Kreuzen notiert.

⁸ Im Takt 3 auf dem Akkord keine Fermate, Wiederholungszeichen nach dem Akkord (vgl. Sgrizzi-Bianconi, a. a. O., S. 133, Anm. 2).

Die Zählung ist nicht identisch mit der von Newman mitgeteilten in den Manuskripten zu Berlin und Paris und weist wohl auf eine zyklische Zusammenstellung von 24 Sonaten hin. Ob das ursprünglich vollständige Manuskript ausschließlich Werke von Marcello enthalten hat, kann nicht mehr beurteilt werden; vielleicht werden die übrigen Lagen ebenfalls unerkannt anderswo aufbewahrt.

Es ist wohl anzunehmen, daß die Handschrift direkt aus Italien in Reutters Besitz gekommen ist. Auf sein eigenes, im Gesamtopus bescheiden vertretenes Klavierschaffen hat sie, wie schon erwähnt, keinen Einfluß hinterlassen. Obwohl Marcello in der österreichischen Musizierpraxis des 18. Jahrhunderts kein Unbekannter war, erscheint der Nachweis seiner Cembalosonaten im Besitz des Wiener Hofkapellmeisters in der Zeit des Übergangs vom Barock zur Klassik vielleicht nicht uninteressant. Hellmut Federhofer hat über drei Bände mit Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts berichtet, die ursprünglich in adeligem Privatbesitz waren und heute im Diözesanarchiv Graz liegen, wohin sie aus dem Stift St. Lambrecht gelangt sind⁹. Sie enthalten auch zwölf Sonaten Benedetto Marcellos¹⁰ (Newman Nr. VI, IX, XI, II, I, IV, XII, XIII) und sind „unzweifelhaft . . . im Umkreis der Wiener Hofkultur entstanden“¹¹. Obwohl uns dort wieder eine andere Reihenfolge und Auswahl der Sonaten begegnet, wäre doch eine Verwandtschaft der beiden Quellen in Erwägung zu ziehen.

„. . . Kaum wage ich das Bekenntniß – ich verstehe keine Note . . .“

Ein bisher ungedruckter Brief Heinrich Heines an Eduard Marxsen*
Ein Beitrag zur Frage der Vertonung Heinescher Gedichte
von Siegfried Mühlhäuser, Lund

Anläßlich der Übernahme der Schubertiana des verstorbenen Konsuls Otto Taussig in Malmö, veranstaltete die Universitätsbibliothek Lund, in deren Obhut diese, in der Welt einmalige Privatsammlung von Schubertdokumenten übergegangen war, eine Ausstellung eines Teils ihrer neuen Unika. Bei der Auswahl der Exponate stellte sich heraus, daß ein zur Taussigschen Sammlung gehörender Brief Heinrich Heines an den damals in Nienstädten bei Altona lebenden Komponisten Eduard Marxsen, den nachmaligen Lehrer von Johannes Brahms, in seinem vollen Wortlaut bisher unveröffentlicht geblieben ist.

Otto Taussig hatte den Brief Mitte Dezember 1948 bei J. Stargard erworben, vermutlich deshalb, weil derselbe u. a. eine Äußerung Heinrich Heines über Franz Schubert enthielt, eine Tatsache, die ihn als eifrigen und passionierten Sammler von Schubertdokumenten unmittelbar auf den Plan rufen mußte. Der Brief ist auf zwei Blättern im Format 25 cm x 21 cm abgefaßt, die

⁹ H. Federhofer, *Unbekannte Kopien von Werken Händels und anderer Meister seiner Zeit*, in: Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag, hrsg. von W. Gerstenberg, J. La Rue und W. Rehm, Kassel-Basel-Paris-London-New York 1963, S. 58 ff.

¹⁰ Im Ms. 26, Bestand St. Lambrecht.

¹¹ Federhofer, a. a. O., S. 61.

* Der Verfasser legt Wert auf die Feststellung, daß das Manuskript am 19. 10. 1972 bei der Schriftleitung der Musikforschung eingegangen ist.

ursprünglich zusammen einen Bogen vom Format 42 cm x 25 cm bildeten, wie das in der Mitte durchgetrennte Wasserzeichen (Fünfsackige Krone über Horn, darunter die Versalien A D V & S) erkennen läßt. Das glattrandige, nur wenig vergilbte Papier weist 11 Siebripen auf, die über die Bogenbreite mit einem gegenseitigen Abstand von etwa 2 1/2 cm verteilt sind. Der Brief war auf das Format 12 cm x 10 cm gefaltet.

Wie zu damaliger Zeit üblich, trägt die Bogenhälfte, welche beim Zusammenfallen des Briefes nach außen zu liegen kam, Siegel des Absenders und Adresse des Empfängers. Die Anschrift lautet:

„*S^r. Wohlgeboren Herrn
Eduard Marxsen zu
Nienstädten
Abzugeben in der Musikhandlung
von A. Cranz*“

Das Siegel weist einige feine Risse auf, ist aber sonst unbeschädigt. Es hat die Form eines Rechtecks von etwa 1 1/2 cm Länge und etwas geringerer Breite. Die Ecken sind abgerundet. Das Siegelmotiv zeigt eine, auf hohen Wogen mit eingezogenen Segeln kämpfende Dreimastbark, mit der Überschrift „*TELLE EST LA VIE*“.

Das den Text tragende Innenblatt ist beiderseits beschrieben. Er hat folgenden Wortlaut:

„*Er Wohlgeboren
will ich durch diese Zeilen für die Widmung
und Mittheilung Ihrer Liedercompositionen
meinen freundlichsten Dank aussprechen. Ich gehe
noch heute zu einem guten Sänger, vielleicht
zu Cornet, und lasse mir sie vorsingen – denn
kaum wage ich das Bekenntniß, ich verstehe
keine Note. – Es macht mir indessen immer
viel Vergnügen, wenn ich meine Verse
komponirt sehe; doch ist dies bis jetzt
noch nicht allzu oft geschehen, man
klagt sie wären meistens unkomponir-
bar, was ich selbst nicht beurtheilen
kann.
Die Kleinschen Compositionen gefallen
mir sehr gut, Schubart /sic!/ soll kurz
vor seinem Tode ebenfalls sehr gute
Musik zu meinen Liedern gesetzt haben,
die ich leider noch nicht kenne. In
Berlin hört ich ebenfalls zu meinen
Gedichten manche hübsche Melodie, die
aber wahrscheinlich Mspt /Manuskript/ bleiben. Sie
sehen, ich bin von dieser Seite nicht
verwöhnt, und ihre gütige Mittheilung
muß mir um so willkommener seyn.
Ich hoffe Ihnen auch nächstens, wo mög-
lich mündlich, meine Danksagung zu
widerholen. Derweilen nenne ich mich
Ew Wohlgeb.*

Ergebenen

H. Heine.

Hamburg den 18 ten
November 1830.“

Otto Erich Deutsch hatte als persönlicher Freund Otto Taussigs wiederholt Gelegenheit, dessen Sammlung von Schubertiana in Malmö einzusehen. In seiner Dokumentensammlung zum Le-

ben Schuberts¹ erwähnt er in einem Kommentar zu dessen op. 25, den Müllertiedern, den hier mitgeteilten Brief Heines an Eduard Marxsen. In dem von ihm herausgegebenen Werk *Schubert – Die Erinnerungen seiner Freunde*, zitiert er den Abschnitt des Briefes, der sich auf Schubert bezieht²:

„Heinrich Heine an Eduard Marxsen

Hamburg, 18. November 1830.

Die Kleinschen Kompositionen/meiner Lieder/ gefallen mir sehr gut. Schubert soll kurz vor seinem Tode ebenfalls sehr gute Musik zu meinen Liedern gesetzt haben, die ich leider noch nicht kenne.“

Möglicherweise hat Marxsen in einem, seinen Kompositionen beigefügten Brief an Heine, dessen von Klein vertonte Gedichte erwähnt, worauf der Dichter in seiner Antwort seinen Gefallen an diesen Kleinschen Liedern äußert. Deutsch bringt diese Bemerkung Heines mit dem „*Lieder-Komponisten Bernhard Josef Klein*“² (1793-1832) in Zusammenhang, wie aus seinem Kommentar zu dem Briefzitat hervorgeht. Hierbei liegt aber offensichtlich eine Verwechslung mit Bernhards jüngerem Stiefbruder Josef (1802-1862) vor, der als einer der ersten Heines Gedichte vertonte, und schon 1823, in einem vom 6. November aus Lüneburg datierten Brief an seine Schwester Charlotte Embden in Hamburg, von Heine erwähnt wird³.

Josef Klein studierte seit 1820 bei seinem älteren Stiefbruder Bernhard in Berlin. Heine verkehrte mit beiden, mit Josef verband ihn jedoch bald eine Freundschaft, die bis zu seinem Tode währte. In einem Brief aus Hamburg, datiert Weihnachten 1825, redet Heine ihn mit „*Mein lieber Johannes Kreisler*“ an⁴. Er berichtet Josef darin von einem Zusammensein mit dem Komponisten Albert Methfessel, „*dem ich von Dir und Deinem Musikgenie so viel erzählte, bis er ordentlich ärgerlich wurde, daß ich ihm meine von Dir so trefflich componirten Lieder nicht schnell verschaffen konnte. Ich gestehe Dir, ich selbst möchte sie gern zuweilen hören, sintemal keiner von denen, die sich daran versucht, sie so hübsch componirt hat wie Du, der Du den speziellen Vortheil hattest, eben so verrückt gewesen zu sein, wie der Verfasser der Texte. Gestehen muß ich zwar auch, daß ich mehrere Compositionen derselben nicht kenne, z. B. die Melodien, die ein gewisser Ries in Berlin dazu gesetzt hat und die sehr hübsch sein sollen . . .*“ Methfessel bittet den Dichter dann um die Vertonungen von dessen Liedern durch Josef Klein und er bietet sich, einen Verleger für diese Kompositionen zu schaffen, „*er wird nemlich vielfach angegangen, gute Lieder zu empfehlen.*“ Doch Heine fährt in seinem Brief fort: „*Was einen Verleger betrifft, so vermag auch ich selbst für einen solchen zu sorgen. Auch für den Beyfall. Wenn dieses Dir also gefällt, so schicke mir besagte Liedercompositionen hierher mit der fahrenden Post, und zwar so bald Du nur kannst . . .*“ Es könnte sich dabei um die bei Laux in Berlin als op. 6 erschienenen *8 Lieder und Gesänge von Heine und Goethe für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* handeln. Die kleine Liedersammlung enthält die Vertonung folgender Heinegedichte: *Wechsel, Wünsche und Ständchen eines Mauren*.

Kleins op. 6 erschien auch bei Simrock in Bonn unter der Verlagsnummer 2685. Mit Karl Simrock, der als Sohn eines Hofmusikus den Musikalienverlag gleichen Namens gründete, war Heine 1822 in Berlin zusammengetroffen und in ein anfänglich sehr freundschaftliches Verhältnis gekommen, ein Umstand, der wohl zu Simrocks Ausgabe der Lieder Kleins beigetragen hat. Wenige Tage nach Absendung seines Briefes an Josef Klein, Weihnachten 1825⁴, erinnert sich Heine am 30. Dezember in Hamburg Karl Simrocks, nachdem der Briefwechsel zwischen beiden seit dem Winter des Vorjahres geruht hatte, was zu Lasten Heines ging⁵. Er mag bei der Abfassung seines Briefes an Simrock die Möglichkeit erwogen haben, diesen

1 *Schubert – Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch*, Kassel etc. 1964, S. 227.

2 *Schubert – Die Erinnerungen seiner Freunde. Gesammelt und herausgegeben von Otto Erich Deutsch*, Leipzig 1957, S. 340.

3 H. Heine, *Säkularausgabe*, Berlin 1970, 20. Band, Briefe 1815-1831, S. 120.

4 H. Heine, *Briefe. Erste Gesamtausgabe nach den Handschriften*. Herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Friedrich Hirth, Mainz 1950, 1. Band, S. 246.

5 H. Heine, *Briefe*. . . , 1. Band, S. 247.

als Verleger für Kleins Lieder zu gewinnen, zunächst war es ihm jedoch um andere Vertonungen seiner Gedichte, nämlich die des Beethovenschülers Ferdinand Ries zu tun. Er schreibt: „*Lieber Simrock! Du hast mir mahl geschrieben, daß einer unserer Landsleute, Ries, einige meiner Lieder in Musik gesetzt hat. Kannst Du mir nicht diese Compositionen verschaffen? Du thust mir einen großen Gefallen . . . Was sie kosten im Fall sie gedruckt sind, will ich gern bezahlen. Schick mir die Sachen nur recht bald per fahrender Post . . .*“

Friedrich Hirth ist im ersten Kommentarband zu den Heinebriefen der Ansicht: „*Ries' Compositionen Heinescher Lieder dürften nicht erschienen sein.*“⁶ Heine bedankt sich unter dem 26. Mai 1826 aus Hamburg bei Simrock „*für die mitgetheilte, hübsche Melodie*“. Aus dem Brief geht jedoch nicht hervor, ob es sich um ein gedrucktes Werk handelt oder nicht?⁷

Ein weiterer Band mit Compositionen von Josef Klein, ebenfalls betitelt *Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* erschien bei Betzhold in Elberfeld. Der Band enthält u. a. eine Vertonung von Heines *Abschied*: „*Es treibt Dich fort von Ort zu Ort, Du weißt nicht mahl warum; im Winde klingt ein sanftes Wort, schaust Dich verwundert um . . .*“

Kleins Vertonung der *Loreley* erschien als *Ballade von Heinrich Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* beim Verlag Eck & Comp. in Köln. Die *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* weiß von Klein zu berichten: „*Er besitzt gründliche theoretische Kenntnisse und einen ausgebildeten musikalischen Geschmack. Beides beweist er in einer Anzahl von Compositionen, insbesondere von Liedern mit Pianofortebegleitung, die sinnig aufgefaßt und in der einfachen Weise seines Bruders/Bernhard Josef K./, auch derselben ganz ähnlich in gewissen Wendungen und declamatorischer Behandlung, ausgeführt sind . . .*“⁸

Daß sich Josef Klein auch als Opernkomponist versuchte, geht aus einem unter dem 22. Juni 1851 aus Paris datierten Brief Heines an Johann Vesque von Püttlingen hervor⁹. Vesque (1803 bis 1883), der Diplomat war, hat unter dem Pseudonym J. Hoven zahlreiche Lieder veröffentlicht, darunter verschiedene nach Texten von Heine. Er pflegte auch mit Schubert freundschaftlichen Umgang¹⁰. Heines Brief ist die Antwort auf die Zusendung seiner von Vesque vertonten Gedichtsammlung *Die Heimkehr*. Riemann ist der Ansicht, dieser 88 Lieder umfassende Zyklus sei das vielseitigste musikalische Gegenbild zu dem Werk Heinrich Heines¹¹. Der Dichter dankt dem Komponisten, und bedauert die Enge seines Krankenzimmers, in dem das Piano keinen Platz finden könne. Er müsse also auf den Vortrag der Lieder verzichten. Er klagt: „*Ich liebe die Musik sehr, aber ich habe selten das Glück, gute Musik zu hören oder gar meine poetischen Schöpfungen durch Musik unterstützt zu sehen. Von den außerordentlich vielen Compositionen meiner Lieder sind mir während den zwanzig Jahren, die ich in Frankreich lebe, nur sehr wenige, vielleicht kaum ein halbes Dutzend, zu Ohren gekommen. Ich habe sie vielleicht in hiesigen Soireen singen gehört, ohne zu wissen, daß es Compositionen meiner eigenen Lieder gewesen, sitemalen die Übersetzer, die französischen Paroliers, sie unter ihrem eigenen Namen herausgeben . . . Für Joseph Klein, den Bruder des verstorbenen Bernhard Klein, schrieb ich eine Oper, die derselbe komponierte, aber mitsamt meinem Texte später verloren hat . . .*“ Der Titel des Librettos war *Die Batavier*¹².

Hirths Bemerkung im Kommentar zu den Heinebriefen¹², Josef Kleins Vertonungen der Lieder des Dichters seien nicht im Druck erschienen, ist zwar unrichtig, doch ist anzunehmen, daß die Mehrzahl dieser Compositionen – wie Heine selbst in seinem Brief an Eduard Marxsen erwähnt – Manuskript geblieben ist.

Einem Bericht in der Kölnischen Zeitung vom 24. Februar 1856, dem Todesjahr Heinrich Heines, zufolge, führte der Kölner Männergesangverein ein Empfehlungsschreiben Josef Kleins mit, als er den Dichter am 29. September 1855 an seinem Pariser Krankenlager besuchte. Die Kölner sangen vor Heine Vertonungen seiner Lieder, darunter auch aus dem Manuskript Kleins

6 H. Heine, *Briefe* . . . , 4. Band, S. 122.

7 H. Heine, *Säkularausgabe* . . . , 20. Band, S. 246.

8 *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* . . . , Stuttgart 1837, 4. Band, S. 147.

9 H. Heine, *Briefe* . . . , 3. Band, S. 286.

10 Schubert – *Die Erinnerungen seiner Freunde*, a. a. O., S. 184 ff.

11 *Riemann-Musiklexikon*, Mainz 1961, Personenteil L-Z, S. 847.

12 H. Heine, *Briefe* . . . , 4. Band, S. 118.

Komposition der *Grenadiere*. Josef Klein starb 1862 in Köln, wo er seine letzten Lebensjahre verbracht hatte.

Heine erwähnt in seinem Brief an Marxsen auch die Vertonungen seiner Gedichte durch Schubert. (Daß ihm dabei der Fehler unterläuft, Schuberts Namen in Schubart zu ändern, ist sicher nur auf eine Verschreibung zurückzuführen.) Selbst in Schuberts Freundes- und Bekanntenkreis gingen die Ansichten über die Entstehungszeit der von Tobias Haslinger nach Schuberts Tod unter dem Titel *Schwanengesang* edierten Lieder auseinander. Der Verleger hatte diesen Titel gewählt, weil allgemein angenommen wurde, daß diese in Schuberts Wohnung vorgefundenen, noch unbekanntes Lieder seine letzten Schöpfungen gewesen seien, und es sich demnach um seinen Schwanengesang handle. Diese Sammlung enthält u. a. die 6 Lieder von Heine, die Schubert vertont hat, die einzigen dieses Dichters übrigens, nämlich *Die Stadt*, *Der Doppelgänger*, *Ihr Bild*, *Am Meer*, *Das Fischer mädchen* und *Atlas*, sämtlich dem Buch der Lieder entnommen. In seinen *Bemerkungen über Franz Schubert* . . .¹³ (ursprünglich als Grundlage für Ferdinand Luibs beabsichtigte Schubertbiographie gedacht, deren Verwirklichung jedoch H. Kreißle von Hellborn vorbehalten blieb), schildert Karl Freiherr von Schönstein seine persönlichen Erinnerungen an Schubert. Im fünften Abschnitt seiner *Bemerkungen* . . . kommt er auf den *Schwanengesang* zu sprechen: „*Wenn ich auch glauben will, daß mehrere der in diesem ‚Schwanengesang‘ enthaltenen Lieder in der seinem Tode kurz vorangegangenen Lebenszeit komponiert wurden . . . so bezweifle ich doch, daß auch die [darin enthaltenen] Heineschen Lieder, nämlich ‚Atlas‘, ‚Ihr Bild‘, das ‚Fischer mädchen‘, die ‚Stadt‘, ‚Am Meer‘, der ‚Doppelgänger‘, unter die Letztlinge seiner musikalischen Muse zu zählen seien . . .*“ Schönstein begründet dann seine Annahme, daß die Heineschen Lieder in einer früheren Zeit komponiert wurden: „*Noch als Schubert unter den Tuchlauben bei Schober wohnte, . . . fand ich bei ihm Heines ‚Buch der Lieder‘, welches mich sehr interessierte; ich bat ihn darum, es überließe es mir mit dem Bemerkn, daß er es ohnehin nicht mehr benötige . . . Wenn ich nun erwäge, daß sämtliche obengenannten Heineschen Lieder welche im Schwanengesang erschienen, in diesem Buche enthalten, die Stellen, wo sie sich im Buche befinden, durch Einbüge, wahrscheinlich von Schuberts eigener Hand gemacht, bezeichnet sind, übrigens aber Schubert . . . vieles von seinen Schöpfungen . . . der Veröffentlichung nicht wert hielt, und beiseite legte, so gewinnt es sehr an Wahrscheinlichkeit, daß diese in den ‚Schwanengesang‘ einbezogenen Heineschen Lieder einer viel älteren Zeit angehören, und sie einen Bestandteil des Schubertschen Schwanenliedes . . . nicht bilden können*“. Auch Kreißle von Hellborn, Schuberts erstem Biographen gegenüber, hat Schönstein diese Auffassung vertreten¹⁴. Bei der Beurteilung dieser Äußerungen und Erinnerungen Schönsteins muß man berücksichtigen, daß sie im Januar 1857 zu Papier gebracht worden sind, also fast dreißig Jahre nach seinem Besuch bei Schubert „*Unter den Tuchlauben*“, wo dieser von März 1827 bis August 1828 bei Franz von Schober wohnte.

August Reißmann (1825-1903) weist in seiner 1873 erschienenen Schubertbiographie¹⁵ auf die fehlerhafte Chronologie in den vorausgegangenen Darstellungen hin, wenn er schreibt: „*Auf einem Irrtum beruht es, daß Kreißle mit Herrn von Schönstein annimmt, die Kompositionen der Lieder Heines gehören einer frühern Zeit an. Die erste Ausgabe von Heines ‚Buch der Lieder‘ erschien erst 1827 [im Oktober] . . . so daß es wohl auf einem Irrtum des Herrn von Schönstein beruht, wenn er die Komposition der Heineschen Lieder e i n i g e Jahre vor dem Tode Schuberts datiert.*“ Otto Erich Deutsch weist darauf hin, daß Schubert seine Heinelieder erst Anfang 1828 komponierte¹⁶, also ein dreiviertel Jahr vor seinem Tod. Gemessen an der Kürze seines Erdenweges sowie der ihm eigenen schöpferischen Produktivität, ist dies eine verhältnismäßig lange Zeitspanne. Es liegt nahe, trotz des vorliegenden, offenkundigen Irrtums, mit Schönstein der Ansicht zu sein, diese Lieder Schuberts, aus seiner reifsten Schaffensperiode, seien „*von den Verlegern mit Unrecht in die unter dem Namen ‚Schwanengesang‘ . . . veröffentlichte Sammlung aufgenommen worden.*“

¹³ Schubert – *Die Erinnerungen seiner Freunde*, a. a. O., S. 83.

¹⁴ Schubert – *Die Erinnerungen seiner Freunde*, a. a. O., S. 287.

¹⁵ A. Reißmann, *Franz Schubert*, Berlin 1873, S. 204.

¹⁶ Schubert – *Die Erinnerungen seiner Freunde*, a. a. O., S. 289.

In seinem zweiten Bericht aus Paris über die „Musikalische Saison“ von 1843 schreibt Heine am 26. März 1843, acht Jahre vor dem oben zitierten Brief an Vesque von Püttlingen⁹: „... Die Popularität Schuberts ist sehr groß in Paris, und sein Name wird in der unverschämtesten Weise ausgebeutet. Der miserabelste Liederschund erscheint hier unter dem fingierten Namen Camille Schubert, und die Franzosen, die gewiß nicht wissen, daß der Vorname des echten Musikers Franz ist, lassen sich solchermaßen täuschen. Armer Schubert! Und welche Texte werden seiner Musik untergeschoben! Es sind namentlich die von Schubert komponierten Lieder von Heinrich Heine, welche hier am beliebtesten sind, aber die Texte sind so entsetzlich übersetzt, daß der Dichter herzlich froh war, als er erfuhr, wie wenig die Musikverleger sich ein Gewissen daraus machen, den wahren Autor verschweigend, den Namen eines obskuren, französischen Paroliers auf das Titelblatt jener Lieder zu setzen. Es geschah vielleicht auch aus Pffiffigkeit, um nicht an ‚Droits d'auteur‘ zu erinnern. Hier in Frankreich gestatten diese dem Dichter eines komponierten Liedes immer die Hälfte des Honorares. Wäre diese Mode in Deutschland eingeführt, so würde ein Dichter, dessen ‚Buch der Lieder‘ seit zwanzig Jahren von allen deutschen Musikhändlern ausgebeutet wird, wenigstens von diesen Leuten einmal ein Wort des Dankes erhalten haben. – Es ist ihm aber von den vielen hundert Kompositionen seiner Lieder, die in Deutschland erschienen, nicht ein einziges Freixemplar zugeschickt worden! ...“

Heine, der im Brief an Marxsen diesem gegenüber seine musikalische Bildung zweifellos unter den Scheffel stellt, wenn er auch wohl nie, von Versuchen in früher Jugend, das Violinspiel zu erlernen, abgesehen, praktisch – musikalische Fertigkeiten erworben hat, äußert: „Ich gehe heute noch zu einem guten Sänger, vielleicht zu Cornet, und lasse mir sie [Marxsens Kompositionen/] vorsingen. ...“ Gemeint ist der 1793 in St. Kanzian in Kärnten geborene Julius Cornet¹⁷. Er kam mit 9 Jahren als Sängerknabe an das Prämonstratenserstift Wilten bei Innsbruck, studierte später Jura in Wien, ließ sich aber gleichzeitig von Salieri im Gesang ausbilden, und debütierte als Tenor in Italien. Über Graz und Braunschweig kam er an das Theater in Hamburg, das er aber schon 1832 wieder verließ, um nach Braunschweig zurückzukehren, und dort die Regie der Oper am Hoftheater zu übernehmen. Nach einem Aufenthalt in Paris, wo er hauptsächlich mit Auber zusammenarbeitete, war er von April 1841 bis zum Brand 1842 Direktor am Stadttheater in Hamburg, und verhalf hier der Oper zu einer kurzen Glanzepoche. Hierauf übernahm er in Wien die Leitung der Hofoper, die er bis 1857 innehatte. Er starb 1860 in Berlin, wo er zuletzt künstlerischer Leiter des Victoria-theaters gewesen war. Er war als Sänger berühmt, verfügte aber auch über gediegene theoretische Kenntnisse. Im Jahr 1849 erschien in Hamburg sein Werk *Die Oper in Deutschland*¹⁸. Während Cornets erstem Hamburger Aufenthalt verkehrte Heine freundschaftlich mit ihm. Später besuchte der Sänger, gemeinsam mit dem Literaturhistoriker und Dramatiker Rudolf von Gottschall (1823-1909) anlässlich einer Reise nach Paris Heine an dessen Krankenlager. In einem vom 13. Oktober 1851 datierten Brief an seinen Verleger Julius Campe schreibt er: „Gestern abend besuchten mich Herr Gottschall und Cornet; letzterer brachte mir den gehefteten ‚Romanzero‘ ...“¹⁹

Was den Adressaten des Heineschen Briefes selbst, Eduard Marxsen, betrifft, so muß man feststellen, daß ihn nicht alle der einschlägigen Nachschlagewerke einer Erwähnung würdigen. So übergeht ihn z. B. Robert Eitner völlig, und auch MGG widmet ihm keine eigene Rubrik. Dagegen erwähnen ihn Grove²⁰ und Riemann²¹. Die *Allgemeine Deutsche Biographie*²² gibt eine eingehende Darstellung seines Werdeganges. Demnach ist er 1806 in Nienstädten bei Altona als Sohn eines Organisten geboren. Vom Vater sowie von Johann Heinrich Clasing (1779-1829) in Hamburg (bekannt durch Opern und Chorwerke) wurde er zu einem tüchtigen Musiker ausgebildet. Im Entstehungsjahr des Heinebriefes, 1830, nach dem Tod des Vaters, ging er nach Wien, vervollstän-

17 *Allgemeine Deutsche Biographie*, Berlin 1876, 4. Band, S. 500 ff.

18 J. Cornet, *Die Oper in Deutschland*, Hamburg 1849.

19 H. Heine, *Briefe* . . . , 3. Band, S. 322.

20 *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5th Edition, London 1954, Vol. V, p. 605.

21 *Riemann-Musiklexikon*, a. a. O., Personenteil L-Z, S. 165.

22 *Allgemeine Deutsche Biographie*, Berlin 1906, 52. Band, Nachträge bis 1899, 1. Auflage, S. 224 ff.

digte dort seine Ausbildung bei Seyfried im Kontrapunkt sowie bei Bocklet im Klavierspiel, und kehrte dann nach Hamburg zurück. Er war vor allem ein Vertreter des virtuosen Klavierspiels und ein gesuchter Lehrer. Karl Krebs weiß in seinem Artikel über Marxsen in der ADB zu berichten: „ . . . Über hundert Werke hat er geschrieben, von denen siebzig veröffentlicht sind: eine Operette ‚Das Forsthaus‘, Symphonien, Ouvertüren, Männerchöre, neun Sammlungen Lieder und sehr viele Clavierstücke . . . Er hatte auch den Einfall, Beethovens Kreuzersonate zu instrumentieren und das fehlende Scherzo durch den zweiten Satz der B-dur Sonate op. 106 zu ersetzen. Diese ‚Symphonie‘ wurde in Leipzig aufgeführt und von Robert Schumann merkwürdig milde beurteilt . . .“ Marxsen hatte der Symphonie den Titel *Beethovens Schatten* gegeben. Krebs fährt fort: „Seine hundert ‚Variationen über ein Volkslied‘ ließ sein Schüler Brahms hinter seinem Rücken 1883 /bei Simrock/ drucken und machte ihm damit eine große Freude. Marxsen ist weiteren Kreisen erst dadurch bekannt geworden, daß er Brahms im Clavierspiel und in der Composition unterrichtet und seine ersten Schritte mit hohem Verständnis und liebender Sorgfalt geleitet hat. Mit dem Ruhm des Schülers wuchs zugleich der des Lehrers.“ Marxsen starb 1887 in Altona.

Möglicherweise hat es sich bei den Heine zugesandten Kompositionen um Marxsens op. 10 gehandelt, das ohne Verlagsnummer bei A. Cranz in Hamburg erschien, unter dem Titel: *Drei Gedichte von Heinrich Heine für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung*. Die Deutsche Staatsbibliothek in Berlin besaß vor dem Kriege ein Exemplar dieses Werkes, desgleichen einige andere Liedersammlungen von Marxsen mit den Opuszahlen 12, 30, 32, 50 und 55. Da op. 10, wie auch op. 12, während des Krieges verloren ging, ist es nicht mehr möglich, die Textanfänge dieser Heinelieder zu ermitteln, es sei denn, ein Exemplar des Werkes würde andernorts aufgefunden.

Gegen die Vertonbarkeit der Gedichte Heines haben sich selten Stimmen erhoben. So bleibt auch Ferdinand Hiller, dessen Urteil in Musikfragen der Dichter sehr schätzte, eine stichhaltige Erklärung schuldig, wenn er in einem seiner *Briefe an eine Unbekannte* äußert, die ihm von Heine übergebenen Lieder des ‚Kittyzyklus‘ könnten unmöglich komponiert werden²³. Wahrscheinlich bezieht sich diese Bemerkung Hillers mehr auf den stofflichen Aufbau der Gedichte als auf deren metrische Form. Was Heines eigene Zweifel an der Vertonbarkeit seiner Gedichte anbelangt, so darf man ihm abschließend ein Zitat aus der Neuen Musikalischen Presse entgegenhalten, das einem von Julius Blaschke zur 50. Wiederkehr seines Todestages unter dem Titel *Heinrich Heine und die Musik* veröffentlichten Aufsatz entnommen ist²⁴. Dort heißt es: „ . . . Fast in allen Versen /Heines/ ist Musik, Gefühl und Geist . . . Heine gehört zu den Dichtern, deren Lieder Hunderte von Komponisten zu fleißigem Schaffen angeregt haben und die auch am meisten gesungen werden. Nach einer Schätzung Georg Brandes‘ soll sich die Zahl der musikalischen Werke zu Heines Gedichten auf 3000 belaufen . . . Am allerhäufigsten ist das zarte, andachtsvolle Lied ‚Du bist wie eine Blume‘ komponiert worden, und zwar angeblich von nicht weniger als 160 verschiedenen Tondichtern . . . Heines Jugendgedicht ‚Leise zieht durch mein Gemüt‘ ist über 80 mal in Musik gesetzt worden.“ Diese Aufzählung ließe sich beliebig fortsetzen.

Heine mag zwar, nach seinen eigenen Worten, keine Note verstanden haben, worin er die Fähigkeit inbegriff, Musik wiederzugeben; doch besaß er in überreichem Maße die Gabe, in seiner Lyrik und Poesie viele Saiten zum Erklingen zu bringen. Und als sympathischer Zug seines Charakters berührt es, daß er, der schon anerkannte und berühmte Dichter, sich dem jungen Komponisten Eduard Marxsen gegenüber in dieser Bescheidenheit äußert und ihm seine ermunternde Anerkennung ausdrückt.

23 H. Heine, *Briefe* . . . , 5. Band, S. 12.

24 *Neue Musikalische Presse*, XV. Jahrgang, 24. Februar 1906, Nr. 4.

Zwölftonprinzip und Tonalität

von Friedrich Neumann, Wien

Durch die Geschichte der Zwölftonmusik zieht sich die Frage nach ihrem Verhältnis zur Tonalität. In der Diskussion um den Federhofer-Wellek-Test, die in diesen Spalten Platz gefunden hat, wurde sie mehrfach berührt und gewann eine bestimmte Form: Ist das Zwölftonprinzip ein Tonalitätssatz? Mehrere der Beiträge haben das Problem berührt und verschiedene Lösungen vorgeschlagen¹. Um von seiner Bedeutung ein vollständigeres Bild zu geben, soll es hier zunächst in Bezug auf den Komponisten und seine Arbeitsweise betrachtet werden. Tonalitätsprinzip und Zwölftonprinzip treten uns dann als Methoden des Komponierens entgegen. Keine der beiden Methoden ist zunächst so gearretet, daß sie die Tonfolge einer Komposition in der Horizontalen wie in der Vertikalen einschließlich der Rhythmik von vornherein und eindeutig festlegt. Jedes der beiden Verfahren läßt vielmehr im Verlauf gewisse Entscheidungsmöglichkeiten offen, allerdings nicht beliebig viele. Gewisse Vorentscheidungen schränken im Fortgang der Komposition an bestimmten Punkten die dann noch möglichen weiteren Entscheidungen ein.

Für die tonale Musik nicht nur der klassischen Epoche, sondern zumindestens noch einige Jahrhunderte vor und einige Zeit nach ihr, mag etwa Folgendes gelten: Die letzten Einheiten, zwischen denen der Komponist wählen kann, treten in sein Bewußtsein nicht als einzelne Töne, sondern schon als kleine, relativ geschlossene Wendungen, z. B. als Durchgangsnoten, vorbereitete Vorhalte oder freie Vorschläge, Appoggiaturen, aber auch als Cambiata in der niederländischen Epoche, als typisches Initium im gregorianischen Choral usw. Soweit diese Wendungen der mehrstimmigen Musik angehören, sind an ihnen nicht nur Tonhöhe und Rhythmus, sondern auch Verhältnisse der Kon- und Dissonanz in allgemeinsten Weise beteiligt². Die Entscheidungen, die ein tonaler Komponist zu fällen hat, vollziehen sich, wie angedeutet, in mehreren Schichten. Ein Beispiel: Der Komponist setze als Zeitgenosse der Klassiker oder Vorklassiker den ersten Takt seiner Komposition in C-dur. Um diesen Takt auszuführen, steht ihm eine große, aber nicht beliebige Zahl von Möglichkeiten zur Verfügung: gewöhnliche oder „harte“ Durchgänge, Tonwiederholungen, Vorschläge, Brechungen usw. Bei der Auswahl, die er aus diesen Möglichkeiten trifft, wird ihn schon die Vorstellung – also mehr oder weniger unwillkürliche Vorentscheidung – des harmonischen Inhaltes des zweiten Taktes seiner Komposition leiten. Hat er auf diese Weise etwa ein zweitaktiges Motiv gewonnen, so wird er nun nicht etwa „der Reihe nach“ die 1., 2., 3. und 4. Note des dritten Taktes bestimmen und dabei das bisherige Material als „Serie“ zugrunde legen, sondern er wird wiederum zuerst eine harmonische Vorentscheidung über den dritten und wahrscheinlich auch noch den vierten Takt fällen, dann erst wird er die Details genauer bestimmen und dabei auch „motivische“ Verhältnisse, Parallelismen der Diminution und ähnliches in Betracht ziehen. Dies kann darauf hinauslaufen, daß die in den ersten beiden Takten enthaltene Vorentscheidung in entsprechender, der neuen harmonischen Situation angepaßter Form wiederholt wird, der Komponist kann aber auch die Wiederholung des ersten Zweitaktters auf die Takte 5 und 6 verschieben und zunächst etwas Kontrastierendes bringen usw. Das Entscheidungsgefüge des Komponisten besteht also bei traditioneller Musik aus einem ständigen Pendeln zwischen vorausschauender Vorentscheidung und die Details ausführender Einzelentscheidung. Das Verhältnis von Bedingung und Bedingtem ist dabei durchaus gegenseitig, es bedingt und begrenzt also die Vorentscheidung die möglichen Einzelentscheidungen ebenso, wie die endgültig getroffene Einzelentscheidung für weitere Vorentscheidungen den Rahmen absteckt.

1 Mf. XXIV, 1972, S. 273-274, S. 438; Mf. XXV, 1972, S. 61.

2 Der Leser wird gebeten, die Primitivität dieser Darstellung zu entschuldigen. Wer Erfahrungen in der Sache hat, wird sie verstehen.

Seinen Niederschlag findet dieses Entscheidungsgefüge in der jeweiligen Kompositionslehre. Sonatenform ist beispielsweise, so gesehen, eine Art von Vorentscheidung. Der Gehalt solcher Kompositionslehren beruht letzten Endes auf der Arbeit und Erfahrung von Generationen von Künstlern. Beim begabten Komponisten wird sich das Pendeln zwischen Vorentscheidung und Einzelentscheidung sozusagen reibungs- und mühelos vollziehen, es wird, namentlich bei gekannter Improvisation, selbst eine Art von rhythmischem Vorgang sein, in dem sich Willkür und „von selbst“ auf rätselhafte Art verbinden. Ein wirklicher Könnler wird ferner in verschiedenen Situationen aus einem großen Schatz von Formen und Details das jeweils Zweckmäßige wählen können. Selbstverständlich ist das, was hier als Entscheidung und Vorentscheidung unterschieden wurde, in mehreren Schichten anzusetzen. Schon mit der ersten Note setzt der Komponist eine Vorentscheidung für ein musikalisches Ganzes, das sich bei tonalen Kompositionen der Klassik beispielsweise darin äußert, daß mit der Harmonie des ersten Taktes die Komposition in der Regel auch abgeschlossen wird.

Das Entscheidungsgefüge der Zwölftonmusik dagegen sieht, abgesehen von dem Umstand, daß es auch hier Vorentscheidung und Einzelentscheidung gibt, einigermaßen anders aus, seine letzten Elemente sind wirklich die einzelnen Töne, die zwölf reinen Tonhöhen des „temperierten Systems“³. Der Komponist kann nun auf irgendeine Weise – die Inspiration zwar nicht ausschließt, aber auch nicht zwingend erfordert – die Reihenfolge dieser zwölf Tonhöhen bestimmen und hat damit eine wichtige, für den weiteren Arbeitsvorgang bestimmende Vorentscheidung getroffen. Bei orthodoxer Zwölftonmusik ist er in der bekannten Weise an diese Vorentscheidung gebunden, er kann nurmehr die vier Modi samt ihren Transpositionen brauchen⁴. In einer nächsthöheren Vorentscheidung können auch die dodekaphonen Vorentscheidungen für einen ganzen Satz oder größere Teile desselben in ein System gebracht und damit im voraus festgelegt werden. Andererseits gibt die Vorentscheidung durch das Reihenprinzip den Rhythmus und die Dynamik völlig frei. Werden – wie in der seriellen Musik – auch diese „Parameter“ festgelegt, so kann das wiederum nur in der Weise der Serie erfolgen. Die Verknüpfung von seriellen Vorentscheidungen über die verschiedenen „Parameter“ führt erfahrungsgemäß nicht zu Gebilden analog den oben besprochenen kleinen geschlossenen Wendungen der tonalen Musik, sie wird nicht unwillkürlich.

Die Verschiedenartigkeit der beiden Entscheidungsgefüge kann zunächst wohl am besten in den Gegensatz von „linear“ oder „eindimensional“ und „vieldimensional“ gefaßt werden. Die Zwölftonreihe ähnelt in ihrem linearen Gefüge der Kausalkette mit ihrer strengen, unverrückbaren Folge von Ursache und Wirkung. Bei der tonalen Art der Entscheidung dagegen mag man an das komplizierte Zusammenspiel von Steuerungsvorgängen verschiedenster Ebenen und Größenordnungen im Organismus denken, wie es uns neuerdings von der Kybernetik anschaulich dargestellt wird⁵.

Die Unbestimmtheit des Rhythmus und der Dynamik in der eigentlichen Zwölftonmusik eröffnet nun dem Zwölftonkomponisten die Möglichkeit, den Gang seiner Kompositionen durch eine Fülle von weiteren Überlegungen zu bestimmen, ohne dabei an das System der dodekaphonen Vorentscheidungen zu rühren. Genau besehen zerfällt also das Gefüge der Entscheidungen in der Zwölftonmusik in zwei voneinander unabhängige Schichten: die streng gesetzmäßig ablaufende Schicht von dodekaphonen Entscheidungen und die sehr individuell zu handhabende, variable, ja geradezu irrationale Schicht von Entscheidungen über Tondauer und Dynamik. Hans Jelinek spricht in diesem Zusammenhang von „Zwänge(n) zur Richtigkeit“ und „Freiheiten zum Wert“⁶ und meint, daß die Sinnzusammenhänge, die der Komponist „auf eigene Verantwortung auf Grund der Freiheiten herstellt, die das System ihm gewährt“, durch ihre Dichte und Vielfalt den eigentlichen Wert ausmachen, der einem Musikstück zukommt⁷.

3 Zur Frage des Systemcharakters der temperierten Stimmung vergleiche z. B. R. Haase, *Die harmonikaln Wurzeln der Musik*, Wien 1969, S. 56 f.

4 Vgl. H. Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, Wien 1952, S. 11 ff.; ähnlich J. Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin und Wunsiedel 1952, S. 77 f.

5 Vgl. W. Wieser, *Organismen – Strukturen – Maschinen*, Frankfurt am Main 1959, S. 40 ff.

6 A. a. O., S. 73.

7 Ebenda, S. 72 f.

Offensichtlich tauchen nun im Raum der „*Freiheit zum Wert*“ wieder viele traditionelle Elemente auf, Jelinek spricht von Motiven, von Variation, Analogiebildung, Imitation, Thema, alle traditionellen Formen wie Invention, Rondo, Sonatenform, aber auch traditionelle Charaktere wie Sarabande, Menuett, Toccata etc. kommen zum Vorschein. Doch ist ein grundlegender Unterschied zu beachten: in der Typik der traditionellen Setzweise ist immer auch ein tonales Moment mit enthalten. Sonatenform z. B. ist im traditionellen Sinn nicht denkbar ohne den Rückhalt an gewissen modulatorischen Verläufen, durch ebensolche Verlaufsgestalten sind auch den alten Tanzformen bestimmte Rahmenpunkte vorgezeichnet. Das zwölftönig-lineare Entscheidungsgefüge für Tonhöhen stellt sich nun zu diesem tonalen Anteil in Gegensatz, es zerbricht ihn gleichsam, damit aber verlieren auch die Argumente, die der traditionellen Satzweise entlehnt sind, ihren inneren Zusammenhang, ihre logische Ordnung, sie gliedern sich nicht mehr in ein mehrdimensionales Gefüge, sondern werden mehr oder weniger diffus.

Was nun die Frage der Verständlichkeit der beiden Kompositionsweisen betrifft, so möchte man meinen, daß das lineare Entscheidungsgefüge der Zwölftonmusik als das logisch einfachere auch zu einer leichter auffaßbaren, verständlicheren Musik führen wird, als das hochkomplizierte Entscheidungsgefüge der tonalen Musik verschiedener Stile, das einmal die „Parameter“ der Tonhöhe, Tondauer und Tonstärke, zu denen noch die harmonische Tonverwandtschaft tritt, in ständige gegenseitige Abhängigkeit setzt, zum anderen aber auch der Spontanität ihren gebührenden Spielraum gibt. Das Gegenteil ist, wie allgemein bekannt, der Fall, schon eine einstimmig vorgetragene und etwa nur besonders interessant rhythmisierte Zwölftonreihe wirkt unter Umständen viel verwirrender und komplexer als etwa die Exposition einer tonalen vierstimmigen Fuge. Dieser Sachverhalt legt nahe, die abstrakte logische Struktur von ihrer klanglichen Erscheinung zu unterscheiden. Offenbar hat z. B. Dahlhaus, wenn er findet, daß „*die Auswahl der Beispiele, auf die sich der Federhofer-Wellek-Test stützt . . . insofern tendenziös*“ sei, „*als die Struktur der tonalen Stücke äußerst einfach, die der dodekaphonen jedoch verwickelt ist*“⁸, gerade nicht die logische Struktur, sondern ihre klangliche Erscheinung im Sinn. Man muß also damit rechnen, daß das klangsinnliche Korrelat zu logisch einfachen, linearen Strukturen einen sehr komplexen, unübersichtlichen, unkontrollierbaren Eindruck machen kann und umgekehrt, daß logisch sehr verwickelte und komplexe Strukturen, in die entsprechenden Klänge übersetzt, unter ganz bestimmten – natürlich nicht beliebigen – Umständen „*simpel*“⁹ wirken können. Über dieses Verhältnis scheinen sich übrigens die Teilnehmer an der Diskussion um den Federhofer-Wellek-Test mehr oder weniger einig zu sein¹⁰.

Erklären wird man diese Tatsache bis auf weiteres nicht können, doch scheint es wenigstens möglich, auf den Bereich ungeklärter Voraussetzungen hinzudeuten, die hier eine Rolle spielen. Der neurophysiologische Aspekt unserer Sinneswahrnehmungen erscheint nämlich in jüngster Zeit, dank den Vorstellungen, die die Kybernetik auf diesem Gebiet entwickelt hat, in neuem Licht. Der Sehnerv etwa leitet das „Material“ der Gesichtswahrnehmungen den verarbeitenden Zentren im Gehirn nicht linear zu – wie etwa ein Fernsehapparat das tun würde –, sondern sehr viele Sinnesdaten werden auf parallel laufenden Leitungen den Zentren zugeleitet, die dann offenbar eine Auswahl vornehmen und die Reize sehr bald räumlich koordinieren. Dieser Prozeß der Umwandlung flüchtiger zeitlicher Ordnungen in dauerhafte räumliche und umgekehrt muß wahrscheinlich mehrere Male angesetzt werden, um bestimmte Leistungen unserer Sinnesorgane zu erklären¹¹. Auch beim Hörvorgang werden sicherlich, wo das wahrgenommene Objekt einigermaßen dazu Gelegenheit bietet, quasi räumliche und zeitliche Ordnungen miteinander verwoben. Der menschliche Sinnesapparat scheint also bei der Wahrnehmung von Strukturen der Umwelt nicht oder nicht nur auf logische Einfachheit – z. B. Linearität – dieser Strukturen, sondern eher auch auf Zweckmäßigkeit bei der Orientierung und auf zweckmäßige Beantwortung der Reize hin angelegt zu sein; namentlich die letztere würde wahrscheinlich durch ein lineares System der Aufarbeitung der Sinnesdaten sehr erschwert werden.

8 Mf. XXIV, 1971, S. 439.

9 Ebenda.

10 So Federhofer-Wellek, Mf. XXIV, 1971, S. 275; J. Rohwer, Mf. XXV, 1972, S. 62; Dahlhaus, Mf. XXV, 1972, S. 189.

11 W. Wieser, a. a. O., S. 111 ff.

Die Tatsache, daß sich „*die Stimmigkeit von Zwölftonmusik nicht hören*“ läßt¹², scheint nun auch eine Deutung zuzulassen, die den neurophysiologischen Aspekt einbezieht. Das Entscheidungsgefüge von tonaler Musik könnte so angelegt sein, daß es in irgend einer noch näher zu bestimmenden Weise der neurophysiologischen Seite des Hörvorganges entspricht, das der Zwölftonmusik entspräche dann – vermutlich wegen seiner Linearität oder auch wegen des Auseinanderfallens in Linearität und diffuse Freiheit – der neurophysiologischen Konstitution des Menschen nicht oder doch bedeutend weniger gut. Bei tonaler Musik ist dabei vorauszusetzen, daß der Hörer auf das Entscheidungsgefüge der von ihm gehörten Musik eingeübt ist, die Unangemessenheit der dodekaphonen Musik dagegen schlägt sich u. a. auch darin nieder, daß es zu so etwas wie Eingewöhntheit auf ihr spezifisches Entscheidungsgefüge kaum kommt, auch bei intensivem praktischem Umgang mit ihr. Am Rande gesagt: der überwältigende Umfang ungeklärter Fragen um das musikalische Hören¹³ sollte zu größter Vorsicht bei historischen Diagnosen und Prognosen stimmen. Aussagen wie die, daß „*die Tonalität erschöpft*“ sei, gehen weit über das hinaus, was sich wissenschaftlich wahrscheinlich machen läßt. Die Hypothese, daß es tonale Musik geben könnte, die erheblich anders aussieht als alle bisherige und dabei doch dem neurophysiologischen Aspekt angepaßt ist, wird sich nicht widerlegen lassen.

Ist nun die Zwölftontechnik ein Tonalitätssatz? Die Frage hat zwei Seiten, eine theoretische und eine praktische. In praktischer Hinsicht ist die Methode der Komposition mit zwölf Tönen ganz sicher ein Tonalitätssatz, weil sie es dem Komponisten ermöglicht, die Töne seiner Komposition zu bestimmen, wie das auch, wenn auch auf völlig andere Weise, das Entscheidungsgefüge der tonalen Musik verschiedener Zeiten tut. Wie sich gezeigt hat, schließt das nicht aus, daß der dodekaphon komponierende Musiker sich auch anderer Überlegungen, die mit dem Zwölftonprinzip nicht zusammenhängen, bedienen kann.

Sieht man die Sache wissenschaftlich-theoretisch an, so wird sie schwieriger. Unter den Teilnehmern der Diskussion ist hier Dahlhaus zu nennen, der sagt, daß „*Tonalität und Dodekaphonie*“ weder „*auf gemeinsamen Voraussetzungen (außer der Oktavidentität)*“ beruhen „*noch . . . analoge formale Funktionen*“ erfüllen. Dieser Satz von Dahlhaus kann wohl nur so interpretiert werden: Das Zwölftonprinzip bezieht sich – abgesehen von der Oktavidentität – auf reine Tonhöhen; das eigentlich tonale Prinzip ist aber ein Prinzip der Tonverwandtschaft, also der Oktav-, Quint-, Terzverwandtschaft; das Zwölftonprinzip ist daher – abgesehen von der Einbeziehung der Oktaverwandtschaft – seinem Begriffe nach schon atonal; Atonales ist aber anders geartet als Tonales und kann daher auch nicht Ersatz von Tonalem sein.

Dieser Auffassung liegt implizite ein bestimmter Begriff von Wissenschaft zugrunde, etwa: Gegenstände sind Komplexe von Eigenschaften, ins Musikalische übertragen: Tonbeziehungen sind Komplexe von – atonalen – Tonhöhebeziehungen und – tonalen – Tonverwandtschaftsbeziehungen. Aus der begrifflichen Unterscheidbarkeit von Tonhöhe und Tonverwandtschaft wird die Zusammengesetztheit gefolgert, und diese wiederum begründet in praktischer Hinsicht die getrennte Verfügbarkeit. Die Zwölftontechnik erscheint so als die praktisch-technische Konsequenz aus einer bestimmten, komplexiven wissenschaftstheoretischen Einstellung. Teilt man diese Einstellung nicht, so entfallen auch die praktischen Konsequenzen.

Die Frage, ob die Zwölftontechnik in wissenschaftlich-theoretischer Hinsicht ein Tonalitätssatz ist, ist also wesentlich eine Frage der wissenschaftstheoretischen Einstellung, sie sollte an die Wissenschaft selbst zurückgegeben werden und dort möglichst grundsätzlich, d. h. von der wissenschaftstheoretischen Einstellung her und von den möglichen Verhältnissen von Wissenschaft und Gegenständlichkeit her diskutiert werden. Für den aufmerksamen Leser enthalten die bisherigen Beiträge zur Diskussion um den Federhofer-Wellek-Test bereits eine Fülle von Material zu dieser Diskussion.

12 Th. W. Adorno, *Die Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949, S. 78.

13 MGG-Artikel *Tonalität*, C. *Der psychologische Aspekt*, von H.-P. Reinecke, S. 522: „*Es scheint eine vielfältige Matrix von Wirkungsbeziehungen beteiligt zu sein, deren Erforschung methodisch wie experimentell eigentlich erst in den Anfängen steckt.*“

Mindestens ebenso wichtig wie die angeschnittene wissenschaftstheoretische Frage ist aber im gegenwärtigen Zusammenhang noch eine andere Frage: die nach dem Verhältnis von Wissenschaft und Praxis. Teilt man nämlich die oben skizzierte komplexe wissenschaftstheoretische Einstellung, so ist ihre praktische Verwirklichung auf jeden Fall ein Fortschritt gegenüber einem vorwissenschaftlichen Zustand, auch dann, wenn sich zeigen sollte, daß der Mensch ihr durch die inadäquate Organisation seines Sensoriums und vielleicht noch auf manche andere Weise einen zunehmenden, möglicherweise sogar unüberwindlichen Widerstand entgegengesetzt. Man wird dann eben auf den Fortschritt innerhalb der Wissenschaften verweisen, der uns gewiß eines Tages lehren wird, wie solche unerwünschte Konsequenzen vermieden werden können. Eine solche optimistische Einstellung könnte etwa in die Überzeugung gefaßt werden, daß die Wissenschaft ihren Gegenstand in absehbarer Zeit annähernd vollständig und zulänglich erfaßt haben wird und daß damit eine hinreichende Grundlage für eine wissenschaftlich fundierte Praxis gegeben sein wird.

Pessimisten dagegen könnten meinen, daß die begriffliche Erfassung des Gegenstandes noch auf unabsehbare Zeiten hinter dem Gegenstand zurückbleiben wird. Voreilige technisch-praktische Verwirklichungen von noch unzulänglichen wissenschaftlichen Einsichten können dann leicht zu der Frage führen, wer wem zum Opfer gebracht werden soll, der Mensch dem wissenschaftlich-technischen Fortschritt oder der Fortschritt dem Menschen.

Abseits von solchem Opti- oder Pessimismus sollte sich die Musikwissenschaft immer vor Augen halten, daß sie sich ihren Gegenstand nicht selbst gemacht hat. Fleiß, Begabung und Ausdauer von Generationen schaffender Musiker haben ihm eine Gestalt gegeben, die der Konstitution des Menschen in besonderer Weise angemessen war. Dabei hat man sich, zugegeben, mit äußerst primitiven und unzulänglichen Begriffsbestimmungen für diesen Gegenstand begnügt¹⁴. Das Zwölftonprinzip kann, wie sich gezeigt hat, als technisch praktische Konsequenz aus einer verfeinerten wissenschaftstheoretischen Einstellung verstanden werden – dabei soll die Frage, ob es schon bei seiner Entstehung so verstanden worden ist, zurückgestellt werden. Bringt man nun den so konstituierten Gegenstand „dodekaphone Musik“ mit dem Subjekt, mit dem Hörer zusammen, so zeigt sich, daß die „atonale“ reine Tonhöhenordnung des Reihengefüges nolens volens auch tonale Wirkungen hat, weil unser Sensorium offenbar den „Parameter“ Tonhöhe nicht von der Tonverwandtschaft zu trennen vermag. Da aber die beiden Entscheidungsgefüge, das der Zwölftonmusik und das der tonalen Musik, ursprünglich verschieden sind¹⁵, so bleibt nicht aus, daß das

14 Z. B. „*Quid est Musica? Est recte ac suaviter canendi scientia*“; vgl. Mf. X, 1957, S. 56.

15 Diese begriffliche Verschiedenheit sollte auch beim Versuch, die Zwölftonmusik dialektisch zu verstehen, bedacht werden. Hier ist nochmals auf Dahlhaus' mehrfach aufgegriffenes Wort von der „*Dialektik von Integration und Zufälligkeit*“ hinzuweisen (Mf. XXIV, 1971, S. 440). Sollte Dahlhaus sich als Dialektiker auf Hegel berufen, so müßte er sich zunächst damit auseinandersetzen, daß für Hegel das „Zufällige“ als „Einheit der Möglichkeit und Wirklichkeit“, und zwar als „unmittelbare“ Einheit beider bestimmt wird (vergleiche dazu und zu dem folgenden Hegel, *Wissenschaft der Logik*, hrsg. von G. Lasson, Leipzig 1932, S. 173 ff. sowie S. 138 ff.). Wird diese Unmittelbarkeit aufgehoben, indem das Wirkliche als Mögliches bestimmt wird, so geht die Zufälligkeit – nicht in die Integration sondern – in die Notwendigkeit über. Auf den Begriff der Integration wären dagegen wohl Hegels Ausführungen über „*Das Verhältnis des Ganzen und Der Teile*“ zu beziehen.

Die Frage nach der Integration hätte, wenn man sie in Bezug auf die dodekaphone Musik stellt, nach dem Vorstehenden wohl etwa so zu lauten: Kommt es in ihr zur Integration der beiden Entscheidungsgefüge, des dodekaphonen und des tonalen? Diese Frage muß rundweg verneint werden. Es kommt also nicht zur Vereinigung, sondern die beiden Entscheidungsgefüge stören einander gegenseitig. Das dodekaphone Gefüge zerbricht das tonale Entscheidungsgefüge, und dieses rächt sich sozusagen dadurch, daß es den Hörer dodekaphoner Musik immer wieder auf falsche Spuren lockt, Erwartungen in ihm hervorruft, die nicht eingelöst werden, und eben damit die Wahrnehmung des dodekaphonen Gefüges unmöglich macht. Wollte man aber das Verhältnis beider unter den Begriffen der Zufälligkeit und Notwendigkeit darstellen, so wäre zu sagen: Die Einheit beider ist in der Praxis der Dodekaphonie zufällig, es läßt sich also kein einsichtiger Grund angeben, warum und wie sie koexistieren können oder sollen – es sei denn, man berufe sich, unter Verzicht auf alle Logik und damit auch auf Wissenschaft, auf die „normative Kraft des Faktischen“.

zwölftonige Entscheidungsgefüge für reine Tonhöhen das tonale, tonverwandtschaftliche durchkreuzt und stört, ja nahezu zerstört. Die Entwicklung des abgelaufenen Jahrzehnts scheint anzudeuten, daß die damit eingeleitete Bewegung nicht mehr zu begrenzen ist und zuletzt vor der Tonhöhenordnung der 12 Töne selbst nicht halt macht.

Um solche unerwünschte praktische Wirkungen bestimmter wissenschaftstheoretischer Einstellungen hinanzuhalten braucht man weder Pessimist noch Optimist zu sein. Es genügt, anzuerkennen, daß der Wissenschaft von der Kunst kein Primat über die Praxis zukommt. Dies eingeräumt, wird man auch zugeben müssen, daß praktisch-technische Konsequenzen aus einem wissenschaftlich erarbeiteten Bild des Gegenstandes dann von der Wissenschaft nicht verteidigt werden sollten, wenn sich beim ersten Versuch ihrer Verwirklichung herausstellen sollte, daß diese praktischen Konsequenzen den Gegenstand, den sie vorfinden, entscheidend und tiefgreifend verändern.

Zu den Kritischen Berichten der Neuen Schubert-Ausgabe von Walther Dürr, Arnold Feil, beide Tübingen und Christa Landon, Wien (Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe)

Der kürzlich erschienene Band der Neuen Schubert-Ausgabe *Märsche und Tänze für Klavier zu vier Händen* (Serie VII, Band 4, herausgegeben von Christa Landon, Kassel etc. 1972) enthält zum ersten Mal kritische Anmerkungen zum Notentext in einem eigenen Abschnitt *Quellen und Lesarten*. Die Einbeziehung dieser Anmerkungen in den Notenband entspricht einer neuen Konzeption der Kritischen Berichte, die sich aus einer Reihe von Überlegungen zwingend ergeben hat.

Ursprünglich sollten die Kritischen Berichte der Neuen Schubert-Ausgabe nach dem Vorbild anderer Gesamtausgaben separat erscheinen in einer eigenen, die Notenbände ergänzenden Reihe. Eine solche Disposition ist dort besonders glücklich, wo der Notentext aus den Quellen möglichst unverändert übernommen, wo Urtext und kritischer Kommentar grundsätzlich getrennt sind, obwohl sie, da dieser notwendige Ergänzung ist, eine Einheit bilden – also auch nicht getrennt an den Benutzer abgegeben werden sollten. Eine solche Ausgabe wendet sich freilich in erster Linie an die Wissenschaft. Die Neue Schubert-Ausgabe jedoch will der musikalischen Praxis ebenso dienen wie der Wissenschaft. Sie bot daher von Anfang an die Möglichkeit, die Notenbände auch ohne die Kritischen Berichte zu subscribieren. Zugleich nahm sie einen Teil des Kommentars in den Notentext selbst auf, denn der „Urtext“ der Quellen mußte ja kritisch revidiert werden, sollte er für die Praxis verständlich sein.¹

Kritische Redaktion bedeutet vor allem Ergänzung eines unvollständigen und Korrektur eines fehlerhaften oder mißverständlichen Notentextes. Der Herausgeber ergänzt: irrtümlich oder wegen defekter Quellen fehlende Noten; dynamische Zeichen und Angaben zur Artikulation, die in den Quellen nur in einer Stimme oder nur an einer Stelle gegeben sind, für parallele Stimmen und Parallelstellen; fehlenden literarischen Text in Vokalkompositionen. Der Herausgeber korrigiert: offenbare Schreib- oder Stichfehler; zu lang oder zu kurz geratene Bögen, falsch plazierte dynamische Zeichen; er tilgt überflüssige oder falsche Zeichen und Noten. Indessen, im

¹ Vgl. A. Feil und W. Dürr, *Die Neue Schubert-Ausgabe. Über einige Probleme des Herausgebens von Musik*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XXIV, 1969, S. 553-563.

Notenbild anzeigen – nämlich durch Kleinstich, Kursive, Klammern, Strichelung u. ä. – lassen sich zwar die Ergänzungen, nicht aber die für den Notentext oft noch bedeutsameren Korrekturen. Wenn zudem die Ergänzungen sehr zahlreich sind und dadurch sofort ins Auge fallen, dann entsteht für den Benutzer, der den Kritischen Bericht nicht zur Hand hat, leicht der Eindruck, alle Eingriffe des Herausgebers seien deutlich gekennzeichnet, der übrige Notentext hingegen sei Urtext im engeren Sinne des Wortes. Um diesem Mißverständnis zu begegnen, ist es notwendig, auch diejenigen Eingriffe des Herausgebers, die sich typographisch nicht kennzeichnen lassen, im Notenband selbst aufzuführen, zweckmäßiger Weise in einer besonderen Liste.

Schuberts Kompositionen sind vielfach in zahlreichen verschiedenen, mehr oder minder differierenden Fassungen überliefert. Nicht immer ist dabei, etwa wenn Autographe fehlen, mit Sicherheit auszumachen, welche Lesart die frühere, welche die spätere, welche die verworfene, welche die gültige ist. In zahlreichen anderen Fällen sind verschiedene Lesarten in gleicher Weise gültig, das heißt: es ist dem Ausführenden anheimgegeben, je nach Fähigkeit, Geschmack und Gelegenheit unter ihnen zu wählen. Der Herausgeber muß deshalb solche Varianten in den Notenbänden wiedergeben, sei es als „ossia“ in besonderen Systemen, sei es in Fußnoten, sei es vollständig in Alternativfassungen. Er ist aber dennoch zur Auswahl gezwungen: er muß nicht nur nach seiner Meinung „unbedeutende“ Lesarten ausscheiden, sondern auch solche, deren Aufnahme den Notentext unübersichtlich machte oder unverhältnismäßig hohe Kosten bei der Herstellung verursachte. Auch diese Lesarten sollten jedoch dem Benutzer des Bandes zur Verfügung bleiben, wenn auch nur in Form eines Lesartenverzeichnisses.

Schließlich, um den Wert der Varianten, aber auch bestimmte Eingriffe des Herausgebers beurteilen zu können, genügen die wenigen Angaben zu den Quellen und zur Edition nicht, die die Vorworte der Bände bieten. Deren Aufgabe ist vor allem, dem Musiker wie dem Wissenschaftler durch Hinweise auf Entstehungsgeschichte und Bestimmung einer Komposition äußere Gründe für ihre Eigenart mitzuteilen; sie mit kritischen Anmerkungen zu belasten, wäre unzweckmäßig.

Um die Notenbände für sich verständlich und dem Benutzer, sei er Wissenschaftler, sei er Praktiker, ganz erschließbar zu machen, schien es deshalb zweckmäßig, ihnen Verzeichnisse *Quellen und Lesarten* beizugeben, die die notwendigen Auskünfte über den Notentext, seine Quellen und die Redaktion bieten. Diese Verzeichnisse führen auf:

1. alle maßgeblichen Quellen mit Angaben zu originalem Titel, originaler Datierung, Besitzer und Signatur (bei Handschriften), Umfang und Inhalt. Eine kurze Quellenbewertung wird dann gegeben, wenn sie sich aus der Quellenbezeichnung (z. B. Autograph der ersten Niederschrift, autographe Kopie, Originalausgabe) nicht von selbst ergibt;
2. für die Komposition wesentliche Korrekturen Schuberts (keine Korrekturen von Schreib- oder Transpositionsfehlern u. ä.);
3. Lesarten des Notentextes der maßgeblichen Quellen (ausgenommen Varianten der Schreibweise), ebenso Varianten der Dynamik und der Artikulation, solange es sich nicht nur um Ungenauigkeiten der Bezeichnung handelt;
4. wesentliche Eingriffe des Herausgebers: Korrekturen, Angleichungen, Übernahmen aus anderen Quellen;
5. bei Vokalkompositionen Schuberts vermutliche Textvorlage oder, wenn diese nicht zu ermitteln ist, die ihr am nächsten stehende, für die Edition benützte Textquelle. Textvarianten werden nur dann aufgeführt, wenn anzunehmen ist, daß Schubert absichtlich geändert hat, oder wenn der Herausgeber den ursprünglichen Text gegen Schubert wiederhergestellt hat.

Die Verzeichnisse erscheinen im Anschluß an den Notenteil der Bände. Für die bereits erschienenen Bände werden sie als Beilagen nachgeliefert.²

Die *Quellen und Lesarten* im Anhang der Notenbände bieten also einen Auszug aus dem Kritischen Bericht; dementsprechend fehlt vieles, was man von diesem erwartet: detaillierte Beschreibung und ausführliche Bewertung der Quellen, Hinweise auf die Geschichte der Handschriften und auf frühere Besitzer, Angaben zu sekundären Quellen, vollständige Verzeichnisse der Korrekturen und Lesarten, Hinweise auf Eingriffe und Entscheidungen des Herausgebers bei ungenauer und flüchtiger Notierungsweise und bei Änderungen in der Interpunktion der

² Die Beilage zu *Lieder. Band 1* ist bereits erschienen.

Texte. Wenn die Verzeichnisse *Quellen und Lesarten* in den Notenbänden für das Studium einer Komposition auch in der Regel dem Musiker wie dem Wissenschaftler genügen werden, so müssen dem an Schubert besonders Interessierten doch auch all die zuletzt genannten Einzelheiten zu den Quellen, zur Notierungsweise und zur Edition eines Werkes zugänglich bleiben. Freilich, solche Materialien eines Kritischen Berichtes zu drucken, wäre zu aufwendig, die hohen Kosten sind nicht zu rechtfertigen. Für jeden Band der Neuen Schubert-Ausgabe wird deshalb der Kritische Bericht, soweit er über die *Quellen und Lesarten* in den Notenbänden hinausgeht, als Manuskript bei der Editionsleitung³ und im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv⁴ deponiert und damit der Wissenschaft zur Verfügung gehalten. Weitere Exemplare dieser Manuskripte werden bei Bibliotheken (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, und Wiener Stadtbibliothek) hinterlegt. Die genannten Stellen sind bereit, auf Anforderung hiervon Xerokopien oder Mikrofilme zu liefern. Die Fertigstellung eines jeden Kritischen Berichtes im Manuskript wird in dieser Zeitschrift unter der Rubrik *Eingegangene Schriften* angezeigt.⁵

Die Überlieferung von Schuberts Werken wird im Supplement zur Neuen Schubert-Ausgabe in drei Bänden zusammenfassend beschrieben werden: Serie VIII, Band 7: *Franz Schuberts Autographie*, Band 8: *Franz Schuberts Werke in Abschriften: Liederalben und Sammlungen*, Band 9: *Franz Schuberts Werke in Erst- und Frühdrucken*. Die Bände 8 und 9 sind in Vorbereitung.

Zu R. Chiasas Ausgabe der Lautenkompositionen von Francesco da Milano*

von Hans Radke, Darmstadt

Chiasa, dem wir bereits eine Ausgabe von Kompositionen des berühmten Lautenisten Silvius Leopold Weiß verdanken¹, machte jetzt auch die Originalkompositionen des „göttlichen“ Francesco da Milano der Allgemeinheit zugänglich. Im Vorwort dieser Ausgabe sagt er: „Die Wiederaufwertung längst vergessener Schätze an Lauten-, Vihuela- und Gitarrenmusik, die erst seit ein paar Jahren wirksam und systematisch betrieben wird und hauptsächlich den Gitarrenspielern zu verdanken ist, . . . hat zur anregenden Neuentdeckung wahrhaft genialer Meister geführt.“ Chiasa irrt sich, wenn er behauptet, die Wiederaufwertung der Lautenmusik werde erst seit ein paar Jahren betrieben und sei hauptsächlich den Gitarrenspielern zu verdanken. 1907 wurde innerhalb der „Internationalen Musikgesellschaft“ die „Kommission zum Studium der Lautenmusik“ gegründet. Zu ihrem Arbeitsplan gehörte die bibliographische Aufnahme der Tabulaturbestände und die Festsetzung von Regeln für die Tabulaturübertragung². Wenn auch vor 1900 nur wenige Forscher wie Michel Brenet, Oscar Chilesotti, Oskar Fleischer, Jan Pieter Nicolaas Land, Ernst Radecke, Hugo Riemann, Wilhelm Tappert und Joseph Wilhelm von Wasielewski sich mit der Laute und Lautenmusik beschäftigten, so erschienen doch im Laufe der Jahre zahlreiche Spe-

3 D-74 Tübingen, Schulberg 2.

4 D-35 Kassel, Schöne Aussicht 2.

5 Das Manuskript des Kritischen Berichtes zu *Lieder. Band 1* ist abgeschlossen.

* Francesco da Milano (1497-1543), *Opere complete per liuto. Vol. I: Composizioni originali*. Trascrizione in notazione moderna di Ruggero Chiasa. Mailand: Edizioni Suvini Zerboni 1971. CLVI u. 253 S.

1 S. L. Weiss, *Intavolatura di liuto*. Trascrizione in notazione moderna di Ruggero Chiasa (Conforme all'originale del British Museum) Vol. I, II. Mailand 1967, 1968.

2 *Commission internationale pour l'étude de la musique de luth*, in: ZIMG VIII, 1906/07, S. 460 f. – *Kommission für Erforschung der Lautenmusik*, ebda., XIV, 1912/13, S. 1-8, 66. – *La Commission des Tablatures*, ebda., S. 261 f. – *Sitzungsbericht der Sektion Ie (Lautenmusik)*, in: III. Kongreß der IMG, Bericht, Wien, Leipzig 1909, S. 211 ff.

zialarbeiten³. Die Lautenmusik wird also nicht, wie Chiesa angibt, „höchstens einmal in einem musikgeschichtlichen Werk erwähnt . . . und selbst dann meistens mit oberflächlichen und ungenauen Hinweisen“. Erfreulicherweise wurde besonders nach dem zweiten Weltkrieg unsere Kenntnis der Lautenmusik durch Neuausgaben erweitert, von denen manche außer der Übertragung auch die Tabulatur bringen. Soweit es sich nicht um ausgesprochene Arrangements für die Gitarre handelt, die Eingriffe in den ursprünglichen Satz enthalten, ist in den meisten Ausgaben der Satz auf ein Doppelsystem mit Violin- und Baßschlüssel notiert. Chiesa meint, die Werke der Lautenisten seien „ein unerschöpfliches Repertoire für die zeitgenössischen Gitarristen“, ihnen stehe es zu, „wenigstens den größten Meistern jener weit zurückliegenden Vergangenheit den ihnen gebührenden Ruhm wiederzugeben“. Die Wiedergabe der Lautenmusik auf der modernen sechssaitigen Gitarre ist doch nur ein Notbehelf. Der Gitarrist verzichtet auf den doppelchörigen Saitenbezug und die Oktavbegleitsaiten der Bässe, die dem Klang der Laute gerade einen besonderen Reiz verleihen. In Kompositionen für eine Laute mit mehreren tiefen Baßchören muß der Baß an gewissen Stellen in die höhere Oktave gelegt werden. Auch ist die Gitarre nicht recht zur Wiedergabe von Lautenkompositionen für die neufranzösische *d*-moll-Stimmung geeignet, da die Stimmungen beider Instrumente sich zu sehr voneinander unterscheiden. Daher müssen oft einzelne Töne ausgelassen oder die Stimmführung abgeändert werden. In vielen Fällen, besonders in manchen B-Tonarten, kann die Originaltonart nicht beibehalten werden, mitunter sind die vorgeschriebenen Verzierungen und Bindungen nicht ausführbar. Es wäre daher sehr zu begrüßen, wenn die Gitarristen mehr als bisher zur Renaissancelaute und vor allem zur Barocklaute in der *d*-moll-Stimmung überwechseln würden, damit die Lautenmusik in der originalen Fassung erklingen kann.

Francesco da Milano ist keine Neuentdeckung heutiger Gitarristen. Schon August Wilhelm Ambros⁴ erkannte seine Bedeutung: „Manche Phantasien Marco d'Aquila's und Francesco's da Milano machen einen nahezu großartig-prachtvollen Eindruck.“ Helmuth Osthoff⁵ sagt von Francescos Fantasien: „Überall tritt das Bestreben hervor, alle Wirkungsmöglichkeiten des Instruments vom glitzernden Passagenspiel bis zu rauschenden Akkorden, von der schlicht begleiteten Melodie bis zum kunstvollen Spiel in mehr oder weniger realen Stimmen in den Dienst des Ausdrucks zu stellen.“ Von neueren Arbeiten, die sich eingehender mit ihm und seinen Kompositionen befassen, sind die von Joel Newman⁶, Elwyn A. Wienandt⁷, Otto Gombosi⁸ und H. Colin Slim⁹ zu nennen.

Chiesa hält sich in der Übersicht von Francescos Lebenslauf an Slims Biographie. Der Mailänder Arzt Girolamo Cardano gibt in einem Horoskop das Geburtsdatum des Lautenisten mit dem 18. August 1497 an und nennt ihn Franciscus de Canona. Dieses Geburtsdatum bestätigt der Astrologe Luca Gaurico und gibt außerdem den Todestag mit dem 15. April 1543 an. Er nennt ihn Franciscus de Monza Mediolanensis. Francesco ist daher wahrscheinlich in Monza geboren und verlebte wenigstens seine frühe Jugend in Mailand. Gaurico erwähnt noch, daß der Lautenist Giovanni Testagrossa (1470-1530), der in Mantua im Dienste der Familie Gonzaga

3 Art. *Laute* (Literatur) in MGG Bd. 8, 1960, Sp. 372-382. – E. Pohlmann, *Laute, Theorbe, Chitarre. Die Lauten-Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart*, Lillenthal/Bremen 2/1972, Kap. 4 (Neuausgaben) u. 5 (Literatur).

4 *Geschichte der Musik III*, Breslau 1868, S. 499.

5 *Der Lautenist Santino Garsi da Parma*, Leipzig 1926, S. 6.

6 *Francesco Canova da Milano. A Lutenist of the Sixteenth Century*, Thesis New York Univ. 1942, mschr.

7 *Musical Style in the Lute Compositions of Francesco da Milano (1498-1543)*, Phil. Diss. Univ. of Iowa 1951, mschr.

8 *A la recherche de la forme dans la musique de la Renaissance: Francesco da Milano*, in: *La musique instrumentale de la Renaissance*, hrsg. von J. Jacquot, Paris 1955, S. 165-176.

9 *The Keyboard Ricercar and Fantasia in Italy ca. 1500-1550 with Reference to Parallel Forms in European Lute Music of the Same Period*, Phil. Diss. Harvard Univ. Cambridge, Mass., 1960, mschr. – *Francesco da Milano (1497-1543/44). A Bio-Bibliographical Studie, I Biography*, in: *Musica Disciplina XVIII*, Rom 1964, S. 63-84, *II Bibliography*, ebda., XIX, 1965, S. 109-128.

stand, Francescos erster Lehrer gewesen sei. Nach Cosimo Bartoli (1567) stand Francesco in Rom im Dienst des Kardinals Ippolito de' Medici († 1535). Dann ernannte ihn Papst Paul III. (1534 bis 1549) zum Lehrer seines Neffen Ottavio Farnese, des späteren Herzogs von Parma. In einem päpstlichen Breve vom Jahr 1539 ist angegeben, daß Francesco zusammen mit seinem Vater Benedetto im Dienst des Papstes stand und sein Familienname Canova war. Er wurde in Mailand in der Kirche Santa Maria della Scala begraben. Auf seinem Grabstein gab der Vater, abweichend von Gaurico, das Todesjahr mit 1544 an. Hans-Peter Kosack¹⁰ vermutete irrtümlich, Franciscus Scottus de Savona, „servitor I(llu)strissimi P(rincipis) Do(mini) Ferrante Gonzaga Gubernator Mediolanensis Cap(itane)us Gener(al)is Caes. Mtas. Imp.“, sei mit Francesco da Milano identisch.

Pierre Trichet¹¹ erwähnt, Pontus de Thiard (Tyard) berichte in seinem *Solitaire second* (Lyon 1555), wie nach einem Festmahl Francesco de Milan die Anwesenden durch sein Lautenspiel in Verückung gesetzt habe. Chiesa führt Zeugnisse aus dem 16. Jahrhundert an, die Francesco nicht nur als hervorragenden Lautenisten, sondern auch als ausgezeichneten Violenspieler preisen. Er sagt: „1585 wird er noch einmal von Tommaso Garzoni genannt, aber dann wird die Laute in Italien immer seltener gespielt, um nach ein paar Jahrzehnten überhaupt zu verschwinden.“ Zwar erwähnt 1628 Vincenzo Giustiniani¹², man habe das Spiel der Laute, das früher sehr verbreitet gewesen sei, fast ganz aufgegeben, seitdem die Theorbe in Gebrauch gekommen sei. Die zur gleichen Zeit in Italien eingeführte spanische Gitarre scheine sich im Verein mit der Theorbe verschworen zu haben, die Laute ganz zu verbannen. Doch erschienen noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Italien verschiedene Tabulaturdrucke, die Solokompositionen für die 13- bis 14chörige „theorbierte“ Laute (*Liuto attiorbato*) enthalten¹³. Bei ihr liefen die tiefsten Baßchöre (*Contrabassi*) wie bei der Theorbe neben den Griffbrettsaiten zu einem zweiten Wirbelkasten, der an dem verlängerten Hals angebracht war.

Das Werk Francescos da Milano ist in der italienischen, französischen und deutschen Tabulatur überliefert. Die *Intavolatura de Viola o vero Lauto, Libro Secondo de la Fortuna* (Neapel 1536) zeigt eine abweichende Form der italienischen Tabulatur zu sechs Linien. Die höchste Saite ist durch die oberste Linie dargestellt und die Null (0) durch die Ziffer 1 ersetzt (2 steht an Stelle von 1 und so fort). Auch bei der *Intavolatura napolitana*, von der Michele Carrara (1585) ein Beispiel bringt, beginnt die Zählung mit der Ziffer 1 anstatt mit der Null. Doch entspricht die unterste Linie der höchsten Saite. Bei den Werken in französischer und deutscher Tabulatur handelt es sich um spätere Übertragungen aus der italienischen Tabulatur. Fast alle Originalwerke Francescos sind Solokompositionen für Laute. Es handelt sich, abgesehen von einer Toccata (*Tochata*), die am Ende einer Tanzfolge von Pietro Paulo Borrono steht, um Fantasien und Ricercari. In verschiedenen Drucken wird ein und dieselbe Komposition bald Fantasia, bald Ricercare genannt. Hans Gerle (1552), der Fantasien Francescos aus der italienischen Tabulatur in die deutsche Übertragung, nennt sie Preambeln. Unabhängig von ihrer Benennung zeigen diese Kompositionen entweder eine kontrapunktische Struktur mit Imitationen und Gliederung in verschiedene Zwischensätze, oder einen vorwiegend melodisch-harmonischen Charakter.

Die Neuausgabe bringt die Übertragung von 60 Ricercaren, 41 Fantasien und einer Toccata für Laute allein sowie einen Kanon und einen Tanz (*Spagna*) für zwei Lauten. Chiesa führt im Anhang A 39 Tabulaturdrucke und 19 handschriftliche Tabulaturen an, die Kompositionen von Francesco da Milano enthalten. Die zahlreichen Auflagen seiner Werke beweisen, wie sehr seine Kompositionen von den Zeitgenossen geschätzt wurden. Mit Ausnahme von vier Drucken ver-

10 *Die Lautentabulaturen im Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna*, in: *Altpreußische Beiträge*, Königsberg i. Pr. 1933, S. 54.

11 *Traité des instruments de musique (vers 1640)*, hrsg. von Fr. Lesure, Neuilly-sur-Seine 1957, S. 151 f.

12 *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*. Ital. Text bei A. Solerti, *Le Origini del Melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Turin 1903, S. 125 f.

13 P. P. Melii da Reggio, *Intavolatura di Liuto attiorbato, Libro II, III, IV*, Venedig 1616. – Ders., *Intavolatura di Liuto attiorbato e di Tiorba, Libro V*, Venedig 1620. – A. Piccinini, *Intavolatura di Liuto, et di Chitarrone, Libro I*, Bologna 1623. – Ders., *Intavolatura di Liuto. Raccolte da L. M. Piccinini suo figlio*, Bologna 1639. – B. Gianoncelli detto il Bernardello, *Il Liuto*, Venedig 1650.

glich Chiesa die verschiedenen Ausgaben miteinander und stellt fest: „*Es hat sich dabei gezeigt, daß man sich bei den zeitgenössischen Neuauflagen grundsätzlich nach dem Urtext richtete und dabei nur selten die eventuell darin enthaltenen Fehler ausmerzte, ja sogar mehr als einen neuen Fehler hinzufügte, wie zum Beispiel in den von Phalèse herausgegebenen Neuauflagen, in denen die musikalischen Texte oft recht nachlässig behandelt worden sind.*“ Die Recercari und Fantasien aus Drucken sind chronologisch auf Grund der Daten ihrer Erstausgaben angeordnet, dann folgen die in undatierten Manuskripten enthaltenen. Von drei Ricercaren und drei Fantasien, die Chiesa in seine Ausgabe aufnahm, ist die Urheberschaft Francescos nicht restlos gesichert. Ricercar LIX und LX, die ihm in Handschriften zugeschrieben werden, sind doch wohl Kompositionen von Joan Maria da Crema (*Intabolutura de Lauto, Libro primo, 1546: Recercar nono und undecimo*).

Alle Kompositionen Francescos sind für die 6chörige Renaissancelaute in der Stimmung Quarte – Quarte – große Terz – Quarte – Quarte geschrieben. Nach Ansicht Chiasas waren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts folgende Lautentypen am gebräuchlichsten: *Lauto tenore* in G- oder A-Stimmung, *Lauto grosso* in D- oder E-Stimmung. Doch geben die Lautenisten und Theoretiker des 16. Jahrhunderts für den Normaltyp zwei Stimmungshöhen an: A-Stimmung (*A d g h e' a*), G-Stimmung (*G c f a d' g*). Nach Michael Praetorius (*Syntagma musicum II*, 1619) steht die *Recht Chorist- oder Alt Laute* in der G-Stimmung, die *Tenor Laute* in der E-Stimmung. Diese Stimmungen haben zwar nur eine relative Geltung, da die tatsächliche Stimmung von der Mensur des Instruments, die auch bei der gewöhnlichen Laute schwankte, und der Dicke und Güte der Saiten abhing. Deutsche Lautenisten begannen beim Stimmen mit der höchsten Saite und zogen sie so hoch, wie sie es litt. Oswald Körte¹⁴ stellte Spannungsversuche mit den besten sächsischen Saiten verschiedener Dicke an und spannte sie auf eine Laute mit 66,5 cm Saitenlänge. Die Durchschnitts-Reißgrenze lag bei g'. Er kam zu dem Ergebnis, daß die Laute in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die ungefähre absolute Stimmung *F B es g c' f'* hatte. Chiesa legt seiner Übertragung die E-Stimmung (*E A d fis h e'*) zugrunde, „weil diese Literatur sich besonders zur Wiedergabe auf der Gitarre eignet“, wenn man deren dritte Saite g einen Halbton herabstimmt. Die Notierungsmethode der Gitarre (Fünflinien-System mit oktavierendem Violinschlüssel) wandte als erster Oscar Chilesotti¹⁵ an. Adolf Koczirz¹⁶ sagt von Chilesottis Art der Übertragung von Lautenstücken, daß sie „im Grunde gleichbedeutend ist mit einem Arrangement für die Gitarre“, da die Übertragungen in der Stimmlage der Gitarre stehen. Doch setzte sich Chilesottis Übertragungsmethode in praktischen Ausgaben durch und wurde auch von Hans Neemann¹⁷, der als einer der ersten für die Wiedereinführung des Spiels nach der französischen Tabulatur wirkte, und Guisepppe Gullini¹⁸ übernommen. Die meisten der heutigen Lautenspieler können eine Übertragung in Klavier-Notation nicht vom Blatt spielen, da sie über die Gitarre zur Laute kommen und daher nicht gewohnt sind, nach dieser Notierung zu spielen. Der bayr. Kammervirtuos (Flötist) Heinrich Scherrer¹⁹ (1865-1937), der sich um die Wiederbelebung der Laute verdient gemacht hat, ließ schon vor 1914 „doppelchörige“ Lauten in der Gitarrenstimmung bauen. Heute werden auch Renaissancelauten in der G-Stimmung gebaut.

14 *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1901, S. 52 ff.

15 *Biblioteca di Rarità musicali. Vol. I: Nobiltà di Dame del Sig.^{ro}. Fabrizio Caroso da Semoneta. Le gratie d'amore di Cesare Negri Milanese detto il Trombone*, Mailand 1883 (Ricordi). – *Da un Codice Lauten-Buch del Cinquecento*, Leipzig 1890 (Breitkopf & Härtel). – *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts*, ebda. 1891.

16 III. Kongreß der IMG, Bericht, Wien, Leipzig 1909, S. 221. – A. Koczirz, *Erwiderung*, in: ZIMG XI, 1909/10, S. 235 f.

17 *Alte Meister der Laute*, Heft 1-3, Berlin-Lichterfelde 1926, 1927 (Vieweg). – *Der Lautenkreis*, Jg. 1-6, Fredersdorf 1932, 1933, Berlin 1934-1937 (Selbstverlag). – *Die doppelchörige Laute. Ein Lehr- und Spielbüchlein*, Fredersdorf 1932 (Selbstverlag).

18 S. Molinaro Genovese, *Intavolutura di Liuto, Libro primo*, Florenz 1940 (R. Maurri). – G. M. Radino, *Intavolutura di Balli per sonar di Liuto*, ebda. 1949. – G. B. della Gostena, *Intavolutura di Liuto*, ebda. 1949. – Joan Maria da Crema, *Intavolutura di Liuto, Libro primo*, ebda. 1955.

19 *Eine verlorengangene Kunst. Wissenswertes über Lauten- und Gitarrenbau*, Leipzig 1919.

Chiesa liefert eine „musikalische“ Übertragung, arbeitet also die Stimmführung heraus. Da er die Tabulatur nicht beifügt, macht er einen Lagenwechsel der Noten durch eingekreiste arabische Ziffern kenntlich, welche die Chöre bezeichnen. Dadurch wird ermöglicht, daß der Spieler die Griffe ausführt, die die Tabulatur vorschreibt. Doch gibt er nicht den Fingersatz der Anschlags-hand (die Punkte) wieder, da er den Wechselschlag zwischen Daumen und Zeigefinger heute für überholt hält. In den benutzten Tabulaturen liegt die Brevis oder die Semibrevis als Takteinheit zugrunde. Chiesa verkürzt nicht die rhythmischen Werte und wendet durchgehend die Einteilung der Takte je ganze Note an, um „den musikalischen Text damit deutlicher zu gestalten“. Als Taktvorzeichnung setzt er das Allabreve-Zeichen C ein. Da damals die Semibrevis nicht den Wert unserer ganzen Note hatte, wäre es empfehlenswert gewesen, die Notenwerte um die Hälfte zu verkürzen, also die Semibrevis ($= \frac{1}{2}$) als halbe Note zu übertragen. Im Revisionsbericht Anhang B berücksichtigt Chiesa nicht alle von Slim angeführten Konkordanzen, da er bei einigen keine Ähnlichkeit feststellen konnte, sowie ein paar fragliche Werke.

Bemerkungen zum „neuen Eitner“ *

von Wolfgang Schmieder, Freiburg i. Br.

§ 1,1 der sogenannten „Preußischen Instruktionen“ (Instruktionen für die alphabetischen Kataloge der Preußischen Bibliotheken vom Mai 1899. 2. Ausgabe in der Fassung vom 10. August 1908) lautet: „Die Grundlage für die Aufnahme der Titel bilden die Druckschriften selbst, nicht mittelbare Quellen“, und in § 15,3 ist zu lesen: „Läßt sich Ort oder Jahr oder beides nicht ermitteln, so wird dies durch . . . Zusätze o. O., o. J. . . . bemerkt, aber eine ungefähre Zeitangabe beigelegt.“ Genau in diese Zeit zwischen 1899 und 1908 fällt die Erscheinung des 1. Bandes von Robert Eitners *Biographisch-bibliographischem Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*. Es geht zwar um sachlich voneinander unterschiedene Aufgaben – hier die Katalogisierung von Druckschriften aller Wissensgebiete, dort die bibliographische Verzeichnung eines bestimmten Fachgebietes innerhalb einer mehr oder weniger fest umrissenen Zeitspanne – aber trotzdem spürt man durch die „Instruktionen“ den gleichen Geist wehen wie durch die Bemühungen Eitners: den Willen zur Zuverlässigkeit und Exaktheit und zu Aussagen, die der Wissensdurstige benötigt und erwartet.

Mit großer Offenheit hat der Redaktionsleiter des „neuen Eitner“, Karlheinz Schlager, in der Einleitung die Grenzen aufgezeigt, „die der Arbeit gesetzt waren und in denen sich die Erwartungen des Benutzers bewegen sollten“ (S. 29). Dort heißt es unter anderem, daß entgegen § 1 der „Preußischen Instruktionen“ bei der Edition dieser alphabetischen Reihe der Einzeldrucke von RISM nicht vom Gegenstand der Drucke selbst, sondern von „mittelbaren Quellen“, nämlich von Titelmeldungen des In- und Auslandes Ausgang genommen wurde, daß diese Titelmeldungen sehr „unterschiedliche Informationen“ brachten, da sie „von einer kompletten Titelaufnahme bis zu einem willkürlich gewählten Kurztitel“ (S. 29) reichen, daß „eine korrekte diplomatische Zitierung des Titels . . . nicht zur gewünschten Norm werden“ (S. 32) konnte und die Titelformulierung ein „Kompromiß“ bleiben mußte (S. 32), daß kein Versuch gemacht worden ist, den undatierten Drucken des 18. Jahrhunderts „eine ungefähre Zeitangabe“ (Pr. Instr. § 15) beizufügen.

* *Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Internationales Quellenlexikon der Musik. A/I/1: Einzeldrucke vor 1800.* Redaktion Karlheinz SCHLAGER. Band 1: Aarts – Byrd, Band 2: Cabezon – Eyre. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1971 und 1972. 102*, 464 S. und 62*, 560 S.

gen, daß im Impressum auf die Verleger-Adressen verzichtet wurde, die für die Datierung einen gewissen Anhalt geboten hätten, daß Platten- und Verlagsnummern angegeben werden, „*obwohl sie offensichtlich nicht mit allen Ausgaben gemeldet worden sind*“ (S. 33), daß das Impressum keine Angaben über die Anzahl der Einzelstimmen (16. u. 17. Jh.!) enthält, weil darüber „*nicht immer Klarheit zu gewinnen*“ war (S. 34), daß nicht alle in der Liste der Fundorte (S. 51 ff.) aufgeführten Bibliotheken und Institute Titelmeldungen beisteuerten, weil zu einigen von ihnen „*bei Drucklegung dieses ersten Bandes noch keine Verbindung bestand*“ (S. 33) und daß die Verfasser von Kompositionsverzeichnissen einzelner Meister gezwungen waren, sich den „*Gesetzen der vorliegenden bibliographischen Dokumentation*“ bei „*Unterordnung des eigenen wissenschaftlichen Ehrgeizes*“ (S. 34) zu fügen – was nur heißen kann, daß sie sich unter die stark begrenzte Decke der Titelaufnahme-Prinzipien dieses neuen Eitner zu strecken hatten, zu denen übrigens noch der Verzicht auf Seitenzahlen, Format und gewisse bescheidene Inhalts- und Identifikationsangaben hinzukommen.

Vor der Stellungnahme zu diesem hier in aller Kürze skizzierten Tatbestand der Grenzen des Kataloges seien drei Fragen untersucht, die seine Struktur und sein Wesen besonders angehen. Erstens: Wie ist das Ausscheiden bestimmter Werkgattungen (z. B. der Gesangbücher, der Schulen und theoretischen Werke und der Sammeldrucke) realisiert worden, das in Vorwort und Einleitung des Kataloges festgelegt wurde? Ohne den Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu können, stelle ich folgende Titel vor, die m. E. zur Sparte der Gesangbücher zu zählen sind, auch wenn sie in schlichter Vierstimmigkeit oder als Melodien mit beziffertem Baß auftreten: Jacob Altherr, *Gesangbuch* . . . 1627 (A 894), A. F. Bayerdörffer, *Choralbuch* . . . 1768 (B 1410), Joh. Becker, *Choralbuch* . . . 1771 (B 1529), Joh. H. Boehner, *Choral-Buch* . . . 1785 (B 3269). Man erwartet diese Drucke jedenfalls in dem in Vorbereitung befindlichen *Katalog der deutschsprachigen Gesangbücher* von RISM (Vorr. S. 10). – Daß mit Schulen und theoretischen Schriften in dem Katalog nicht einheitlich verfahren würde, war nach der Lektüre von Vorwort und Einleitung zu erwarten. Aber wieso die Aufnahme solcher Werke „*im Ermessen der Mitarbeiter in den einzelnen Ländern*“ (S. 31) lag, ist nicht einzusehen, weil die Auswahl der Titel doch wohl zu den legitimen Aufgaben der Gesamtdredaktion gehört. Jedenfalls handelt es sich um 39, hier nur mit ihren Nummern bezeichnete Titel, die in den Katalog Eingang gefunden haben, obwohl sie offenbar nicht dafür vorgesehen waren. Es sind die folgenden: A 217, A 262-280, A 1422-1424, B 602-608, B 609, B 704, 705, B 1130, 1131, B 1157, B 3802-3804. Von diesen haben übrigens richtigerweise eine ganze Anzahl im Band B VI/1 von RISM (*Écrits*) Platz gefunden. Eine doppelte Aufführung innerhalb der einander ergänzenden verschiedenen Reihen von RISM ist natürlich nicht das Beste und lag wohl auch nicht im Sinne der wissenschaftlichen Gesamtplanung. – Bei den Sammeldrucken, die überraschenderweise in den 1. Band der Einzeldrucke Eingang gefunden haben, ist die fehlende Einstimmung auf den RISM-Gesamtplan besonders auffallend. An der Spitze steht der Fall Archadelt: Von den 81 dort aufgeführten Werken ist nur eines (A 1384), die *Missae tres* von 1557, kein Sammeldruck. Alle anderen stehen zu Recht bis auf 8 neu aufgetauchte Sammeldrucke im 1. Band der *Recueils imprimés* von RISM und sind dort auf Seite 608 (Register) mühelos feststellbar. So hätte es hier nur der Verzeichnung des einen Einzeldruckes und eines Hinweises auf den *Recueils*-Band bedurft. Die o. a. acht Sammeldrucke hätte man, obwohl sie in dem Band nichts zu suchen haben, ohne Nummer kurz verzeichnen können, damit bei einer Neuaufgabe des Bandes der Sammeldrucke auf sie zurückgegriffen werden konnte. – Ähnlich unverständlich sind die 8 Einträge bei Filippo Azzaiolo (A 2979-2986), da sie alle im erwähnten Band RISM Reihe B I, 1 stehen. Ich nenne außerdem: William Babel (B 10, 12, 13, 15), die 8 Sammeldrucke im Oeuvre von Beauvarlet-Charpentier (B 1486-1494), Bordet (B 3675 ff.), Bouin (B 3799) und Joachim a Burck (B 4968, 4970, 4972-4976, 4986-4988). Auch diese Drucke sind fast alle in RISM B I, 1 und 2 verzeichnet; und es ist wegen der hervorragenden Qualität dieser zuletzt genannten Veröffentlichungen, die Maßstäbe gesetzt haben für die Erkenntnis des Begriffes, für die Aufnahmen und für die Erfassung des Repertoires der Sammeldrucke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, schwer zu verstehen, weshalb sich die Redaktion von RISM A I, 1 nicht auf diese sicheren Ergebnisse verlassen hat und von sich aus die Kategorie von Sammeldrucktiteln geschaffen hat, die so aussehen, als ob sie Einzeldrucke wären. Das rührt an die Wurzel der wohl erwogenen Gesamtplanung der RISM-Bände, führt zu dem überflüssigen Luxus von Doppelaufnahmen und verunsichert den Benutzer der Bände.

Zweitens: Welchen Grad von Vollständigkeit hat der „neue Eitner“ erreicht? Diese Frage ist zu unterteilen nach Autoren, die er nicht enthält und nach Werken, die innerhalb von Oeuvre-Verzeichnissen einzelner Autoren nicht mitgeteilt sind. Zunächst die Namen nicht aufgeführter Musiker. Aus einer Liste von rund 30 Namen, die ohne Zweifel unvollständig ist, gebe ich folgende Beispiele nach dem Alphabet: Johann Agricola (Erfurt 16. Jh.) mit seinen *Motetae novae* . . . 4, 5, 6, 8 *pluribusque vocibus compositae* Nürnberg 1601 (D-brd W), Johann Georg Albrechtsberger, von dessen in Eitners Quellenlexikon aufgeführten Werken nach vorsichtiger Schätzung etwa 15 vor 1800 erschienen sind, der also mit Johann Sebastian Bach das Schicksal teilt, daß der größere Teil seiner Werke erst nach 1800 erschienen ist, Andreas Armsdorff (Erfurt 17. Jh.) mit seinen *italienischen Kantaten mit Gb. u. Violine*, London s. a. (Eitner I, 196. Fundort: D-brd HV 1), Paul Bäwerl (Steyer 17. Jh.) mit seinen *Neue Padovan, Intrada* . . . Nürnberg 1611 (Eitner I, 301. Fundort: D-brd Gs), Michael Bartscherer (16. Jh.) mit den beiden im Britischen Museum befindlichen Werken *Selectae quaedam cantiones sacrae* Nürnberg 1570 und *Sacrae cantiones plane novae* . . . Nürnberg 1573 (Eitner I, 359), Johann Christoph Böttner (Hannover 18. Jh.) mit der 1. Sammlung seiner *Choral-Vorspiele* Hannover 1787 (Eitner II, 92. Fundorte: Berlin ehem. Pr. Staatsbibliothek, Brüssel), Tomaso Boldon (Padua Anfang 17. Jh.) mit den *Vesperì per tutte le solemnità dell'anno* . . . Venedig 1601 (Eitner II, 101. Fundort: Bologna Lic. musicale), Johann Georg Braun (Hanau 17. Jh.) mit *Cithara Davidici Evangelica* . . . (Eitner II, 177. Fundort: Wien Musikfreunde), Quinus Bruno (Querfurt 16. Jh.) mit den *Cantiones aliquot 5 voc.* Wittenberg 1575 (Eitner II, 218. Fundort: Dresden LB), Johann Maria Büchner (17. Jh.) mit dem Druck *Series von schönen Vilanellen* . . . Nürnberg 1614 (Eitner II, 225. Fundort: Paris Bibl. Nat.).

Es ist angebracht und notwendig, zwischen diese Betrachtung und die der nicht aufgeführten Drucke innerhalb von Oeuvres-Verzeichnissen eine Erklärung einzuschleiben, die sich mit den Argumenten und Begründungen für die bisher skizzierte Gestalt des „neuen Eitner“ befaßt: Angesichts eines Riesenmaterials „von mehr als 200 000 Titeln aus etwa 1100 Bibliotheken, Archiven, Privatsammlungen, Museen, Klöstern, Kirchen usf.“ (Vorwort S. 9), die etwa 8 Bände und einen Supplementband füllen werden, war an die eigentlich notwendige Erstellung von Titelaufnahmen nach vorliegenden Exemplaren der Drucke nicht zu denken, und leider sah die Redaktion auch keine Möglichkeit, auf die Vollständigkeit der Titelmeldungen Einfluß auszuüben (Einl. S. 30). So bleibt in Bezug auf die Titelqualität nur die Resignation übrig, während die Frage der Erfassung des Materials noch einer besonderen Überlegung bedarf. – Der Begriff des Wortes „Quellenlexikon“ wird von Robert Eitner anders verstanden als von den Herausgebern des RISM. Was er seinem Lexikon der Quellen in vielen, keineswegs in allen Fällen dankenswerterweise hinzufügte, die Fundorte der Quellen, ist bei den RISM-Bänden oberstes Prinzip der Gestaltung. Eitner scheut sich nicht, Quellen aufzuführen, deren Existenz er aus wissenschaftlicher Literatur, zuverlässigen Verzeichnissen, bisweilen sogar aus Antiquariats- und Versteigerungskatalogen nachweisen kann, oder zu erwähnen, daß sie in zurückliegender Zeit Eigentum bestimmter Personen waren. Für das Internationale Quellenlexikon der Musik wird eine Quelle erst mitteilungsreif, wenn für sie ein zur Zeit gültiger Aufbewahrungsort genannt werden kann. Damit nähert es sich ebensoviel dem (Bibliothekszentral)-Katalog wie es sich von dem *Lexikon* (Repertorium) entfernt. Und wenn zu diesem Aufnahme-Prinzip das Ausbleiben von Titelmeldungen (s. o.!) hinzutritt, dann ist evident, daß in dem „neuen Eitner“ zahlreiche Quellen vom Schauplatz der Wissenschaft abtreten. Kurz formuliert: Das Repertorium hat sich kritisch älterer Forschungsergebnisse zu bedienen, der Katalog fängt mit seinen Meldungen gewissermaßen voraussetzungslos am Tage des Beginnes seiner Sammeltätigkeit von vorne an.

Zurück zum zweiten Teil der Frage nach dem Grad der Vollständigkeit des „neuen Eitner“, zu den Oeuvre-Verzeichnissen einzelner Musiker. Mir liegt eine Liste von 44 Musiker-Namen vor, von der feststeht, daß sie unvollständig ist. Aus ihr sei folgende Auswahl getroffen: AGOSTINO AGAZZARI. Von seinen *Missae quatuor tam organis* . . . op. 17, Venedig 1614 verzeichnen Eitner I, 50 und MGG I, Sp. 134 den 4. Druck Venedig: Amadino 1627 (Fundort: D-brd Mbs.). – ALESSANDRO AGLIONE. Eitner I, 52 überliefert insgesamt 3 Drucke von ihm. Bei RISM fehlt der zweite: *Giardino di spirituali concerti a 4* . . . Venedig 1618 (Fundort: Berlin Ehemal. Preussische Staatsbibliothek). – MARTIN AGRICOLA. Seine *Deutsche Musica und Gesangbüchlein* fehlt in den Ausgaben von 1560 (Eitner I, 61. Fundorte lt. RISM *Ecrits*, Band 1, S. 69: D Bds;

Mbs; Nla; S) und 1568 (Eitner I, 61. Fundort: D-brd W); übrigens ist bei dem Druck A 441 der Fundort D-brd W zu ergänzen. – GREGOR AICHINGER. Von dem Druck A 531 (*Lacrimae D. Virginis* . . .) sind die beiden späteren Drucke (Eitner I, 69 und MGG I, Sp. 181) von 1614 (Fundort: Berlin ehem. Pr. Staatsbibl.) und von 1644 (Fundorte: Berlin ebenda und Königsberg UB) sowie das *Officium pro defunctis 5 v.* (Eitner I, 69 u. MGG I, Sp. 181. Fundort: Berlin ebenda) nicht verzeichnet. – HENRICO ALBICASTRO. RISM nennt von ihm op. 1, 3 - 5, 8, 9. Das bedeutet gegenüber Eitner ein Mehr von 3 Werken. Aber Eitner nennt darüber hinaus noch Sonaten op. 2 (Fundort: Hamburg) in 2 Versionen und 12 Concerti op. 7 (Fundorte: Hamburg und Darmstadt), so daß bis auf op. 6 die ganze Reihe von op. 1 - 9 dem Titel nach nachweisbar wäre. Vermutlich gehören die beiden Werke zu den Verlusten des letzten Krieges. – MICHAEL ALTENBURG. Hier geht es um den Druck *Gaudium Christianum* . . . Jena 1617, der bei Eitner I, 119 kurz und in MGG I, Sp. 389 ausführlich zitiert ist. (Fundort: Berlin ehem. Pr. Staatsb.) – JOHANN ANDRÉ. Eitner I, 137 f. bringt mehr Drucke von Singspielen (z. B. *Der alte Freyer*, *Die Friedensfeyer*, *Die Weiber von Weinsberg*) sowie *Lieder für Sopran mit Clavier* Berlin 1779 und *3 Sonate per il Cembalo* . . . op. 1. – FELICE ANERIO. Eitner I, 146 und MGG I, Sp. 471 nennen übereinstimmend den 2. Druck der *Canzonette a quattro voci . . . libro primo* Venedig 1588 (Fundort: Bibl. Wagener, lt. Eitner) und den Druck des gleichen Werkes Antwerpen: Phalèse 1610 (Fundorte: Berlin ehemal. Pr. St. Bibl. und Gent UB). – GIOVANNI ANIMUCCIA. Spätere Drucke des *Il primo libro delle laudi* . . . Rom 1583 und des *Primo libro di Madrigali a quattro* . . . Venedig 1597 bei Eitner I, 159. (Fundorte beider Drucke: London Brit. Museum). – GIOVANNI BATTISTA BASSANI. Sein op. 27 *Motetti sacri* (B 1220) gibt es laut Eitner I, 365 auch in dem früheren Druck Venedig: Sala 1696 (Fundort: Berlin ehem. Pr. Stb) und die *Balletti, correnti* . . . op. 1 (B 1161) sind (Eitner I, 366) 1693 nochmals gedruckt worden. (Fundort: Bologna Liceo musicale). – WILLIAM BRADE. Seine bei Eitner II, 168 und MGG II, Sp. 179 aufgeführten *Melodieuses Paduanes, Chansons* . . . Antwerpen 1619 fehlen in RISM (Fundort: Hamburg StB; vermutlich Kriegsverlust). – JOHANN GEORG BRANDAU. Seine *Psalmodia Davidis* (B 4218) ist bereits die 2. Ausgabe. Bei Eitner II, 171 ist die Erstausgabe Kassel: Schadowitz 1665 gut beschrieben (Fundorte: Leipzig StadtB und Berlin ehem. Pr. Stb). – JOACHIM A BURCK. Eitner II, 238 und MGG II, Sp. 473 nennen den Druck *LIII, Cap. Esaiae. Von dem Leiden und Auferstehen Jesu Christi* . . . Leipzig 1573 (Fundort: Königsberg UB). – WILLIAM BYRD. Den undatierten Druck einer Ode *Divine compassions* (Fundort: London, Royal College of Music) und einen ebenfalls undatierten Druck einer *Mass for five voices* (Fundort: Uppsala UB) übermittelt Eitner II, 258. Der zuletzt genannte könnte mit RISM B 5208 identisch sein.

Drittens: Was bringt der 1. Band der alphabetischen Reihe an neuen Resultaten? Die Beantwortung dieser Frage kann im Blick auf über 8200 Titel wieder nur in großen Zügen erfolgen. Man nehme die genannten Fälle als bescheidene Beispiele für die grundsätzlichen Feststellungen. – Es steht außer allem Zweifel, daß in diesem ersten Band eine Fülle neuer Resultate enthalten ist. Die frappantesten Ergebnisse entfallen auf das 18. Jahrhundert; so etwa bei den Oeuvres-Verzeichnissen von HENRI MONTAN BERTON, JONAS BLEWITT, JEAN BAPTISTE BONNET, JEAN BAPTISTE DE BOUSSET, FRANÇOIS BOUVARD, JEAN BAPTISTE BREVAL, ANTONIO BARTOLOMEO BRUNI und THOMAS HAMLEY BUTLER. Hier ist an Sammel- und Übermittlungsarbeit Imponierendes geleistet worden. Und sicherlich besteht auch hier gegenüber Eitners Quellenlexikon ein echter Nachholbedarf. Wie sehr Robert Eitner auf die Musik bis zum Ende des 17. Jahrhunderts eingeschworen war und wie zweitrangig ihm vieles aus dem 18. Jahrhundert erschien, dafür gibt es bei seiner Behandlung der Werke THOMAS H. BUTLERS ein besonders deutliches Beispiel (Eitner II, 253): „Seine Kompositionen, die sich im br. Mus. zahlreich erhalten haben, . . . bestehen aus einigen Sonaten für Klav., zum größten Teile aber aus Rondos, Variationen und ähnlichem, haben nur sehr geringen Wert und ihr Vorhandensein anzuzeigen, halte ich für ausreichend.“ Allerdings muß man Eitner zu Gute halten, daß er sich um die großen Meister dieses Jahrhunderts sehr bemüht hat. Was er z. B. an LUIGI BOCCHERINI-Drucken zusammengebracht hat, war für seine Zeit durchaus beachtlich, und zweifellos würde er die neuen RISM-Resultate, die auf totaler und gründlicher Durcharbeit der Werke dieses Meisters durch Yves Gérard und auf seinem *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue* London 1969 beruhen, ebenso begrüßen wie der Schreiber dieser Zeilen. – Aber auch unter den Drucken des 16.

Jahrhunderts läßt sich gutes Neues entdecken. Hier einige Beispiele: Von FELICE ANERIOS *Madrigali . . . a cinque voci* kannte Eitner nur ein 1. Buch *Madrigali spirituali* von 1585 (A 1083). Bleibt nun nur noch zu klären, ob das 2. Buch *Madrigali . . .* aus dem gleichen Jahr 1585 (A 1084) zu diesem Werk gehört, oder ob es mit dem 1. Buch *Madrigali a cinque voci* von 1587 (A 1090) in Verbindung zu bringen ist. Auch das 2. Buch der *Madrigali a sei voci* (A 1094) von 1602 ist eine wichtige Ergänzung zu Eitner und MGG. – Zum Werkverzeichnis von JOACHIM A BURCK bringt der RISM-Band insgesamt 8 bei Eitner nicht aufgeführte Drucke. Zwei von ihnen (B 4958/9) sind spätere Drucke der *Deutschen Passion* von 1568, vier sind kleinere Gelegenheitskompositionen (B 4978, 4982, 4993, 4994) und von den beiden verbleibenden Drucken ist der eine (B 4995) ein posthumer Druck mit Vertonungen von Ludwig Helmbolds geistlichen Liedern, die sich seit 1574 durch das Oeuvre von Burck hindurchziehen, während der zweite (4990) eine echte und überraschende Entdeckung darstellt. Es handelt sich um *Die Historia des Leidens Jesu Christi aus dem Evangelium S. Luca*, Mühlhausen: Hieronymus Reinhard 1597. Wenn sich auch in der Universitätsbibliothek Uppsala nur die Tenor I - Stimme (von den insgesamt 5 Stimmen) erhalten hat, so ist der Druck doch nicht mehr so völlig verschollen, wie noch in MGG II, Sp. 473 zu lesen steht. – Von WILLIAM BYRD gibt es über Eitner hinaus bei RISM ein 6 stg. Madrigal (B 5222), einen Kanon (B 5223), zwei spätere Drucke zu dem Kanon B 5224 und den ersten Druck der *Gradualia: ac cantiones sacrae . . .* Buch 1, London: Th. East 1605 (B 5217). Allerdings sind diese Drucke in der Literatur und durch Editionen seit längerer Zeit bekannt. – Aus dem 17. Jahrhundert folgende Beispiele für neue Resultate: JOHANN RUDOLPH und GEORG AHLE. Über Eitner hinaus gehen für Vater und Sohn zusammen 7 Gelegenheitskompositionen und 8 größere zyklische Werke. Von diesen Drucken sind in MGG I noch nicht genannt die Trauermusiken Johann Rudolphs à 6 vom Jahre 1669 und Johann Georgs à 5 auf seinen Vater J. R. Ahle vom 11. Juli 1673. – ABONDIO ANTONELLI. Zu seinem *Liber primus diversarum modulationum . . .* (A 1271) fügt der RISM-Band noch den *Liber secundus* und den *Liber tertius*, beide Rom 1616 hinzu. – GIROLAMO BARTEI. Die bisher bekannten fünf Drucke haben sich um drei weitere vermehrt: *Il primo libro di madrigali a cinque voci* Venedig 1592 (B 1059), *Litaniarum liber cum motectis nonnullis . . .* Rom 1618 (B 1063) und einen Nachdruck zum ersten Buch der *Ricercari a due voci* Ancona 1674 (B 1065). – WOLFGANG CARL BRIEGEL. Erstaunlicherweise gibt es trotz Eitner und der gründlichen Studien von Friedrich Noack insgesamt 14 bisher unbekannte Drucke bei RISM: 13 Gelegenheitsgesänge aus den Jahren 1653-1679, zumeist Trauermusiken, die möglicherweise in den 1709 veröffentlichten *Letzten Schwanengesang* aufgenommen worden sind, und Teil 1 des *Psalter Davids . . . contrapunctweise mit 4 Stimmen gesetzt* Gotha 1654. Man kann gespannt sein, ob in Zukunft von den in MGG I, Sp. 321/2 verzeichneten, in RISM fehlenden Drucken noch etwas auftauchen wird. – DIETRICH BUXTEHUDE. Über die beiden Drucke op. 1 u. 2 (VII Suonate) hinaus, die auch Eitner verzeichnet, bringt RISM noch vier Drucke von Gelegenheitskompositionen, zwei Trauer- und zwei Hochzeitsgesänge, darunter den Trauergesang auf den Tod seines Vaters. Sie sind in MGG I, Sp. 560 f. zusammen mit anderen bisher noch nicht von Bibliotheken gemeldeten Drucken genannt, so daß auch hier mit Nachträgen gerechnet werden kann.

Zusammenfassend einige Gedanken grundsätzlicher Art zur Gestalt der Titelaufnahmen und zur Auswahl der dargebotenen Werke. Was hätte zu lupenreineren Titelaufnahmen führen können? Da Autopsie nicht zu erreichen ist, hätten moderne technische Mittel für Titelnkopien eingesetzt werden, d. h. statt selbstgebastelten Aufnahmen hätten solche Kopien je 1 Seite für den Titel und eine oder mehrere Seiten für das erste oder weitere Notenblätter von den Länder-Redaktionen eingesendet werden können. Das hätte diese entlastet und die Kasseler Schlußredaktion in Stand gesetzt, die Aufnahmen nach einheitlichen Regeln selbst zu formulieren und anhand der Notenblätter die gemeldeten Werke zu identifizieren. – Von Fragen der Durchführbarkeit wird später die Rede sein. – Das besonders schmerzliche Manko der Datierung wird auch durch das Beibringen zahlreicher Platten-Nummern nicht aus der Welt geschafft; denn diese Nummern sind für den Nichteingeweihten geheimnisvolle Sigel und ganz und gar nicht dazu geeignet, Jahreszahlen zu ersetzen. Sie hätten für die Schlußredaktion eine Datierungshilfe sein können. Aber in einem Lexikon, das wie der alte Eitner für weite Benutzerkreise bestimmt ist, sind sie ohne Übersetzung in eine wenn auch nur annäherungsweise treffende Jahreszahl unbrauchbar. Gewiß – auch in Eitners Quellenlexikon sind Datierungen für Drucke des 18. Jahrhunderts dünner gesät.

Dafür hat er aber in seinen biographischen Notizen zu den einzelnen Musikern einen wichtigen Anhaltspunkt für den Rahmen der Entstehungszeit dieser Werke gegeben. Außerdem hat Eitner eine Fülle von Annäherungs- und festen Daten hinzugefügt, die er sich nicht aus den Fingern gesogen hat. So stehen bei ihm vielfach anstelle von Druckdaten Aufführungsdaten bei Opern und Singspielen, die in vielen Fällen eine gewisse Nähe zur Komposition und zur Drucklegung haben. Warum hat sich die Kasseler RISM-Redaktion nicht dieser und anderer Hilfen bedient, warum sind die Eitner-Daten von ihr absolut ignoriert worden und warum hat sie keine Mühe darauf verwendet, von sich aus die zentrale Frage des Katalogbenutzers nach Datierungen zu beantworten? Es gibt eine Reihe von Fällen, in denen das Datieren gewissermaßen ein Kinderspiel gewesen wäre. Zwei Beispiele: Caroline von Brandensteins Klaviersonate ist in Abt Voglers *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, Jg. 3, VII.-IX. Lieferung (s. B 4220) erschienen. Ein Griff zur MGG XIII, Sp. 1900 hätte genügt, um festzustellen, daß die 3 Bände von 1778-1781 erschienen sind; und in Eitners Quellenlexikon (II, 172) hätte zudem noch die dortige Datierung „1780“ diese Aussage erhärtet und präzisiert. Falls den Eitner-Datierungen kein volles Vertrauen geschenkt werden kann, hätte die Redaktion mühelos derartige Eitner-Angaben durch einen Zusatz wie „E: 1780“ kennzeichnen können. Jedenfalls ist eine einigermaßen zutreffende Datierung besser als gar keine. – Der andere Fall; Unter William Babel ist der Sammeldruck *The 3^d book of the Lady's Entertainment* . . . verzeichnet (B 10). Ein Blick in RISM *Recueils imprimés XVIII^e siècle*, S. 216 – diese Stelle wird sogar bei B 10 eigens zitiert – hätte genügt, um die Datierung „1709 - c. 1716“ festzustellen. Eitner hatte noch weniger genau „London c. 1720“ angegeben – was nicht sehr weit von „c. 1716“ entfernt ist und wofür er vermutlich gute Gründe gehabt hatte. – Auch zur Identifizierung der Inhalte der Drucke noch ein Wort. Das Ideal und etwas wirklich über Eitner Hinausgehendes wäre bei unklaren Fällen die Angabe der Noten-Incipients gewesen. Natürlich wäre dann die Anzahl der Bände der alphabetischen Reihe größer geworden; aber als man diese Gruppe von RISM plante, mußte man sich von vornherein darüber im Klaren sein, daß hier eine spürbare Erweiterung der Bandzahl unvermeidlich war. In vielen Fällen hat man als Ausweg aus dem Dilemma Tonartenangaben gemacht, was gewiß verdienstvoll ist und weiterhelfen kann. Trotzdem bleibt eine Fülle von nicht genügenden oder in falsche Richtungen führenden Angaben. Offensichtlich hat auch die Redaktion des Bandes selbst die Tonartenangaben nicht immer als Identifikationshilfe genutzt (siehe: B 789 Felice Bambini und B 796 J. B. Bambini, die offenbar identisch sind!). Als Beispiel für das Führen auf eine falsche Fährte mangels einer genaueren Inhaltsangabe sei im Vorgriff auf das Thema Joh. Seb. Bach, das abschließend kurz behandelt werden soll, auf den Titel B 489 aufmerksam gemacht: *Exercices pour le clavecin . . . oeuvre II* ohne nähere Inhaltsbezeichnung. Da die Redaktion den Druck zwischen zwei Ausgaben des 3. Teiles der Klavierübungen gestellt hat (B 488 u. B 490), war anzunehmen, daß auf dem Passe-par-tout-Titel des Druckes eine falsche Oeuvre-Angabe steht, was leicht möglich ist, da sie handschriftlich von „I“ zu „II“ ergänzt worden ist. Eine Nachprüfung (für die ich Frau Liesbeth Weinhold zu besonderem Dank verpflichtet bin), hat jedoch ergeben, daß es sich um Klavierübungen Teil IV handelt. Der Druck hätte also zwischen B 491 und 493 eingeordnet werden müssen und hat weder etwas mit Klavierübung III noch mit Klavier-Übung II zu tun. – Daß auch die Seitenzahlen, das Format und Hinweise auf die Anzahl der enthaltenen Stücke eines Druckes manches zur Identifizierung beitragen können, ist bekannt. RISM mußte wegen der mangelnden Qualität der erhaltenen Titel darauf verzichten. Und zu diesen Verzichtenen gehört auch in reichlich vielen Fällen das Fehlen der Angaben von Textdichtern bei Vokalwerken, besonders bei Opern und Singspielen. Warum eigentlich? Und warum auch in vielen Fällen, wo der Name des Textverfassers sogar im Titel vorkommt? Dem Benutzer des Kataloges wird da etwas substantiell Wichtiges vorenthalten, das unter Umständen auch zur zeitlichen Fixierung des Druckes herangezogen werden kann. Warum soll man nicht wissen, daß Friedrich Wilhelm Bendas *Gesellschaftslied* (B 1856) vom Grafen Leopold von Stolberg stammt (Eitner I, 435)? Und wie schön wäre es gewesen, wenn die tradierte Kenntnis, daß der damals blutjunge Dichter Johann Wolfgang Goethe die Verse zu B 4310 verfaßt hat – in der Literatur heißt man dieses frühe opus meist das „Leipziger Liederbuch“ – hier im Druck fixiert worden wäre!

Zur Auswahl der dargebotenen Werke. Nach den obigen Ausführungen handelt es sich im „neuen Eitner“ tatsächlich insofern um eine Auswahl, als alles das fehlt, was nicht, oder noch nicht, oder zufällig nicht der Kasseler Redaktion gemeldet worden ist – wozu natürlich die Ver-

luste der beiden letzten Weltkriege (Sammlung Wagener!) gehören –, was über RISM hinaus bei Eitner und in neuerer Literatur bis hin zur MGG festgehalten ist und was noch nicht ins Blickfeld der Forschung getreten ist (s. Einleitung S. 29). Die Abhängigkeit der Redaktion von der Mitarbeit vieler Länder bringt automatisch Schwierigkeiten, bisweilen bis zum handicap, mit sich, die bei allen Team-work-Unternehmungen auftauchen. R. Eitner konnte sich noch auf das selbst Erarbeitete verlassen und dafür die Verantwortung übernehmen. Der Fortschritt der Team-Arbeit besteht in der Erfassung einer größeren Anzahl von Bibliotheken und Instituten und damit um eine erhöhte Chance, hier und da noch auf bisher unbekannte oder verschollene Werke oder auf neue Komponisten zu stoßen. Ihre Nachteile müssen mit Würde und Anmut getragen werden. – Die der Wissenschaft noch verborgenen Schätze können eine Quellenlexikonredaktion natürlich nicht kümmern, da sie kein Forschungsinstitut ist und man von ihr in Anbetracht der immensen Sammlerarbeit, der kritischen Sichtung des Materials und der Herstellung guter Aufnahmen derartiges nicht erwarten kann. Wohl aber liegt die Frage auf der Hand, warum entgegen aller Gepflogenheit wissenschaftlichen Arbeitens auf die Resultate unserer Vordenker verzichtet worden ist: Auch ein zur Zeit nicht greifbares, aus den 29 mitspielenden Ländern leider nicht gemeldetes Werk ist für die Musikwissenschaft von Wichtigkeit. Das Fehlen einer nicht unerheblichen Zahl von Titeln verfälscht das Bild unseres Wissens in Hinsicht auf den einzelnen Komponisten und auf die Werke einzelner Zeitabschnitte in ihrer Gesamtheit. Nach Eitners Maßstäbe setzenden Veröffentlichungen konnte ein Repertorium erwartet werden, das ältere Forschungs- und Sammlungsergebnisse nach kritischer Prüfung und eventueller Berichtigung oder Vervollkommnung nicht in der Versenkung verschwinden läßt. Eitners Quellenlexikon war immer mehr als ein fachlich ausgerichteteter (Zentral-)Bibliothekskatalog, gerade weil in ihm auf Quellen hingewiesen wird, deren Verbleib seinerzeit ungewiß war. Manches davon hat nun im „neuen Eitner“ als neu entdecktes Opus mit Besitzvermerk Stellenwert bekommen. Es wäre gut, das vor rund 70 Jahren vage Aufgetauchte und auch jetzt noch nicht Greifbare nicht ganz dem Gedächtnis unserer Wissenschaft zu entziehen.

Résumé: Das Geäußerte könnte den Eindruck erwecken, daß an dem 1. Band der Reihe A I von RISM einiges auszusetzen wäre. Es kommt dabei wesentlich darauf an, von welchem Blickpunkt aus er gesehen wird. Steht man ihm voraussetzungslos und mit dem suggerierten Anspruch, daß es sich hier um den „*eigentlichen neuen Eitner*“ handle, gegenüber und legt man einen Maßstab an, der sich nach den bisher veröffentlichten RISM-Bänden richtet, dann ist eine Betrachtung wie die obige gegeben. Bedenkt man indessen die Arbeitsbedingungen, die Arbeitsorganisation und die wirtschaftlichen Grundlagen dieses Unternehmens, dann muß man respektvoll feststellen, daß hier eine große Leistung vorliegt. „*Die Zentralredaktion in Kassel arbeitet mit dem geringstmöglichen Aufwand. Außer dem Leiter werden ein technischer Assistent, eine Sekretärin und bei Bedarf zeitweilig weitere gelegentliche Hilfskräfte beschäftigt.*“ Das ist im Vorwort Seite 13 zu lesen, und es erklärt hinreichend, warum nicht alle Hoffnungen und Erwartungen an die sehnlich erwartete Edition erfüllt werden konnten. Es enthebt uns aber auch nicht ganz der Frage, ob ein für die Musikwissenschaft so grundwichtiges Unternehmen nicht auch einer bis ins Letzte durchgeführten wissenschaftlichen, technischen und wirtschaftlichen Planung bedurft hätte. An der wissenschaftlichen Rahmenplanung hat es gewiß nicht gefehlt, und die Erfolge der Reihe B, bei der übrigens die Autopsie noch Arbeitsprinzip war, sind auch evident. Man zerlegte sachkundig Eitners Quellenlexikon in die bekannten Sonder-Kataloge, deren vorgesehene Bände noch nicht vollzählig erschienen sind. Und dem Block dieser B-Reihe stand nun „nur“ noch die alphabetische Reihe mit den Einzeldrucken vor 1800 gegenüber. Es hat den Anschein, daß dieses „nur“ bei der technischen und wirtschaftlichen Planung doch ein wenig kurz gekommen ist. Es erübrigt sich, hier nochmals auf das einzugehen, was oben ausführlich dargelegt wurde. Diese Feststellungen verlieren allen an dem Zustandekommen des ersten Bandes der A-Reihe Beteiligten gegenüber ihren Sinn. Das Mißverhältnis zwischen Aufgaben und Arbeitskräften ist so kraß, daß kein Wort darüber zu verlieren ist. Dieses Unternehmen hätte eines stattlichen Redaktionsstabes bedurft, der institutionell hätte verankert sein sollen, und es hätten erhebliche Mittel für technische Hilfen zur Verfügung stehen müssen, um exakte, zuverlässige und ausreichende Daten zu erhalten.

Dieser Aspekt hat übrigens einen leise mitschwingenden tragisch gefärbten Unterton: Nach dem letzten Kriege fanden Musikwissenschaftler und Musikbibliothekare aus aller Welt den Weg

zueinander. Ihre internationalen Vereinigungen schufen den Weg zur Zusammenarbeit, und diese steht in einer Aufwärtsbewegung. Zudem hatten wir in den an solchen Arbeiten besonders interessierten Ländern das Geschenk eines Friedens von mittlerweile 28 Jahren. Diese Konstellation hätte die Sternstunde auch für den jetzt begonnenen Teil der RISM-Publikationen sein können. Uns bleibt zur Zeit nichts anderes übrig, als dankbar zu sein für das Erreichte: für eine wertvolle Ergänzung zu Robert Eitners wohl noch eine Zeitlang unentbehrlichem Quellenlexikon.

Abschließend in wenigen Sätzen die angekündigte Betrachtung über die Rolle Johann Sebastian Bachs in RISM A/I/1. Gemessen an der Ausführlichkeit der Meldungen über andere große und viele wesentlich kleinere Komponisten ist diese Rolle erschreckend bescheiden. Und es ist schwer erklärlich, weshalb an diesen Meister nicht mehr Mühe gewendet worden ist. Da ist von dem einzigen Mittel, die Identifizierung der aus vielen Titeln nicht, oder nicht klar erkennbaren Inhalte mittels des BWV auf eine solide Basis zu stellen, kein Gebrauch gemacht worden, da wurde nicht der Versuch gemacht, einen Fachmann oder ein Thematisches Verzeichnis (wie bei den Oeuvres von Carl Philipp Emanuel Bach durch Wotquenne und Suchalla, von Johann Christian Bach durch Piel, von Arne durch Parkinson, von den 5 Bendas durch Lorenz, von Boccherini durch Gérard, von Archadelt durch Sartori und von Banchieri durch Mischiati) hinzuzuziehen, und da ist ein Fehl von über 30 wichtigen und nachweisbaren Titeln aus allen Gebieten des Bachschen Schaffens festzustellen. Die Folgen dieses Verhaltens und dieses Resultates auch nur in einer Auswahl von Beispielen zu geben, ist an dieser Stelle unmöglich. Der Verfasser bittet den Leser, ihm ohne Beweisführung Glauben zu schenken. Da er jeden der 94 Titel genau geprüft und das Ganze mit seinen eigenen Unterlagen sorgfältig verglichen hat, kann er jederzeit den hier fehlenden Beweis nachholen.

Nachwort. Mit erstaunlicher Geschwindigkeit ist inzwischen bereits der 2. Band (C-E) der Reihe erschienen. Bei der Durchsicht waren weitere Beispiele für Doppelaufführungen von Sammeldrucken (z. B. ORAZIO CACCINI C 12 und A. CIFRA C 2204, 2207, 2219, 2221) und von theoretischen Abhandlungen (z. B. GIULIO CACCINI C 11 und COUPERIN C 4301) zu bemerken, sowie das Fehlen von Drucken, die Eitner verzeichnet und deren Existenz wohl außer Frage steht (z. B. SETH CALVISIUS' *Bicinia septuaginta* von 1599, die der für Deutschland nach dem ersten Weltkrieg verlorenen, oben bereits erwähnten „B. Wagener“ angehörte und sich heute bekanntlich an einer großen westeuropäischen Bibliothek befindet).

Auch an wichtigen neuen Resultaten fehlt es wieder nicht. Als Beispiele seien genannt: CALDARA C 56; CAVACCIO C 1546, 1550-1552; CIFRA C 2213; CORELLI mit zahlreichen neuen Drucken aufgrund genauer Durchsicht des gesamten Oeuvres im Anschluß an MGG II, 1673 ff. durch Hans-Joachim Marx; CRÜGER C 4565; DEDEKIND D 1302 und fünf Gelegenheitswerke (D 1298-1300, 1304, 1311); JOHANNES ECCARD mit insgesamt 26 neu hinzugekommenen Gelegenheitskompositionen.

Für die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ist wiederum ein enormer Titelzuwachs zu bemerken – besonders bei den Komponisten, deren Kompositionen von namentlich genannten einzelnen Mitarbeitern zusammengestellt wurden. Den unbestrittenen Rekord hält das Verzeichnis von 64 Spalten (das sind 32 Seiten mit rund 650 Titeln) für J. L. DUSSEK durch Theodora Strakova. Ihm folgen 59 Spalten für DALAYRAC durch Walter Piel, 53 für DIBDIN durch John A. Parkinson, 40 für CLEMENTI durch Alan Tyson, 27 für CAMBINI durch Lutz Trimpert. – Auch die von der Redaktion erstellten Verzeichnisse von CIMAROSA (25 Spalten) und DITTERSDORF (15 Spalten) bereichern unser Wissen erheblich.

Schließlich noch drei Schlaglichter auf die oben erörterten Datierungs- und Autopsie-Fragen: Felix Raugel hatte dankenswerterweise in MGG II, Sp. 1889 J. F. Dandrieus *Livre de sonates a Violon seul* (D 890) vorsichtig mit „um 1720“ datiert und Karl Gustav Fellerer versah ebenda I, Sp. 11, dall'Abacos op. 1-6 (D 794 ff.) ebenso vorsichtig mit Annäherungsdaten. Beide Datierungsbemühungen verwertet RISM A I/2 nicht. – Und welche Folgen fehlende Autopsie haben kann, zeigt besonders deutlich der Druck D 3531. Sein Verfasser wird auf dem Titel Cornelius Heinrich Dretzel genannt. Seine *Harmonische Ergözung, bestehend in einem Concert auf das Clavier gesetzt* enthält aparterweise als zweiten Satz Johann Sebastian Bachs a-moll-Präludium BWV 897,1.

Bleibt noch übrig der Hinweis auf einen bedauerlichen Irrtum: Der bekannte französische Komponist Dieupart, von dessen Cembalo-Suiten sich der junge Johann Sebastian Bach eigenhändig Kopien anfertigte, heißt mit Vornamen nicht François, sondern Charles. Ich tippe darauf, daß es auch einen François D. gibt, dem vielleicht die vier Drucke D 3083-3041 anzulasten sind, die so gar nicht zum Bilde des Charles D. passen.

RISM, Serie A/I: Wunsch und Wirklichkeit

Zu Wolfgang Schmieders „Gedanken beim Erscheinen der beiden ersten Bände der alphabetischen Reihe von RISM“
von Karlheinz Schlager, Kassel

Der Rezensent der beiden ersten Bände¹ der alphabetischen Reihe des Internationalen Quellenlexikons der Musik (RISM) sah sich in einer schwierigen Lage. Seine an eigener Tätigkeit und historischen Vorbildern orientierten Erwartungen, Vorstellungen und Maßstäbe wollten zu diesem Katalog nicht passen, und die verständliche subjektive Enttäuschung übertönte schließlich die objektive Stellungnahme, um die er sich unverkennbar bemühte. Die folgenden Anmerkungen erschienen deshalb notwendig. Sie beziehen sich nicht auf den Katalog, den der Rezensent (und nicht nur er!) gern gesehen hätte, sondern auf den Katalog, der tatsächlich vorliegt.

Als erstes ein Wort zur Abgrenzung der verschiedenen Vorhaben innerhalb des Gesamtunternehmens RISM. Bekanntlich gibt es die Serie B mit Veröffentlichungen geschlossener Quellenlexikons, bearbeitet von einzelnen Autoren, und die Serie A, Kataloge von Drucken und Handschriften, die sich alphabetisch nach Autoren aufnehmen lassen, zusammengestellt nach den Titelaufnahmen von Mitarbeitern in 29 Ländern in einer zentralen Redaktion in Kassel. Eine Koordination zwischen der Forschungsarbeit von Einzelnen und der Redaktionsarbeit der Kasser Zentrale erweist sich schon unter diesen Voraussetzungen als Utopie. Sie wäre nur denkbar, wenn es eine zentrale Redaktion und eine letzte Instanz für beide RISM-Serien geben würde. Dies ist nicht der Fall, und deshalb wird es in der Serie A/I unvermeidlich zu Überschneidungen mit der im Rahmen von RISM erscheinenden Bibliographie zu dem Projekt *Das Deutsche Kirchenlied* (DKL), den *Recueils imprimés* . . . (B [I], II) und den *Écrits imprimés* . . . (B VI¹⁻²) kommen, in denen Drucke des gleichen Zeitraums erfaßt werden. Dem „überflüssigen Luxus von Doppelaufnahmen“ steht die naheliegende Gefahr von Fehlaufnahmen gegenüber, die sich aus Kompetenzstreitigkeiten um einzelne, zwischen den Gattungen liegende Titel ergeben könnten. Eine geistlich-weltliche Liedersammlung des 17. oder 18. Jahrhunderts wird mit guten Gründen sowohl im DKL wie in der Serie A/I Platz finden; ein Arrangement von Ouvertüren verschiedener Komponisten oder eine Pasticcio-Oper kann ebenso als Sammeldruck wie als Einzeldruck betrachtet und eingereiht werden; eine Generalbaß-Schule mit ausführlicher Beispielsammlung kann als Schrift über Musik wie als Zeugnis praktischer Musik gelten und dementsprechend in die *Écrits imprimés* . . . wie in den *Katalog der Einzeldrucke vor 1800* aufgenommen werden. Es ist durchaus nicht einzusehen, warum man Überschneidungen und Querverbindungen zwischen den einzelnen RISM-Serien nicht akzeptieren soll, zumal dann, wenn sich die Möglichkeit von Ergänzungen ergibt, denn Neuauflagen von Bänden der Serie B liegen in weiter Ferne.

¹ Inzwischen ist auch der dritte Band mit den Drucken der Komponisten F und G erschienen.

Ein zweiter Punkt der Rezension betrifft die Vollständigkeit des Katalogs. In diesem Zusammenhang muß mit aller Entschiedenheit wiederholt werden: RISM dokumentiert Vorhandenes, Einsehbares, Abrufbares, keine zerstörten, keine verschollenen, keine nur aus der Literatur bekannten Bestände, und dementsprechend auch keine kompletten Werkverzeichnisse. Wäre dies nicht die Zielsetzung gewesen, so hätte man sich auch weiterhin mit Gerber, Fétis und Eitner begnügen und die inzwischen zerstörten oder umgelagerten Bestände ignorieren können. Mit dieser Feststellung entfallen die meisten Autoren und Drucke, die der Rezensent vermißt. Für die Frage der Vollständigkeit spielte schließlich auch der 1969 nicht mehr aufschiebbarer Redaktionsschluß eine nicht unwichtige Rolle; die Kartei für den Supplementband ist gerade für die ersten beiden Bände besonders umfangreich.

Es lohnt sich, einzelnen Ausgaben, die in der Rezension als fehlend angeführt werden, nachzugehen. AGRICOLA, *Motetae novae* . . . , Nürnberg 1601: unter [A 432 im Katalog enthalten (Christian Johannes Agricola, entsprechend Eitner I/57). – BÄWERL, *Neue Padovan* . . . , Nürnberg 1611: unter Peu(e)rl in der RISM-Kartei (bei Eitner doppelt aufgeführt, vgl. I/301 und VII/399). – BARTSCHERER, *Selectae quaedam cantiones sacrae* . . . , Nürnberg 1570, und *Sacrae cantiones plane novae* . . . , Nürnberg 1573: unter Tonsor in der RISM-Kartei (bei Eitner doppelt aufgeführt, vgl. I/359 und IX/427). – BRAUN, *Cithara Davidici Evangelica* . . . , 1685: unter dem Komponisten W. C. Briegel im Katalog enthalten (vgl. [B 4486). – BRUNO (Quinos), *Cantiones* . . . , Wittenberg 1575: unter Quinos in der RISM-Kartei (bei Eitner doppelt aufgeführt, vgl. II/218 und VII/104). – BÜCHNER, *Series von schönen Villanellen* . . . , Nürnberg 1614: entgegen Eitners Angaben in der Pariser Nationalbibliothek nicht vorhanden. – AGAZZARI, *Missae quatuor, tam organis* . . . , 4. Auflage, Venezia 1627: entgegen Eitners Angaben in der Bayerischen Staatsbibliothek in München nicht vorhanden. – ANIMUCCIA, *Il primo libro delle laudi* . . . , Roma 1583, und *Primo libro di madrigali* . . . , Venezia 1597: entgegen Eitners Angaben in der Bibliothek des British Museum in London nicht vorhanden. – BASSANI, *Motetti sacri* . . . , Venezia 1696: unter [B 1220 im Katalog enthalten (mit 5 Fundorten gegenüber 3 Fundorten bei Eitner). – BASSANI, *Balletti correnti* . . . , 1693: in G. Gaspari, *Catalogo della Biblioteca Musicale G. B. Martini di Bologna*, vol. IV, *Musica strumentale*, Bologna 1961, nicht enthalten. – BYRD, *Ode Divine compassionis* . . . : entgegen Eitners Angabe nicht von William Byrd, sondern von William Bird, einem Komponisten des 19. Jahrhunderts. – Eine Reihe von Ausgaben, die nach Eitners Angaben als Unika in der ehemaligen Kgl. Bibliothek zu Berlin, sowie in Darmstadt, Hamburg und Königsberg vorhanden waren, müssen mit großer Wahrscheinlichkeit als Kriegsverluste abgeschrieben werden. Dazu gehören die angeführten Drucke von AGLIONE, AICHINGER, ALBICASTRO, ALTENBURG, BRADE und BURCK. – Die Ausgaben der Singspiele von Johann ANDRÉ kennt auch Eitner nur aus der Literatur (vgl. I/137; für die *Friedensfeyer* hat sich inzwischen sogar noch ein Nachweis finden lassen). – So verbleiben etwa ein halbes Dutzend Ausgaben (ANERIO, ARMSDORFF, BÖTTNER, BOLDON, BRANDAU und CALVISIUS), die tatsächlich existieren und in den ersten zwei Bänden der Serie A/I als fehlend nachgewiesen worden sind. Für diese Nachweise, die zum Teil schon moniert und zusammen mit anderen Ergänzungen und Korrekturen für den Supplementband registriert worden sind, ist die Redaktion dankbar. – Die „große westeuropäische Bibliothek“, die im Zusammenhang mit einer Calvisius-Ausgabe genannt wird; konnte für RISM leider nicht erschöpfend ausgewertet werden; Belege für entsprechende Bemühungen der Redaktion liegen vor. – Daß das Verzeichnis der Erst- und Frühdrucke von Werken Johann Sebastian Bachs Kritik finden würde, war zu erwarten. Es gehört, wie auch der Rezensent erwähnt, zu den vielen problematischen Verzeichnissen, die zu wesentlichen Teilen über die Zeitgrenze 1800 hinausreichen und über deren Berechtigung und Umfang in diesem Katalog bis Redaktionsschluß noch diskutiert worden ist. Im ähnlich gelagerten Fall des Komponisten Albrechtsberger sind auch die vermutlich vor 1800 erschienenen Drucke nicht mehr redigiert worden; bei Bach wurde demgegenüber die Zeitgrenze 1800 überschritten und ein sicher in manchen Teilen revisionsbedürftiger Kompromiß angestrebt, der dem gegenwärtigen Stand der Bach-Forschung nicht entspricht. Das Problem stellte sich leider erst zu einem Zeitpunkt, an dem kein Mitarbeiter mehr herangezogen werden konnte. Der Titel [B 489 ist in der Tat bei der Numerierung des Manuskripts falsch eingeordnet worden; die Identifizierung die-

ser Ausgabe als 4. Teil der Klavierübung ist dagegen auf Grund von Titelaufnahmen mit dem Zusatz: „*Aria con variazioni*“, eindeutig möglich gewesen. – Die Wahl des Vornamens François für den französischen Komponisten Dieupart geht zurück auf einen entsprechenden Hinweis in der *Revue de Musicologie* XLI, 1958, S. 99².

Als ein „*besonders schmerzliches Manko*“ werden die fehlenden Datierungen bei den im Impressum undatierten Ausgaben empfunden. Zugegeben: mit den in den letzten Jahren erschienenen Monographien über Verleger und deren Platten- oder Verlags-Nummern wäre es möglich gewesen, viele Ausgaben mehr oder weniger genau zu datieren, obwohl dies nicht zu den Aufgaben der Redaktion gehört, die, wie der Rezensent richtig bemerkt, „*kein Forschungsinstitut ist*“. Aber es wäre doch auch nur bei den Ausgaben möglich gewesen, die mit vollständigem Impressum und der Platten- oder Verlags-Nummer gemeldet worden sind, und die Frage nach der Vollständigkeit hätte sich auf anderer Ebene erneut gestellt, denn der Benutzer hätte sich mit Recht gefragt, warum in einem Fall eine Datierung geschätzt, abgeleitet oder übernommen wurde, in einem anderen Fall nicht.

Die Frage der Datierung ist symptomatisch für alle bibliographischen Details, die nicht aufgenommen werden konnten, weil sie nicht auf allen Titelaufnahmen verzeichnet waren. Da für eine Vervollständigung oder Wiederholung der Titelaufnahme in den meisten Ländern in absehbarer Zeit keine Möglichkeit besteht, boten sich für die Redaktion des vorhandenen Bestandes nur drei Lösungen an: entweder die vollständigen von den weniger vollständigen Titelaufnahmen zu trennen, oder eine Form der Titelaufnahme festzusetzen, der möglichst viele der vorhandenen Titel noch genügen, oder eine Viertelmillion unwiederholbarer Titelaufnahmen auf unabsehbare Zeit stillzulegen und sich dem Wunschenken einer Bibliographie hinzugeben, die dem Benutzer jeden Bibliotheksbesuch erspart hätte. Die erste Lösung hätte ohne Zweifel einen sehr unübersichtlichen und kaum benutzbaren Katalog ergeben und wäre zudem für die Länder, in denen die RISM-Arbeit nur unter sehr schweren Bedingungen möglich ist, entmutigend, wenn nicht demütigend gewesen, und RISM entsteht heute unausweichlich unter dem Vorzeichen der internationalen Zusammenarbeit. Die zweite Lösung mag einer strengen wissenschaftlichen Prüfung nicht immer standhalten, und sie büdet der Redaktion ein hohes Maß an Verantwortung und Risiko auf, aber sie erlaubt es, das vorhandene Material nahezu vollständig, in einer übersichtlichen Form und innerhalb des durch die Förderung des Projekts vorbestimmten Zeitraums vorzulegen. Die Entscheidung für diese Lösung ist vor einigen Jahren gefallen, die Bände werden bis Mitte der siebziger Jahre vorliegen. Es wäre zu hoffen, daß sie nicht nur mit „*Resignation*“ aufgenommen werden – hätten die Initiatoren diese Haltung angenommen, oder würde die Redaktion ihr verfallen: kein Band wäre je zustande gekommen.

Erwiderung auf Karlheinz Schlager: RISM, Serie A/I: Wunsch und Wirklichkeit von Wolfgang Schmieder, Freiburg i. Br.

Meine Erwiderung auf obige Replik habe ich in vier Punkte zusammengefaßt. Ich betone, daß das Nichteingehen auf andere Teile der Replik nicht einer Zustimmung meinerseits zu diesen gleichkommt, sondern daß sie aus Zeitmangel und aus Gründen einer notwendig gewordenen Arbeitsökonomie nicht beantwortet werden können.

1. Zur Abgrenzung der RISM-Reihen: Daß es Fälle von Mehrdeutigkeit des Inhaltes eines Druckes gibt, ist unbestreitbar. Diese sind natürlich von mir nicht gemeint und wohl auch nicht moniert.

2 „... Dieupart, qui se prénomme décidément François malgré la tradition des dictionnaires...“

Zu einer an sich denkbar einfachen Harmonisierung der RISM-Reihen bedarf es keiner besonderen „Instanz“. Die Verantwortung könnte bei den Redakteuren der Reihen liegen. Bei der Richtlinienlinie „in dubio pro reo“ kann nicht das Geringste passieren.

2. Zu den als fehlend angegebenen Drucken: Johann AGRICOLAS *Motetae novae* von 1601 sind aus Versehen anstelle eines Druckes von Wolfgang Chr. AGRICOLA in die Fehl-Liste geraten – was ich bedauere und zu entschuldigen bitte.

Bei BÄWERL/PEUERL, BARTSCHERER/TONSOR, BRAUN/BRIEGEL, BRUNO/QUINOS fehlen die notwendigen Verweisungen im Katalog, so daß der Suchende hilflos ist.

Ob die von Eitner in den Bibliotheken London (Br. Mus.), München (Bayer. StaatsB) und Paris (Bibl. Nat.) festgestellten Drucke von ANIMUCCIA, AGAZZARI, BÜCHNER tatsächlich alle ihren Besitzer gewechselt haben oder in Verlust gerieten, wäre einer Nachprüfung wert.

Die Mitteilung über einen William BIRD aus dem Ende des 18. Jahrhunderts (Eitner) ist interessant. Bleibt die Frage, warum dieser Druck nicht auf Seite 317 verzeichnet wurde.

Giovanni Battista BASSANI [B 1220 ist nicht identisch mit der vermißten Ausgabe Venedig: Sala 1696.

3. Zu fehlenden bibliographischen Daten: Es fällt auf, daß die Feststellung von Datierungen als nicht zu den Aufgaben der Redaktion gehörig bezeichnet wird und daß sie einem „Forschungsinstitut“ zuzuweisen sei. In jeder größeren wissenschaftlichen Bibliothek gehören solche Feststellungen gewissermaßen zum „täglichen Brot“ des musikwissenschaftlich nicht ausgebildeten Personals. Für komplizierte und zeitraubende Fälle sollte eine versierte, musikbibliographisch vorgebildete Kraft zur Verfügung stehen.

Und es fällt auf, daß gewissermaßen aus optischen Gründen für die Darbietungsweise aller Titel eine den schlechten Titelmeldungen angepaßte gemeinsame Form gewählt worden ist. Warum eigentlich? Was den besseren Meldungen bei dieser Methode abgeht, ist nicht wieder gut zu machen, und es nützt auch den primitiveren Meldungen nichts. Bei einer so unüblichen Praxis der Katalogherstellung über eine Titelaufnahme-Sammlung (ohne Vorlage der Drucke) sollte man sich nicht einen Ehrgeiz in Richtung auf gleichmäßige Darbietung aller Titel leisten, der auf Kosten der guten Aufnahmen geht. Ein der Replik entnommenes Beispiel dafür: Bei dem Titel [B 489 ist durch die gefährliche Gleichmachung der Titel dem Benutzer des Kataloges eine höchst wichtige Information entgangen, nämlich die über den Inhalt des Druckes. Nach Herrn Schlagers Worten hat die Redaktion „auf Grund von Titelaufnahmen mit dem Zusatz: *Aria con variazioni*“ Kenntnis davon gehabt, daß es sich hier um die Goldbergvariationen, Klavierübung Teil IV, handelt.

4. Die Replik wirft dem Rezensenten mangelnde Objektivität vor und attestiert ihm andererseits – immerhin –, daß er sich um Objektivität „unverkennbar bemühte“. Diese Meinung überlasse ich dem Urteil der Leser der „Musikforschung“.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen *

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

Nachtrag Wintersemester 1972/73

Göttingen: Priv.-Doz. Dr. R. GERLACH: Die Musik der Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern) (1) – Karlheinz Stockhausen: Texte I-III. Kritische Lektüre von Schriften zu Theorie und Praxis der Musik seit 1952 (2).

Heidelberg, Lehrbeauftragt. Prof. H. VOGT: Lehrkurs: Übungen zur postseriellen Musik (2).

Sommersemester 1973

Aachen, Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. KIRCHMEYER: Claude Debussy (2) – Ü: Einführung in die Harmonielehre (2).

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Haupt-S: Übungen zur Geschichte der Oper seit Mozart (2) – Die klassische Musik Indiens (mit Kolloquium) (2) – Übungen zur Musik der Naturvölker (2) – Ringvorlesung: Musikwissenschaft: Aspekte einer Wissenschaftsgeschichte I (gem. mit Prof. Dr. W. ARLT, Prof. Dr. E. LICHTENHAHN und Dr. M. HAAS) (2) – Interdisziplinäre Arbeitsgemeinschaft: Richard Dehmel und Stefan George in den Vertonungen Arnold Schönbergs und seines Kreises (gem. mit Prof. Dr. M. STERN) (2) – Arbeitsgemeinschaft: Probleme der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert (durch Prof. Dr. E. LICHTENHAHN) (2) – Paläographie der Musik IV: Übungen an ausgewählten Quellen des 15.-17. Jahrhunderts (durch Dr. M. HAAS) (2).

Prof. Dr. W. ARLT: Grund-S: Übungen zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (2) – Satzlehre III: Das 16. und frühe 17. Jahrhundert (2) – Arbeitsgemeinschaft: Zu satztechnischen und paläographischen Fragen der älteren Musikgeschichte (2) – Einführung in den Choral des Mittelalters (mit Dr. M. HAAS) (2) – Ringvorlesung: Musikwissenschaft: Aspekte einer Wissenschaftsgeschichte I (gem. mit Prof. Dr. H. OFSCH, Prof. Dr. E. LICHTENHAHN, Dr. M. HAAS) (2).

Lektor Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Instrumentenkunde mit Übungen (2).

Berlin, Freie Universität. Prof. Dr. R. STEPHAN: Bachs Kantaten (2) – Haupt-S: Musik um 1500 in Deutschland (2) – Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten (mit Dr. H. KÜHN) (14-täglich) (2) – Doktoranden-Colloquium (n. V.).

Prof. Dr. F. DÖHL: Zum Formproblem in der Musik von Beethoven bis Stockhausen (2) – Haupt-S: Übung zur Vorlesung (Zum Formproblem in der Musik von Beethoven bis Stockhausen) (2) – Ü: Analyse (Kontrapunkt/Harmonielehre II) (2) – Ü: Musiktheoretisches Repetitorium (2 n. V.).

N. N.: Vorlesung (2) – Haupt-S: (2).

Prof. Dr. T. KNEIF: Pros: Die Pariser Große Oper (2) – Colloquium: Neuere Kompositionen von Henze (1).

Prof. Dr. A. FORCHERT: Der junge Reger (14-täglich) (4).

Dr. H. KÜHN: Pros: Machaut und Dufay (2).

Dr. A. LIEBE: Ü: Richard Wagners Schriften und die Musikbestrebungen im 19. Jahrhundert.

N. KOKKINIS: Tutorien: Lektüre schwieriger Partituren (Wagner, Götterdämmerung) (2) – Notationskunde (Tabulaturen) (2).

Dr. W. SCHLEMM: Ü: Musikalische Akustik (2).

Dr. F. ZAMINER: Ü: Lektüre mittelalterlicher Traktate (2).

Alle Hochschullehrer und wiss. Mitarbeiter: Colloquium „Studienplanreform“ II (2).

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

Abtlg. Musikethnologie: Prof. Dr. K. REINHARD: Musik Japans (mit Colloquium) (2) – Urelemente der Musik (mit Colloquium) (2) – Haupt-S: Gestalt und Funktion der Musik (2).
 Ass. Prof. Dr. J. P. REICHE: Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft II (mit Colloquium) (2) – Pros: Außereuropäische Tonsysteme (2).

Dr. Ch. AHRENS: Ü: Zur Problematik von Tonhöhenmessungen (mit apparatekundlichem Praktikum) (2).

H. P. SEIDEL M. A.: Transkription II (2) – Musik-Ethnographie Australiens (2) – Arabische Rhythmustheorien im Mittelalter (Lektürekurs) (2).

Dr. L. MANIK: Ü: Das Arabische Tonsystem im Mittelalter (2).

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. C. DAHLHAUS: Forschungsfreisemester. Vertretung: Prof. Dr. E. BUDDE: Anton von Webern (2).

Prof. Dr. F. BOSE: Volksmusik in den asiatischen Hochkulturen (2) – S: Musik u. Musiktheorie der Spätantike (2) – Musikethnologisches Colloquium (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. LANGNER: S: Dynamik und Tempo in der Musik des 19. u. 20. Jh. (2).

Prof. Dr. H. DE LA MOTTE-HABER: S: Musikanschauung und musikalische Analyse (2).

Dr. S. SCHUTTE gem. mit H.-W. HEISTER: Ü: Materialistische Musikästhetik (4) – Musikpädagogisches Colloquium (2) (SCHUTTE).

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

Tutorien: ZIMMERMANN: Ergänzende Übung zu Kontrapunkt III „Die Fuge“ (2).

Frau ZENCK: Mensuralnotation (2).

Herr ZENCK: Heine-Lieder von Robert Schumann und Franz Schubert (2).

Bern. Prof. S. VERESS: Bartóks Bühnenwerk (1) – Pros: Grundschrift der Musikkritik (1) – S: Neuere Methoden in der Klassifikation von Volksliedern (1) – Instrumentationskunde (2) – Ü: Formenlehre IV (1).

Prof. G. AESCHBACHER: Ü: Gehörbildung II (2) – Harmonielehre II (1) – Generalbaßübungen (2).

Dr. V. RAVIZZA: Ü: Formenlehre II (1) – Kontrapunkt II (1).

Bochum. Prof. Dr. H. BECKER: Frühgeschichte der Motette (2) – Ausgewählte Themen zur Geschichte der Musiktheorie (2) – Geschichte der Klarinettenmusik (1) – Doktoranden-Seminar (2 n. V.).

Dr. K. RÖNNAU: Notationskunde I: Mensuralnotation (2).

Dr. G. ALLROGGEN: Einführung in den Gregorianischen Choral (2).

H. FREDERICH: Harmonielehre II (1) – Generalbaßspiel (1) – Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3).

Bonn. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Die italienische Oper im 19. Jahrhundert (2) – Übungen zur Editionspraxis älterer Musik (16./17. Jahrhundert) (2) – Haupt-S: (zus. mit KROSS, PLATEN, M. VOGEL): Original und Bearbeitung in der Musik (2).

Akad. Mus. Dir. Prof. Dr. E. PLATEN: Formenanalyse. Formen der Vokalmusik (2) – CM (für Hörer aller Fakultäten): Chor, Orchester (je 3), Camerata instrumentale (Musizierkreis) (2), Kammermusik (n. V.).

Prof. Dr. M. VOGEL: Temperierung und reine Stimmung (2) – Übungen zur Harmonik der Chormusik (2) – Kolloquium über aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. S. KROSS: Troubadors, Trouvères, Minnesang (2) – Musikwissenschaftliche Methodik und Bibliographie (2) – Arbeitskreis Musikwissenschaft und Erwachsenenbildung (2).

Dr. K. KROPFINGER: Musikästhetik und Kunstpolitik (2).

Braunschweig. Technische Universität. Dozent Dr. K. LENZEN: Bedeutende Klavierwerke im 18., 19. und 20. Jahrhundert, Teil I (1) – S: Analysen einzelner Werke des Vorlesungsthemas (1) – CM instr. (Universitätsorchester), Proben und Konzert (2).

Clausthal. Technische Universität. Prof. Dr. W. BOETTICHER: Strawinsky, Hindemith, Bartók; Probleme einer Genesis neuerer Musik (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Moderne Musik zwischen 1910 und 1950 (2).

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

Erlangen. Prof. Dr. M. RUHNKE: Geschichte der Oper in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts (2) – S: Mozarts Opern (2) – Doktoranden-Kolloquium (mit Prof. Dr. F. KRAUTWURST) (2).

Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Alban Bergs „Wozzeck“ (1) – Ü: Quellen- und Stilkritik an Originalen in fränkischen Bibliotheken (mit Exkursionen) (5) – Doktoranden-Kolloquium (mit Prof. Dr. M. RUHNKE) (2).

Dr. F. KRUMMACHER: Ü: Musik für Tasteninstrumente im 17. Jahrhundert (2).

Lektor Dr. K.-J. SACHS: Musikgeschichte zwischen 1700 und 1770 (2) – Notationskunde: Orgel- und Lautentabulaturen (2) – Kontrapunkt I (2) – Harmonielehre II (2) – Gehörbildung (1) – Partitur- und Generalbaßspiel (1).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. L. FINSCHER: Das deutsche Lied von Brahms bis Webern (2) – Pros: Einführung in die wissenschaftliche Interpretation musikalischer Kunstwerke (2) – Hörpraktikum zur Vorlesung (2).

Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: Beurlaubt.

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: Das Oratorium im 19. Jahrhundert (2) – Pros: Übungen zur musikalischen Quellenkunde: Notationskunde (2) – S: Musik für Tasteninstrumente bis 1600 mit aufführungspraktischen Übungen (gemeinsam mit Prof. Dr. H. HUCKE) (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: S: Olivier Messiaen (2) – S: Musik für Tasteninstrumente bis 1600 mit aufführungspraktischen Übungen (gem. mit Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY) (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Die frühromantische Oper (2) – Ober-S: Der Komponist als Bearbeiter eigener Werke (2) – Hörpraktikum zur Vorlesung (2).

Akadem. Oberrat P. CAHN: Ü: Geschichte und Praxis des Basso continuo (1) – Instrumentaler Kontrapunkt (1) – Partitur und Instrumentation vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart (2) – Praktikum: Partiturspiel (1) – Collegium musicum instrumentale (2) – Collegium musicum vocale (2).

Exkursion (Gem. Verant.): Quellenarbeit in Schweizer Bibliotheken (St. Gallen, Zürich, Basel) 5 Tage n. V.

Colloquium (Gem. Verant.): Probleme der materialistischen Musikästhetik (2).

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

Prof. Dr. R. DAMMANN: Musik im Barock (2) – S: Machaut (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. L. U. ABRAHAM: Popularität als Problem der Musikästhetik (2).

Lehrbeauftragt. P. ANDRASCHKE: S: Übung zu Béla Bartóks Kompositionsart (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. BREIG: S: R. Wagners Romantische Opern (2) – Kurs: Kontrapunkt II (1).

Lehrbeauftragt. Dr. W. FROBENIUS: S: Notation und Rhythmus im 13. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. Dr. F. RECKOW: S: Übungen zum Kompositionsstil der Schule von Notre Dame (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. STROTH: S: Musikkritik und Musikjournalismus (2) – Kurs: Harmonielehre II (1).

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. F. TAGLIAVINI: Les origines de l'opéra (2) – Einführung in die Instrumentenkunde (1) – S: Les traditions musicales populaires dans le pays fribourgeois (1) – Pros: Harmonische Analyse (1) – Contrepoint (1).

Dr. J. STENZL: Histoire musicale I: La monodie médiévale (1) – Einführung in die Musikwissenschaft I: Quellenkunde (1) – Schönberg und George (mit Kolloquium, gem. mit Prof. Dr. H. P. NEUMANN) (2).

Gießen. Prof. Dr. E. JOST: Einführung in die systematische Musikwissenschaft (2) – S: Empirische Forschung in der Musiksoziologie (2) – S: Theorie des Jazz: Analyse von ausgewählten Transkriptionsbeispielen (2) – S: Musik in der Werbung (gem. mit Prof. Dr. E. KÖTTER) (2).

Prof. Dr. P. BRÖMSE: Ausgewählte Bereiche der Musikethnologie (2).

Prof. Dr. E. KÖTTER: Pros: Elektronische Musik: Grundbegriffe und ausgewählte Beispiele (2).

Prof. G. DISTLER-BRENDEL: Die Klaviersonaten Haydns, Mozarts und Beethovens (1) – S: Seminar zur Vorlesung (2).

G. RITTER (OSTR. i. H.): Die geistliche Vokalkomposition im 17. und 18. Jahrhundert (1).

Dr. E. WEIDMANN (OSTR. i. H.): S: A. Schönberg: 15 Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“ (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. KNOFF: Die Symphonie in der Klassik und Vorklassik (1) – S: Seminar zur Vorlesung (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. HUSMANN: Minnesänger und Troubadours (2) – Ober-S: Lektüre von Coussemakers Anonymus IV.

Prof. Dr. W. BOETTICHER: Ü: Form- und Klangprobleme der romantischen Klaviersonate (2).

Dr. R. GERLACH: Gustav Mahler. Symphonie und Lied (1) – Ü: Richard Wagner: „Oper und Drama“. Lektüre von ausgewählten Kapiteln (2).

Ass. Dr. HESSE: Ü: Musikalische Akustik (2).

Akadem. Mus. Dir. H. FUCHS: Harmonielehre I (1) – Harmonielehre III (1) – Kontrapunkt II (1) – Kontrapunkt IV (Nachahmungsformen) (1) – Göttinger Universitätschor (2) – Akademische Orchestervereinigung (2) – Theologische Fakultät: Die evangelische Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (1) – Hör- und Intonationsübungen (1).

Graz. Prof. Dr. R. FLOTZINGER: Geschichte der Motette II (2) – Dissertantenseminar (2) – Musikhistorisches Repetitorium IV (2).

Prof. Dr. W. WÜNSCH: Einführung in die Musikethnologie II (2) – Musikethnologisches Proseminar (2).

Prof. Dr. R. FLOTZINGER – Prof. Dr. W. WÜNSCH: Pros: Musikkultur des Südostens (2).

Frau Dr. I. SCHUBERT: Musikwissensch. Pros: Einführung und Analyse (2).

Dr. J. H. LEDERER: Notationskunde II (2).

Hamburg. Prof. Dr. C. FLOROS: Bruckner und Brahms (2) – Haupt-S: Kernfragen der Gregorianik (2) – Doktorandenkolloquium (n. V.).

Prof. Dr. A. HOLSCHNEIDER: Instrumentalmusik des Mittelalters (1) – Übung zur Vorlesung (1).

Prof. Dr. H.-P. REINECKE: Einführung in die systematische Musikwissenschaft I: Musik als Information und Verhalten (2) – Haupt-S: Theorien über Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. H. J. MARX: Igor Strawinsky (2) – S: Paläographische Übungen zur Instrumentalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts (2) – Kolloquium: Kritische Besprechung von Neuerscheinungen (2).

Dr. W. DÖMLING: Pros: Probleme der musikalischen Formenlehre (2) – Ü: Ausgewählte Werke der Zweiten Wiener Schule (2).

Dr. H.-P. HESSE: Pros: Meß- und Informationstheorie (2).

Dr. E. MARONN: Praktikum: Tonaufnahme und Wiedergabe (2).

Dr. P. PETERSEN: Pros: Strawinsky, Bartók, Hindemith. Einführung in die Stilkritik (2) – Übung zur Technik des wissenschaftlichen Arbeitens (1).

Prof. Dr. H. RAUHE: S: Wort-Ton-Problem in alter und neuer Musik einschließlich Folklore und Pop-Musik (2).

Dr. A. SIMON: Ü: Die Musik Indiens (2).

Univ. Mus. Dir. J. JÜRGENS: Musiktheoretische Übung für Fortgeschrittene (Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge) (2) – Interpretationskundliche Übungen an ausgewählten Werken des Frühbarock (2) – Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3).

Hannover. Technische Universität. Prof. Dr. H. SIEVERS: Kriterien zur Musik des Barockzeitalters (1) – W. A. Mozart und seine Zeit (1) – CM instr. (2) – Universitätschor (durch L. RUTT) (2).

Heidelberg. Prof. Dr. R. HAMMERSTEIN: Igor Strawinsky und der Neoklassizismus (2) – S: Übungen zu Monteverdis Madrigalwerk (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. S. HERMELINK: Die bürgerliche Musikkultur (einschl. der Kirchenmusik) im 18. und frühen 19. Jahrhundert (2) – S: Lektüre ausgewählter Theoretiker des 16./17. Jahrhunderts (2) – Madrigalchor (2) – CM (Studentenorchester) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. SEIDEL: Pros: Übungen zur Musik des 15. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. J. HUNKEMÖLLER: Ü: Einführung in die Musikgeschichte (2) – Ü: Einführung in den Gregorianischen Choral (2).

Lehrbeauftragt. Prof. Dr. H. WOHLFARTH: Lehrkurs: Einführung in die funktionelle Harmonielehre (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. SENN: Volkslied und Volksmusik in den Alpen (1) – S: Übungen zur Musikgeschichte (2) – Kolloquium für Dissertanten (1).

Lehrbeauftragt. Dr. B. WIND: Das Zeitalter L. v. Beethovens II (2) (für Studierende der Musikerziehung) – Allgemeine Musikgeschichte II (2) und IV (2) – Satzlehre (Harmonielehre, Kontrapunkt) IV (4).

Lehrbeauftragt. Dr. J. SULZ: Grundfragen der Musikerziehung (2) – Musikpädagogisches Seminar II: Fragen der Werkbetrachtung (2) – Moderne Musikdidaktik II (2) – Musikalische Werkkunde II: Formen der geistlichen und weltlichen Musik des MA: (1).

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

Karlsruhe. Prof. Dr. W. KOLNEDER: J. S. Bach, Die Kunst der Fuge (1) – Ü: Terminologie und Analytik (1).

Kiel. Prof. Dr. W. SALMEN: Musik der Renaissance (2) – Ober-S: Der Werkbegriff in der Musik (2) – Kolloquium für Doktoranden (mit Prof. Dr. K. GUDEWILL) (2) (14-tägig) – Kolloquium: Grundlegung einer Methodik der Musikikonographie (2) (14-tägig).

Prof. Dr. K. GUDEWILL: Mozarts Kammermusik (2) – S: Übungen zum Werk Dietrich Buxtehudes (2) – Kolloquium für Doktoranden (mit Prof. Dr. W. SALMEN) – Capella. Vokal-instrumentaler Musizierkreis für ältere Musik (2).

Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: S: Musik der 1960er Jahre (2) – Zur Dramaturgie der Mozartschen Musikbühne (2) – Harmonielehre I (für Anfänger) (1) – Harmonielehre II (für Fortgeschrittene) (1) – Kontrapunkt (1) – CM (großes Orchester) (3).

Dr. A. EDLER: Die Musik des 19. Jahrhunderts nach Beethoven (2) (HIMG Lübeck) – S: Richard Wagner (2) (HIMG Lübeck) – Kolloquium: Grundfragen des Singens und der vokalen Musikformen (2) (HIMG Lübeck) – Studentenkantorei (2) – Orgelspiel (2).

Dr. H. W. SCHWAB: S: Konzert und Konzertbetrieb vom 17. bis 19. Jahrhundert (2) (HIMG Lübeck).

Allgemeines Kolloquium (Prof. Dr. W. SALMEN, Prof. Dr. K. GUDEWILL, Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH, Dr. EDLER, Dr. U. HAENSEL, Dr. A. NOWAK, Dr. H. W. SCHWAB, Dr. W. STEINBECK) (2) (14-tägig).

Prof. Dr. S. SØRENSEN: Die evangelische Kirchenkantate bis ca. 1700 (2) – S: Der Kirchengesang in Dänemark und Schleswig-Holstein seit der Reformation (2).

Köln. Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Musik im Zeitalter Palestrinas und Lassos (3) – Pros A: Ludwig van Beethovens Oper Fidelio (2) – Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Luigi Dallapiccola (2) – Ü: Analyse ausgewählter Werke der Zwölfton- und Seriellen Musik (nach 1950) (1) – Paläographische Übung: Tabulaturen (1).

Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Frühe Instrumentalmusik (2) – Haupt-S A: Oper und Musiktheater im 20. Jahrhundert (2) – Ü: Stilfragen der Musik. Klangbild und Theorie (1) (KÄMPER/NIEMÖLLER).

Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Die Musikinstrumente im vorderen Orient (2) – Pros B: Kunstmusik und Volksmusik im Iran (2) – Übung zur nordindischen Musik (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Die Musik des Mittelmeerraumes IV: Nordafrika (Tunesien, Algerien, Marokko) (2) – Haupt-S B: Die Musik im Kontext afrikanischer Kultur (2) – Transkriptionsübung: Auswertung filmischer Dokumente (2).

Prof. Dr. J. FRICKE: Musikalische Hörwahrnehmung I (2) – Gerätepraktikum für die Durchführung musikalisch-akustischer Arbeiten (2).

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

Lektor Prof. F. RADERMACHER: Kontrapunkt II: Der 2- und 3-stimmige polyphone Satz (1) – Formenlehre II: Motette, Suite, Choralvorspiel (1) – Harmonielehre IV: Der Choralatz und Modulation (1).

Lektor H.-E. BACH: Harmonielehre II (1) – Generalbaßspiel (1) – Gehörbildung I (Melodik, Rhythmus) (1).

Dr. D. GUTKNECHT: CM instr. (3) – CM voc. (4) – Kammerorchester des CM (2) Kammermusik für Bläser (3) – Orchestervorschule (2) – Offene Abende des CM (1).

Mainz. Prof. Dr. H. FEDERHOFER: Oper und Instrumentalmusik im Spätbarock (1) – Der strenge Satz als geschichtliches Phänomen (1) – Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (2) – Ü: Übungen im strengen Satz (im Anschluß an die Vorlesung) (mit Ass. SCHNEIDER) (2).

Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Die Entwicklungszüge der Kammermusik von den Anfängen bis in unsere Zeit (2) – Pros: Aufbau und Arbeitsweisen der Musikwissenschaft (1) – Haupt-S: Musikästhetische Grundvorstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts (2) – Ü: Urheberrecht in Gesetzgebung und Praxis in der Musik des In- und Auslands (2).

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Landes- und Sozialkunde der Musik in Deutschland II: Musik und Gesellschaft in Deutschland während des 19. und 20. Jahrhunderts (public) (2) – Pros: Deutsches Solo- und Chorlied im 19. und 20. Jahrhundert (2) – Haupt-S: Untersuchungen zum Impressionismus (privatissime) (mit H.-J. IMIELA) (2) – Ü: Instrumentales Praktikum: Kurmainzer Musik der Klassik (privatissime) (2).

Prof. Dr. W. SUPPAN: Béla Bartók und Zoltán Kodály (1) – Pros: Die Volksmusikregionen Osteuropas (2).

Prof. Dr. R. WALTER: Ü: Harmonielehre III (privatissime) (1) – Einführung in das Partiturspiel I (privatissime) (1) – Die Struktur der Sonatenform (privatissime) (1) – Einführung in das Generalbaßspiel II (1).

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

Marburg. Prof. Dr. R. BRINKMANN: Musik des Mittelalters oder Über das Interesse an der Geschichte (1) – Pros: Formenlehre als systematische und historische Disziplin (2).

Akad. Oberrat Prof. Dr. H. HEUSSNER: Mozarts Wiener Akademiekonzerte (2) – Hörpraktikum zum Mozart-Seminar (2) – Pros: Aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (2).

Akad. Rat und UMD Prof. Dr. M. WEYER: Französische Orgelmusik von C. Franck bis O. Messiaen (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – Harmonielehre II (2) – Kontrapunkt I (1) CM instr. (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – CM voc. (für Hörer aller Fachbereiche) (2) – Kammermusikkreis (für Hörer aller Fachbereiche) (n. V.).

Dozent Dr. S. DÖHRING: Pros: Sprache und Musik im Film (2).

E. BUSSE, Doz. Dr. S. DÖHRING, Prof. Dr. H. HEUSSNER, H.-W. SCHAAL, UMD Prof. Dr. M. WEYER: Erläuterung und Vorführung ausgewählter Werke der Musikgeschichte (für Hörer aller Fachbereiche) (2).

Prof. Dr. R. BRINKMANN, Doz. Dr. S. DÖHRING, Prof. Dr. H. HEUSSNER: Musikwissenschaftliches Forschungsseminar (2).

H.-W. SCHAAL: Tutorium: Musiktheorie im Zeitalter des Humanismus (2).

München. Dozent Dr. St. KUNZE: Entwurf zu einer Geschichte der Musik (2) Ü: Die Rekonstruktion historischen Klangs und die Interpretation „alter“ Musik (mit praktischen Versuchen) (2) – Kolloquium: Die letzten Quartette von Beethoven (Fortsetzung vom WS 1972/73) (14-tägig) (2).

Priv.-Doz. Dr. R. BOCKHOLDT: Schuberts Instrumentalmusik (2) – Pros: Einführung in die Probleme der Mensuralmusik (14. und 15. Jahrhundert) (2).

Priv.-Doz. Dr. J. EPPELSHEIM: Haupt-S: Formen des instrumentalen Ensembles im 17. Jahrhundert (2) – Musikalisches Praktikum: Generalbaß II (2) – Besprechung ausgewählter Instrumente in Münchner Museumsbesitz (n. V.).

Lehrbeauftragt. Dr. K. HASELHORST: Musikalisches Praktikum: a) Weltliche Musik von

Machaut bis Josquin (für Solosänger und Instrumente); b) Lehrkurs für historische Streichinstrumente (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. PFAFF: Ü: Liturgisches Rezitativ und Psalmodie (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. SCHLÖTTERER: Vokales Ensemble: Kompositionen von Heinrich Schütz (3).

Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID: Ü: Einführung in die Notationsweisen älterer Instrumentalmusik (Tabulaturen) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. TRAIMER: Musikalisches Praktikum: Partiturspiel (2) – Musikalisches Praktikum: Einführung in den musikalischen Satz: Die Fugen des Wohltemperierten Klaviers I (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. L. WAELTNER: Ü: Strawinskys Neoklassizismus (2).

Münster. Prof. Dr. W. F. KORTE: Die wissenschaftliche Darstellung von Tonsätzen (mit Schallplatten) (4) – Strukturwissenschaftliches Kolloquium (2) (gem. mit Dr. U. GÖTZL.).

Wiss. Rätin u. Professorin Dr. M. E. BROCKHOFF: Richard Wagner (2) – Haupt-S: Übung zur Vorlesung, Richard Wagners theoretische Schriften (2) – Ober-S: Doktoranden-Kolloquium (2) – Forschungs-S zur Neuen Musik (2).

Wiss. Rat u. Professor Dr. R. REUTER: Die großen Instrumentenbauer Europas (1) – Ü: Bestimmungsübungen für Anfänger (1) – Auswertung musikhistorischer Quellen. Übungen in münsterischen Archiven und Bibliotheken (4) – Besprechung wissenschaftl. Arbeiten (2).

Akad. Oberrätin Dr. U. GÖTZE: Ü: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen II (2) – Ü: Epochen der Musikgeschichte II (2) – Strukturwissenschaftl. Kolloquium (für Fortgeschrittene) (gem. mit Prof. KORTE) (2) – Strukturwissenschaftl. Seminar für Doktoranden (7).

Wiss. Assistent D. RIEHM: Unter-S: Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit bis zur Ars antiqua (2) – Ü: Orgel- und Lautentabulaturen (2) – CM instr. (3) – Kammerorchester (2) – Das Musikkolleg. Offene Kammermusikabende mit Einführung (14-täglich 2).

Regensburg. Prof. Dr. H. BECK: Ausgewählte Probleme der musikwissenschaftlichen Forschung (für Fortgeschrittene) (2) – Einführung in die Musikwissenschaft I (1) – Historisches Aufführungspraktikum (Chor) (2) – Aufführungspraktikum II (Kammerorchester) (2).

Prof. Dr. F. HOERBURGER: Der Tanz und seine Geschichte (1) – Ausgewählte Probleme der Musikinstrumentenkunde (2).

H. MÜLLER-BUSCHER: Einführung in die Musikwissenschaft I (1).

Dr. M. LANDWEHR V. PRAGENAU: Notationskunde: Die Notation mehrstimmiger Musik im Mittelalter I (1).

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

Lehrbeauftragt. H. STEGER, St. R.: Das deutsche Lied von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis Hugo Wolf (1).

Saarbrücken. Prof. Dr. W. BRAUN: Geschichte der Kammermusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2) – Geschichte der Kammermusik III (1) – Haupt-S: Methoden der Analyse und Interpretation (2) – Repetitorium und Besprechung laufender Arbeiten (2 n. V.) – Kolloquium für Doktoranden (gem. mit Prof. APFEL, Prof. W. MÜLLER-BLATTAU, Prof. MAHLING) (14-täglich 2).

Prof. Dr. E. APFEL: Theorie der Melodie in der komponierten Mehrstimmigkeit (2) – Geschichte der Orchestermusik II (1) – Pros I: Einführung in die Musikgeschichte des Mittelalters (1. u. 2. Semester) (2) – S: Theoretische Harmonik (2) – Kolloquium für Doktoranden (gem. mit Prof. BRAUN, Prof. W. MÜLLER-BLATTAU, Prof. MAHLING) (14-täglich 2).

Univ. Mus. Dir. Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Das Oratorium und seine Geschichte (2) – Volkslied und Kunstlied (1) – Ü: Studio für alte Musik (2) – Kolloquium für Doktoranden (gem. mit Prof. APFEL, Prof. BRAUN, Prof. MAHLING) (14-täglich 2) – CM: Chor, Orchester, Kammerchor, Kammerorchester (je 3) – Unterweisung für Streicher und Bläser (13).

Prof. Dr. Chr. H. MAHLING: Das instrumentale Solokonzert im 18. Jahrhundert (1) – Pros II: Grundbegriffe und Terminologie der Musik (3. u. 4. Semester) (2) – S: Mozarts Violinkonzerte (1) – Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk. Die Musik im Rundfunkprogramm (gem. mit Dr. H. RÖSING u. Dr. Chr. BITTER) (2) – Kolloquium für Doktoranden (gem. mit

Prof. APFEL, Prof. BRAUN, Prof. W. MÜLLER-BLATTAU) (14-täglich 2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. RÖSING: Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk. Die Musik im Rundfunkprogramm (gem. mit Dr. Chr. BITTER und Prof. MAHLING) (2).

Salzburg. Prof. Dr. G. CROLL: Analyse und Interpretation (2) – Pros: Einführung in Grundfragen und Technik musikwissenschaftlicher Forschungsarbeit (2) – Doktorandenkolloquium (nur auf bes. Einladung) (2) – CM voc. (2).

Prof. K. OVERHOFF: S: „Tristan“ und „Parsifal“ (2).

Dr. R. ANGERMÜLLER: S: Die Söhne J. S. Bachs (2).

Prof. N. HARNONCOURT: Übungen zur Instrumentenkunde und Aufführungspraxis der Musik von 1600-1750 (2).

Stuttgart. Prof. Dr. A. FEIL: Musik und Liturgie (2) – Ü: Musik und Schrift (1).

Tübingen. Prof. Dr. G. von DADELSEN: Musikgeschichte IV (seit 1750) (3) – Ü: Beethovens Streichquartette (2) – Ü: Repertoireuntersuchungen zur deutschen Musik um 1500 (2).

Prof. Dr. B. MEIER: Der gregorianische Choral (2) – Ü: Quellenkunde (2) – Harmonielehre II (2) – Kontrapunkt II (2).

Prof. Dr. A. FEIL: Musik und Liturgie (2) – Arbeitsgemeinschaft: Gegenwartsfragen der Musikwissenschaft (2) – Kolloquium: Besprechung der Arbeiten der Teilnehmer (2) – Kammermusikensemble (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: Ü: Die Neue Bachgesellschaft (2) – Übung zur Zeitstruktur der Bachschen Musik (2) – *Musikhochschule Stuttgart*: Die Rezeption Bachs im 19. und 20. Jahrhundert (1) – Übung zur Analyse serieller Musik: Luigi Nono, *Il Canto sospeso* (2).

Dr. S. SCHMALZRIEDT: Ü: Programm und Struktur in den Klavierkompositionen von Claude Debussy (2).

Univ. Mus. Dir. A. SUMSKI: Gehörbildung II (1) – Gehörbildung III (1) – Partiturrekunde (1) – CM: Chor der Universität (3) – Orchester der Universität (3) – Kammermusikkreis der Universität (3).

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Vorgeschichte und Frühzeit des Oratoriums (3) – Konversatorium zur Vorlesung (1) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Konversatorium (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum (gem. mit Ass. Dr. PASS und Dr. SEIFERT) (6).

Prof. Dr. F. ZAGIBA: Anteil und Beitrag Ost- und Südosteuropas an der Musikentwicklung des Abendlandes (2) – Grundprobleme der älteren Musikgeschichte (2) – Die Musikgeschichte des frühgeschichtlichen Europas mit besonderer Berücksichtigung des österreichischen Raumes (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Konversatorium (2).

Prof. Dr. W. GRAF: Vergleichende Musikwissenschaft II (2) – Musik außereuropäischer Hochkulturen II (2) – Ausgewählte Kapitel aus der vergleichenden Musikwissenschaft (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Konversatorium (2).

Prof. Dr. L. NOWAK: Keine Vorlesung.

Doz. Dr. F. FÖDERMAYR: Die Volksmusikinstrumente Europas II (2) – Singstile der Erde (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. AVENARY: Idee und Form der frühchristlichen Musik (1).

Lehrbeauftragt. Dr. W. PASS: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. SCHNÜRL: Übungen zur Notationskunde II (2) – Übungen zur Notationskunde IV (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. KNAUS: Musikwissenschaftliches Proseminar II (2) – Musikgeschichte IV (2).

Lektor F. SCHLEIFFELDER: Übungen zum Tonsatz II (2) – Übungen zum Tonsatz I (2).

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

Würzburg. Prof. Dr. W. OSTHOFF: Die Musik im Italien der Renaissance (2) – Bachs Kantaten (1) – Ober-S: Dramatische Musik des späteren 16. Jahrhunderts (2) – Doktorandenkolloquium (1) – Einstudierungsversuche: Madrigale (1).

Dr. M. JUST: Mozarts Kammermusik (1) – Pros: Übungen zur Vorlesung (2) – Generalbaßspiel (1) – Akademisches Orchester (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: Ü: Ambrosianischer und Gregorianischer Gesang (2).

Zürich. Prof. Dr. K. von FISCHER: Beethovens Streichquartette (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Richard Wagner (2).

Prof. Dr. H. CONRADIN: Musikaesthetik: R. Wagner (1).

Dr. M. STAEHELIN: Mozarts Opern (1) – Ü: Mozarts Opern (1).

Dr. A. MAYEDA: Grundlagen der neuen japanischen Musik (1).

Dr. M. LÜTOLF: Ü: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1) – Pros: Die mehrstimmige Notation der Notre Dame Zeit (2).

H. U. LEHMANN: Ü: Harmonielehre II (2) – Pros: Analyse von Musik des 20. Jahrhunderts (1).

Dr. R. MEYLAN: CM (1) – Pros: Tabulaturkunde (2).

Dr. B. BILLETER: Ü: Partiturspiel (1).

P. WETTSTEIN: Ü: Einführung in die musikalische Akustik (2).

Zürich. *Eidgenössische Technische Hochschule*. Abt. für Geistes- und Sozialwissenschaften.
Dr. H.-R. DÜRRENMATT: J. S. Bach: Messen und Passionen (2) – Ü: Einführung in die Musikgeschichte (2).

DISSERTATIONEN

WALTHER DEHNHARD: *Die deutsche Psalmmotette in der Reformationszeit. Phil. Diss. Frankfurt am Main 1971.*

Die deutschsprachige Vertonung von Psalmtexten in der Fassung der Lutherübersetzung erlebte um 1550 in den Kernlanden der Reformation eine Blütezeit. Nach Thomas Stoltzers vier deutschen Psalmen (1525) konnten bis 1570 von Lukas Bergholz, Johann Burgstaller, Caspar Copus, Gallus Dressler, Wolfgang Figulus, Cornelius Freundt, Johann Heugel, David Köler, Matthäus Le Maistre, Antonius Musa, Valentin Rab, Balthasar Resinarius, Johann Reusch, Leonhardt Schröter, Antonio Scandello, Gregor Wagener, Johann Walter, Georg Weber und einigen Anonymi etwa 100 Psalmmotetten ermittelt werden. In den Quellen mitgeteilte Kompositionsdaten weisen auf die politischen Ereignisse der Jahre 1546 bis 1551 hin: Während des Schmalkaldischen Krieges und des interimistischen Streites waren die Psalmen 1, 20, 58, 79, 125, 133 u. a. Bekenntnis und Zeitkritik. Angesichts der geforderten Relativierung des Gottesdienstes wählten die protestantischen Komponisten bewußt die deutsche Sprache. Direkte liturgische Hinweise konnten nur selten gefunden werden; doch ließ sich die liturgische Stellung (mit Hilfe von Belegen für die lateinische Psalmmotette) vielfach hypothetisch bestimmen. Die musikalische Analyse geht vom Text aus. Die Besonderheiten der deutschen Sprache (im Vergleich zur lateinischen) und die poetische Textgestalt des Lutherpsalters (im Vergleich zur *Vulgata*) wurden untersucht und ihre stilbildende Wirkung aufgezeigt. Die gegenüber Josquin und Stoltzer noch schärfere Präzisierung des Wort-Ton-Verhältnisses ist eigene Leistung der sächsischen Meister- und Kleinmeister. Reusch, Burgstaller, Copus, Bergholz, Rab und Köler bilden eine stilistisch homogene Gruppe, die an Stoltzer anknüpft. Köler ist ihr bedeutendster Vertreter. Im Einflußbereich von Clemens non papa und Lasso endet die Stoltzernachfolge.

Notenbeispiele im Textteil und Verzeichnisse im Anhang – Komponisten, Kompositionen, Quellen, Ausgaben, Register – ergänzen die Darstellung.

Die Arbeit ist als Band 6 der Reihe "Neue Musikgeschichtliche Forschungen" im Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1971, erschienen.

GISA HINTZE: *Das byzantinische Prokeimena-Repertoire. Untersuchungen und kritische Edition. Diss. phil. Hamburg 1972.*

Zu den melismatischen Gesängen der byzantinischen Liturgie gehören Kontakien, Alleluaria, Koinonika, Hypakoai und Prokeimena. Da die Alleluaria, Koinonika und Prokeimena Parallelen im Repertoire des Gregorianischen Chorals haben, kommt ihnen für die weitere Erforschung der Musik des Mittelalters, die in immer größerem Maße das Studium der byzantinischen Musik voraussetzt, eine besondere Bedeutung zu.

Die Prokeimena gehören zu den ältesten Responsorialgesängen der byzantinischen Messe und des Offiziums und entsprechen den Gradualien des römisch-lateinischen Gottesdienstes. Die frühesten Quellen, die Prokeimena überliefern, stammen aus dem 12. Jahrhundert und sind in der sog. mittelbyzantinischen Notation aufgezeichnet. Im Gegensatz zu den Alleluaria und Koinonika sind die Prokeimena bisher noch nicht zum Gegenstand einer umfassenden Untersuchung gemacht worden. Die oft unvollständig anmutenden Aufzeichnungen sowie Unklarheiten über den Aufbau und die Aufführungspraxis der Gesänge ließen die Transkription der Prokeimena in die moderne Notenschrift als ein schwieriges Unternehmen erscheinen.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil umfaßt musikwissenschaftliche Untersuchungen. In ihm wird zunächst Grundsätzliches über die Gesänge ausgesagt und das Vorkommen des Terminus „Prokeimenon“ in den mittelalterlichen Handschriften erläutert. Danach werden die Quellen nach äußeren Gesichtspunkten wie dem Umfang des Prokeimena-Repertoires und der Reihenfolge der aufgezeichneten Gesänge verglichen. Anhand von notationstechnischen

und melodischen Abweichungen ließen sich dann innerhalb der Traditionszweige einzelne Handschriftenuntergruppen abgrenzen. Ein Kapitel über die Struktur der Gesänge behandelt sowohl den Aufbau der Prokeimena im großen als auch die Figuren, Formeln und Kadenzen, aus denen sich die Melodien zusammensetzen (Centonisationstechnik). Ein kurzer Vergleich mit spätbyzantinischen Dochai schließt sich an. Die Untersuchung des modalen Systems der Gesänge und die Berücksichtigung der Ergebnisse der bisherigen Forschung ließen fundierte Rückschlüsse auf die Vollständigkeit des Prokeimena-Repertoires zu.

Die im zweiten Teil der Arbeit vorliegende kritische Edition stützt sich auf alle zur Zeit erreichbaren Handschriften mittelbyzantinischer Notation, die Prokeimena überliefern: auf 13 Psaltika und 4 Asmatika. Die Psaltika enthalten die Prokeimenon-Stichoi, jedoch in zwei unterschiedlichen Versionen. Die Refrains der Gesänge, die Dochai, sind in den Asmatika aufgezeichnet. Von jeder Handschriftengruppe, dem Psaltikon I, Psaltikon II und dem Asmatikon, wurde ein codex optimus ediert. Melodische Varianten in den Parallelquellen sowie Fehler in allen Handschriften sind im Lesartenverzeichnis festgehalten.

Die Arbeit erscheint 1973 als Band 9 der Reihe „Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft“ im Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg.

RUDOLF KLINKHAMMER: *Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik. Ein Sonderproblem in der Entwicklung der Sonatenform. Diss. phil. Köln 1971.*

In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, die Entwicklung der langsamen Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik in ihrer wachsenden Wechselbeziehung zum Sonatensatz bzw. zur zyklischen Sonatenform darzustellen. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf dem Nachweis, daß die langsame Einleitung seit ihrem Frühstadium in der beginnenden Klassik allmählich über ihre Funktion als allgemeine musikalische Satzeröffnung hinauswächst und stufenweise zu einem integrierten Bestandteil eines Werkes aufsteigt. Dabei erweisen sich der erste Satz und das Finale als wichtige Stätten dieses Integrationsprozesses.

Die langsame Einleitung, verstanden als eine freie und formoffene Organisation musikalischer Mittel, stellt keine Neuschöpfung der Klassik dar, sondern steht mit der Tradition der freien Einleitungsformen des 17. und 18. Jahrhunderts in Zusammenhang. Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart beschäftigen sich unabhängig voneinander mit dem Einleitungsproblem, das sie mit dem Mittel der Kontrastbezogenheit zum folgenden Allegro-Satz zu lösen versuchen. Dabei zeigen sich schon sehr früh materiale Berührungspunkte zwischen der langsamen Einleitung und dem folgenden Sonatensatz. Haydn erschließt als erster den Weg zur thematischen Emanzipation der langsamen Einleitung durch eine materiale Anlehnung an das Hauptthema des Sonatensatzes. Die langsamen Einleitungen seiner Londoner Sinfonien stehen im Dienste der Hauptthemavorbereitung und können als erste Stufe des thematischen Prozesses aufgefaßt werden. Mozart betont stärker den eigenständigen Einleitungscharakter. Durch wörtliche Eingliederung und materiale Kontakte zu Überleitungsstellen bindet auch Mozart die langsame Einleitung enger an den Sonatensatz.

Bei Beethoven rückt die langsame Einleitung zu einem zentralen Problem des Sonatensatzes und der zyklischen Gestaltung auf. In dem Verhältnis der langsamen Einleitung zum folgenden Satz überlagern sich verschiedene Entwicklungsschichten thematischer Kontaktmöglichkeiten. Zum einen verfeinert Beethoven Haydns Verfahren der Hauptthemavorbereitung durch die Schaffung einer entwicklungsmotivischen Überleitung von der langsamen Einleitung zum Hauptthema. In Verbindung mit dem Streben nach thematischer Einheit entwickelt sich die langsame Einleitung zu einer ersten materialen Aussage, in der die dem Werk zugrunde liegende Thematik keimhaft enthalten ist. Die musikalischen Erstgestalten der materialen Substanz der langsamen Einleitung erfahren im folgenden Sonatensatz, z. T. auch in den übrigen Sätzen, eine variative Weiterbildung. Zum anderen wandelt Beethoven erstmalig den allgemein-musikalischen Einleitungs-kontrast in einen thematischen Kontrast um, der die langsame Einleitung zu thematischer Eigenständigkeit innerhalb des Sonatensatzes führt und zu einem gleichrangigen thematischen Gegenpart des Hauptthemas macht.

Viele langsame Einleitungen in der Instrumentalmusik der Romantik bewegen sich in ihrer thematischen Beziehung zum folgenden schnellen Satz in der Nachfolge Beethovens. In einzel-

nen Werken aber geht die langsame Einleitung eigene Wege, vornehmlich in der Sinfonik Schuberts, Mendelssohns, Schumanns, Bruckners und Tschaikowskys: Entwicklung der langsamen Einleitung zu einem zusätzlichen Thema des Sonatensatzes, Ausbildung zu einer liedhaften Melodie, deren musikalische Ganzheit bei der Eingliederung in den folgenden Satz gewahrt bleibt, Verwendung der langsamen Einleitung als motivisch-thematisches Motto oder als leitmotivischen Grundgedanken und schließlich Entwicklung zu einem Faktor der äußeren und inneren Satzverbindung im Dienste der thematischen Vereinheitlichung der zyklischen Sonatenform.

Die Dissertation ist als Band 65 der Reihe „Kölner Beiträge zur Musikforschung“, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1971, erschienen.

MICHAEL KUGLER: *Die Tastenmusik im Codex Faenza. Diss. phil. München 1970.*

Nach zahlreichen Aufsätzen des Wiederentdeckers D. Plamenac und verschiedentlich Erwähnung in anderen Werken stand eine zusammenfassende Beschreibung der Tastenmusik im Codex 117 der Biblioteca Comunale zu Faenza noch aus. Diese Lücke versucht die vorliegende Studie zu schließen, wobei von vorne herein feststand, daß eine Untersuchung ohne die Noten fruchtlos bleiben müßte. Deshalb vereinigt die Studie einen Text- und einen umfangreichen Editionsenteil, der die Intavolierungen mit ihren Vokalvorlagen partiturartig übereinander angeordnet bringt, dazu die liturgischen Stücke und das zur italienischen Tradition gehörige Tabulaturfragment *Questa fanciulla im Reina-Codex*.

Der Autor geht der Münchner Tradition entsprechend von der handschriftlichen Aufzeichnung aus. Auf eine einleitende Besprechung des Repertoires folgt deshalb die Beschreibung der Notenschrift und zwar zunächst in ihrem Verhältnis zur Mensuralnotation des 14. Jahrhunderts und dann in ihrer Eigenständigkeit als Instrumentalnotenschrift. Die Tabulatur zeigt durch zweitönige Griffe, die durch Tabulaturstriche abgetrennten Tactus und ihre Akzidentiensetzung, die besonders in den liturgischen Stücken recht eigenwillig ausfällt, ein Erscheinungsbild, das die Diskussion um die Entstehung der modernen Klaviernotation entscheidend beeinflussen dürfte.

Ausgangspunkt der satztechnischen Untersuchungen bilden Vergleiche zwischen zweistimmigen Trecentomadrigalen (Jacopo da Bologna und Bartolino da Padua) und ihren Intavolierungen. Die Entstehung eines spielerischen Laufwerks im Superius ist ebenso zu beobachten wie die Ausprägung bestimmter Formeln, die teilweise klangliche und teilweise bewegungsgerichtete Bedeutung haben. Auch Parallelen zu den deutschen Tabulaturen des 15. Jahrhunderts werden gezogen, was die Ausbildung des Formelmateri als betrifft. Von den größeren Intavolierungen dreistimmiger Madrigale werden *Sotto l'imperio*, *Aquil' altera* und *La douce cere* einzeln behandelt und dann die beiden Ballatenintavolierungen *Che pena è questa* und *Non ara mai pietà* (Landini) dagegen gesetzt. Die Unterschiede im Satz der Vorlagen bewirken Unterschiede in der Intavolierungstechnik. In den Intavolierungen französischer Stücke ruft der klanglichere Satz der französischen *Ars nova* zahlreiche klangumschreibende Formeln hervor, die teilweise so deutlich die abschließenden Quintoktavklänge markieren, daß sie als bewußt angewandtes Gliederungsmittel gelten können. Die Intavolierung von Machauts *De toutes flours* wird eigens behandelt.

Die liturgischen Stücke, die als Meß- und Offiziumsstücke zur häufig beschriebenen Alternatimpraxis gehören, entstehen als orgelmäßige Ausdeutung des liturgischen Cantus firmus auf anderer Satzgrundlage als die Intavolierungen. Auch hier erweist sich die Tastenmusik im Codex Faenza als ausgearbeitet und planvoll angelegt, entspricht also keineswegs einem primitiven Anfangsstadium. Man kann einen mehr klanglichen und einen mehr bewegungsbestimmten Superiusverlauf unterscheiden; Sprünge und rhythmische Verlangsamung der Bewegung dienen der Zäsurbildung. Die rhythmische Gestalt der Formeln ist weitgehend von der gewählten Mensur abhängig (maßgebend sind die italienischen Divisiones). Die auffälligen Akzidentien machen meist auf Klauseln aufmerksam und zeigen, daß der Superiuskolorierung oft die Doppelleitonklausel zugrunde liegt. Zum Schluß kommt die Bildung vereinheitlichter Abschnitte zur Sprache.

Der Notenteil wird von einer Vorbemerkung eröffnet, in der nochmals grundsätzlich erläutert wird, warum die Edition als Nachschrift der originalen Notation und nicht als Übertragung in die moderne Notenschrift erscheint. Ein kritischer Bericht geht den Noten voraus.

Die Studie ist 1972 als Band 21 der „Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte“ im Verlag Hans Schneider, Tutzing, erschienen.

PETER PETERSEN: *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók. Diss. phil. Hamburg 1971.*

Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, die Erscheinungsformen der Bartókschen Tonalität in den Griff zu bekommen, indem ihre kompositionstechnischen Korrelate aufgedeckt und beschrieben werden. Nur so kann der an sich leere und allzu griffige Terminus „erweiterte Tonalität“, der eher lähmend als stimulierend auf die Bartókforschung wirkt, mit konkretem, dem differenzierten Sachverhalt entsprechendem Inhalt gefüllt werden.

Die bisherigen Theorien über die Bartóksche Tonalität (Nüll, Jakobik, Lendvai) weisen die verhängnisvolle Tendenz zu einem alle Werke und alle Erscheinungsformen des Tonalen umfassenden Einheitssystem auf und sind deshalb unzulänglich. Um der Gefahr eines Systemzwangs von vorneherein zu begegnen, wurde in der vorliegenden Arbeit unter Hinzuziehung aller erreichbaren Äußerungen Bartóks zum Tonalitätsproblem ein möglichst breiter Ansatz der Untersuchung gewählt. Dieser Ansatz basiert auf der These, daß prinzipiell jedes musikalische Gestaltungsmittel als Faktor der Tonalitätsbildung relevant sein kann, und daß deshalb die gesamte Kompositionstechnik bei der Analyse bestimmter tonaler Strukturen zu berücksichtigen ist.

Von den auf dieser breiten Basis angestellten Beobachtungen am gesamten veröffentlichten Instrumentalschaffen Bartóks werden die signifikanten Befunde im Hauptteil der vorliegenden Arbeit mitgeteilt. Besonders hingewiesen sei hier auf die im Kapitel *Tonsysteme und Modi* abgehandelten diatonisch-chromatischen Doppelfassungen, die sich mehrfach in Bartóks Kompositionen nachweisen lassen; auf die im Kapitel *Einzelklänge* vorgeführten Quint- und Quarttürme und die Probleme tonaler Deutung bzw. Zuordnung dieser Klänge; auf die im Kapitel *Zirkelstrukturen* aufgewiesenen Progressionen im Quinten- oder Quartenzirkel bei Sequenzen oder fugierten Abschnitten, bei denen die tonalitätstiftende Kraft der Quinte oder Quarte teilweise nivelliert wird, zugleich aber in den Fällen vollständiger Zirkelerfüllung ein neues Mittel zur Erzeugung tonal geschlossener Partien ersteht; auf die im Kapitel *Spiegelstrukturen* dargestellten Verfahren, tonale Zentren unterschiedlicher Provenienz entweder mit dem strukturellen Spiegelzentrum konvergieren oder aber divergieren zu lassen, sei es bei diatonischer oder chromatischer, realer oder freier, simultaner oder sukzessiver Spiegelung; auf die im Kapitel *Flächenbildungen* nachgewiesenen Clusterflächen und chromatischen (zwölfstimmigen) Ostinatobildungen; auf die im Kapitel *Exponierte Einzeltöne* aufgezeigten Fälle linearer, dynamischer oder diastematischer Hervorhebung einzelner Töne zur Unterstützung tonaler Zentrenbildung.

In exemplarischen Analysen wird sodann das Zusammenspiel der verschiedenen tonalitätsrelevanten Faktoren sowie das Verhältnis von Form und Tonalität verdeutlicht. Ein Vergleich der an Bartóks Instrumentalwerken gewonnenen Befunde mit ähnlich gerichteten Verfahren bei Strawinsky, Hindemith und auch Schönberg sowie ein Register aller Instrumentalwerke Bartóks mit Angaben zur Tonalität und Form schließen die Arbeit ab.

Die Arbeit ist als Band 6 der „Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft“ im Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner, Hamburg 1971, erschienen.

SUSANNE SCHMIDT: *Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner. Probleme und Lösungen. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1972.*

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist die Beobachtung, daß die historische Entwicklung der Ouvertüre im 19. Jahrhundert ein vielfältiges Nebeneinander formal unterschiedlicher Konzeptionen bietet, welche ihrerseits aus der jeweiligen Auffassung von Sinn und Funktion der Ouvertüre und somit aus deren variablen Implikationen resultieren. Die sich hieraus ergebende Problematik des Verhältnisses zwischen formalen und inhaltlichen Gestaltungsprinzipien kennzeichnet wesentlich die Ouvertüre zwischen Beethoven und Wagner. Diese formale und inhaltsästhetische Vielschichtigkeit der Ouvertüre im 19. Jahrhundert hängt aufs engste mit der eigentlichen Bestimmung der Gattung Ouvertüre zusammen, die einerseits als „reine“ Orchestermusik – im Sinne klassischer Instrumentalmusik – fungiert, andererseits jedoch „Eröffnung“ zu etwas Nachfolgendem ist und aufgrund dieser wie auch immer gearteten Bezogenheit auf ein außermusikalisches Sujet und dessen gedanklichen Gehalt – von ihrer Bestimmung als Eröffnungssatz her

gesehen – sich als ein zur Aufnahme programmatischer Tendenzen prädestiniertes Instrumentalstück zeigt.

Die Ouvertüre im Zeitraum von Beethoven bis Wagner setzt sich primär mit der formalen Norm des (klassischen) Sonatensatzes auseinander. Die Intensivierung und Dramatisierung der sich im 19. Jahrhundert ausbreitenden programmatischen Tendenzen der Ouvertüre führen zu einer ständigen Konfrontation der Sonatensatzform mit musikalisch-dichterischen Momenten. Hier liegt das substantielle Problem der Ouvertüre des 19. Jahrhunderts, das in seinen unterschiedlichen Lösungen aufzuzeigen Ziel dieser Arbeit ist, nämlich die Frage, wie es möglich ist, innerhalb einer vorgegebenen normativen Form (der des Sonatensatzes) sowohl den Charakter des Eröffnens als auch die Bezogenheit auf etwas (sei es Oper, Schauspiel oder ein andersartiger programmatischer Vorwurf) musikalisch zu verwirklichen, und welche Prinzipien im einzelnen als Konstituenten der je individuellen Ouvertürenkonzeption vom Komponisten gewählt werden. Die auf diese Fragestellung abgestimmte Gliederung der Arbeit, welche der fundamentalen Übereinstimmung innerhalb der formalen Konzeptionen der Ouvertüren Rechnung trägt, versucht, den Entwicklungsprozeß der Ouvertüre zwischen Beethoven und Wagner im Spannungsfeld der Auseinandersetzung mit der Sonatensatzform ästhetisch zu erfassen. Die Auffächerung der verschiedenen Ouvertürenkonzeptionen in graduelle Abstufungen der mehr oder weniger vollständig ausgefüllten Sonatensatzform geschieht unter dem Gesichtspunkt des Wie und Warum der jeweiligen formalen Struktur.

Gegenstand der Untersuchung sind rund 120 Ouvertüren aus der Zeit von 1790/1800 bis 1860/80, angefangen bei Cherubini und Beethoven bis hin zu Berlioz, Meyerbeer, Wagner und Brahms. Hierbei werden ca. 45 Ouvertüren näher untersucht, die als exemplarische Lösungsversuche des Problems der Ouvertüre gelten können, einschließlich einer Betrachtung des Auflösungsprozesses der Ouvertüre ins Vorspiel einerseits, so wie er sich mit Meyerbeers Operneinleitungen anbahnt und mit Wagners Vorspiel zu *Lohengrin* vollzieht, andererseits in die Symphonische Dichtung (Liszt).

Neben der Einteilung der Ouvertüren im Blick auf ihre formalen Übereinstimmungen steht die ebenfalls für die Aufgabe und jeweils individuelle Bestimmung der Ouvertüre wesentliche Gliederung nach Arten und Typen. Die verschiedenen Arten der Ouvertüre werden nach der spezifischen Gattung bezeichnet, zu deren Eröffnung sie gedacht sind: Oper-, Schauspiel-, Konzert- und programmatische Konzertouvertüre. Der Typ der Ouvertüre dagegen bezieht sich innerhalb jener Arten auf den Intensitätsgrad der ausgeprägten Beziehung zum Folgenden oder Vorgegebenen. Aus der Verschiedenheit dieses Intensitätsgrades der Bezogenheit „auf etwas“ ergeben sich der programmatisch-dramatische, der szenische Typ in lyrischer und dramatischer Ausprägung, der symphonische Typ, ebenfalls in lyrischer und dramatischer Gestalt, und schließlich der Typ der handlungs- und beziehungslosen Ouvertüre. Diese Einteilung wirft die Frage auf, ob innerhalb des untersuchten Ouvertürenmaterials bestimmte Formschemata bestimmten Ouvertürenarten und -typen zuzuschreiben sind, oder aber eine bestimmte formale Konzeption unter den verschiedensten Aspekten getroffen werden kann, so daß ihre Anwendung auf mehrere, unterschiedliche Ouvertürenarten und -typen möglich ist.

Der Behandlung der Ouvertürenkonzeptionen von Beethoven bis Wagner in der Auseinandersetzung mit der Sonatensatzform geht eine Einführung in die Problematik der Sonatensatzform in der Ouvertüre voraus, die einerseits die musikalischen und ästhetischen Prinzipien der Sonatensatzform behandelt, einschließlich der Problematik des Verhältnisses von Durchführung und Reprise, die den Sonatensatz als dynamisches Formprinzip wesentlich prägt, andererseits als Voraussetzung für die Ouvertüre im 19. Jahrhundert einen historischen Exkurs ins 18. Jahrhundert bringt. Der abschließende Teil III untersucht die ästhetischen Prinzipien der Ouvertürenkonzeptionen zwischen Beethoven und Wagner, d. h. jene Momente außermusikalischer Begrifflichkeit, die sich, sind sie in ein Innermusikalisches transformiert, dem musikalischen Ablauf einprägen und dessen Gehalt ausmachen, wie Dramatik, Stimmung und Wirkung.

Im Anhang befinden sich tabellarische Übersichten, wichtig vor allem für die Chronologie der untersuchten Ouvertüren und für die formale und inhaltsästhetische Entwicklung der Ouvertüre seit dem 17. Jahrhundert.

Die Arbeit erscheint als Nr. 3 der Reihe „Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft“ im Verlag Katzbüchler, Giebing über Prien, unter dem jetzigen Namen der Verfasserin Susanne Steinbeck.

HERBERT SCHNEIDER: *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Diss. phil. Mainz 1971.*

In der Arbeit werden die Satzlehren von dem Zeitpunkt ab untersucht, von dem der Einfluß der *Istitutioni harmonice* Zarlinos nachweisbar ist. Die zeitliche Abgrenzung nach oben fällt mit dem *Traité de la Musique* (1656) von La Voye Mignot zusammen. Im ersten Teil der Untersuchung werden die Quellen analysiert, der systematische Teil bietet einen Überblick über die Kompositionslehre unter Berücksichtigung der wichtigsten Fragen der Musikanschauung.

Bei den bedeutendsten französischen Komponisten im ausgehenden 16. Jahrhundert läßt sich die Kenntnis der auch für Italien und Deutschland grundlegenden *Istitutioni* ebenso nachweisen wie bei den Theoretikern des 17. Jahrhunderts. Das Studium der *Istitutioni* wurde als so grundlegend angesehen, daß noch nach 1620 das Bedürfnis nach einer Gesamtübersetzung bestand (C. Hardy und J. Le Fort). Le Roy, de Caus und de Cousu lehnen sich besonders eng an Zarlino an. Trotz der umfangreichen, nicht aber im Sinn einer handwerklichen Satzlehre zu verstehenden *Harmonie Universelle* Mersennes und trotz der Compendien von de Caus und Parran versuchen de Cousu und Guillet nach dem Vorbild Zarlinos eine Gesamtdarstellung der *musica theorica und practica* in ihrer Sprache zu geben.

Wie in Deutschland und Italien findet in Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Stilspaltung statt, die sich bei den Theoretikern bis hin zu Ouvrard nachweisen läßt. Die Vertreter des „*contrepoiné pressé*“ halten starr an den antikisierenden, regulierenden Tendenzen (Verbot von falschen Relationen sowie strenge Dissonanzbehandlung) fest.

Während Zarlino den „*Contrapunto semplice*“ nur kurz erklärt und das Hauptgewicht auf die Diminutionsmöglichkeiten legt, treten seit Mersenne der mehr als zweistimmige „*Contrepoiné simple*“ und der mehrstimmige Satz in der Kadenzlehre sowie die Dissonanzbehandlung in den Vordergrund. Die Harmonie, welche alle Dreiklangstöne enthält, wird bereits seit Le Roy als „*harmonie parfaite*“ bezeichnet. Das Hauptgewicht des Satzes hat sich nach Mersenne vom Tenor in die beiden Außenstimmen verlagert, die das Gerüst der Komposition bilden. Die Komposition eines Air ist mit den beiden Außenstimmen zu beginnen, während die Mittelstimmen mit Dreiklangstönen ausgefüllt werden. Mit der Übergewichtigkeit der Außenstimmen verlagert sich der Schwerpunkt der Komposition in den Baß. Die bei Zarlino nach der Art des Schlußintervalls eingeteilten Kadenzarten werden nun, als Folgeerscheinung dieser Entwicklung, nach der Bewegung des Basses unterschieden (V-I=cadence parfaite, I-V=cadence imparfaite, V-VI oder V-III=cadence rompue). In Parrans Kadenzlehre setzen sich zuerst die tonalen Zentren der Dur-Moll-Tonalität durch: Die Tonarten mit Durterz kadenzieren auf den Stufen I-V-VI, die mit Mollterz auf I-V-III und das Phrygische auf I-IV-I. Zusammen mit der neuen Satzart bildet sich allmählich ein modernes Tonalitätsempfinden aus. Die besondere Stellung der verminderten Quint und des Tritonus in der Gruppe der „*Intervalles ny Consonans ny Dissonans*“ veranschaulicht die neue Auffassung von diesen Intervallen, die im zweistimmigen Satz auch Note gegen Note erlaubt sind. In der Diskussion über den Quartsextakkord, in dem immer häufigeren Auftreten von Klängen mit den „falschen“ Intervallen (verminderte Quint und Tritonus) und des später so beliebten Akkordes der „*sixte ajoutée*“ machen sich Verselbständigungstendenzen einzelner Akkorde bemerkbar. Die dissonante Drehnote, die abspringende Nebennote und die Cambiata werden seit Parran mehrfach erörtert und erlaubt. Die Freiheiten bei der Dissonanzbehandlung werden jedoch in Frankreich im Vergleich zu Italien in der ersten Jahrhunderthälfte noch mit großer Zurückhaltung angewendet. Extreme Härten werden generell aus ästhetischen Gründen zurückgewiesen.

Die meisten Theoretiker folgen der Zarlinoschen Anordnung der Tonarten. Die Umwandlung der alten Modalität in die moderne Tonalität läßt sich anhand der französischen Theoretiker gut verfolgen. Bei Parran setzt die Diskussion um die Reduzierung der zwölf Modi auf nur sechs ein. Guillet und La Voye Mignot erkennen nur noch sechs Modi an. Gegenüber der Reduzierung der Modi findet andererseits eine Umwandlung der acht Kirchentöne statt, die von den Theoretikern als Transposition verstanden wird. Um die Jahrhunderthälfte werden bei Denis u. a. trotz der Zählung von acht Kirchentönen nur noch Dur, Moll und Phrygisch unterschieden. Noch La Voye Mignot ordnet wie seine Vorgänger jedem Modus einen bestimmten Ausdruckscharakter zu. Über den Affektgehalt der Modi besteht keine völlige Einigkeit. Die „Bedeutung“ der Musik wird nach Le Roy durch Kunstgriffe unterstrichen, zu denen die „*traits*“ (=Figuren oder Orna-

menta) zählen. Descartes, Titelouze, Mersenne und Parran verstehen unter „*figure*“ den Durchgang, den Vorhalt und alle Arten von Imitationen. Mersenne und Maugars sprechen ganz allgemein von Figuren der Musik und verweisen auf die Rhetorik. Es fehlt aber ebenso wie in Italien eine systematische Darstellung der Figurenlehre.

Mersenne stellt als erster Verfasser die „*Ars combinandi*“ umfassend dar, ein Versuch, der für Kircher wegweisend wurde. De Cousu, Mersenne, Parran und Ouvrard entwickeln verschiedene mechanische Kompositionsmethoden für Dilettanten, mit deren Hilfe einfache Sätze über einen Cantus firmus komponiert werden können.

Der Rationalismus des „*grand siècle des classics*“ bewahrte die französische Musik vor den als übertrieben erachteten Affektausbrüchen der italienischen Musik. Die nationale Eigenart äußert sich in den sehr starken humanistisch-akademischen Neigungen und im Widerstand gegen den italienischen Barock. Die Musik hat die „*bienséance*“ zu respektieren und jegliche „*émotions brutales*“ zu vermeiden. Die Tendenz der französischen Satzlehre, in der im Vergleich zur *Seconda Pratica* nur zurückhaltend Neuerungen aufgenommen werden, steht in Übereinstimmung mit dieser charakteristischen französischen Musikanschauung.

Die Arbeit ist als Band III der „Mainzer Studien zur Musikwissenschaft“ im Musikverlag Hans Schneider, Tutzing 1972, erschienen.

WOLFRAM STEINBECK: *Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1972.*

Mit der vorliegenden Arbeit wird versucht, ein elementares Strukturprinzip der Wiener klassischen Instrumentalmusik aufzudecken und speziell am Beispiel des Haydn'schen Menuetts aus Sinfonie und Streichquartett und seiner stilistischen Entwicklung evident zu machen.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist das Phänomen der Periodizität des Taktgefüges im Sinne seiner liedhaft-einfachen Anlage als Strukturnorm jeder Instrumentalkomposition dieser Zeit. Der Verfasser zeigt, in welcher Weise diese schon von den zeitgenössischen Theoretikern in ihrer zentralen Bedeutung erkannte und ausführlich behandelte Norm von Haydn übernommen und individuell realisiert wird. Zweiter Ausgangspunkt ist die ebenfalls schon von den zeitgenössischen Theoretikern vertretene These, daß sich im Menuett genuin das manifestiert, was für die andern Instrumentalsätze der Wiener Klassik wesensbestimmend ist: Das Menuett ist Inbegriff der instrumentalen Musiksprache der Wiener Klassik insofern, als in ihm am reinsten und einleuchtendsten die Grundprinzipien klassischen Komponierens erkannt, dargestellt und gelehrt werden können, die mit den Begriffen Norm und Individuation beschrieben werden und in deren spezifischem Zusammenwirken musikalische Gestaltung zu ihrer Klassik gelangt.

Von diesem Ansatz her begründet sich die Einschränkung der Untersuchung auf das Menuett Haydns als dem ältesten der Wiener Klassiker und darüberhinaus auf das Menuett aus Sinfonie und Streichquartett als den für Haydn wichtigsten Instrumentalzyklen. Beginnend mit dem spätbarocken Menuett Georg Philipp Telemanns, an welchem Prinzipien des „Generalbaß-Satzes“ und Johann Matthesons „Klang-Fuß“-Lehre erläutert werden, sowie der exemplarischen Darstellung der Emanzipation der Melodik aus der Aufgabe rhythmischer Formelhaftigkeit zugunsten der zur kompositorischen Norm werdenden periodisch-metrischen Taktpaarigkeit in der Vorklassik, expliziert die Arbeit die stilistische Entwicklung Haydns, die speziell die Menuette seiner Sinfonien und Streichquartette bis zum Höhepunkt seines Schaffens erkennen lassen. In zwei systematischen Zwischenteilen wird gezeigt, durch welche Strukturprinzipien der Menuettsatz Haydns generell bestimmt ist: durch Liedhaftigkeit auf der einen und verschiedene Formen der Abweichung vom Bauschema der Periodizität auf der andern Seite.

Der Nachweis, daß das Menuett genuin zur Form bringt, was in den anderen Sätzen das Wesentliche ausmacht, daß es Inbegriff des klassischen Instrumentalsatzes überhaupt ist, wird indirekt dadurch erbracht, daß die Bedeutung Haydns als dem Begründer der Wiener Klassik und seine stilistische Entwicklung allein aus der Entwicklung seiner Menuette ersichtlich ist.

Die Dissertation wird als Band 4 der Reihe „Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft“ im Musikverlag Emil Katzschler, Giebing über Prien, erscheinen.

WOLFGANG MARTIN STROH: *Historische Legitimation als kompositorisches Problem. Analysen zur Musik Anton Weberns. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1972.*

1. Zwischen Weberns historisch orientierten Intentionen und deren kompositorischer Verwirklichung, zwischen dem historischen Sinn musikalischer Verfahren und deren Bedeutung in Weberns Komposition besteht eine spezifische „Distanz“. Um sie erklären und deuten zu können, muß die musikwissenschaftliche Analyse jene Sicht ermöglichen, von der aus Weberns Intentionen und Kompositionen einheitlich aufeinander bezogen werden können.

2. Die Detailanalyse des Orchesterstücks op. 10/I ergibt ein für Weberns Komposition wichtiges Begriffspaar: „*Materialenfaltung*“ und „*Materialregulierung*“. Form bei Webern läßt sich als das Ergebnis einer charakteristischen Wechselwirkung von Materialenfaltung und -regulierung auffassen. Materialenfaltung ist Inbegriff aller avancierten kompositionstechnischen Momente bei Webern (Konstruktivität, Einheitlichkeit des Materials, Atonalität); die Materialregulierung ist auf sehr vielfältige und gebrochene Weise Träger traditioneller Kompositionsprinzipien (Architektonik, Periodik, Zentraltontechnik, Schichtenaufbau, Sonanz-Harmonik, Instrumentation, Phrasierung, Gestik usw.). Wie für Weberns Denken eine bestimmte Dialektik von Fortschritt und Tradition, so ist für seine Komposition die Wechselwirkung von Materialenfaltung und -regulierung bestimmend. – Hiermit ist das gesuchte analytische Konzept gefunden.

3. Um die Tragfähigkeit dieses Konzepts zu zeigen, werden die ganzen Orchesterstücke op. 10 analysiert. Es zeigt sich ferner, daß diese Wechselwirkung im Verlauf von Weberns Oeuvre sich derart auswirkt, daß die avancierten Momente der Materialenfaltung eine zunehmend artifizielle Ausprägung der traditionellen bewirken. So sind in allen für Webern als typisch und fortschrittlich geltenden Verfahrensweisen notwendig traditionelle Momente erkennbar: bereits in den einfachsten Techniken der Materialenfaltung die motivische Arbeit; in der Komposition mit Zwölftonfeldern regelmäßige Periodik zusammen mit kadenz- und formbildender Funktion; im Übergang zur Zwölftontechnik Denkweisen der atonalen Materialenfaltung kombiniert mit Zwölftonfeld-Komposition; in Weberns Spezial-Symmetrien Vorder- und Nachsatzkorrespondenzen des klassischen Satzes; in der Reprise die „Dynamisierung“ der Form als Ausbruch aus Konstruktivität in artifizielle Gestaltung auf neuer Ebene.

4. Die Kompositionsanalysen sind alle „offen“ und müssen durch eine Untersuchung von Weberns Geschichtsbegriff, Kunstbegriff und Berufsethos ergänzt werden. Weberns historisches Denken ist in den Schriften seines Lehrers Guido Adler voll ausgeführt: ein idealistischer Entwicklungsbegriff, zentral die Kategorie „Organismus“ (auf den drei Ebenen der Geschichte, des Oeuvres, des Einzelwerks), ein emphatischer Gesetzes-Begriff, eine Dialektik von äußerer und innerer Notwendigkeit, von Freiheit und Notwendigkeit, von Sendungsbewußtsein (Verantwortung) und elitärem Denken. Weberns relativ sporadische verbale Äußerungen werden mit Hilfe der durchgeführten Theorien Adlers dechiffriert.

Ein erster „Regelkreis“ zeichnet sich ab: Webern komponiert aufgrund eines bestimmten Kunstbegriffs, den er von seinem Doktorvater Adler übernommen hat, der durch seinen Kompositionslehrer Schönberg und diverse Lebensumstände zu Beginn des 20. Jahrhunderts „intensiviert“ worden ist, der sich dann in Gestalt von Kompositionen niederschlägt, aus denen spätere Generationen von Musikwissenschaftlern und Komponisten jene Merkmale von Größe, Qualität, Ausdrucksvermögen, „Kunst“ usw. entnehmen, die Adlers Theorie als Kriterien vorgesehen hat. Nicht nur Weberns Kompositionen erscheinen daher heute als „groß“, sondern auch Adlers Theorie als bewiesen.

5. Als Beispiel eines solchen Regelkreises wird Adornos Webern-Interpretation untersucht. In ihr ist am klarsten ein ideologischer Reproduktionsprozeß ausgeführt: Adorno argumentiert von derselben Grundlage aus, die auch Webern trägt. Der Ideologie-Charakter derselben wird aber an Adornos Argumentation gut deutlich. Vor allem verfehlt Adorno, sobald er analytisch-konkret wird, nicht selten in einsehbarer Absicht den kompositionstechnischen Sachverhalt. Der „*kritische Gehalt*“, den Adorno in Weberns Musik feststellt, wird als Widerspiegelung innerer Widersprüche von Adlers, Weberns und Adornos Kunstbegriff erkennbar.

Einen anderen Regelkreis stellt die Rezeption Weberns durch serielle Komponisten nach 1950 dar. Die historische Legitimation der seriellen Komponisten durch den Rekurs auf Webern ist gelungen, obgleich die einzelnen Argumente und Analysen der seriellen Theoretiker unhaltbar wa-

ren. Die Gründe für das Gelingen der historischen Legitimation liegen daher außerhalb der kompositionstechnischen Ebene – sie sind bedingt durch analoge Funktionen, die Weberns Musik in der ersten und die serielle Musik zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu erfüllen hatte.

6. Ein Schlüssel zu Weberns Werk ist sein Bestreben nach historischer Legitimation des eignen kompositorischen Vorgehens; dabei wird von Webern Tradition „umfunktioniert“, Webern ist relativ „aktiv“ und die „innere Notwendigkeit“ (der Kern von Weberns Ausdrucksprinzip und Berufsethos) ein subjektiver Schein. Die Frage ist aber: wie ist Weberns „Aktivität“ determiniert, warum erscheint sie als „innere Notwendigkeit“, ist dieser Schein als notwendig zu erkennen – und was bedeutet dies alles soziologisch.

Konkrete Umstände aus Weberns Leben, seine Stellung zum Faschismus, zur Arbeiterbewegung und zu Schönbergs elitärem Denken erklären zusammen mit Aspekten aus Ortega y Gasset's Elite-Theorie, Engels Geschichts-Interpretation und Freud'scher Psychoanalyse, warum Webern „die Geschichte“ als eine fremde Macht gegenübertritt und warum die Entfremdung seiner Lebenstätigkeit als Komponist verinnerlicht zur „inneren Notwendigkeit“ wird. Die Untersuchungen münden in eine Analyse der gesellschaftlichen Funktion von Weberns Musik, ihres sozialen Klassencharakters und die Bedingtheit und Relativität des Begriffs „Qualität“ bei Webern.

Die Arbeit ist 1972 als Band 63 der Reihe „Göppinger Akademische Beiträge“ im Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen, erschienen.

RICHARD TAUBALD: *Die Oper als Schule der Tugend und des Lebens im Zeitalter des Barock. Die enkulturierende Wirkung einer Kunstpflege. Diss. phil. Erlangen-Nürnberg 1972.*

Von erziehungsgeschichtlichem Interesse ist die enge Beziehung zwischen Erziehungsinstitutionen des Barockzeitalters und der Kunstform Oper im 17. Jahrhundert, z. B. in Form des opernhaften Schultheaters an Jesuitengymnasien. Dabei fällt der Blick auf den volkerzieherischen Anspruch auch der außerschulischen, öffentlichen Opernaufführungen sowie die Rechtfertigung des höfischen Musiktheaters: ausdrücklich Anleitung zur echten Moral zu sein. Andererseits stößt man auf Äußerungen von Erziehern jener Zeit, wo das Opernvergnügen als sittenverderbendes Laster getadelt und bekämpft wird. Diese Ausweitung der barocken Erziehungspraxis und zugleich die Widersprüche in ihrer zeitgenössischen Diskussion führen zu der umfassenderen erziehungsgeschichtlichen Fragestellung: Wie konnte Operntheater überhaupt im pädagogischen Sinn Einfluß auf sein Publikum nehmen?

Die Funktion einer pädagogischen Institution wird dabei als das Bemühen definiert, dem Menschen beim Erlernen der typischen Verhaltensweisen und Umgangsformen seiner speziellen Umwelt zu helfen und ihm ein sachangemessenes, unabhängiges, kritisches Urteilen über diesen Lebensstil zu ermöglichen, also einerseits einen Beitrag zur Überlieferung der das Zusammenleben einer Gesellschaft sichernden Tradition zu leisten, andererseits die Möglichkeit offenzuhalten, dieses Herkommen nach Notwendigkeit zu wandeln. Die Gesamtheit aller Lebensformen und -inhalte einer Gesellschaft, ein System von Verhaltensmustern und Umweltdeutungen, das die jeweilige Gesellschaft gerade zur Einheit zusammenschließt, wird als „Kultur“ beschrieben, der Lernprozeß des Hineinwachsens eines Kulturmitglieds in diesen Lebensstil als „Enkulturation“ (einschließlich „Sozialisation“) gefaßt. „Emanzipation“ bzw. „produktive Enkulturation“ (vornehmende Einführung in eine gewandelte Kultur) bezeichnet das Mündigwerden des Kulturangehörigen. Erziehung versteht sich als „Hilfe zu Enkulturation (und Emanzipation)“.

Die Einleitung rollt diesen theoretischen Rahmen der Untersuchung ausführlich auf, wobei sie das pädagogische Interesse an der Wirkung einer Kunstform durch die Darlegung der These begründet, der Umgang mit jedem Kulturgebilde habe zwangsläufig enkulturierende Wirkung und damit einen pädagogischen Aspekt (vgl. Loch, *Enkulturation als anthropologischer Grundbegriff der Pädagogik*, in: *Bildung und Erziehung*, 21. Jahrgang, Heft 3, Juni 1968). Von hier aus stellt sich die Untersuchung als ein Versuch dar, am Beispiel der Barockoper die ebengenannte These zu konkretisieren und zu bewähren. Zugleich wird dabei das Netz sozialer Beziehungen einer Kunstform in ihrer Zeit exemplarisch offengelegt und die Bedeutung historischer Kunstwerke in ihrer Abhängigkeit vom soziokulturellen Umfeld an einem Fall aufgerollt.

Untersuchungsgegenstand sind die der Öffentlichkeit, d. h. bürgerlichem Publikum zugänglichen Opernaufführungen in Deutschland zwischen Dreißigjährigem Krieg und Mitte des 18. Jahrhunderts, also vor allem der Opernbetrieb in Hamburg und Leipzig, Braunschweig und mittel-deutschen Residenzstädten.

In systematischem Ansatz werden alle Elemente einer Opernaufführung nach ihrer in die Kultur ihrer Zeit einführenden, enkulturierenden Wirkung auf das Publikum befragt: die dargestellten Opernstoffe, die Art und Weise der Stoffdarbietung, die sozialen Beziehungen zwischen Publikum und Opernveranstalter bzw. -darsteller.

Beim Opernstoff zeigen sich geschichtliche und fremdländische Themen in die zeitgenössischen Rollen des barocken deutschen Lebensstils transponiert; dabei ergeben sich Schwerpunkte der bevorzugten Stoffgebiete. Neben den für barocken Lebensstil typischen irrealen, phantastischen und allegorischen Themen verdient ausdrücklich lehrhafter Opernstoff (geistliche und moralisierende, nicht zuletzt sozialkritische Partien mit eminent emanzipierender Funktion) besonderes Augenmerk.

Bei der Analyse der Operngestaltungsmittel werden die Einzelkünste des Gesamtkunstwerks Oper (Bühnenbild, -technik und Kostüme, Schauspielkunst und Ballett, Textform und Handlungsanlage, musikalische Gestaltung) in ihrer Wirkung untersucht. Hinsichtlich der Musik bietet sich die bei Zeitgenossen eingehend erörterte Erregung typischer Affekte als Ausgangspunkt an; weiterhin ist zu fragen, wie Musik sprachliche Formeln verdeutlicht, Handlungsrollen unterscheidet, den Handlungsverlauf und die Schauspielerbewegung führt.

Die Analyse der Operngesellschaft – Rollenerwartungen und Prestigeverhältnisse zwischen Veranstaltern und Publikum – bringt Relativierungen des Wirkungsgrads einzelner Kunstwerkelemente. Ohne diese Bedingungen ist die tatsächliche Rezeption des Kunstwerks durch das Publikum nicht zu fassen.

Abschließend und zusammenfassend werden die Untersuchungsergebnisse einem kurzen systematischen Gesamtabriß der deutschen Barockkultur zugeordnet. In den Rahmen der Gesamtkultur projiziert bietet die Untersuchung über ihre spezielle Aufgabe hinaus eine Gesamtdarstellung des öffentlichen Opernbetriebs im barocken Deutschland, indem die aufgeführten Opernthesen beschrieben, alle wesentlichen Details der Operndramaturgie auf ihre Wirkung befragt und die gesellschaftlichen Bedingungen dieser Wirkungen aufgezeigt werden.

BESPRECHUNGEN

Musa – Mens – Musici. Im Gedenken an Walther VETTER, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1970). 472 S., 11 Taf.

Walther Vetter gehörte einer Generation an, die in der Musikwissenschaft, außer in der Mediävistik, noch kaum einem Zwang zu rigoroser Spezialisierung unterworfen war. Er war ohne schlechtes Gewissen Universalist und schrieb über die Antike, über die Lied- und die Operngeschichte, über Bach, Gluck, Beethoven, Schubert und Wagner, ohne zu fürchten, ins Dilettantische zu verfallen und das Achselzucken verhärteter Sceptiker unter den Philologen herauszufordern. In einem Aufsatz, der Walther Vetter gewidmet ist, an dessen Lebenswerk anzuknüpfen, fällt darum nicht schwer, und die Festschrift für Vetter – der Druck verzögerte sich so lange, daß sie zur Gedenkschrift wurde – ist ebenso vielfältig wie umfangreich geraten.

Anna Amalie ABERT schildert, gestützt auf Auszüge aus handschriftlichen Memoiren, *Hermann Aberts Weg zur Musikwissenschaft*, einen Weg, der für die Zeit um 1900 paradigmatische Bedeutung hatte. – Max WEGNER zeigt am Beispiel der Kalliope, der „Schönstimmigen“, daß eine eindeutige musikalische Ikonographie der Musen kaum möglich ist. – Heinz BECKER deutet, im Gegensatz zur philologischen Tradition, den Terminus *Syrinx* bei Aristoxenos nicht als Überblasloch des Aulos, sondern schlicht als Panflöte. – H. JOHN beschreibt an Hand der Polythrus-Urkunde aus Teos und der Eudemos-Urkunde aus Milet *Die griechische Musikerziehung während des Hellenismus und der Kaiserzeit*. – Heinrich HUSMANN versucht die Herkunft der Notre-Dame-Handschrift W₁ durch liturgische Erwägungen über zwei singuläre Andreas-Organa genauer zu bestimmen; zweifelhaft erscheint die Tragfähigkeit des Arguments, daß benediktinischer Ursprung ausgeschlossen sei. – K. GOFFERJE schlägt als Methode zur Katalogisierung von Melodien vor, die Intervalle der ersten zehn Töne durch Buchstaben zu bezeichnen (a = Tonwiederholung, b = kleine Sekunde auf-

wärts, c = kleine Sekunde abwärts usw.); Varianten sind allerdings in Gofferjes Chiffrierung schwer zu erkennen. – Karl Gustav FELLERER beschreibt eine Sammlung liturgisch-musikalischer Schriften des Mittelalters, die Melchior Hittorp 1568 zur historischen Fundierung der Reformbestrebungen herausgab. – Oskar SÖHNGEN skizziert *Die Musikanschauung der Reformatoren* unter dem Gesichtspunkt der Beziehungen zum Humanismus. – Walter BLANKENBURG weist nach, daß die Johannes-Passion von Ludwig Daser für Stuttgart, nicht für München komponiert wurde, daß sie an die Matthäus-Passion von Longueval (Pseudo-Obrecht) anknüpft und daß Lechners Johannes-Passion von ihr beeinflußt wurde. – Willi APEL stellt frühe Beispiele des deutschen Orgelchors aus den Tabulaturen von Ammerbach und Nörmiger sowie aus der *Celler Tabulatur* zusammen. – Erich SCHENK identifiziert einige im *Klavierbuch des Fräulein Regina Clara Imhof, 1629* anonym überlieferte Tanzsätze. – Kurt GUDEWILL untersucht Melchior Francks *Newes teutsches musicalisches fröhliches Convivium* von 1621 im Hinblick auf Textinhalte, Strophenformen, Deklamationstypen und musikalische Stiltraditionen. – Joseph MÜLLER-BLATTAU beschreibt eine Liedkantate von Simon Dach und Heinrich Albert, die 1638 zur Begrüßung von Martin Opitz, „*der Deutschen Wunder*“, bei dessen Besuch in Königsberg entstand. Müller-Blattaus Verfahren, Diastematik und Rhythmik getrennt zu analysieren, ist didaktisch interessant; die rhythmische Deutung der Intrada (Beispiel 3) leuchtet nicht ein. – Hans ENGEL suchte – zur Stützung seiner umstrittenen These, daß in klassischen Symphonien nicht selten die Themen der verschiedenen Sätze melodisch verwandt seien – nach „*thematischen Satzverbindungen zyklischer Werke bis zur Klassik*“. Obwohl nur ungefähr die Hälfte der Beispiele, die Engel zusammengetragen hat, überzeugend ist, bleibt dennoch das Resultat immer noch eindrucksvoll genug.

Hellmut FEDERHOFER beschreibt einige handschriftliche österreichische Musiktraktate aus der Zeit um 1700; interessant ist die Quelle Kremsmünster L 69, die Fingersätze

für das Orgelspiel überliefert. – Werner NEUMANN fand in den Leipziger Post-Zeitungen der Jahre 1726-48 einige Hinweise auf die Herausgabe Bachscher Klavierwerke. – Jürgen MAINKA plädiert für historische Gerechtigkeit gegenüber den Analysen Bachscher Werke, die Johann Abraham Peter Schulz zu Kirnbergers Kunst des reinen Satzes beisteuerte. – P. M. YOUNG schildert in einem bestechend geschriebenen Essay das Wirken Johann Christian Bachs in England. – Der Titel *Der Musikdramatiker Händel*, den Walther SIEGMUND-SCHULTZE für seine Charakteristik des *Rinaldo*, des *Ezio* und der *Deidamia* wählte, soll nicht bedeuten, daß Händel die Glucksche Reform antizipiert habe, sondern daß die Mitte zwischen den Extremen, die durch Scarlatti und Gluck oder Rossini und Wagner bezeichnet werden, die eigentliche „Musikdramatik“ sei. (Die Lorca-Oper von Fortner heißt nicht „Blutgericht“, sondern *Bluthochzeit*.) – Richard ENGLÄNDER schildert anschaulich die Gluck-Rezeption im Schweden Gustavs III., des königlichen Impresario, und geht den Einflüssen Glucks auf die Opern von Naumann, Kraus, Haeffner und Ahlström nach. – Heinrich BESSELS Aufsatz über den *Ausdruck der Individualität in der Musik* ist eher eine Studie über den Geschmacksbegriff des 18. Jahrhunderts, der allerdings mit der Herverkehrung des Individuellen eng zusammenhängt. – A. LIEBE vergleicht Reichardts und Brahmsens Rhapsodien aus Goethes *Harzreise im Winter*. Der Titel „Rhapsodie“, dessen „innere Notwendigkeit“ A. Liebe nicht einleuchtet, bedeutet bei Reichardt, wie Walter Salmen gezeigt hat, nichts anderes als „Bruchstück“ oder „Ausschnitt“. – Eberhard PREUSSNER reflektiert und meditiert über die Bedeutung der Musik in der „Pädagogischen Provinz“, deren Utopie Goethe in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* entwarf. – Karel Philipp BERNET KEMPERs Vermutungen über einen „*fehlenden Takt in Beethovens opus 131*“ dürften, so schwach sie philologisch gestützt sind, musiktheoretisch kaum widerlegbar sein. – Rudolf STEGLICH charakterisiert den romantischen „Wanderhythmus“, wie ihn einige Lieder von Schubert ausprägen, als „*hin-und-wider-schwingende Bewegung*“, jedoch „*in der Schwebe*“ gehalten. – Jens Peter LARSEN vergleicht fünf der sechs Fassungen von Schuberts *Nur wer die Sehnsucht kennt* und unterscheidet zwischen Vorherrschaft des Textes, „*Musi-*

kalisierung“ und „*dramatisierender*“ Vertonung (durch schroffen Kontrast bei den Worten „*Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide*“). Außerdem zeigt er, daß die letzte Fassung des *Mignon*-Liedes nichts anderes als eine Variante und Paraphrase des Liedes *In's stille Land* ist. – Otto Erich DEUTSCH berichtet über einen Schubert-Fund: über die Instrumentierung einer Psalmkomposition von Maximilian Stadler. – Hermann KELLER untersucht *Schuberts Verhältnis zur Sonatenform* („Sonatenhauptsatzform“). Die Formkritik – Keller spricht von einer „*auffälligen Kluft zwischen Form und Inhalt*“ – bleibt allerdings pauschal. – Alfred OREL berichtet über *Schubertiana in Schweden*, und zwar in den Beständen der „Stiftelsen musikkulturens främjande“ in Stockholm und in der Sammlung Taussig in Malmö. – M. OCADLIK geht den Spuren Schuberts in einigen Werken von Smetana nach.

Hellmuth Christian WOLFF skizziert in Umrissen die Entwicklung der Mendelssohn-Literatur. Der Irrtum, „*klassische Bildung*“ sei Richard Wagner „*ein Greuel*“ gewesen, ist in einer Gedenkschrift für Walther Vetter deplaciert. – F. EGERMANN erkennt in den dichterischen Motiven des Schweigens und der „*visionären Ekstase*“ eine „*Einwirkung des Aischylos auf Wagner*“. – Doris STOCKMANN betont die Notwendigkeit einer historischen Orientierung der Volksliedforschung und zeigt am Beispiel der Altmark Grundzüge einer Entwicklung der sozialen Funktion, des Repertoires, der musikalischen Strukturen und der Vortragsart von Liedern. – Siegfried BORRIS beschreibt, gestützt auf Analysen einiger Werke von Skrjabin, Berg, Strawinsky, Prokofjew und Hindemith, die Entwicklung der Sonate im 20. Jahrhundert; die Schlußthese, daß „*die Krise der Sonate*“ vorüber sei, ist durch den Hinweis auf Boulez nicht genügend fundiert. – Othmar WESSELY publiziert fünf Briefe von Busoni an Johannes Evangelist Habert, der Busoni brieflich Unterricht in Harmonielehre erteilte. – Kurt von FISCHER analysiert *Arthur Honeggers erstes veröffentlichtes Lied aus dem Jahre 1914: Poème de A. Fontainas*. Die Einflüsse Debussys, Faurés und Regers liegen in der eklektischen, aber technisch makellosen Komposition noch unvermittelt nebeneinander. – Hans WEGENER, der Redakteur der Gedenkschrift, veröffentlicht mit ausführlichen Anmerkungen den Briefwechsel zwischen Armin

Knab und Wilhelm Weismann aus den Jahren 1944-1951; zentraler Gegenstand der Korrespondenz sind Knabs Lieder. – Paul MIES schreibt mit umfassenden Kenntnissen, die sich auch auf verschollene Komponisten der Zeit um 1900 erstrecken, über einen Sonderfall der Programmmusik: die *Musik nach Bildern*. – Karl-Heinz KÖHLER (*Musikbibliothek – Musikwissenschaft*) formuliert die Prinzipien, die seiner Tätigkeit in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek zugrundeliegen. – Die Gedenkschrift schließt mit einem Verzeichnis der Bücher und Schriften, Aufsätze und Rezensionen Walther Veters. Carl Dahlhaus, Berlin

Musik als Gestalt und Erlebnis. Festschrift Walter GRAF zum 65. Geburtstag. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlaus Nachf. 1970. 262 S., 12 Taf. (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge. Band 9.)

Nahezu alle Bereiche des im deutschen Sprachraum ursprünglich so genannten Fachzweigs „Vergleichende Musikwissenschaft“ sind in den Aufsätzen angesprochen, die dem allseits hochverehrten Leiter des Phonogrammarchivs und Inhaber der Lehrkanzel für Vergleichende Musikwissenschaft der Universität Wien zur Feier seines 65. Geburtstages von Freunden und Schülern überreicht wurden. Unter dem Eindruck der Kritik, das Wort „vergleichend“ weise auf eine Methode, nicht auf ein Stoffgebiet hin, hat man andernorts in den beiden letzten Jahrzehnten versucht, das Fach im Anschluß an die englischsprachige Bezeichnung „Ethnomusicology“ in „Musikethnologie“ umzubenennen. Hiermit verband sich jedoch eine Einengung auf die außereuropäische Musik und die europäische Volksmusik. Akustik und Musikpsychologie wurden ausgeschaltet und unter der Bezeichnung „Systematische Musikwissenschaft“ erneut zusammengefaßt. Diese Trennung hat Walter Graf nicht mitvollzogen. Vielmehr betrachtete er – wie Erich Schenk in der Einleitung treffend bemerkt – die Musik stets als ein Phänomen, das „auf dem Wechselspiel zwischen biologischen, psychologischen und kulturellen Verhaltensweisen des Menschen beruht und sich demnach gleichermaßen als geisteswissenschaftliches und naturwissenschaftliches Problem darbietet“. Als beste Bestätigung hierfür erscheint das Verzeichnis der Schriften des Jubilars, das

enggedruckt auf den Seiten 9-13 vorgelegt ist.

Den Fachzweig und den von Walter Graf ausgeschrittenen Problemkreis gleichsam widerspiegelnd umfaßt die Festschrift Ergebnisse der Arbeit mit dem Sonagraphen und andere Beiträge zur Akustik ebenso wie Analysen und Besprechungen europäischer Volks- und „Gesellschafts“-Musik sowie Einzeldarstellungen zur Musik außereuropäischer Länder. Die Beiträge sind nach den Namen der Verfasser alphabetisch angeordnet. Hier seien sie der Sache nach besprochen, beginnend mit dem Bereich der Akustik.

Unter dem Thema *Zum Problem der Strukturanalyse akustisch fixierter Musikbeispiele* wendet sich Hans-Peter REINECKE der Frage zu, wie man auf Tonband festgehaltene Musik sinnvoll analysieren könne. Gewiß ist zu diesem Zweck nicht nur die akustische Messung, sondern auch ein Verständnis für die Musizier- und Hörgewohnheiten im Herkunftsland eines jeden Musikstils erforderlich. Richtet sich hier die Betrachtung auf das Schallereignis, so lenkt ein anderer Aufsatz, *Zeitfunktion und Spektrum in der subjektiven Akustik* von Kurt SCHÜGERL, die Aufmerksamkeit auf die Schallrezeption. Der Autor erläutert zunächst Funktion des Innenohrs und Klangempfindung. Besonders zeigt er, unter welchen Bedingungen das Ohr die Obertöne eines Klanges einzeln wahrnehmen kann und wann sie zum Geräusch verschmelzen.

Drei der insgesamt 22 Aufsätze legen Ergebnisse von Untersuchungen mit dem Sonagraphen vor, doch nur einer von ihnen behandelt Schallmaterial europäischer Provenienz. Es sind dies Klänge von freihängenden Glocken und von Geläuten in Glockenstuben, deren Wirkung Josef PFUNDNER in seinem Beitrag *Klanguntersuchungen mit dem Sonagraphen* nachgeht. Von den beiden übrigen Artikeln behandelt der eine, Franz FÖDERMAYRS *Zur Ololyge in Afrika*, 50 ausgewählte Beispiele von Frauentrillern aus den verschiedensten Gegenden dieses Erdteils. Den Sonagrammen nach ließen sie sich in nur 4 typische Gruppen gliedern – ein erstaunliches Ergebnis bei Material so unterschiedlicher Herkunft. In dem anderen Artikel legt Helmut RÖSING eine Untersuchung von *Klangfarbe und Rhythmus im indischen Tabla-Spiel* anhand von Aufnahmen nur eines Trommlers vor und stellt fest, daß zwei Kom-

ponenten, der Rhythmus der Klangfarben und der Rhythmus der Schlagfolgen das Tabla-Spiel bestimmen. Zu korrigieren wären hier allerdings einige Bemerkungen über die Geschichte des Tabla-Trommelpaars und über das „Tala“ genannte Grundmetrum.

Wie nahe der vergleichend-musikwissenschaftlichen Forschung die Musik der „engen Heimat“ steht, zeigen die beiden Aufsätze von Erich SCHENK (*Die „Zauberflöte“ im Dreivierteltakt*) und Walter WIORA (*Über die Zunahme trivialer Melodik im neueren Volkslied*). Hierbei beantwortet Erich Schenk die Frage, wie und wann Themen aus Mozarts Zauberflöte in Deutschen Tänzen des Komponisten St. W. de Ossowski verwendet und vornehmen Kreisen geboten wurden, während Walter Wiora Gründe aufdeckt, aus denen sich Volksmelodien unter dem Einfluß hoher Kunstmusik zu ihrem Nachteil verändern und neue, aus diesem Reservoir schöpfende Melodien meist klischeehaft und spannungsarm erscheinen. Einflüsse „von oben“, wie die Aufnahme fabrikmäßig hergestellter Musikinstrumente und die Mittel elektroakustischer Übertragung können aber auch positive Änderungen der Volksmusik herbeiführen, wie Walther WÜNSCH unter dem Titel *Abnützungerscheinungen oder Intonationsveränderungen im Bereich balkanischer Volksliedtraditionen* ausführt. In diesen Umkreis gehört zudem Bence SZABOLCSIS Artikel *Der musikalische Konsens*, der sich mit der Stellung und Wirkung der Musik in – auch mehrschichtigen – Gemeinschaften befaßt. Ein anderes Ziel verfolgt Marius SCHNEIDER in seinem Beitrag *Über das Wachstum des Rhythmus in der Musik des Volkes*. 16 Lieder aus verschiedenen Ländern und 1 Motette aus dem *Squarcialupi-Codex* werden auf ihre metrisch-rhythmische Gliederung hin untersucht. Sicherlich lassen sich manche der mitgeteilten Melodien – so Nr. 5, 6, 7 und 15 – stellenweise auch anders gliedern, doch wird damit die Folgerung, daß rhythmische Figuren oder Perioden wachsen (oder auch schrumpfen) können, nicht angetastet. Für die Musik in und außerhalb Europas gleichermaßen relevant ist der Gedanke, daß Musik, genauer: Laut oder Klang, häufig als eine gewaltige Macht erlebt und dann als Leib des Unsichtbaren, als Brücke zur Welt der Götter oder ins Jenseits empfunden wird. Diesem Gedanken geht Oskar ELSCHKE unter der Überschrift *Mensch – Musik – Instrument. Funk-*

tionelle Schichtung der Primärformen nach und bemerkt: „Musik ist für den Menschen ein Instrument“, wie umgekehrt die Geschichte des Instruments dort beginnt, wo der Mensch „zur bewußten Klangproduktion andere Organe als seine Stimme zu verwenden beginnt.“ Bald schon gebraucht dann der Mensch das Musikinstrument entweder zur Unterstützung und Imitation der menschlichen Stimme oder als Erzeuger selbständiger Klänge, und dies zu den verschiedensten Zwecken.

Alle übrigen Beiträge – wie schon die Darlegungen von Rösing und Fördermayr – sind der Musik außereuropäischer Länder gewidmet, zwei von ihnen der Musik Afrikas: Walter HIRSCHBERGS *Doppelglocken im Kongo-Angola-Raum*, der die Geschichte und Verbreitung von drei Doppelglocken-Typen beschreibt und Gerhard KUBIKS glänzende Studie über *Aufbau und Struktur der Amadinda-Musik von Buganda*, die an einigen Stücken für das *amadinda*-Holmxylophon das Ineinandergreifen einer Haupt- und einer Kontrastmelodie zeigt und erklärt, wie das Resultat der Kombination beider stets oktaverdoppelter Stimmen infolge des durchweg sehr schnellen Spieltempo beim Hörer den Eindruck einer anderen hohen und einer tiefen Melodie erweckt. An dieser Stelle sei auch A. M. Dauers Artikel *Die Posaunen Gottes. Über Erregungs- und Ergriffenheitstechniken religiöser Dichtung und Musik der Afro-Amerikaner* genannt, der Form und Zweck der Musik von den Texten her beleuchtet.

Gegenstand der meisten Erörterungen ist die Musik im Vorderen Orient. So sucht Hans HICKMANN die Magrepha, zur herodianischen Zeit als Orgel betrachtet, für das 2.-6. Jh. n. Chr. aufgrund ihres in Abbildungen gebotenen Umrisses als Sistrum zu identifizieren – ein Unterfangen, dem Autoren wie Szendrey oder Gradenwitz wohl widersprechen würden. Die übrigen dieser Artikel behandeln Form und Melodiebildung vorderorientalischer Musik: Edith GERSON-KIWIS *On the Technique of Arab Taqsim Composition* trägt manches zur Klärung des Begriffs „Maqām“ und der Maqām-Strukturen bei. Bezüglich der *Arabischen Maqamen ost-syrischer Kirchenmusik* berücksichtigt Heinrich HUSMANN nur die Intervallverhältnisse, nicht die Melodiefiguren der Maqamen, und so fragt es sich, ob daraus schon auf Paralle-

len nestorianischer Melodien in der altpersischen bzw. altarabischen Musik geschlossen werden kann. Kurt REINHARD führt die *Strukturanalyse einer Hymne des türkischen Komponisten Itri* mit statistischen und melodievergleichenden Methoden durch. Bruno Nettl schließlich bringt *Examples of Popular and Folk Music from Khorasan* bei, säuberlich in Lieder mit *kamange*, volkstümliche *tasnif*-Stücke, Gesänge mit *dotar*- und *zarb*-Begleitung sowie *zornah*-Musik getrennt. Hierher gehört auch Felix HOERBURGERS Aufsatz *Stilschichten der Musik in Afghanistan und ihre gegenseitige Durchdringung*, eine Art erweiterte Zusammenfassung der Ausführungen in seinem Buch *Volksmusik in Afghanistan*.

So bleiben zwei Arbeiten aus dem Fernen Osten: Dieter CHRISTENSEN legt fünf *Lieder der Siar und Geraged* von der Nordostküste Neuguineas in klar gegliederten Transkriptionen und mit genauer Analyse vor. Sie ergänzen Walter Grafs Publikation der Phonogramme Rudolf Pöchs. Rurika UCHIDA schließlich beschreibt und gruppiert die von ihr im Shimane-Gebiet (Süden von Honshū) gesammelten Reisplantzengesänge. Ihr Ziel ist „*The Musical Charakter of Tane-bayashi (Rice planting music)*“ zu beschreiben, die meist von zahlreichen Trommeln und Flöten begleitet wird. Indessen erkennt man deutlich, daß die musikalische Struktur auch der Textstruktur und der Silbenzahl verpflichtet ist, und daß der poetische Gehalt der Texte mit dem Tageslauf wechselt.

Insgesamt deutet dieses Mosaik einzelner Aspekte nicht nur die ganze Breite des Fachzweigs „Vergleichende Musikwissenschaft“ an, sondern es zeigt auch, daß und wie Kunstmusik und Volksmusik verschiedener Höhengrade von unterschiedlichen Ansätzen her behandelt werden können. Demnach würde der Rezensent im Hinblick auf die Gegenwart der Klage Felix Hoerburgers kaum noch zustimmen, nach welcher der Akzent der Forschung in asiatischen Ländern einseitig auf die Kunstmusik gesetzt sei und folglich das schwerer zugängliche Gut auf dem Lande unberücksichtigt bleibe. Allerdings muß man zugeben, daß sich der nicht-einheimische Musikforscher erst einmal in die weithin wirkenden Bereiche musikalischer Hochkultur einleben muß, bevor er Untersuchungen an Dorf- oder Stammesmusik sinnvoll durchführen kann. Hier liegt in der Tat ein weites Feld unbearbeiteter

Probleme. Daß es andererseits dem verehrten Jubilar vergönnt sei, noch viele Jahre an der Lösung dieser Probleme regen Anteil zu nehmen, sei der Gratulation als Wunsch nachträglich beigegeben – gewiß nicht nur seitens des Rezensenten.

Josef Kuckertz, Köln

JAHRBUCH für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilhelm BREDNICH. Sechzehnter Jahrg. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1971. 275 S. (Notenbeispiele, Abbildungen).

In den letzten Jahren hat die Volksliedforschung ihren Horizont erweitert und bekommt in der Erforschung aller Formen laienhaften Singens kleiner Gruppen (face-to-face-groups) bisher unbeachtete oder zumindest wenig beachtete Phänomene in den Blick und teilweise bereits in den Griff. R. W. Brednich hat diese Entwicklung aufmerksam verfolgt und als Herausgeber der Jahrbücher für Volksliedforschung mit vollzogen. Auch in den Aufsätzen, Berichten und Besprechungen des hier vorgestellten Bandes wird das differenzierte Arbeitsfeld einer wissenschaftlichen Disziplin präsentiert, die neben musikologisch-literarischer Analyse des Objektes „Lied“ mehr und mehr die individual- und sozialpsychologischen Implikationen, die Interdependenzen zwischen Gesellschaft und Lied darstellt.

In ihrem Beitrag *Zum Problem des Vergleichs von Balladen und Epenmotiven* bringt Ina WILD neue Gesichtspunkte zu dem die Philologen seit langem faszinierendem Problem der Deutung von Motivgleichheiten bei Epos und Volksballade – hier Kudrun/Meererin – unter besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses der Gottscheer Ballade zu den asturischen Bueso-Romanzen. Hartmut BRAUN nutzt in seinem Beitrag *Zur Melodiengeschichte vom bußfertigen Sünder* die komparative Methode der Melodienanalyse, um darzutun, daß bei diesem Lied eine deutsche Herkunft auch für die slowenischen Fassungen anzunehmen ist. Die Hinweise auf Geschichte und Alter der deutschen Melodien sind überzeugend; leider ist das slowenische Material nur durch eine einzige Fassung aus unserem Jahrhundert vertreten, die – wenn auch auf ältere Fassungen zurückgehend – durch späteres Überformen zu sehr verändert und wohl auch nicht korrekt gedruckt

ist (vgl. Takt 2 und 4), um weittragende Schlüsse zuzulassen.

Die eifrige Sammelarbeit des westfälischen Volksliedarchivs in Münster, dessen Stärke die systematische Pflege der Beziehungen des Archivs der Landschaft zu ihren Menschen ist, hat sich in reiche Bestände des Archivs niedergeschlagen, die nun allmählich dankenswerterweise der wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorgestellt werden. So hier mit Renate BROCKPÄHLERS Aufsatz *Rindeninstrumente in Westfalen*. Berichtet wird über die Typen der Instrumente, Herstellung, Spielweise, Verbreitung und Verwendungszweck. In der Bewertung ihres Materials scheint mir die Verfasserin etwas zu bescheiden. Der Überblick über den Bestand dieser Landschaft regt zudem zu der Frage an, ob sich nicht eine akustische Demonstration der vorhandenen Instrumente auf der Schallplatte lohnen würde?

Gerda GROBER-GLÜCK wendet sich in ihrem Aufsatz *Kinderreime und Lieder Bonn 1967* der rezenten Tradition zu. Sie bietet hier ein reiches Material, es zeigt, daß die ungebrochene Tradition in einem Maße weitergetragen wird, das selbst Pessimisten vom Weiterleben überlieferter Singformen überzeugen muß, umso mehr, als auch aktuelle Bezüge zur Umwelt des Kindes nicht selten sind. Einige Fragen wären noch zu beantworten. Die Situation der Aufnahme in der Schule hat ganz gewiß einiges Material (das Rühmkorff in seinem Buch *Über das Volksvermögen* sicherlich überbetont) unterdrückt. Hier spricht der Rezensent aus eigener Erfahrung. In späteren Untersuchungen sollte man den durchschnittlichen Liedbesitz auch des einzelnen Kindes erfassen und ihn mit Geschlecht, Sozialschicht korrelieren. Untersuchungen über den verschiedenen Stand der Überlieferung in verschiedenen Gemeindegroßenklassen wäre erwünscht.

Auch der Aufsatz *Zwei alte badische Fastnachtsrufe und ihr musikalischer Umkreis* wendet sich der rezenten Tradition zu, insofern Lieselotte WIEDLING darlegt, wie hier eine sehr alte, ungebrochene Tradition bis in die Gegenwart lebendig erhalten ist. Daß hier nicht nur eine sorgfältig gearbeitete Melodien-geschichte ausgebreitet, sondern jedes Lied auch in seiner primären Funktion dargestellt wird, ist besonders interessant. Die Studie von Jozsef FARAGO und Janos RADULY

Die Volksballaden im heutigen Bewußtsein eines ungarischen Dorfes untersucht die Kenntnis von 6 Balladen in der Population getrennt nach ungebrochener (oralen) Tradition, Vermittlung durch Bücher, Kenntnis vom Hörensagen. Diese Angaben werden mit 4 Altersgruppen zwischen 8 und 15 Jahren korreliert. Die Zahlen sind sorgfältig erhoben, ihre Interpretation führt zu interessanten, wenngleich nicht unerwarteten Ergebnissen: Schwinden der oralen Tradition, Ansteigen der Vermittlung durch Druckerzeugnisse, insgesamt abnehmende Kenntnis bei jüngeren Altersgruppen. „Die größte Überraschung“ der Verfasser, daß nämlich keine Ballade von allen gekannt ist, scheint mir auf der unhaltbaren Hypothese gegründet, daß das „Volkslied“ Besitz des „Volkes“ schlechthin, also allgemein verbreitet war. Überdies: Balladen sind sicherlich die am wenigsten aktuelle Liedgattung; der Vergleich mit anderen Gattungen hätte zu aufschlußreichen Differenzen geführt. Die Ausführungen Heinz RÖLLEKES zu *Kriegslieder. Achim von Arnims Imitation eines fliegenden Blattes* sind nicht nur eine dankenswerte quellenkritische Studie, sondern bieten im Kontext auch wichtige Hinweise auf das Aktualitätsstreben der Liedersammler im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen. Ähnliches ist von der Studie BREDNICHS *Die Liedpostkarte* zu sagen. Hier wird auf eine wichtige Quelle der Liedtradition hingewiesen, aus der noch wichtige Erkenntnisse für den Aktualitätswert von Liedern zu gewinnen sind und die zu der oben erwähnten Differenzierung des Arbeitsfeldes gegenwartsbezogener Liedforschung beitragen. – Der gewichtige erste Beitrag des Jahrbuches versucht – soweit ich sehe zum ersten Mal –, die Methoden der funktional-strukturalistischen Analyse im Sinne der Informationsästhetik auf die Probleme der Liedforschung anzuwenden: Bohuslav BENEŠ *Die Bänkelballade in Mitteleuropa*. Damit wird ebenfalls eine neue Dimension, hier eine methodische erschlossen, die auch die datenverarbeitende Auswertung nicht ausschließt. Daß dem Verfasser andererseits die Grenze dieser Methode der Erarbeitung morphologischer Formen bewußt ist, verdient besondere Beachtung.

Der Besprechungsteil ist – wie stets – sehr reichhaltig und bezieht in dankenswertem Maße ausländische, besonders osteuropäische

Literatur ein. Der seit einigen Jahren eingeführte Schallplattenteil stellt eine willkommene zusätzliche Information dar und könnte durch die Einbeziehung von ausgewählten Handelsschallplatten noch erweitert werden.

Ernst Klusen, Neuss

Interface. Journal of New Music Research. Heft 1 (1972). Amsterdam: Swets & Zeitlinger N. V. 1972. 92 S.

„Interface“ ist die Zusammenfassung zweier bisher selbständiger Publikationen, des „Jaarboek“ des musikwissenschaftlichen Seminars in Gent und der „Electronic Music Reports“ des Institute of Sonology in Utrecht. Das neue Halbjahresperiodikum wird von einem paritätisch aus beiden Institutionen bestellten Herausgeberstab betreut und soll vornehmlich Forschungsprobleme aus den Grenzgebieten zwischen Musik, Naturwissenschaften und Technologie zur Diskussion stellen. Heft 1 präsentiert sich mit drei Beiträgen, von denen der erste auf eine großzügige Auslegung dieses Grundkonzepts schließen läßt: *Igor Stravinsky, An Attempt at an Insight into his Historic Role*. In der als Nachruf nur durch das Datum (Mai 1971) gekennzeichneten Skizze engagiert sich Jan L. BROECKX für ein vorurteilsfreieres, insbesondere den Antagonismus zur Wiener Schule überwindendes Verständnis Igor Strawinskys; seine Ausgangspunkte sind knappe Analysen der wichtigsten Kompositionen sowie eine betont unpolemische Interpretation von Äußerungen Th. W. Adornos über Strawinsky. – Christiaan DE LANNOY gelangt aufgrund eines Hörtests zu der Überzeugung, zwölf-tönige Stimuli seien nicht grundsätzlich schwerer oder leichter unterscheidbar als tonale (*Detection and Discrimination of Dodecaphonic Series*). Er verweist auf die Möglichkeit intuitiver Auffassung (detection) von Strukturverwandtschaften allein aus der Größe und Verteilung von Intervallen, d. h. ohne Inanspruchnahme syntaktischer Informationen. – Gut zwei Drittel des vorliegenden Heftes beansprucht die *Comparative Computer Study of Style, Based on Five Liedmelodies* von Jan L. BROECKX und Walter LANDRIEU. Fünf Lieder von Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt und Wolf auf Goethes Gedicht *Kennst du das Land* dienten als Untersuchungsmaterial insofern, als ihre Vokalparte (nur diese) maschinenlesbar verschlüsselt wurden. Zwei relativ ein-

fache, in der Sprache PL/I vollständig mitgeteilte Computerprogramme beschränken sich auf die Auszählung von Intervallen (eigentlich: von Halbtondistanzen), Notenwerten, Pausendauern usw., deren absolute und prozentuale Häufigkeiten die Maschine in Tabellenform ausgibt. Die Resultate bestätigen und präzisieren überzeugend den Eindruck, den ein Betrachter der fünf Melodien bezüglich ihrer elementarsten Stilmerkmale intuitiv gewinnt. Allerdings haben die Autoren etwas mehr als nötig der Tendenz zur Prozentomanie nachgegeben, die solchen Erhebungen auf ausschließlich vorstruktureller Ebene erfahrungsgemäß innewohnt. Kleinere Unebenheiten ihrer Ergebnisse gehen übrigens nicht zu Lasten des Computers, sondern sind unter anderem auf unerkannt gebliebene Irrtümer bei der Verschlüsselung der Melodien zurückzuführen. – Schmucklos sachlich wie die Diktion der drei Beiträge ist – auf Kunstdruckpapier – auch die äußere Aufmachung der Zeitschrift; Verbesserungen des Layout und Verminderung der Druckfehlerquote sind namentlich bei Formeln und Tabellen noch denkbar. Für künftige Hefte ist als Ergänzung der Hauptartikel ein Mitteilungs- und Rezensionsteil angekündigt.

Norbert Böker-Heil, Oberhöchstadt

Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Kompositionen von Joseph Haydn zusammengestellt von Alois Fuchs 1839. Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von Richard SCHAAL. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1968. IX, 204 S. (Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte. 2.)

Der Wiener Musikforscher Alois Fuchs (1799-1853) ist der Fachwelt als Sammler wertvoller Musikhandschriften bekannt. Um seine Sammlung zu erschließen, hatte er sich thematische Individualkataloge angelegt. Das hier in Faksimile vorgelegte handschriftliche Verzeichnis der Werke Haydns aus dem Jahre 1839 war bisher unbekannt. Nun bietet ein thematischer Katalog von Fuchs heute freilich kaum noch ein zuverlässiges Bild von den tatsächlichen Überlieferungsproblemen. Wenn also die Verlagswerbung das neue Haydn-Verzeichnis „sowohl für die Echtheitsbestimmung als auch für den exakten thematischen Nachweis zu den unentbehrlichen Unterlagen der quellenkritischen Haydn-Forschung“ zählt, ist das falsch und

irreführend. Richard Schaal, der verdienstvolle Fuchs-Forscher, geht in seiner Einleitung natürlich nicht so weit. Er betont, daß Jens Peter Larsen den sehr ähnlichen Fuchs-Katalog von 1840 eingehend gewürdigt und ausgewertet habe. Er verschweigt auch nicht die Mängel der Anordnung bei Fuchs, die Irrtümer in den bibliographischen Nachweisen. Aber den Wert für die heutige Forschung beurteilt er gleichfalls zu optimistisch.

Worin besteht denn der Unterschied zwischen dem Verzeichnis von 1839 (vor einigen Jahren von der Bayerischen Staatsbibliothek erworben) und dem bekannten Verzeichnis von 1840 (Deutsche Staatsbibliothek Berlin; Photokopien im Joseph Haydn-Institut, Köln)? Im Aufbau nach Werkgruppen und in der Gliederung der Werke nach Tonarten sind beide gleichartig angelegt, im Detail weichen sie jedoch nicht unwesentlich voneinander ab. Die Fassung von 1839 (= A) ist vermutlich als Auftragsarbeit entstanden; sie enthält keine Gebrauchsspuren, aber auch keine Nachträge wie der Katalog von 1840 (= B).

In A wie in B gehen viele Eintragungen auf die Verkaufskataloge von Breitkopf (1762-1787) zurück. Fuchs hat die Incipits (größenteils von unechten Werken!) dann einzeilig notiert, während er sonst auf zwei Systemen schreibt. Zuweilen scheut er sich nicht, aus dem Erscheinungsjahr bei Breitkopf auf das Kompositionsjahr zu schließen (in A z. B. auf S. 135 Nr. 3, S. 137 Nr. 3 und 5, S. 146 Nr. 3, S. 155 Nr. 1). Überhaupt sind seine Hinweise auf die Entstehungszeit der Kompositionen und auf die Fundorte der Autographen nur mit Vorsicht aufzunehmen. So offensichtlich falsche Aussagen wie zu Sinfonie 91 (S. 23 Nr. 4) oder Sinfonie 65 (S. 38 Nr. 1) lassen bisher unbekanntes Angaben (z. B. S. 36 Nr. 6 und S. 153 Nr. 3) im Zwielficht erscheinen.

In B hat Fuchs augenscheinlich bessere Informationen auswerten können, z. B. über die Eisenstädter Bestände. Bisher nur nach Breitkopf zitierte Incipits werden jetzt zuweilen durch Abschriften bestätigt. Eine Reihe von Angaben sind dem 1805 durch J. Elßler zusammengestellten authentischen Haydn-Verzeichnis (= HV) entnommen, das in A nur ausnahmsweise herangezogen wird. Besonders bei den Konzerten gibt sich A eine Blöße. So erscheinen die Klavierkonzerte Hoboken XVIII:2 und 3 allein in B. Bei den

Violinkonzerten notiert B auch das verschollene D-dur-Konzert sowie das Konzert in A-dur, das A (nach Breitkopf) unter Violoncellokonzerte subsumiert. Nur B kennt – aus dem HV – die Cellokonzerte Hoboken VIIb:1-3. Und nur B bringt die Incipits zu den verschollenen Konzerten für Kontrabaß, Horn, Flöte und Baryton.

Die Faksimileausgabe des Katalogs von 1839 sollte nicht als aktuelles Instrument der Haydn-Forschung, sondern in erster Linie als Denkmal für die historische Leistung von Alois Fuchs auf dem Gebiet der musikalischen Quellenkunde gewertet werden.

Horst Walter, Köln

PAUL PREIS: *Musik- und Theaterleben von Stadt und Kreis Glatz. Ein Rückblick. Hrsg. v. d. Stadt Lüdenscheid. Bd. 1: Stadt Glatz, Bd. 2: Kreis Glatz. Lüdenscheid: Fr. Staats 1967 und 1969. 110, 461 S.; 52, 94 Abb.*

Der Verfasser des hier besprochenen musik- und theatergeschichtlichen Werks, der selbst geborener Glatzer ist, lebt heute in Lüdenscheid, der Patenstadt von Glatz, wo er – mit vielen Auszeichnungen bedacht – als Musikdirektor die schon in seiner Heimat bewiesene Aktivität und Vielseitigkeit aufs erfolgreichste fortgesetzt hat. Die Monographie über das geschichtlich sowohl wie geographisch so eigenartig geprägte Gebiet der ehemaligen Grafschaft Glatz, die in der Hand vieler Interessenten, heute aber kaum noch erhältlich ist, verdient nicht nur den Dank seiner Glatzer Landsleute, sondern auch den der Musik- und Theaterwissenschaft wie auch der Volkskunde, für die Preis aus Quellen, die schon beim Entstehen des Werkes überaus schwer erreichbar waren, mit imponierendem Fleiß und einer sich nirgends verleugnenden Liebe ein abschließendes Bild des Kulturlebens seiner Heimat geschaffen hat. Hierzu ist noch zu sagen, daß das Wissen um die in Paul Preis' Buch behandelte Landschaft auch vor den über den deutschen Osten hereinbrechenden katastrophalen Ereignissen äußerst geringfügig war, so daß die nun langsam versiegenden Quellen die Bedeutung des Werkes in einem besonderen Licht erscheinen lassen.

In seiner Einleitung zum 1. Band der Berechtigung des auszeichnenden Epithetons eines „Musiklandes“ für die Grafschaft Glatz

nachgehend, weist der Verfasser unter anderem auf die von dem Volksliedforscher Georg Amft gesammelten rund 1600 *Volkslieder der Grafschaft Glatz* sowie auf die vielen kirchlichen und weltlichen Musikvereinigungen hin, unter denen insbesondere die Kirchenmusikvereine teilweise von sehr hohem Alter und mit altertümlichen Namen (*Chorbruderschaft, Choradjuvantenverein, Kirchen-Musikerfundation* sowie *Musikalische Compagnie*) bedacht worden sind. Innerhalb eines schon früh bemerkbaren, sehr gediegenen Bildungswesens sandten insbesondere das 1766 gegründete Habelschwerdter Lehrerseminar und das sogar schon 1597 nachweisbare Glatzter Jesuitenkolleg, das als Gymnasium auch heute noch unter polnischer Leitung besteht, bedeutende musikalische Impulse aus. Auf dramatischem Gebiet entspricht dieser Regsamkeit die jahrhundertlang betriebene Pflege des geistlichen und weltlichen, mit Musik und Gesang verbundenen Volksschauspiels, die Tätigkeit von Theaterressourcen und -vereinen sowie der Puppenspielbühne, auf musikgewerblichem der in gleich langem Zeitraum betriebene Geigen- und Harfenbau, der durch die aus den Grafschafter Wäldern gewonnenen edlen Hölzer gefördert wurde. Preis betont auch zur Erläuterung des musikantischen Wesenszugs der Glatzter die allen Landsleuten bewußte Beziehung zur böhmischen Nachbarschaft, die der heutigen polnischen Geschichtsdeutung notwendig einen paradoxen Charakter gibt, und weist schließlich auf Wechselwirkungen zwischen Wien und der Grafschaft mit Austausch bedeutender Musiker hin. Literaturzitate (Stehr und Hauptmann) sind als Beleg für die fruchtbare Unruhe des Grenzbewohners, die sich oft genug in Musizieren und Instrumentenbau auszugleichen trachtet, sinnvoll eingefügt.

Der Verfasser setzt den Beginn einer Grafschafter Musikgeschichte mit dem Auftreten eines Glatzter Spielmanns te Gleich im 14. Jahrhundert an und nennt anschließend zwei Glatzter Meistersinger, den Kürschner Hieronymus Lieck (Lyck), der Mitte des 16. Jahrhunderts in Zwickau eine Meistersingerschule begründete, und den nur namentlich bekannten Tuchmacherknappen Peter von Glatz. Während der 1639 in Glatz geborene Johann Christoph Pezel der Musikgeschichte durchaus kein Unbekannter ist, sind die der Glatzter musikalischen Frühgeschich-

te angehörenden Namen des Jesuiten Simon Praunstein (geb. 1571), der als bedeutend erachtete Litaneien und Hymnen (darunter ein Gebet für den Frieden) geschaffen hat, der organistisch tätig gewesenen Augustinermönche Gabriel Jocquer (Jogwer, geb. 1651) und Rudolf Felix, der 1665 Kantor an der Klosterkirche zu Auhonitz wurde, auch für das Bewußtsein der Glatzter weitgehend unbekannt. Die lange Reihe tüchtiger Instrumentenbauer wurde erst 1963 durch den Tod des letzten Glatzter Repräsentanten dieses Kunsthandwerks, Franz Tucek, beendet, der sich soeben in Unterlauchringen, Kr. Waldshut, eine neue Werkstatt eingerichtet hatte.

Der überquellende Detailreichtum des Werkes gestattet es nicht, im Rahmen einer Besprechung alle Stichworte aufzunehmen und allen Entwicklungslinien zu folgen. Immerhin ist es beispielsweise interessant, daß Anna Barbara Matzke, Ehefrau des ischlers und Instrumentenbauers Franz Xaver Elsner, aus deren Verbindung Chopins Lehrer Joseph Elsner hervorgegangen ist, als Tochter des „*Lauten- und Violinmachers in der Königl. Stadt Glatz*“ Joseph Matzke geboren wurde. Aus späterer Zeit wäre im Zusammenhang mit den vielen, in der Festungsstadt Glatz auf breiter Basis wirkenden Militärkapellen der bekannte Heeresmusikinspizient Prof. H. Schmidt zu erwähnen, der als Musikmeister des Musikkorps der 38er in Glatz 1913 seine erfolgreiche Laufbahn begonnen hat. Während private Orchesterbestrebungen trotz unsäglicher Mühen niemals zu dem Ergebnis eines Städtischen Orchesters geführt haben, gab es in der alten Stadt ein gesellschaftlich reich differenziertes chorisches Leben, das mit über 100 großen Chorwerken in Aufführungen durch den gemischten Chor der *Liedertafel*, als führendem Glatzter Chor, im letztüberschaubaren Zeitraum ihrer Geschichte unter den Dirigenten Jacob Heinze, dem Lehrerorganisten Mattern, Emil Schlobms, Paul Kaupert und Georg Stähler Höhepunkte für das Kulturleben der ganzen Grafschaft schuf und eine Vielzahl einheimischer und auswärtiger Solisten beschäftigte. Einige der oben angeführten Namen haben außerdem Bedeutung für die qualitativ gleichrangige Kirchenmusik beider Konfessionen. Hier sei auch ein rühmender Hinweis auf die bereits im Glatzter Stadtbuch von 1562/67 genannte, von Kennern als Kunstwerk bewunderte Orgel der Stadtpfarrkirche, die eine eigene

reiche Geschichte hat, nicht unterlassen. Entwicklungen, die der neugegründete (1939) Städtische Chor und die Städtische Musikschule (beide unter Leitung von Kurt Becker) noch verheißen hätten, war infolge des unglückseligen Ausgangs des Krieges keine Zukunft mehr beschieden. Dies trifft auch für die damals wiederingerichteten Turmmusiken mit originaler Literatur, die Serenadenkonzerte an der malerischen Arnestusstiege zu.

An kammermusikalischen Bestrebungen und intensiv, mit anzuerkennender Leistung, betriebener Hausmusik waren in Glatz und den übrigen Kreisstädten viele Kräfte beteiligt, teilweise Persönlichkeiten von ausgesprochener Originalität. Von den Vokalsolisten hat die von Franz von Hoesslin für die Bühne entdeckte Annelies Kupper ihrer Vaterstadt Ruhm eingebracht. Eine der markantesten musikalischen Bildungseinrichtungen war der an der Peripherie der Stadt gelegene, dem Gedächtnis der Jugend von Langemark gewidmete *Jugendhof Hassitz*, der mit seinen Singwochen und Volkstanzkursen unter Leitung von Studienrat Richard Poppe zum Zentrum der Singebewegung im deutschen Osten geworden war und eine unvergleichliche Barockorgel besaß. Mit der Einrichtung einer „Gebietsmusikschule“ gegen Ende des Zweiten Weltkrieges ging dem Jugendhof dann der ursprüngliche Sinn verloren. Im übrigen hat das Konzertwesen der kleinen, jedoch kulturell so betriebsamen und ständig von einem Strom von Touristen durchpulsten Stadt Glatz keineswegs nur aus sich selbst gelebt, sondern in erheblichem Maße bedeutende auswärtige und ausländische Solisten und geschlossene Klangkörper in seine Programme miteinbezogen. Als ein Ruhmesblatt ihrer Bürgerschaft ist noch ein sich stark engagierendes Mäzenatentum seit Beginn des 20. Jahrhunderts zu nennen, an dem sich einige der zahlreichen adligen Familien der Grafschaft beteiligten. Obwohl die Grafschaft Glatz keine musikalischen Genies hervorgebracht hat, treten im Laufe ihrer Musikgeschichte doch eine Reihe tüchtiger und der Musikübung ihrer Zeit unentbehrliche Musiker auf den Plan, so im 18. Jahrhundert der von Friedrich dem Großen hochgeschätzte, für ganz Schlesien repräsentative Organist, Komponist und Herausgeber eines auf Wiederherstellung eines klaren Orgelsatzes bedachten Choralbuchs, Franz Ot-

to, oder in einer Reihe von Gelegenheitskomponisten der später in Wien als Pianist sehr renommierte Oboist des Glatzer Fouqué-Regiments, Förster, der u. a. ein Lehrwerk über den Generalbaß veröffentlicht hat. Das 19. Jahrhundert nennt ebenfalls eine nicht unerhebliche Zahl von Glatzer Künstlern, die sich auch im Ausland einen Namen erworben haben, als einen der bemerkenswertesten Fälle wohl die in Glatz geborenen Geschwister Eduard (geb. 1812) und Julius Tauwitz (geb. 1826) mit ihrer in gleicher Stärke auftretenden musikalischen Begabung, mit der sie sich sowohl als Dirigenten wie auch in einem umfangreichen kompositorischen Schaffen bewährt haben. Der ältere der beiden Brüder, der in Prag auch einen bedeutenden Männergesangverein leitete, wurde 1882 durch die Ehrenmitgliedschaft der Glatzer *Liedertafel*, 1897 durch ein von ihr gestiftetes Denkmal in den Glatzer „Minoriten-Anlagen“ ausgezeichnet, das inzwischen aber leider nicht mehr existiert.

Unter den schöpferischen Geistern unseres eigenen Jahrhunderts setzte sich der 1901 in Glatz geborene Leo Stehr, Enkel des seinerzeit sehr bekannten Musikverlegers Heege in Schweidnitz, Schüler unter anderem von Max Donisch, Wilhelm Klatte und Fritz Jöde in Berlin, für moderne Schulmusik ein, für die er neben einem ansehnlichen kirchenmusikalischen Schaffen selbst eine Reihe von Werken schuf. 1964 und 1966 wurde er in Berlin mit zwei Singspielen *Teufelsspek in Schöneberg* und *Ich suche das Land ohne Schule* außerordentlich erfolgreich. Ein Blick auf die Ahnenreihe läßt erkennen, daß die typische Grafschafter Familienbegabung bei Leo Stehr einen hochcharakteristischen und hinsichtlich einer universellen Leistung vollendeten Ausdruck fand. Leo Stehr hat auch die Kurzbiographie von Paul Preis (geb. 1900) geschrieben, die dem zweibändigen Werk am Ende des 1. Teils als „Nachtrag“ eingefügt ist und den Begriff der musikantischen und musikschriftstellerischen Vielseitigkeit in einem noch schillernderen Licht auf den Verfasser unseres Werkes projiziert: Kaum eine von ihm nicht beherrschte Sparte im Bereich der Musikpraxis, dazu als kompositorisches Ergebnis 4 abendfüllende Bühnenwerke, 3 weltliche Oratorien, Kantaten, Orchester- und Ballettsuiten, Bearbeitung von etwa 100 Grafschafter und schlesischen Volksliedern, die um zwei

Sammlungen *Alte und neue Lieder aus der Heimat* und vier Schallplatten mit heimatlichem Liedgut ergänzt wurden. Es ist der Bereich einer hochgearteten, mit unanfechtbarer Kennerschaft zum Ausdruck gebrachten Volkstümlichkeit, in der sich Preis zuhause fühlt, und durch die er Eingang in viele Konzertprogramme und Sendungen westdeutscher und ausländischer Rundfunkanstalten gefunden hat. Sehr bekannt wurde schließlich auch der 1901 in Glatz geborene, seit Kriegsende in Wiesbaden lebende Gerhard Mohr als Meisterarrangeur auf dem Gebiet der leichten Muse und Komponist niveauvoller Unterhaltungsmusik, Preisträger eines Komponistenwettbewerbs und Hausarrangeur von Electrola, die ihm Schallplattenarrangements in unübersehbarer Zahl verdankt.

Die von Preis ebenfalls dargestellte Theatergeschichte der Grafschaft Glatz berührt unser Interesse mittelbar durch die Liedbeiträge zu verschiedenen Formen des Volkstheaters, den Nachweis der 1797 in der benachbarten Kreisstadt Neurode gegründeten Oper als erstem ständigen Laien-Musiktheater, die späteren Operngastspiele in Glatz und die Mitwirkung der Militärkapellen im örtlichen Theaterbetrieb. Konnte sich der Verfasser im 1. Band auf das in Glatz als Hauptstadt der Grafschaft nachweisbare musikhistorische Geschehen konzentrieren, so leuchtet der viel umfangreichere 2. Band die entsprechenden Vorgänge in den Kreisstädten Neurode und Habelschwerdt, wo Preis Städtischer Musikdirektor und Leiter der Städtischen Volksmusikschule war, sowie in den vielbesuchten Grafschafter Bädern und in ländlichen Gebieten aus. Reichtum und Intensität dieser städtischen und bäuerlichen Musikkultur, die sich in unmittelbarer Begegnung mit fremdem Volkstum und gewiß nicht, ohne aus ihm Nutzen zu ziehen, gestaltete (der „Böhmische Winkel“ im westlichen Teil des sog. Lewiner Ländchens war in diesem Sinne besonders charakteristisch), wären noch eines eingehenden Nachberichts wert, können hier aber nur nach der Fülle reizvollster Details angedeutet werden, wobei manch verdienter Name übergangen werden muß. Das reiche Register bietet hierfür in gewissem Grade Ersatz, und zusätzlich ist eine große Zahl seltener Fotos von großem Anschauungswert.

Wir verschweigen nicht, daß die bisher

erste und einzige Ausgabe des Werkes, seinen Herausgebern wohl bewußt, einige technische Unzulänglichkeiten aufwies. Sie sind der vorwiegend idealistisch und wohl auch unter Termindruck geleisteten Arbeit zuzuschreiben und mindern nicht den objektiven Wert dieser Musikgeschichte als ein fesselndes regionales Dokument. Ein großer Reichtum an Quellenangaben und Informationen und der das spezifische Interesse der Musik- und Theaterwissenschaft ansprechende „Anhang“ mit sechs in sich geschlossenen Darstellungsgebieten erschließen weite Bereiche eines bisher allgemein kaum zugänglich gewesenem Wissens von der Grafschaft Glatz. Sie sind auch – wie das ganze Werk, dem sie dienen – ehrendes Zeugnis eines unermüdlchen und der Kräfte, aus denen er schöpft, bewußten Forschergeistes.

Werner Kaupert, Solingen

Franchini Gafurii Extractus parvus musicae prodit curante F. Alberto GALLO. Bologna: Istituto di Studi Musicali e Teatrali – Sez. Musicologia 1969. 208 S., 1 Taf. (Antiquae Musicae Italicae Scriptores. IV.)

Bis weit ins 16. Jahrhundert hinein und über Italien hinaus hat Franchinus Gafori durch seine beiden musiktheoretischen Veröffentlichungen, die *Theorica musicae* von 1492 und die *Practica musicae* von 1496, richtungweisend gewirkt. Die Autorität, die sich Gafori durch sie erwarb, gründet sich auf eine lange und intensive Auseinandersetzung mit der Musiktheorie seines Jahrhunderts. Nachdem seine gedruckten Hauptschriften durch Neuausgaben, Faksimilia und Übersetzungen schon länger zugänglich sind, hat F. A. Gallo nun mit dem *Extractus* eine der frühen handschriftlich überlieferten Schriften ediert, und damit das Interesse auf den Werdegang des Musiktheoretikers Gafori gelenkt. Nachdem die Edition im Dezember 1969 gedruckt worden war, befaßte sich gleichzeitig und daher offensichtlich ohne Wissen über die Neuausgabe im Juli-Heft von *Musical Quarterly* 1970 (Vol. 56, S. 367 ff.) Clement A. Miller unter dem Titel *Early Gaffuriana: New Answers to Old Questions* mit den fünf frühen musiktheoretischen Schriften. Was den *Extractus* betrifft, so kommen Gallo in seiner recht knappen Einführung und Miller in seinem Aufsatz zu denselben Ergebnissen, namentlich für Ort

und Zeit seiner Entstehung. Danach ist der undatierte *Extractus* das musiktheoretische Erstlingswerk des jungen „*presbiter et cantor Franchinus*“, wie er sich in den Schlußversen nennt. Der *Extractus* entstand vor dem Ende des Jahres 1474, als der 23jährige Gafori in seiner Heimatstadt Lodi als Kathedralsänger wirkte, und ist zu Studienzwecken der Jugend und Priester in Lodi bestimmt (S. 115, 129, 143). Merkwürdigerweise über die Notenwerte (S. 122 ff.), für die Gafori nicht auf seine Vorlagen zurückgriff, akzentuiert die didaktische Absicht. Gewidmet hat Gafori den *Extractus* seinem Freund Philipp Tressenus, einem Priester in Lodi, den Gafori als „*professor musicae*“ bezeichnet. Als Adressat wird auch mehrfach ein Paulus Grecus († 1503) aus Lodi erwähnt. Ihm widmete Gafori ebenfalls 1474 den *Tractatus brevis cantus plani*, der mit dem *Extractus* im Codex 1158 der Biblioteca Palatina in Parma überliefert ist.

Der *Extractus* als Erstlingswerk des Musiktheoretikers Gafori schließt sich unmittelbar an entsprechende Studien an, die Gafori noch im Benediktinerkloster von Lodi getrieben hatte. Die ausführliche Abschrift des *Lucidariums* des Marchetus von Padua, die Gafori 1473 hier anfertigte und die in Trezzano noch erhalten ist, bildet so eine der Quellengrundlagen für den *Extractus*. Sein Titel besagt schon, daß es sich nicht um eine selbständige Abhandlung handelt, sondern um eine „*ars musicae extracta ex libris auctoritatibus doctorum nec non et philosophorum*“ (S. 16). Während Marchetus, der für zwei der zwölf Traktate die Vorlage war, erwähnt wird (S. 94, 190), schweigt Gafori sich über die anderen Quellen aus. Gallo hat sie exakt Kapitel für Kapitel in Fußnoten nachgewiesen. Nicht weniger als sieben Traktate gehen auf Ugolino von Orvieto zurück; er ist die Hauptquelle. Hinzukommen für die Mensuralnotation Johannes de Muris, Philipp de Caserta und verschiedene Anonymi. Leider fehlt wie in anderen neuen Editionen etwa des *Corpus scriptorum de musica* ein Inhaltsverzeichnis der Traktat- und Kapitelüberschriften, ein geringfügiger Aufwand gemessen an der Erleichterung für den Benutzer, der sich über den Inhalt ein Bild machen möchte und dann gleich hier dann sehen würde, daß Gafori in der Anordnung des Stoffes noch unsicher ist. Nach den ersten fünf Traktaten über Musik als *scientia*, ihre

Klassifikation, das antike und das mittelalterliche Tonsystem sowie die Hexachordlehre nach Ugolino folgen erst als *tractatus VI* die Definitionen der Musik nach Marchetus samt weiteren Klassifikationen. Daran schließt sich die Lehre von den Intervallen und Kirchentönen an (*tract. VII-VIII*), gefolgt von Traktaten über Kontrapunkt (*IX*), Mensuralnotation (*X-XI*) und Proportionen (*XII*). Gafori hatte sich so in die wichtigsten Theoreme eingearbeitet und sich einen Überblick über die musiktheoretische Überlieferung namentlich in Italien verschafft. So ist er durchaus in der Lage, einen eigenständigen kurzen Überblick über die historische Entwicklung der Mensuralnotation von der schwarzen über die rote bis zur weißen zu geben (S. 130 ff.). Von den Randglossen ist ein längeres Zitat aus einer sonst unbekanntem „*musica*“ von Guilielmus Dufay zu erwähnen (S. 165 f.).

Zum Schluß noch ein paar Anmerkungen zur Edition von Gallo, der sich ja bereits als erfahrener Editor bewährt hat. Der Rezensent sähe nicht nur lieber die Endung „-ae“ statt des unklaren „-e“, sondern auch Korrekturen von Schreibweisen wie „*scilentio*“ oder „*subtillis*“. Denn nicht immer wird sonst deutlich, ob es Originalschreibweise oder Irrtum ist. Es heißt z. B. im *Exordium* Satz 4 und 6 „*opusculum*“, in Satz 15 dagegen „*opusculum*“, wie es der Rezensent auch in 4 und 6 aus dem beigefügten Facsimile des ersten Handschriftenblattes liest. Oder: „*succinter*“ (*Exord.* 6) ist sicherlich falsch, der Rezensent würde die Abbeviatur wohl auch für S. 113 als „*succincte*“ und nicht als „*succinte*“ lesen. Irgendwie stört auch, wenn es auf S. 41 „*proslombanosmenos*“ und „*prolombanosmenos*“, dann S. 76 „*proslambanosmenos*“ heißt. Sieht man mal von einem Versehen ab, bei dem auf S. 44 die Überschrift zum *cap. 1* des *tract. VIII* fälschlich auch über den *prologus* gesetzt ist, handelt es sich nur um Kleinigkeiten oder Auffassungsunterschiede, die die verdienstliche Arbeit insgesamt nicht berühren.

Klaus Niemöller, Köln

WULF ARLT: *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*. Köln: Arno Volk Verlag 1970. *Darstellungsb.* 328 S., *Editionsb.* XXII, 315 S.

Die 1966 als Dissertation vorgelegte und seither überarbeitete und erweiterte Studie versucht, anhand eines bestimmten Offiziums liturgische, literarische und musikalische Erscheinungen des hohen Mittelalters als Ganzes zu sehen und in größerem Zusammenhang zur Darstellung zu bringen. Dies wird durch die Handschrift London, Brit. Mus. Ms. Egerton 2615 ermöglicht, welche unter anderem ein vollständiges Neujahrsoffizium überliefert und somit als eine der wenigen Quellen jener Zeit nicht eine Ordnung nach Gattungen, sondern einen Festtag in seinem gesamten Ablauf enthält.

Nach einer allgemeinen Einleitung wendet sich der Verfasser mit seinen sorgfältigen Untersuchungen zunächst der Quelle zu, die wohl in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts von mehreren Schreibern an der Kathedrale von Beauvais angefertigt wurde. Es besteht jedoch zumindest für den einstimmigen Bestand des Offiziums eine Tradition, die wenigstens in die Mitte des 12. Jahrhunderts zurückreicht, wie eine ältere Schilderung der Neujahrsfeier nach einer heute verschollenen Quelle ergibt. Die mehrstimmigen Nachträge hingegen lassen sich nicht mit der gleichen Sicherheit datieren.

Als Fest gehört das Neujahrsoffizium in den Zusammenhang der Klerikerfeste, für deren Tradition Artt eine ganze Reihe von Zeugnissen beibringt. Dabei erweist sich, daß das Neujahrsfest der Subdiakone gegenüber den Festen der anderen Stände offenbar am ehesten zu Auswüchsen Anlaß bot, wenn auch die spätere Einstufung als ausschließliches Narrenfest der liturgischen Feier selbst nicht gerecht wird. Der Festcharakter dieses Tages ist nicht nur durch den Jahresanfang bestimmt; als Oktave des Weihnachtstages, als Fest der Beschneidung und als „Natale S. Mariae“ vereinigen sich die verschiedensten Einflüsse zu einer Vielfalt, welche in der festlichen Ausgestaltung ihre Entsprechung findet.

Diese Vielfalt wird in der Schilderung des Festtages sehr schön aufgezeigt, so daß sich aus einer Summe von Einzelbeobachtungen ein einheitliches Bild von der Gestaltungsweise des Offiziums ergibt, wo vor allem erste Vesper, Prozession und Matutin als besonders kunstvoll hervortreten. Die Frage bleibt allerdings offen, ob wir es hier mit einem einmaligen Schöpfungsakt zu tun

haben, wie es der Sprachgebrauch des Verfassers nahelegt: er spricht von „*Ordner*“, „*uns unbekannte liturgische Gestalter*“ u. a. Dabei wäre wohl ebenso denkbar, daß es sich um eine langsam gewachsene Tradition handelt, die an einem Punkt ihrer Entwicklung aufgezeichnet und uns dadurch erhalten wurde. Dies umso mehr, als die Analyse immer wieder verschiedene zeitliche Schichten innerhalb des Offiziums aufdeckt.

Im liturgischen Bereich ergeben sich mannigfache Schattierungen des einen Festes durch die Verwendung von Texten und Gesängen, die einer anderen Thematik verpflichtet sind: So erscheint neben der Weihnachtsthematik, die dem Fest zugrunde liegt, häufig das marianische Element des Natale S. Mariae; als Beispiel sei die Wahl der Responsorien der Matutin genannt; als Nachtrag, daß die Sequenz *Prome casta contio* – für den Einzug zur Vesper neu textiert – in den österlichen Bereich gehört.

Bei den Texten richtet sich das Augenmerk der Interpretation vorwiegend auf die *Theologie in Bildern und Reimen* (S. 53, nach C. Blume). Die Klarheit der gelungenen Interpretationen wird allerdings durch die Darstellungsweise beeinträchtigt, welche genaue Übersetzung mit Paraphrase, Kommentar und Interpretation vermischt. Dazu geht der Autor an einzelnen Stellen der Wortbedeutung wohl zu wenig nach: so läßt sich unter anderem der Sinn der Ausdrücke „*os*“ und „*calamus*“ (S. 134) z. B. durch Augustinstellen weiter klären (s. dazu D. Lenfant, *Concordantiae Augustiniana*, Bd. 2).

Im musikalischen Bereich führen die ausgezeichneten Analysen des Autors einerseits zu einer Scheidung von älteren und jüngeren Stilschichten, die sich zum Teil bereits aus der Quellenlage ergibt. Weiterhin geht es aber auch um eine Charakterisierung der neu ins Blickfeld tretenden Gattungen Benedicamustropus und Conductus. Die Conductus werden bereits im Rahmen des Festtages gründlich besprochen: so zunächst in Hinsicht auf seine inhaltliche Bedeutung der Eselsconductus der Vesper, dann aber vor allem die Conductus der Matutin. Nachzutragen sind hier noch die auffälligen melodischen Anklänge des dritten Conductus *Nostre quod providerat* an das seit dem 13. Jahrhundert bekannte Lied *Angelus ad Virginem*, das ebenfalls von der Verkündigung handelt.

Der Frühgeschichte von *Benedicamustropus* und *Conductus* ist ein eigenes Kapitel gewidmet, das über den Rahmen des Offiziums von Beauvais hinausführt; die in der Londoner Handschrift vorhandenen *Benedicamustropen* dienen vor allem als Beispiele zur liturgischen Verwendung, während die *Conductus*, wie schon die Einzelanalyse zeigte, sich in der Frühzeit mehr in ihrer liturgischen Funktion denn als einheitliche Gattung bestimmen lassen. Ein weiterer Exkurs stellt das Neujahrsoffizium aus Beauvais verwandten Quellen gegenüber, wobei die Eigenart dieses Festbuches nochmals deutlich gemacht wird.

Im letzten Kapitel wendet sich der Autor der *Liturgischen Mehrstimmigkeit in Beauvais des 12. und 13. Jahrhunderts* zu. Auf eindrückliche Weise wird hier die Begegnung mit der Kunst der Notre-Dame Schule dargestellt und den verschiedenen Formen ihrer Rezeption nachgegangen. Neben übernommenen Werken finden sich mehrere Stücke, die wahrscheinlich in Beauvais entstanden sind, und an denen sich die Auseinandersetzung mit dem neuen Stil zeigt. Daneben bestehen aber auch enge Beziehungen zur älteren Mehrstimmigkeit, so daß wie beim einstimmigen Teil des Offiziums auch hier verschiedene Stilschichten zu beobachten sind. Trotz genauem Abwägen der einzelnen Tatsachen ergeben sich nicht immer gesicherte Resultate; die Schlüsse des Verfassers sind jedoch sorgfältig und überzeugend begründet.

In der Einleitung zum Editionsband befaßt sich Arlt mit den beiden Problemen der rhythmischen Deutung der Lieder des 12. Jahrhunderts. Anhand eines ausführlichen Beispiels zeigt er, daß es gerade bei den neuen Liedern in den wenigsten Fällen sinnvoll ist, eine „richtige Urfassung“ rekonstruieren zu wollen, sondern daß verschiedene Fassungen gleichberechtigt nebeneinander bestehen können. Deshalb wird bei der Edition die Handschrift aus Beauvais nur dort korrigiert, „wo offensichtliche und in angemessener Weise korrigierbare Fehler vorliegen“ (EB, XVI). Dafür werden im Kommentar, soweit möglich und sinnvoll, eine Anzahl weiterer Quellen zum Vergleich angegeben.

Die Übertragung aller einstimmigen Stücke geschieht in einer kaudenlosen Notation, die rhythmisch unbestimmt bleibt.

Trotzdem ist es bei den neuen Liedern wahrscheinlich, daß der sprachliche Rhythmus auf den musikalischen einwirkt, ohne daß dies jedoch im Sinne einer modalen Deutung erfolgen muß.

Auch der Kommentar bringt mit Angaben über Herkunft und Alter der Melodien jene Vielfalt zum Ausdruck, welche in der Einheit des Offiziums zusammengefaßt wird. So ergänzen sich die beiden Bände zu einer eindrücklichen und wertvollen Materialsammlung, deren Interpretation und Darstellung in mancher Beziehung über den Rahmen der Musikwissenschaft hinausweist.

Andreas Wernli, Zürich

GÜNTHER MASSENKEIL: *Das Oratorium*. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig K.G. 1970. 183 S. (*Das Musikwerk*. Heft 37.)

Vor mehr als zwanzig Jahren erschien das erste Heft der Anthologie „Das Musikwerk“ *400 Jahre Klaviermusik*, hrsg. von Walter Georgi, ohne daß es Fellerer, der Herausgeber, bisher für nötig erachtet hätte, seinen Plan zu erläutern oder zu begründen. (Immerhin: das Fehlen einer solchen Begründung ist auch vielsagend.) Bisher sieht die Sammlung recht kunterbunt aus, und es scheint so, als sollten immer weitere Hefte die unzulängliche Disposition wenn schon nicht reparieren, so doch wenigstens verdecken. Jedoch wird das Übel nur immer schlimmer, denn die wahllose Vermischung der Gesichtspunkte (Gattungen, Formen, Epochen, Satztechniken usf.), die nachträglichen Erweiterungen, die Überschneidungen sind irreparabel: so sollen zu einem Heft *Oper* (H. 5) drei weitere als Ergänzung hinzutreten (H. 39-41), zu dem Heft *Solokonzert* (H. 25) tritt eines mit dem Titel *Das frühe Klavierkonzert* (H. 43), und wer garantiert, daß nicht auch noch ein Heft ‚das Bläserkonzert‘, ‚das virtuose Klavierkonzert‘, ‚das Doppelkonzert‘ u. a. m. in der grundsätzlich unendlich erweiterbaren Serie hinzutreten?

Der vorliegende Band bringt Ausschnitte aus Oratorien, die neueren im Klavierauszug. Den Originaltexten sind bisweilen Übersetzungen beigelegt, ohne daß ein Prinzip erkennbar würde. Wahrscheinlich ist das von der zufälligen Beschaffenheit der jeweiligen Druckvorlage abhängig. Auch die Instrumentationsangaben sind uneinheitlich, bis-

weilen fehlen sie ganz. Man fragt sich, was eine solche Sammlung für eine Funktion haben soll, wem mit ihr im Ernst gedient ist.

Über die Auswahl läßt sich immer rechnen, aber eine große Chorfüge hätte doch wohl in einer Oratorien-Anthologie Platz finden müssen. Für die Wissenschaft dürfte der Erstdruck einiger Stücke von Interesse sein: ein vollständiges „Magnificat“ aus der *Repraesentatio harmonica Conceptionis et Nativitatis S. Joannis Baptistae* (ca. 1618) von Daniel Bollius (S. 27), die „als frühestes Oratorium eines deutschen Meisters gilt“ (S. 181), ein Ausschnitt aus *Adama* von Bonifacio Graziani (S. 50), der Dialog Angelus-Pastores aus dem *Oratorio de Noël* (1701) von Jacques-François Lochon (S. 87), eine Arie aus *S. Petronio* (1720) von Giacomo Antonio Perti (S. 94) und schließlich ein Stück von Hasse (1742). Über die Revision ist hier nur wenig zu sagen. Von manchen Stücken haben dem Herausgeber offenbar keine Partituren vorgelegen (so von Schneiders *Weltgericht*) – er hätte sonst die Instrumentationsangaben ergänzen können –, bei anderen waren die Vorlagen wohl nicht stets ganz einwandfrei. Wenn z. B. in dem Hasse-Erstdruck S. 102 folgender Text zu lesen ist: „Der Menschen Schönster wird unwert und verachtet; man verbirgt vor ihm das Antlitz, so wird er verachtet!“, so kann das unter gar keinen Umständen richtig sein.

In den knappen Revisionsbemerkungen sagt der Herausgeber, daß er gelegentlich die Taktstriche der Vorlagen versetzt habe; einen Grund dafür gibt er nicht an. Auch Druckfehler sind vorhanden: S. 157, letzte Zeile falsche Schlüsselsetzung in der Singstimme, S. 181 unter Nr. 32 ist der Name von Vrchlický, dem bekannten tschechischen Dichter, verdruckt.

Die Einleitung ist sehr knapp. Sie verzichtet auf eine Abgrenzung der Gattung von der Kantate, der Ode usw. und auf die Auswertung der Literaturtheorie. (Das Oratorium war nämlich auch eine literarische Gattung.)
Rudolf Stephan, Berlin

GÜNTER WAGNER: *Franz Lachner als Liederkomponist; nebst einem biographischen Teil und dem thematischen Verzeichnis sämtlicher Lieder. Gebirg über Prien am Chiemsee.* Musikverlag Emil Katzbichler 1970. 313 S. (Schriften zur Musik. III.)

Am 17. Juni 1854 schrieb Franz Lachner an den Vater des Intendanten der Münchener Hofbühnen, Johann Friedrich David Dingelstedt: „Wir (d. h.: Lachner und Schubert) waren allerdings die intimsten Freunde, spielten einander des Vormittags unsere Kompositionen vor und tauschten Ansichten darüber mit größter Offenheit aus, wobei wir beide lernten . . .“. Trotz dieser Nähe zu Schubert sind Lachners Kompositionen weithin unbeachtet geblieben; auf seine rund 300 Lieder macht nun erst Wagners 1969 in Mainz vorgelegte Dissertation eindringlich aufmerksam.

Bedeutendster Teil der Arbeit ist das im Anhang enthaltene umfangreiche „Thematische Verzeichnis“. Es führt sämtliche ein- und mehrstimmigen Gesänge auf, gibt Datierungen, Nachweise für Autographen, Abschriften und Erstausgaben (diese mit vollständigem Titel, jedoch undatiert) und auch frühe Nachdrucke. Dabei erschließt es zum erstenmal „einen gewichtigen Teil des umfangreichen Nachlassgutes Franz Lachners im Besitz der Münchener Staatsbibliothek“ (S. 8). In Einzelfällen versucht Wagner, „ursprüngliche Zusammenhänge“ in den Handschriften zu rekonstruieren. Begrüßenswert ist, daß der Autor zu den Fundorten der Quellen, auch wenn sie, wie bei den Erstausgaben, zahlreich sind, Bibliothekssignaturen gibt.

Teil des Anhangs sind auch die „Ergänzungen und Berichtigungen durch unbekanntete Quellentexte zur Biographie“. Es handelt sich dabei um Dokumente zu Lachners Familie und Jugendzeit, zum Wettbewerb um die Organistenstelle der evangelischen Kirche in Wien (die Anforderungen und Arbeitsbedingungen einer mittleren Organistenstelle anschaulich vorstellen), um Briefe an Freunde und von diesen (meist Dichtern seiner Texte, wie Bauernfeld und Hoffmann von Fallersleben) und von Schülern (etwa von Humperdinck, der von dem „greise mit den freundlichen blauen augen und den silberlocken, der wie ein zweiter papa Haydn sich mit der jugend beschäftigt“, ein gewinnendes Bild zeichnet).

Der Hauptteil der Arbeit tritt dem Anhang gegenüber an Bedeutung zurück. Wagner führt zwar in Kapiteln über Form, Melodik, Deklamation, Harmonik, das Verhältnis von Singstimme und Begleitung, Vor-, Nach-, Zwischenspiele usw. zahlreiche einzelne Stil-

elemente auf, begnügt sich aber in der Regel mit einer recht allgemeinen Beschreibung und einer Illustrierung in kurzen Beispielen. Es genügt nicht, wenn wir etwa erfahren, daß Lachners Klaviervorspiele entweder die Begleitfigur antizipieren oder die Singstimme oder motivisch selbständig sind. Die entscheidende Frage nach der Funktion des Vorspiels – dient es in erster Linie dem Sänger, hat es somit nach älterer Art improvisatorischen Charakter, oder ist es Teil der Komposition? – bleibt unbeantwortet.

Ähnlich vage sind zahlreiche Hinweise auf Einflüsse anderer Komponisten: Schuberts (des jungen Schubert – erstaunlicherweise, denkt man an den eingangs angeführten Brief und daran, daß Lachner nicht vor 1823 in Wien war), später Mendelssohns, Bachs und Brahms'. Diese Einflüsse seien dann „in der Spätphase seines Schaffens . . . zu einem durchaus eigenartigen und ausdrucksvollen, eben Lachnerschen Stil nahtlos“ verschmolzen (S. 108). Wie dieser nun durchaus Lachnersche Stil jedoch aussieht, erfährt man wiederum nicht – nur die exemplarische Analyse ganzer Lieder könnte uns zeigen, wie die disparaten Elemente und Einflüsse miteinander „verschmelzen“, welche Bedeutung sie für das Kunstwerk haben. Nur diese erst gäbe endlich eine Basis für Wagners abschließende „Beurteilung“: „Nach der Ernsthaftigkeit seines Strebens und der formalen und satztechnischen Meisterschaft verdient er sogar als der hervorragendste Liederkomponist des Südens unmittelbar vor Brahms bezeichnet zu werden“ (S. 109).

Walther Dürr, Tübingen

HELMUT THÜRMER: *Die Melodik in den Liedern von Hugo Wolf. Giebing über Prien am Chiemsee: Musikverlag Emil Katzschler 1970. 239 S. (Schriften zur Musik. II.)*

Seit einiger Zeit fragt man sich mißtrauisch, ob wohl die weit verbreitete Vorstellung zutreffe, zutreffen könne, Wolfsche Lieder seien „frei gesprochener Gesang, bei dem das musikalische Geschehen im wesentlichen dem Begleiter anvertraut ist“ (A. Orel, *Hugo Wolf*, Wien 1947, S. 48), das melodische Element der Singstimme sei allenfalls akzessorisch. Bedient sich nicht auch sprachliche Deklamation, will sie ausdrucksvoll sein, melodischer neben rhythmischer Mit-

tel? Thürmer unternimmt es daher in seiner 1969 in Bonn vorgelegten Dissertation, Wolfs Melodik, genauer: die der Singstimme seiner Lieder, zu untersuchen.

Die Arbeit gliedert sich in zwei nur lose zusammenhängende Teile. Der erste bemüht sich, da es an systematischen Untersuchungen melodischer Zusammenhänge noch weitgehend fehlt (A. C. Edwards' *The Art of Melody*, New York 1956, die Thürmer vielfach nahesteht, war ihm offenbar nicht bekannt), um die Beschreibung melodischer Phänomene und ihrer Verkopplung. Dabei genügt es Thürmer, diese an Wolfs Liedern zu belegen; nicht um die Analyse von Kunstwerken geht es ihm, sondern um „die Kunststellung“ von „Teilergebnissen“ (S. 168), die künftige Analysen erst ermöglichen sollen. Einzelne Kapitel behandeln melodische Grundmöglichkeiten: Repetitionsmelodik (auch Rezitationstöne, da dem Psalmischen verwandt), auf- und absteigende gerade Linien, melodische Bögen, verschränkte Linien (in denen die Geraden durch Zwischentöne regelmäßig unterbrochen werden) und Sprungmelodik. In Listen werden die Lieder aufgeführt, für die solche Grundformen bestimmend sind. Daraus ergibt sich eine annähernde Häufigkeitsstatistik und durch sie gelegentliche Aussagen zu Wolfs Personalstil, etwa, daß der Komponist absteigende Linien aufsteigenden und selbst verhältnismäßig häufigen Rezitationstönen gegenüber bevorzuge (S. 40). Im weiteren behandelt Thürmer melodische Verflechtungen: Komplementärbildungen (etwa: aufsteigende Linie – abwärts gerichteter Sprung; Rezitationston – Kadenz), die Thürmer sicherlich zu Recht als melodische Prinzipien beschreibt; Verwandlung melodischer Modelle durch Tonumstellungen; Entfaltung komplexer Melodien aus melodischen „Kernen“. Auch hier werden freilich nur Arbeitsmöglichkeiten gezeigt und bei Wolf belegt; nach der Bedeutung der Kompositionsmethoden für das ganze Lied fragt Thürmer ebensowenig, wie nach ihrer Verbindlichkeit für das Gesamtwerk des Komponisten. Antwort auf solche Fragen kann man, beschränkt man sich auf die Melodik der Singstimme allein, wohl auch kaum geben.

Der zweite Teil der Untersuchungen behandelt „Das Verhältnis von Text, Deklamation und Melodik“. Ausgehend von Fragen der Textbehandlung (Textwiederholun-

gen, Strophenformen) und besonderen Mitteln der Deklamation (melodische Antizipationen und Melismen) gelangt Thürmer zur Beschreibung eines für Wolf charakteristischen „deklamatorischen Liedtyps“. Nicht als deklamatorisch im strengen Sinne einer unbedingten Kongruenz sprachlicher und musikalischer Mittel erscheint dabei Wolfs Lied, sondern in einem weiteren Sinne, in dem „deklamatorische Melodik mit der musikalischen in einer bestimmten Weise verwoben ist“ (S. 150). Der möglichst adäquate „Vortrag“ des Gedichtes im Liede, auf den Wolf zweifellos zielt, schließt gelegentliche Dominanz rein musikalischer Mittel nicht aus. Diese führen mitunter zu deklamatorischen „Ungeäuigkeiten“, insbesondere zu der für Wolf bezeichnenden Verbindung melodischer Spitzentöne mit unbetonten Silben in erregter Deklamation.

Bei der Beschreibung solcher „Ungeäuigkeiten“ erweist sich die Beschränkung der Untersuchung auf ausschließlich Melodisches jedoch als ein Mangel. Schon bei der Darstellung melodischer Grundformen erscheint der Verzicht auf rhythmische oder harmonische Bezüge problematisch – methodisch verständlich jedoch im Hinblick auf eine klar abgrenzbare Ordnung und gerechtfertigt durch Wolfs Vorliebe für lineare und syllabische Deklamation. Melodische Akzente aber, und das sind ja doch die „Spitzentöne“, sind primär rhythmische Erscheinungen und können daher nur im Zusammenspiel aller rhythmischen Akzente zutreffend beschrieben werden. Wenn etwa von den vier Worten „*Wo aus noch ein*“ (*Prometheus*, T. 78 f.) das zweite einen qualitativen, das dritte einen melodischen und das vierte wieder einen qualitativen Akzent erhält, dann spiegelt sich darin sorgfältig wägende Deklamation.

Wie immer, so lassen sich auch hier gegen Einzelheiten Einwände vorbringen. Das Nachspiel zu Schumanns *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan* aus *Frauenliebe und Leben* etwa ist kein Nachspiel zu einem Lied, sondern zu einem Zyklus, und ohne Kenntnis des ersten Liedes dieses Zyklus nicht verständlich. Mit einzelnen Liedern aus Wolfs *Italienischem Liederbuch* ist es daher nicht gut zu vergleichen. Für die Arbeit im Ganzen jedoch muß man dankbar sein: Wie bedeutsam das Melodische in all seinen Erscheinungsformen auch im Liede Wolfs ist,

zeigt sie eindrucksvoll; zur Untersuchung des Melodischen weist sie Wege und gibt zahlreiche Anregungen.

Walther Dürr, Tübingen

WOLFGANG ROGGE: *Ernst Kreneks Opern. Spiegel der zwanziger Jahre. Wolfenbüttel und Zürich: Möseler Verlag – Hamburg: Vera-Verlag (1970). 124 S. mit Notenbeispielen und Abb.*

Kaum ein anderer Komponist hat die geistigen Strömungen seiner Zeit so intensiv miterlebt und -gestaltet wie der 1900 in Wien geborene Ernst Krenek. Überblickt man sein umfängliches und vielseitiges Schaffen, so darf man namentlich für das Jahrzehnt zwischen 1920 und 1930 der Oper eine bedeutende Funktion zuerkennen. Doch keines seiner einstmals recht bekannten, wenn nicht beliebten Bühnenwerke hat sich auf längere Zeit im Spielplan der Theater halten können. Bei Neuaufführungen würde man heute auch nicht mehr so sehr das brennend Aktuelle des damaligen Geschehens empfinden, sondern eher an ein historisches Symbol für jenen Zeitabschnitt denken, der mit dem individuell ausdeutbaren Kennwort „*Die (goldenen) zwanziger Jahre*“ ausgezeichnet worden ist. Es war sehr viel los in der Zeit, und die in dem vorliegenden Buche angegebene Zahl von Opernpremierer übertrifft die kühnsten Vorstellungen. Ernst Krenek, Schüler von Franz Schreker in Wien und Berlin, ist – bis heute – von einer Theaterbesessenheit erfüllt, die in seiner Generation ohnegleichen ist. Mit hervorragenden Musikkennnissen versehen und überdurchschnittlich intelligent, hatte und hat er sein waches Ohr immer am Uhrwerk der Zeit. Dies ist einerseits seine Stärke, denn sie befähigte ihn, zu den Problemen seiner Zeit in sehr nachdrücklicher Weise Stellung zu nehmen. Andererseits sind Werke, die aus der Problematik der Zeit heraus geboren sind, manchmal auch sehr kurzlebig, und dieses mag leider auch einer der Gründe für das in vielen Fällen nicht berechtigte Verschwinden seiner vormals häufig gespielten dramatischen Kompositionen sein. Wolfgang Rogge stellt in seinem bekenntnisthaften Buch Analyse und Betrachtung der musikalischen Werke Kreneks in die Wertung jener Jahre von der Warte eines Angehörigen der jüngeren Generation aus. Er verweist in

diesem Zusammenhang auf die Nähe Kreneks zu dem Bühnenschaffen des um 5 Jahre älteren Paul Hindemith. Kreneks szenische Kantate *Die Zwingburg* (1922, nach Franz Werfel) und die Oper *Der Sprung über den Schatten* (1924, nach eigenem Libretto), Nachbarn von Hindemiths *Mörder, Hoffnung der Frauen* (nach Kokoschka) und *Sancta Susanna* (nach A. Stramm), beide 1921, sind klanglich dem Expressionismus eng verbunden; in *Orpheus und Eurydike* (1923, nach Kokoschka) sieht Rogge ein Werk, das sich „sowohl in der Aussage des Textes als auch in der musikalischen Diktion von den meisten Novitäten in bemerkenswerter Weise abhebt“ (S. 39). Der Autor meint ferner, daß an den „Einleitungstakten dieser Oper keine Darstellung des Expressionismus vorübergehen dürfe“, „nicht zuletzt auch wegen der Bezugnahme auf Debussys ‚Pelleas und Melisande‘“ (S. 45 f.). Ganz ohne Zweifel hat Krenek seinen größten sichtbaren Erfolg mit der Oper *Jonny spielt auf* (1926) errungen, in die er, Komponisten wie Ravel, Sekles, Wiener, Antheil u. a. ähnlich, Elemente des Jazz (wie man ihn damals richtig zu verstehen glaubte) aufgenommen hat. Auch dieses Werk hat dem Sturm der Zeit nicht standhalten können, und ebenso hat Krenek mit seinen nach 1950 entstandenen Bühnenwerken *Pallas Athene weint*, *Der goldene Bock* und *Das kommt davon oder Wenn Sardakai auf Reisen geht*, alle in Hamburg uraufgeführt, den Damm nicht einreißen können, der sich, gewiß auch unter dem Einfluß der politischen Ereignisse der dreißiger und vierziger Jahre, um sein Werk gebildet hatte. Schade ist es nicht nur um die Einakter von 1928, sondern mehr noch um Schlüsselwerke wie *Das Leben des Orest* (1930) und *Karl V.*, in denen Krenek neue Wege aufzeigte, die weiterzugehen ihm die Umstände verweigerten. *Karl V.*, in konsequenter Zwölftontechnik geformt, gilt vielen Verehrern und Kennern als Höhepunkt im dramatischen Schaffen des unermüdetlich tätigen Komponisten und geistvollen Schriftstellers. Rogge sieht das 1933 vollendete, 1938 in Prag uraufgeführte Werk in einer Reihe mit Hindemiths *Mathis der Maler*, Bergs *Lulu* und Schönbergs *Moses und Aron*: in allen diesen Werken setze „die negative Entwicklung . . . titanenhafte Kräfte frei. Im Zwiespalt der Ideologien, in der Einsamkeit der Wüste wurde die Form

der Oper zum Forum geistiger Aussagen über Zeit und Leben“ (S. 113). Krenek hätte keinen besseren und gründlicheren Protagonisten als Rogge finden können. Das Bildnis seiner schillernden Persönlichkeit ist klar profiliert, die bewegenden Ströme jener fortschrittsträchtigen Zeit werden positiv wie auch negativ eindringlich dargestellt. Die Fülle des Materials ist fast beängstigend. Am Ende der lohnenden, manchmal sogar aufregenden Lektüre fragt man sich, ob es nicht an der Zeit wäre, den „Fall Krenek“ noch einmal zu überdenken und vor allem den großen musikdramatischen Werken, die in der Zeit der politischen Wende entstanden sind, eine neue Chance zu geben. Verdient hätten sie es! Helmut Wirth, Hamburg

PAUL BADURA-SKODA – JÖRG DEMUS: *Die Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven. Mit 235 Notenbeisp.* Wiesbaden: F. A. Brockhaus 1970. 223 S.

Für dieses Büchlein gibt es ein Vorbild, Edwin Fischers Betrachtungen der Sonaten Beethovens. Wie jenes handelt auch dieses weniger von dem Gegenstand, den der Titel angibt, sondern davon, wie Badura-Skoda und Demus, „Kollegen“ Fischers, die Sonaten sehen und sehen möchten. Natürlich werden allerhand „objektive“ Bemerkungen zu Quellen, Entstehungsgeschichte, Form und Charakter der Werke gemacht, das geschieht jedoch durchgehend impulsiv, wie es den Autoren gerade einfällt. Es dominiert die unbekümmerte Wiedergabe subjektiver Eindrücke, die indessen privat – unverbindlich bleiben. Dabei ist es oft peinlich, die sprachlichen Bilder zu ertragen. Die überraschenden Hinweise auf versteckte Zusammenhänge, die das Büchlein auch enthält und die zeigen, daß die Autoren ihre pianistische Literatur gut kennen, vermögen den skeptischen Eindruck beim Leser nicht zu verdrängen. Als Buch über Beethovens Sonaten unzulänglich, hat es leider auch die Chance, ausführliche, ehrliche und an den Kern der Sache heranführende Reflexion über die pianistische Interpretation der Sonaten zu vermitteln, nicht wahrgenommen.

Egon Voss, München

JÜRGEN UHDE: *Beethovens Klaviermusik. Band II: Sonaten 1-15.* Stuttgart: Philipp Reclam Jun. (1970). 414 S.

Das Buch behandelt auf 394 Seiten (Reclam-Format) die Werke von op. 2 bis op. 28, Sonate für Sonate, so wie es die klassische Darstellung von Hugo Riemann ebenfalls gemacht hat. Uhde berichtet jeweils über den Widmungsträger, macht einige Bemerkungen zu Sonatentiteln, zu offenkundigen Verwandtschaften mit anderen Kompositionen (auch anderer Komponisten), versucht eine Charakteristik des Werks insgesamt, wobei er meist – anhand von Notenbeispielen – motivisch-thematische Zusammenhänge, aber auch Verbindungen anderer Art aufzeigt. Daran schließt sich dann die Darstellung der einzelnen Sätze an. Uhde verfährt dennoch nicht schematisch; sein Buch liest sich leichter als das Riemanns. Die Analysen (Form-Analysen) – reich mit Notenbeispielen versehen – haben die Ambition, Beethovens Sonaten als Organismen zu deuten, deren Struktur freizulegen und die Einheit, faßbar überwiegend in motivisch-thematischer Verwandtschaft, als Grundlage des Kunstcharakters der Stücke zu begreifen. Mancher Zusammenhang, den viele gewiß noch nicht gesehen haben, wird aufgedeckt, einige Charakterisierungen sind treffend, andere läßt man sich gefallen. Insgesamt aber handelt es sich um Linear-Paraphrasen, um bisweilen poetisierende – und dabei die Peinlichkeit leider nicht selten streifende – Beschreibungen dessen, was in den Noten steht. Es ist kaum unterschieden zwischen dem, was jeder Betrachter der Noten sieht, und dem, was ihm vermutlich verborgen bleibt. Andererseits werden Zusammenhänge gesehen, wo sie schwerlich zu erkennen sind. Die Idee der Einheit des Kunstwerks verpflichtet freilich dazu, Einheit und Zusammenhänge zu finden. Uhde behauptet immer wieder, daß die Themen der einzelnen Sonatensätze auseinander abgeleitet seien. So auch bei der Sonate op. 10 Nr. 3, zu der er dann aber auch sagt: „*Tonleiterstücke und Dreiklänge sind so neutrale Bauelemente, daß sie überall einzubauen sind.*“ (S. 177) Eben! Eine Musik, die mit derart allgemeinen, angesichts ihrer Grundlagen quasi unumgänglichen Mitteln operiert, ist zwangsläufig einheitlich, gehorcht aber darum noch nicht einem abstrakten Kunstgesetz, wie es die so oft und so ausschließlich beschworene Idee von der Einheit ist. Das soll nicht heißen, daß es diese Idee und ihre Verwirklichung bei Beethoven und anderswo nicht gebe. Sie ist aber nur ein Moment unter vielen, müßte

überdies konkreter bestimmt werden, um Verbindliches besagen zu können, und gilt nicht überall in gleicher Weise. Innerhalb eines Satzes spielt sie gewiß eine gewichtigere Rolle, als man innerhalb einer ganzen Sonate voraussetzen darf. Auch bei Beethoven wurden bekanntlich noch Sätze ausgetauscht. Eine Darstellung der Sonaten Beethovens müßte neben den gewiß berechtigten Formanalysen, deren wir aber inzwischen genügend besitzen, vor allem um den historischen Ort der Werke bemüht sein, und zwar in allgemeinem wie besonderem Sinne. Sowohl die Position in der Musikgeschichte als auch die Stellung im Leben und Werk Beethovens – und zwar des Menschen Beethoven! – wären zu beleuchten. Uhde zieht die Geschichte allzu sporadisch, willkürlich heran. Sie ist ihm Schmuck, nicht das Geschmückte. So vermißt man den Bezug zur Gattung. Schließlich ist Sonate nicht eine beliebige Form, sondern umfaßte zur Zeit Beethovens einen bestimmten, wenn auch nicht auf Gesetzestafeln verewigten Kreis von Vorstellungen, Ideen, Inhalten etc. Daß Uhde im 1. Band seiner Darstellung der Beethovenschen Klaviermusik behaupten konnte, eine langsame Einleitung zu Beginn einer Klaviersonate (2. Kurfürstensonate f-moll) sei „*in der damaligen Sonatenproduktion nicht ungewöhnlich*“ (S. 25) – Anlaß dazu, daß im Zusammenhang mit der „*Pathétique*“ der historische Hintergrund der langsamen Einleitung gar nicht mehr erörtert wird – ist nur möglich, weil Uhde die Sonate nicht deutlich als eigene Gattung betrachtet. Langsame Einleitungen zu Beginn sind wohl in Symphonien „*nicht ungewöhnlich*“; in Sonaten aber fehlen sie fast völlig. Es scheint, daß Beethoven der erste war, der Sonaten auf diese Art begann.

Uhde hat sein Buch mit einem kurzen Kapitel „*Zur Frage nach der Aktualität Beethovens*“ eingeleitet. Daß auf 7 Seiten die Frage nicht zu beantworten ist, duldet keinen Zweifel. Uhde behauptet auch nicht, das zu vermögen. Immerhin deutet er Betrachtungsweisen darin an, die den Gedanken nahe legen, er hätte anstelle der vergleichsweise konventionellen Analyse der Sonaten lieber die Gedanken seiner Einleitung ausspinnen sollen. Die „*Frage nach der Aktualität Beethovens*“ ist interessanter als Analysen, Sonate für Sonate.

Egon Voss, München

ELKE KRÜGER: *Stilistische Untersuchungen zu ausgewählten frühen Klavierfugen Johann Sebastian Bachs*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1970. 135 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. II.)

Die vorliegende Dissertation aus dem Jahre 1969 hat sich zum Ziel gesetzt, „Anhaltspunkte für die stilistische Entwicklung des jungen Bach von den Anfängen bis in die Weimarer Zeit hinein zu gewinnen.“ Und da es bisher in der Tat „an einer gesicherten Grundlage für stilistische Urteile über Bachs frühe Instrumentalkompositionen fehlt,“ ist der Versuch begrüßenswert, sich im Detail mit frühen Fugen (einschl. Fugensätzen mehrteiliger Kompositionen) als einem gut abgrenzbaren Genre zu befassen. Die Arbeit basiert allerdings auf einem unklaren und vielfach unsicheren Konzept, das den Erfolg des Unternehmens von vornherein in Frage stellt.

1. Die Verfasserin verzichtet auf jegliche Quellenstudien; als Textgrundlage dient im wesentlichen die alte BG. Dabei hat gerade die Dissertation von Zietz (vgl. Rezension in Mf XXV) erneut erwiesen, wie unentbehrlich genaueste Quellenkenntnisse gerade für die so ungesicherten Texte der frühen Tastenwerke sind.

2. Die Auswahl der Kompositionen ist höchst fragwürdig, da der gesamte Komplex der Orgelwerke bis auf BWV 535 vollkommen ausgeklammert wird. Ist die Trennung von Orgel- und Klaviermusik im frühen 18. Jahrhundert an sich schon fragwürdig, so muß sie im Falle Bachs angesichts des quantitativen Übergewichts der Orgelwerke besonders unglücklich erscheinen.

3. Die totale Ausklammerung nicht-Bachscher Kompositionen, die gerade im Blick auf die stilistische Entwicklung des jungen Fugenkomponisten wesentliche Aufschlüsse geben dürfte, ist eigentlich unentschuldig. Wir sind hier immer noch weitgehend auf die pauschalen und mehr intuitiven als erarbeiteten Kriterien Spittas angewiesen. Das konstante Nebeneinanderleben von Bachschen und fremden Kompositionen in allen wichtigen frühen Quellen sollte hier nicht nur zu denken geben, sondern auch bereits wichtiges Material liefern.

Leider wird die zweifelhafte Ausgangsbasis nicht mit überzeugenden analytischen Untersuchungsergebnissen kompensiert. Frei-

lich wäre es ungerecht, die positiven Züge vieler Analysen nicht zu nennen. Hierher gehören vor allem wichtige Einzelbeobachtungen etwa zum Capriccio *B*-dur und zur Orgelfuge *g*-moll (BWV 535), die immer wieder in den Mittelpunkt des Interesses rücken. Die analytische Untersuchung, mehr deskriptiv als kritisch, erstreckt sich vor allem auf Harmonik, Motivik und „lineare Fortschreitung“ (gemeint sind Sequenzbildungen), in chronologischen Einordnungsversuchen mündend, deren Ergebnisse jedoch nur vorsichtig formuliert werden, wie es auch wohl kaum anders möglich ist. Aber es ergeben sich eigentlich keine Neuerkenntnisse.

Im analytischen Ansatz vermißt man entscheidende Punkte, wie z. B. die für die Fugentechnik so wichtige Gestaltung der *sogetti* und deren Einfluß auf die Satztextur. Da die Eigenart der einzelnen *sogetti* unbeachtet bleibt, kann auch nicht – wie es nötig wäre – zwischen den Fugentypen differenziert werden. Der Unterschied zwischen einer Capriccio-Fuge und „anderen“ Fugen erscheint gänzlich nivelliert. Die Behauptung übrigens, daß die Permutationstechnik auf die Chorfugen beschränkt bleibt, kann schon mit dem Hinweis auf die Passacaglia-Schlußfuge (BWV 582) entkräftet werden. Eine ausgesprochene Schwäche der Dissertation ist die begriffliche Unschärfe des verwendeten Vokabulars für die Analysen. So wird z. B. von Modulationen geredet, wo keine vorliegen, etwa bei chromatischen Gängen, die mit Ausweichungen arbeiten. Akzidentienwechsel wird ausführlich diskutiert, ohne jedoch das entscheidende Problem zu berühren, nämlich das des „modalen“ Molls, wie es sich schon in der „dorischen“ Vorzeichnung der frühen Mollsätze zeigt; dieser auch in BWV 535 zutage tretende Sachverhalt wird beim Vergleich der früheren und späteren Fassung völlig übersehen. Die interessante Frage des Verhältnisses von Fugensatz und spezifischem Klaviersatz wird ganz ausgeklammert, die einschlägige Tübinger Dissertation von H. Siedentopf (1966) wird in dem ohnehin schon schmalen Literaturverzeichnis nicht einmal mit aufgeführt. Man legt den Band aus der Hand mit dem Bedauern, daß es nicht gelungen ist, dem Eröffnungsband der neuen Serie (vgl. Mf XXV, S. 535) ein einigermaßen gleichwertiges Stück zur Seite zu stellen.

Christoph Wolff, New York

RENATE IMIG: Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e.V. 1970. 281 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 9.)

Die Funktionstheorie Hugo Riemanns ist von ihren Anhängern, auch den scheinbar orthodoxen, niemals ohne Ergänzungen und Modifikationen übernommen und tradiert worden. Und man kann sogar zweifeln, ob es „die“ Riemannsche Funktionstheorie überhaupt gibt. Sie war ein work in progress. Immer wieder wechselte Riemann die Begründungen und Argumente, die Nomenklaturen und Chiffrierungen; und selbst fundamentale Kategorien gerieten ins Zwielficht: Gegen Ende seines Lebens neigte Riemann dazu, die terzverwandten Akkorde (E-dur und As-dur in C-dur) als eigene Funktionen anzuerkennen, also das Drei-Funktionen-Schema wenn nicht preiszugeben, so doch zu ergänzen.

Renate Imigs Dissertation über *Systeme der Funktionsbezeichnung in den Harmonielehren seit Hugo Riemann* ist eine Geschichte der Funktionstheorie unter dem Gesichtspunkt der Akkordchiffrierungen (deren Interpretation das Verständnis der tragenden Theoreme einschließt). Der erste Teil des Buches behandelt „*Riemanns System*“ (und die Theorie Franz Marschners, des glücklosen Konkurrenten, der Riemann die Priorität streitig machte), der zweite Teil „*Die Systeme der Nachfolger*“ (der Begriff ist so weit gefaßt, daß er auch Gegner wie Georg Capellen und Häretiker wie Sigfrid Karg-Elert umfaßt).

Die Disposition ist übersichtlich, die Darstellung klar (und beinahe zur Einführung von Adepten geeignet). Der sektiererische Einschlag – die deformation professionelle der Musiktheoretiker – fehlt. Die Kritik kann sich darum auf Glossen zu Einzelheiten beschränken.

Riemanns Kritik an Rameau wird verzerrt wiedergegeben (22. f.): Nicht die Lehre vom Fundamentalbaß, sondern Rameaus Ansatz zur Funktionstheorie ist nach Riemanns Meinung vom Terzenschematismus „*überschattet*“ worden. – Riemanns These, daß ein Ton nicht gleichzeitig mehrere Bedeutungen haben (verschiedene Akkorde reprä-

sentieren) könne, schließt, entgegen Renate Imigs Auffassung (34 ff.), eine Umdeutung des Tons, bei der er zu Anfang anders verstanden wird als später (also zu verschiedenen Zeiten verschieden), keineswegs aus. – Riemanns „Medianten“-Lehre von 1882 antizipiert weniger die Theorie der Terzverwandtschaft (41) als die des Parallelismus. – Daß sich Renate Imigs Polemik gegen monistische Einschlüsse in Riemanns dualistischer Theorie gerade am Begriff der „Variante“ entzündet (51 f.), ist schwer verständlich; denn der Buchstabe v, die Chiffre der Variante, erfüllt als Mollzeichen die gleiche Funktion wie der Kreis, und zwar dann, wenn der Kreis nicht verwendbar ist. – Daß Riemann es in der Akkordfolge C-dur: I–III–VI–IV offen läßt, ob VI als Tp oder als Leittonwechselklang der S zu verstehen sei, ist kein so „*erheblicher Mangel*“, wie Renate Imig meint (83); denn entscheidend ist weniger die Bestimmung des einzelnen Akkords als die „Logik“ der Progression (T–S), die in beiden Deutungen dieselbe ist. (Der Quintschritt III–VI legt allerdings einen Funktionswechsel, also eine Interpretation von VI als Leittonwechselklang der S nahe.) – Riemanns Dissonanzbegriff ist streng genommen nicht „*widersprüchlich*“ (87), sondern äquivok. – Renate Imig plädiert einerseits für Preisgabe der Theorie der „*Schein-konsonanz*“, also für eine Verselbständigung der Nebenstufen (92), andererseits für eine Anerkennung der terzverwandten Akkorde als eigener Funktionen (228); die Erweiterung der Funktionstheorie ist jedoch von einer Auflösung kaum zu unterscheiden. – In der Auseinandersetzung über die mathematische Formulierung des musikalischen Funktionsbegriffs (128 ff.) verkennt Renate Imig, daß die mathematische Formel nichts anderes ausdrückt, als daß ein Akkord überhaupt Stufe oder Funktionsträger in einer Tonart ist. Indem Renate Imig hinzufügt, die Formel müsse „*natürlich . . . stets in Zusammenhang mit anderen gesehen werden*“ (130), interpoliert sie das, was der Formel von sich aus fehlt: den „*Zusammenhang der Akkorde in einer Tonart*“. – Der vermißte „*Grund*“ für Distlers verquere Aufzeichnung terzverwandter Akkorde (194) ist denkbar banal: Distler wollte die Akkorde im selben Liniensystem unterbringen. – Ob die Tonalität in der Theorie „*zerstört*“ werden kann (197), ist zweifelhaft: Entweder

ist die Tonalität unversehrt und die Theorie falsch, oder die Theorie ist triftig und die Tonalität angekränkelt.

Carl Dahlhaus, Berlin

ARNOLD SCHÖNBERG: Fundamentals of Musical Composition. Edited by Gerald STRANG with the collaboration of Leonard STEIN. London: Faber and Faber Ltd. 1967 (Paperback 1970). XVI u. 224 S.

Mit Veröffentlichungen der theoretischen Schriften – auch der Briefe – Schönbergs steht es nicht zum besten. Gewiß – die *Harmonielehre* ist in der 1922 erstmals erschienenen Neufassung ein erfolgreiches Buch geworden (sie liegt jetzt in der von J. Rufer nach Schönbergs Handexemplar besorgten 7. Auflage von 1966 im Neusatz vor, als „Ausgabe letzter Hand“; einige Modifikationen hat Rufer in der Bezifferungsweise angebracht); die Erstausgabe von 1911 aber ist eine antiquarische Rarität (zu wünschen wäre die Publikation einer Synopse beider Ausgaben, so daß Änderungen, Zusätze und Kürzungen gegenüber dem Grundtext von 1911 sichtbar würden). Die bei Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel (u. a.) 1959, S. 125 f. verzeichneten Manuskripte zu Schönbergs zentralen kompositorischen Vorstellungen („Zusammenhang“, „Musikalischer Gedanke“, „Logik“) sind nicht einmal in Auszügen bekannt; eine (Auswahl-)Sammlung der wichtigen, verstreut in zumeist schwer zugänglichen Zeitschriften, Sammelbänden etc. gedruckten kleineren Schriften existiert nicht (eine Neuauflage des längst vergriffenen Bandes *Style and Idea*, New York 1950, scheint nicht möglich zu sein; ohnehin wäre eine umfangreichere, kommentierte Publikation in der Originalsprache vorzuziehen, die italienische Sammlung *Testi editi ed inediti*, Milano 1966, ist daher kaum ein Ersatz); die Briefwechsel Schönberg-Berg-Webern sind erst zu winzigen Teilen und völlig unzusammenhängend veröffentlicht, die Briefwechsel Schönbergs mit seinen Verlegern, auch mit seinen Interpreten, so gut wie unbekannt. Fazit: die wirklich zentralen Schriften (außer der *Harmonielehre*) und Briefe sind immer noch unveröffentlicht.

Publiziert dagegen wurden die elementaren Lehrschriften der amerikanischen Jahre: das Lehrbuch der Monotonalität *Structural*

Functions of Harmony (den besten Text bietet die 2. Auflage, London 1969, mit Korrekturen der meisten – leider nicht aller – Druckfehler der Erstausgabe von 1954; der Titel der deutschen Übersetzung dieser Erstausgabe „Formbildende Tendenzen der Harmonie“, Mainz 1957, ist gewaltsam und irreführend), ferner der erste Teil einer dreibändig projektierten Kontrapunktlehre *Preliminary Exercises in Counterpoint* (London 1963, neuerlich auch als Paperback; die offensichtliche Unkenntnis des bei Rufer, a. a. O., S. 124 verzeichneten vollständigen Projekts führte u. a. wohl zu dem tendenziösen Schluß der Rezension in *Mf* XVIII, 1965, S. 227 ff.); schließlich die Kompositionslehre für Laien *Models for beginners in Composition* (New York 1942, also noch von Schönberg selbst als Paperback). Diese drei Bücher sind geschrieben aufgrund der Erfahrungen des Lehrers Schönberg an amerikanischen Universitäten, sie gelten direkt dieser Unterrichtspraxis, wobei ein deutliches Gefälle des Anspruchs von der erstgenannten zur dritten Schrift bemerkbar ist.

In diese Kategorie eines „basic text for undergraduate work in composition“ gehört nach der richtigen Einschätzung durch den Herausgeber (S. XIII) auch die hier anzuzeigende Publikation; Schönberg selbst nannte den primären Zweck des Buches „to provide for the average student of the universities, who has no special talent for composing or for music at all“ (S. 214). Das Buch stellt eine Lehrschrift für motivisch-thematischen Techniken und der auf ihnen aufbauenden musikalischen Formen dar. Am Beginn stehen Erfindung und Konstruktion von Phrasen (merkwürdigerweise definiert Schönberg entgegen seiner sonstigen Praxis die Phrase, nicht das Motiv als die kleinste musikalische Einheit), Motiven, Themen; der zweite Teil behandelt die sogenannten „kleinen Formen“, das Rondo und – als Kulmination – den Sonatenhauptsatz. (Grundkenntnis der Disziplin Harmonielehre ist überall vorausgesetzt.) Dazwischen stehen sehr interessante Kapitel über *Types of Accompaniment, Character and Mood, Melody and Theme*. Exemplifiziert wird – bei aller vom Konzept her nötigen Vereinfachung – meisterlich (das Buch ist ein Zeugnis für den großen Pädagogen Schönberg, der auch auf dieser Stufe bereits zu selbständigem Denken erziehen will, vgl. vor allem das Kapitel *Advice for*

Self-Criticism) an den sogenannten „Meisterwerken“, vor allem den Klaviersonaten Beethovens.

Ein solches Buch würde heute kaum noch den Titel *Fundamentals of Musical Composition* tragen (die schwierige Frage nach dem heutigen Kompositionsunterricht, ob nämlich die traditionellen Techniken auch heute noch – als vergangene – verbindliches Rüstzeug des Komponisten darstellen sollen, ist von einer solchen Feststellung nicht berührt, ist auch in dieser Zeitschrift nicht zu erörtern), er repräsentiert in dieser Anwendung ein musikalisches Denken, das die motivisch-thematischen Verfahren nicht (wie Schönberg schon 1911 das Fach Harmonielehre) als Grundlagen einer abgeschlossenen Epoche des Komponierens, also rein historisch, sondern als aktuell begreift. Insofern ist die Schrift ein Dokument des späten Schönberg, der sich seit der Formulierung der Zwölftontechnik dem thematischen Komponieren mit zunehmender Hartnäckigkeit wieder zuwandte.

Und gerade im Hinblick auf Schönberg selbst dürfte sie für den Wissenschaftler den größten Gewinn bringen (außer der Tatsache, daß es ein Lehrbuch der Analyse eines historischen Kompositionsverfahrens darstellen kann). Von großem Reiz etwa dürfte es sein, die knappen Anweisungen des Unterkapitels *Sketching the Variations* an Schönbergs eigenem Vorgehen, z. B. an dem großen Skizzenkonvolut der Orgelvariationen op. 40, zu prüfen. Es ist kaum denkbar, daß solche Anweisungen nur pädagogischen Überlegungen entspringen sind.

Einige Sätze müssen noch der Editionspraxis der Herausgeber gelten. Einem Konservatoriumszögling mag es genügen, ein anständiges Lehrbuch in Händen zu halten, welches die Analyse-Methode Schönbergs tradiert. Der Wissenschaftler jedoch, und wohl jeder, der an Schönberg interessiert ist, erwartet darüber hinaus einen authentischen Text. Der Rezensent zweifelt nicht an der Loyalität und dem Sachverstand des Herausgebers, der während seiner Assistententätigkeit bei Schönberg gerade auch dieses Projekt betreute. Trotzdem wäre es gut, man wüßte nicht mißverständlich, wie Schönbergs Text aussieht und wie ihn der Herausgeber bearbeiten mußte, der nach eigenen Worten (S. XIII) von Frau G. Schönberg den Auftrag erhielt, die „*verschiedenen Versionen*“ zum

Zwecke der Publikation „*in Einklang zu bringen*“. In Rufers Werkverzeichnis (S. 122 f.) sind mehrere Manuskripte, sogar zwei offensichtlich voneinander abweichende, mit Enddaten versehene Reinschriften, angezeigt. Der Herausgeber berichtet dagegen, der Text liege nur bis zum vorletzten Kapitel vollständig vor, das letzte Kapitel (*The Sonata-Allegro*) habe er ergänzen, außerdem Schönbergs Englisch korrigieren müssen, einige Textwiederholungen seien zu eliminieren gewesen. Das alles sind verständliche und vermutlich richtige Maßnahmen, für die dem Herausgeber Dank gebührt (der auch ein sehr nützliches Register beisteuerte). Nur ist nirgends zu erfahren, wie und wo die verschiedenen Versionen vereinheitlicht, wie das Schlußkapitel vervollständigt, wo terminologische Korrekturen etc. vorgenommen wurden.

Die Publikation der Schriften Schönbergs ist ein Desideratum, zumal die der zentralen Texte überaus erwünscht. So lange jedoch bescheidene editorische Ansprüche aus mancherlei Gründen offensichtlich nicht verwirklicht werden können, sollte auf Veröffentlichungen der oben genannten Haupttexte der allgemeinen Kompositionslehre Schönbergs besser verzichtet werden.

Reinhold Brinkmann, Marburg

ARNFRIED EDLER: *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert*. Kassel-Basel-Paris-London: Bärenreiter 1970. 338 S., 5 Taf. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. XX.)

Spätzeiten, Stufen des Nach- oder Scheinlebens, der Restauration oder des Verschleißes, gehören zu den schwierigsten, sprödesten Gegenständen des Historikers. Nicht zufällig werden immer wieder Entstehungsgeschichten, selten jedoch Verfallsgeschichten geschrieben.

Daß Arnfried Edler die „*Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert*“ zum Thema seiner Kieler Dissertation wählte, war also kein geringes Wagnis. Das Material erstreckt sich, wenn man Triviales einbezieht – und nichts anderes läßt sich rechtfertigen, da die Trivialisierung ein wesentlicher Zug der Epoche ist –, ins Grenzenlose. Denn so gering die geistige Bedeutung, der „substantielle Gehalt“ des antiken Mythos in nachklassizistischer Zeit war, so oft wurde

er als Worthölse und sprachliches Ornament mißbraucht oder durch Parodie ausgehöhlt. Aus Göttern waren längst Allegorien geworden; der Hang zur Allegorie aber erscheint im 19. Jahrhundert als Kehrseite eines rigorosen Positivismus – man glaubte nichts und zitierte alles.

Elder, dessen Belesenheit erstaunlich ist, zeichnet ein umfassendes Bild, in dem auch das scheinbar Entlegene oder sogar Abstruse – das aber manchmal den Geist der Epoche deutlicher offenbart als die offizielle Kunst – seinen Platz findet. Er berücksichtigt die Untersuchungen und Spekulationen Creuzers und Bachofens ebenso wie die Opernlibrettistik oder den Ausverkauf antiker Götternamen in Titeln von Gesangsvereinen oder Sammelpublikationen, und Offenbachs *Orpheus* rückt neben den von Liszt.

Im ersten Kapitel, das einführende und fundierende Bedeutung hat (*Musikmythen in Literatur und Philosophie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts und ihre vorherige ideengeschichtliche Entwicklung*), sammelt Elder die Zeugnisse über musikalische Ideen, Vorgänge und Requisiten in den Mythen über Apollon und Dionysos, die Musen und Grazien, Amphion und Arion. Der „zentrale Musikmythos“, die Orpheussage, wird bis in entfernte Umdeutungen, Verzerrungen und Travestierungen, denen er im 18. und 19. Jahrhundert unterworfen war, verfolgt. Elder reiht heterogene Zeugnisse – Lexikonartikel und philosophische Deutungen, Opernlibretti und Oden – aneinander, ohne zu akzentuieren und die schroffen Differenzen im Sach- und Wahrheitsgehalt der Dokumente hervorzuheben. Was als methodischer Mangel erscheinen könnte, ist jedoch – sofern Angemessenheit an den Gegenstand das Maß einer Methode ist – zugleich ein Vorzug: Das Disparate und Zusammenhanglose, Zufällige und Verstreute, das Nebeneinander von tiefsinniger Interpretation und gedankenlosem Verschleiß ist ein für das Nachleben antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert charakteristischer Zug.

Im zweiten, zentralen Kapitel untersucht Elder *Musikwerke des 19. Jahrhunderts mit musikmythologischen Bezügen*. Von einer Tradition, in der ein Werk das andere voraussetzt, kann nicht die Rede sein: Beethovens *Prometheus*, Berlioz' *Mort d'Orphée*, Liszts *Orpheus* und Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* – um von Stücken aus dem

Souterrain des Mißlungenen, Verschollenen und Banalen zu schweigen – stehen beziehungslos nebeneinander. Die Studie über Liszts *Orpheus*, die den Umfang und Charakter einer in sich geschlossenen Monographie erreicht, erscheint als Paradigma einer vielseitigen, zwischen kompositionstechnischen, ästhetischen und ideengeschichtlichen Momenten vermittelnden Analyse und Interpretation. Die Behauptung allerdings, daß die irreguläre Periodenstruktur, zu der Liszt neigte, ein „Ersatz für jene Freiheit der Verfigung des Künstlers“ sei, „die die verdinglichte Form selbst verweigert“ (137), leuchtet angesichts von Liszts Experimenten mit der Form im Großen – die formale Simplizität des *Orpheus* ist eine Ausnahme – nicht ein.

Das dritte Kapitel ist „mythologischen Bezügen im Instrumentarium“ gewidmet: einerseits Nachbildungsversuchen antiker Instrumente wie der Lyra und der Lyragitarre, die um 1800 als Requisiten antikisierender Schaustellungen in Mode waren, andererseits Neukonstruktionen wie der Aolsharfe, die allerdings nur entfernt mit antiker Mythologie zusammenhängt. (Daß Aiolos Harfe spielte, war ein Gedanke gräzischerer Schwärmer des 18. Jahrhunderts.)

Den Schluß des Buches bilden Zeugnisse über *Verweise auf Mythen im Musikleben*. In der Mode, Götternamen als Titel für Vereine oder für Sammlungen von Opern- und Salonpiècen zu mißbrauchen, erreichte die Profanierung, die insgesamt das Geschick des antiken Mythos im 19. Jahrhundert war, einen Tiefpunkt. Carl Dahlhaus, Berlin

KATHI MEYER-BAER: *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology. Princeton Univ. Press 1970. 376 S. mit 174 Abb. im Text.*

Die Autorin möchte mit ihren Studien dort ansetzen, wo sie in den bisherigen Arbeiten über den „Symbolism of Music“ einen Mangel zu erkennen glaubt: Bücher wie R. Hammersteins *Musik der Engel* (1962) hätten zwar die Engelsmusik im Mittelalter erschöpfend behandelt, jedoch die historischen Voraussetzungen, aus denen die mittelalterlichen Vorstellungen erwachsen, nicht genügend berücksichtigt. So ist es das Ziel ihres Buches, einen motivgeschichtlichen Tour d'horizon, der weit über eine einzelne

Epoche oder ein einzelnes Thema hinausgehen soll, zu ziehen: „*It is the aim of my study to provide a broad outline of the chief traditions, tracing their origins and phases over a long span of time*“ (S. VIII). Nicht von ungefähr denkt man hier an E. R. Curtius' berühmtes Toposbuch; es schwebt denn auch der Verfasserin als Leitbild vor.

Die Schwierigkeiten liegen bei einem solchen Vorhaben auf der Hand: Gibt es in der Musikanschauung eines Zeitraumes von 4 Jahrtausenden – ein solcher wird anvisiert – Symbole, deren „*historical development*“ sich mit Gewinn verfolgen läßt? Die Autorin bietet selbst dem Leser eine negative und eine positive Antwort, eine negative, wenn man das Buch beim Titel nimmt, da die Sphärenmusik als Vorstellung sich auf die Zeit von der griechischen Antike bis zur Renaissance beschränkt und der Totentanz eine Erscheinung des 14. und 15. Jahrhunderts ist, eine positive insofern, als diese beiden Themen in ein Gewebe von Motiven hineingestellt werden, das sich wohl als Ganzes über den genannten Zeitraum hinwegzieht. Dabei wird das Augenmerk – wiederum in gewisser Opposition zu den im Vorwort erwähnten Forschern – nicht auf den Stellenwert gelenkt, den die Motive in einzelnen Zeiten haben, sondern vielmehr auf ihr Woher und Wohin, auf die „*story of the whole*“ (S. VIII). Hier scheiden sich gewiß die Meinungen über die Ergiebigkeit eines solchen Unterfangens, denn der Blick aufs Ganze bedingt, daß die Motive auch dann verfolgt werden, wenn sie nur noch nominal zusammenhängen, ihre Realität aber sich grundlegend geändert hat. Als Inhalt des Motivgewebes wird die Musik als Symbol für Harmonie, Tod und Leben angegeben (z. B. S. 337), doch sind die Grenzen, wie eine Inhaltsübersicht zeigt, enger.

Das Buch beginnt bei den Kosmologien des 3., 2. und 1. Jahrtausends vor Christus im Nahen Orient. Sie enthalten keine musikalischen Vorstellungen, sind aber die Voraussetzung für Platons Sphärenharmonie. Diese wird bis in die römische Spätantike verfolgt, mit eingeschlossen eine Untersuchung der Musen, Sirenen und Engel als Sphärenbeweger und Anführer der Tänze der Seligen. Im Bereich der christlichen Spätantike und des Mittelalters liegt der Schwerpunkt naturgemäß auf der Engelsmusik, einem zentralen Bildthema der Ikonographie.

K. Meyer sieht eine unmittelbare Entwicklung von der antiken zahlhaften Sphärenharmonie zum himmlischen Lobpreis und Gesang der Seligen (S. 5, 40 f., etc.), im Gegensatz etwa zu Hammerstein, nach dessen Überzeugung das Mittelalter die spätantike Kosmologie in Anlehnung an frühchristliche Auctoritates in seine eigene von einer himmlischen Musik bestimmte Anschauung einbaut, um den eigenen Kosmos vollständig zu gestalten und nicht in Widerspruch zu den Vätern zu geraten. An den Untersuchungen der Autorin über die Engelsmusik ist hervorzuheben, daß sie die Rolle der 24 Apokalypseältesten als ikonographische Vorgänger des Instrumentenengels besonders akzentuiert und daß die hierarchischen Engelsordnungen eingehend studiert werden. Eingeschlossen in den ersten Teil des Buchs ist ein Kapitel über die Musik in Dantes ‚Paradiso‘ und eines über das Wiederaufleben antiker Musikanschauung vom 15. Jahrhundert bis in die Barockzeit. Vielleicht wäre für diesen ersten Teil „Himmelsmusik“ der angemessenere Titel als „Sphärenmusik“, da letzterer den christlichen Gedanken des Lobpreises nicht in sich faßt.

Genau umschrieben ist der Inhalt des zweiten Teils mit seinem Titel „*Music and Death*“. Ausgangspunkt bilden die antiken Seelengeleiter Orpheus, die Musen, Sirenen und – nicht ganz erwartet – die Harpyen. Im Kapitel über das Mittelalter beschränkt und modifiziert sich die Bedeutung des Orpheus auf die des magischen Musikers und Inventors, wogegen die Figur des Orpheus-Christus mit ihren Folgen, die für J. B. Friedman in seinem *Orpheus in the Middle Ages* (Harvard Univ. Press 1970) einen Schwerpunkt bildet, am Rande bleibt. Es folgt eine umfangreiche Abhandlung über den Totentanz, eine der wenigen neueren seit Kozakys kaum bekannter Publikation (Budapest 1935-44, auszugsweise in Mf VIII 1955, 1-19) und Hammersteins Aufsatz *Ein altelsässischer Totentanz . . .* (Festschr. J. Müller-Blattau, Kassel 1966, 97-110). Fünf Appendices, Spezialfragen gewidmet, beschließen das Buch.

Den verdienstvollen und sehr anregenden Versuch, bestimmte Symbole für die Musik über mehrere Jahrtausende ikonographisch zu verfolgen, wünschte man sich als eine in Einzelheiten verlässliche Grundlage für weiteres Arbeiten in diesem Gebiet gestaltet.

Hier enttäuscht leider das Werk. Die Benützung wird dadurch erschwert, daß Bibliographie oder Autorenregister und ein Index der abgebildeten Denkmäler fehlen; im Wert eingeschränkt ist es, weil mit Ausnahme der Ikonographie des Spätmittelalters und der Renaissance Forschungen nach dem 2. Weltkrieg, selbst wenn es sich um Artikel in MGG oder RAC oder um die Ergebnisse in Altainers neuester Auflage der *Patrologie* (deren Benützung der Autorin Fehlzuschreibungen erspart hätte) handelt, kaum je zu Notiz genommen, geschweige denn kritisch gewürdigt werden. Das gilt besonders für die Forschungen Hammersteins, die die Autorin kaum je berücksichtigt, obwohl sein erwähntes Buch sich thematisch doch über weite Strecken mit dem vorliegenden deckt (auch bezüglich seines fünfmal größeren Kapitels über Dante). Es scheint mir so wenig überholt wie seine nicht erwähnten ikonographischen Aufsätze. Aus demselben Fachbereich vermißt man die Arbeiten Marius Schneiders, L. Gougauts und A. Rosenbergs, auch G. Willes *Musica Romana* (1967) wurde nicht benützt. Auf kunsthistorischem Gebiet fehlen z. B. die Arbeiten Kurt Weitzmanns und das meiste von André Grabar. Probleme der Instrumentenkunde – auch in einem eigenen Exkurs über den Utrechter Psalter angeschnitten – werden ohne die Forschungen Bachmanns, D. Droysens, Hickmanns (Antike) und Winternitz' sowie Apels und Perrots behandelt. Enttäuschend sind auch die Ungenauigkeiten und Fehler in Einzelheiten. Von den Bildern mit Musikinstrumenten tragen etwa die Hälfte unvollständige, ungenaue oder falsche Angaben über das Instrumentarium in der Beischrift.

Um jedes Kapitel mit derselben Kompetenz beurteilen zu können, bedürfte es eines Wissens, über das der Schreibende nicht verfügt. Er erlaubt sich daher nur im Bereich der mittelalterlichen Bilddeutung und hier aus Raumgründen nur zu zwei substantielleren Fragen Stellung zu nehmen. Die spanischen illustrierten Hss. mit Apokalypse und Daniel, kommentiert von Beatus, Mönch von Liébana (nicht Bischof von Libena oder Libiana – S. 87, 91 etc.) weisen zwar teilweise islamischen Einfluß auf, basieren aber alle auf frühchristlichen, z. T. nordafrikanischen Vorlagen. Ihre Miniaturen waren nicht Sarazenen (S. 87 f.), sondern Christen, die in einigen wenigen Fällen vielleicht aus vom

Islam besetzten Gebieten kamen. Das Ausmaß des stilistischen und ikonographischen Einflusses des Islam auf die spanische Buchmalerei ist umstritten (dazu O. K. Werckmeisters Kritik an der von K. M. öfters zitierten M. Churrucá und Grabar in *Settimana Spoleto* XII 1965, 933-967 und 975-981). Weiter führt die Verfasserin die spätmittelalterlichen Darstellungen der Tänze der Engel und Seligen auf Tanzdarstellungen der Aeltesten in den *Beatushss.* zurück. Da weder die Apokalypse noch der Kommentar auf Tanz anspielen und die Illustratoren den Texten meist recht eng folgen, wäre ein solcher Fall ganz aufsehenerregend und genau zu prüfen. In der Tat kann sich die Autorin auch nicht auf mehr als ein Bildzeugnis stützen, und selbst dieses ist nicht sehr glaubhaft: Die Beinstellungen auf fol. 164 von London, B. M. Add. 11695 werden „*beyond doubt*“ als Tanz interpretiert (S. 92, 97 etc.), sie sind aber eher durch graphische, ornamentale Gesichtspunkte bestimmt (Moment des Horror vacui, kein Raum für gerade stehende Figuren), wie sie auch dieser im Bildteil nach 1100 (nicht vorher laut S. 95) entstandenen Hs. noch eignen, vgl. M. Shapiro in *Art Bulletin* XXI 1939, 313-374.

Es entzieht sich, wie erwähnt, meiner Beurteilung, wie groß die Verlässlichkeit im einzelnen in andern Kapiteln ist. Leicht vermeidbar wären Fehler wie, daß Zeus Sohn des Zeitgottes Chronos (statt Kronos!) genannt wird (S. 23), oder daß die drei griechischen Tongeschlechter falsch aufgeführt werden (S. 71) und Boethius eine Kategorie „*musica instrumentalis*“ statt „*musica quae consistit in quibusdam instrumentis*“ zugeschrieben wird (S. 76). Fehler, die sich leicht auf Grund von Fig. 32 korrigieren lassen, weist das Schema S. 86 auf: Die Buchstaben des 2. Quadrates lauten (statt *M S N V*) *M S N D*, in der Mitte *W* = Mundus, die des 3. (statt *N R S V N*) *I N F E R S V N* = Infernus. Die Handschrift Rom B.A.V. graec. 752 datiert von ca. 1052, nicht aus dem 9. oder 10. Jahrhundert (S. 278), und die Darstellung von David und seinen Musikern auf dem Aer-Bild im Reimser Pontifikale (Fig. 147) beruht auf einem Irrtum (S. 281), etc.

Die Ausstattung des Bandes erfolgte mit der für die Princeton Press üblichen Großzügigkeit. Das von der Autorin zusammengetragene Bildmaterial ist fast durchwegs

von seltener vorzüglicher Qualität und hat nur stellenweise bei der Reproduktion durch allzu rigorose Verkleinerung gelitten.

Tilman Seebaß, Basel

Über Musik und Politik. Vorträge des Kongresses „Musik und Politik“ April 1969 Darmstadt, hrsg. von Rudolf STEPHAN. Mainz: Schott Verlag 1971. 99 S. (10. Band der Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung).

Die Annahme, daß das Tagungsthema „Musik und Politik“ im Frühjahr 1968 verabredet wurde, erscheint nicht unwichtig. Zu einer Zeit also, als unter den Intellektuellen des Landes „linke“ Tendenzen durchbrachen, die auch das Nachdenken über Musik nicht unberührt ließen. Unter diesen Umständen ist es höchlichst zu bedauern, daß laut Stephans Angabe in der „Vorbemerkung“ der Vortrag Konrad Boehmers *Musik der Revolution – Revolution der Musik* in diesem Sammelband nicht erscheinen konnte. Denn von den 9 vorliegenden Beiträgen sind 6 mit Gegenständen befaßt, die nicht unbedingt unsere weiterdrängende Gegenwart betreffen. Außerdem fällt auf, daß die künstlerischen Probleme in den Ostblockstaaten eine verhältnismäßig breite Würdigung erfahren (bei einem starken Überwiegen tschechischer Autoren), als ob das Thema Musik und Politik im Westen irgendwie ausgeklammert werden könnte. Damit ist allerdings nichts gegen die Qualität dieser Beiträge ausgesagt (man findet hier im Gegenteil sehr Bemerkenswertes), sondern nur etwas gegen die einseitige Auswahl in historischer und regionaler Hinsicht. Man sollte Stephan allerdings drängen, diese Einseitigkeit bei einer nächsten Darmstädter Tagung zu beheben.

Man muß dem Kernsatz von Tomislav VOLEK, Prag (*Einige Bemerkungen zum Thema Musik und Politik vom anthropologischen Gesichtspunkt*) sicher zustimmen, „jede musikalische Struktur (sei) wehrlos dagegen, daß man sie in einen politischen Kontext eingliedert“. Besonders wehrlos aber ist eine Musik, die ins apolitische Ghetto geführt wird und dadurch die Herrschenden geradezu einlädt, sich ihrer zu bedienen. Das bezeugt mit aller wünschenswerten Deutlichkeit Michael HÄRTING, Köln, in seinem Beitrag Fritz Jödes „Weg in die Musik“. Eine genaue Analyse Jödescher Schriften mit

ihren Ideologismen, die allesamt den „*Jargon der Eigentlichkeit*“ sprechen, zeigt die Gefährlichkeit vermeintlich unpolitischer Haltung. Härtling schließt mit einem Zitat von Jöde; „Denn niemand will Wissen über die Musik, sondern Anschluß an sie: Bindung. So erweist sich auch hier, daß sich der Wille der Zeit nicht auf den Lehrer in der Schule, sondern auf den Führer im Leben richtet, der die Zeit erlöse.“ Unpolitische Singebewegung, im musischen Gewande noch heute da und dort unter Musikpädagogen umherirrend, ein grandioser Irrtum, der 1933 „berichtigt“ wurde.

Ein interessantes Kapitel, obwohl nicht ganz unbekannt, steuert Jaroslav BUŽGA, Prag, bei (*Der Musiker und die Obrigkeit*). Daß eine „differenzierte Sozialgeschichte der Musik bisher fehlt“, ist bedauerlich, zumal Musikgeschichte häufig genug noch als Heroengeschichte dargestellt wird, so daß Konflikte, die aus der allgemeinen sozialen Lage von Musikern resultieren, gern als Individualkonflikte zwischen Genie und mißverstehender Herrschaft ausgegeben werden. Der Autor weist solche Mißdeutung an Beispielen von Monteverdi, Schütz, Vivaldi, Haydn, Vater und Sohn Mozart und unbekannteren böhmischen Musikern nach. Er weist mit Recht daher auf die Unzuträglichkeit hin, Alte Musik als Zeichen „heiliger“ Welt gegen die Musik der „zerrissenen und widerspruchsvollen“ Gegenwart auszuspielen. Gerade eine Sozialgeschichte der Musik könnte solch reaktionäre Ideologie ins Nichts auflösen.

Daß man die politische Indienstnahme der Musik auch positiv betrachten kann, wird von Miroslav ČERNÝ, Prag (*Die Musik und die nationale Wiedergeburt der Tschechen*) dargestellt. Das sich im 19. Jahrhundert „entfaltende gesellschaftliche Leben der tschechischen Bevölkerung brauchte neue Lieder“. Von ihnen wurde gefordert, daß sie „schlicht, einfach, sangbar und allgemein zugänglich“ seien. Die Verwandtschaft mit Herder und J. A. P. Schulz ist unübersehbar. Man müßte dem einmal nachgehen, wie weit Dr. Julius Janiczek alias Walther Hensel von solchen „böhmischen“ Strömungen mit beeinflußt worden ist: eine pikante Querverbindung fürwahr! Daß diese Liedschwärmerie, verbunden mit allem Folklorismus, einer modernen nationalen tschechischen Musikkultur allerdings hinderlich war, wird später durch Hostinský und vor allem Smetana

bezeugt. Damit leugneten sie aber nicht die politischen Ziele, die sie ja selbst mit ihren Werken verfolgten.

Reinhold BRINKMANN schlägt in seinem Vortrag *Kompositorische Maßnahmen Eislers* eine glänzende Klinge für diesen Komponisten. Er nimmt ihn in Schutz gegenüber der üblichen Fachmeinung in der DDR (nach den Worten von Ernst Hermann Meyer), er sei leider manchmal zu esoterisch, aber auch gegenüber einer bei uns häufigen Ansicht, Eisler habe sich leider auf das Terrain des trivialen Agitationsliedes begeben. Brinkmann zeigt am Beispiel des bekannten „*Solidaritätsliedes*“, daß Hanns Eisler als Komponist nicht schizophren zwischen Dodekaphonik und platten Marschrhythmen hin- und herpendele, sondern daß in sein Lied sehr wohl das kompositorische Bewußtsein eines Schönberg-Schülers eingedrungen sei. Es ist schließlich noch eine offene Frage, ob man als Kämpfer für die proletarische Revolution sich kompositorisch so verhalten sollte wie Nono oder Henze; Eisler hat jedenfalls die Musik als Sprache, die zur Mitteilung bestimmt sei, angesehen; dazu brauchte er bewußt „*die tonale Syntax und die in ihr begründeten Ausdruckscharaktere*.“

Vladimír KARBUSICKÝ (*Ideologie der Kunst und Kunst der Ideologie*) führt den Chiasmus seiner Themenüberschrift in bewundernswerter Weise durch. Die Ansicht, daß die proletarische Revolution auch eine revolutionäre Kunst nach sich ziehen müsse, hatten die russischen Avantgardisten nach 1932 teuer zu bezahlen. Gerade der künstlerische Stil der entthronten Klasse, die bürgerliche Romantik und ihr Schönheitsideal wurden „*als Grundlage der fortschrittlichen sozialistischen Kunst inthronisiert*“. Karbusický befaßt sich dann eingehend mit der Pamphletliteratur, die, von Schdanow initiiert, ihren Höhepunkt zwischen 1948 und 1952 hatte. Das Prager Memorandum von 1948 ist der Schlüssel hierzu. Von hier aus entfaltet sich in penetranter Weise all das, was unter „sozialistischem Realismus“ verstanden wird. Wichtig scheint der Hinweis, daß solch schdanowistische Einschätzung gerade der *musica nova*, „*als partikuläre Einstellung auch im Westen*“ lebt. Die mitgeteilten Namen möge man im Vortrag selbst nachlesen. Karbusický untersucht vor allem den Typus solch ideologischer Pamphlete:

Nicht Argumente, sondern Emotion, nicht Auseinandersetzung mit Gedanken, sondern Schlag- und Schimpfvokabeln machten ihren Gestus aus; nicht Diskussion mit dem Gegner, sondern seine Vernichtung sei das Ziel. Schwarz-weiß, böse-gut sind hier die „Kriterien“, vergleichbar dem Western-Film. Die Einsicht des Autors „*der ideologische Text wird also nicht geschrieben, sondern komponiert*“ wird in einem Strukturbild solcher Pamphlete (am Beispiel Schneerson) verdeutlicht. Er wird aufgebaut wie ein Drama oder wie eine Sonate, wobei das anfänglich überhandnehmende Böse zum Schluß endlich (Beethoven winkt: „*durch Nacht zum Licht*“) vom strahlenden Guten überwunden wird. In Wahrheit seien solche Pamphlete „*Dichtung ohne Wahrheit*“, die Devise von Marx „*über alles zweifeln*“ habe hier keinen Platz mehr.

Warum der Herausgeber diesem Vortrag noch einen Text von Rudolf HEINZ (*Die Konzeption eines sozialistischen Realismus in der Musik und das Prager Manifest von 1948*) vorangestellt hat, ist unerfindlich. Über dieses Thema findet man bei Karbusický mehr und vor allem aus den originalen Quellen. Heinz ahmt die Diktion von Adorno nach, aber ohne dessen Klarheit und Verständlichkeit. Wirklich verständlich sind nur die beigegebenen Zitate.

Schockierend und äußerst provozierend ist Clytus GOTTWALD (*Politische Tendenzen der geistlichen Musik*). Trotzdem kann man ihm nicht widersprechen, wenn er die Herausbildung der Liturgien der christlichen Kirchen parallel setzt mit dem gleichzeitigen Ausbau der hierarchischen Systeme. „*Die Rolle der Musik bei der Domestizierung der Konventualen, ja des ganzen Kirchenvolkes*“ sei in den Mönchsorden zu beobachten, aber auch in der Haltung Luthers. Die „*politische Tendenz der geistlichen Musik des 17. bis 18. Jahrhunderts ist konservativ-staatserhaltend*.“ Vor allem im Gebrauch des Chromas und der Dissonanz glaubt Gottwald Widerstandstendenzen, die von der geistlichen Musik selbst ausgingen, zu erkennen. In unserem Jahrhundert sieht er in der Abdichtung der geistlichen Musik gegen wichtigste Zeitströmungen, in stilistischer Gefolgschaftstreue und Kampf gegen „*übersteigerte Subjektivität*“ politisch-reaktionären Geist. Äußerungen von führenden Kirchenmusikern in den dreißiger Jahren („*Wir bekennen uns*

zur volkhafte Grundlage aller Kirchenmusik . . . Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine nichtbodenständige, kosmopolitische Kunst als deutsche evangelische Kirchenmusik dargeboten wird . . ." sind ihm dafür besonders Zeugnis. Seine Darstellung endet als Plädoyer für eine „linke“ geistliche Musik wie die von Kagel und Schnebel. Der Leser mag vieles anders sehen, er mag Liturgie als „Domestizierung“ für höchst einseitig dargestellt halten; aber daß es Verstrickungen zwischen geistlicher Musik und politischer Reaktion gibt, ist sicher unbestreitbar.

Tibor KNEIF (*Ästhetischer Anspruch und Ideologiegehalt im musikalischen Kunstwerk*) geht wie immer eigenwillige Wege. Vor allem wendet er sich gegen die kurzschließende Behauptung mancher Soziologen, Musik sei direkter Ausdruck einer gesellschaftlich-politischen Situation. Dieses Argument stimme zwar historisch, aber nicht soziologisch. „Nicht deshalb ist Bachs Musik . . . Ausdruck protestantischer Frömmigkeit, weil sich in ihr solche Gesinnung stichhaltig belegen ließe, sondern weil sie inmitten solcher Religiosität entstand und funktional ihr diene.“ Dieser Hinweis ist besonders hilfreich gegenüber manchen neueren Versuchen, etwa Bachs Fuge und das System der Manufaktur in direkte Korrelation zu bringen. Ansonsten betont Kneif in bekannter Weise, daß Musik für Manipulation und Mißbrauch besonders anfällig sei, da sie von sozialer Not und von politischen Fragen ablenke, versöhnlich stimme und sich affirmativ zum Bestehenden verhalte. Allerdings wendet er sich gegen die gängige Diffamierung der musikalischen Inhaltsästhetik, als sei besonders sie politischen Einflüsterungen gegenüber zu willfährig (siehe etwa den sozialistischen Realismus); Formästhetik, die nur auf organisierte Tonbeziehungen und auf sonst nichts insistere, könne sich nur scheinbar aus der politischen Situation herausziehen, sie verkenne außerdem, „daß die Musik eine geheime Chiffersprache der Freiheit“ sei, also Sprache. Die eigentliche Kulturgeschichte der Musik sei „die Geschichte der Musikdeutungen“. „Jede Musikdeutung aber ist potentiell Ideologie zugleich, und gegen diese erscheint auch die rein formbezogene Interpretation nicht gefeit“. Von hier aus wird nach Kneif verständlich, daß Musik immer mit Ideologie zu tun habe.

Ein Sammelband wie der vorliegende

ist nicht bruchlos einheitlich, man kann nicht etwa Endgültiges aus ihm erlernen. Die teilweise widersprechenden Tendenzen in ihm reizen vielmehr zum weiterdenkenden Diskutieren. Widerstand gegen jegliche Ideologie, Angst vor Ideologie, Einverständnis mit Ideologie, was alles hätte noch zur Sprache kommen können, wäre in dieser Sammlung auch die „junge Linke“ zur Sprache gekommen. Die Gegenwart erheischt noch andere Linien im Gespräch als die hier vorliegenden. Die Diskussion wird weitergehen müssen.

Walter Gieseler, Kleve

KONRAD BOEHMER: *Zwischen Reihe und Pop. Musik und Klassengesellschaft. Herausgegeben in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Wien-München: Jugend und Volk-Verlag 1970. 165 S.*

Auf dem Beethoven-Kongreß 1970 warb der Autor für eine „fortschrittliche“ Musikologie, die durch Anpassung an die „fortschrittliche Bewegung“ der Gesellschaft entsteht. In dieser leninistischen These, die 1952 fast mit denselben Worten von E. H. Meyer (in: *Musik im Zeitgeschehen*, S. 179) proklamiert wurde, war Selbstkritik enthalten, denn Boehmers erstes Buch über die offene Form ist weder fortschrittlich noch reaktionär, sondern einfach musikologisch. Deshalb will Bohmer in seinem zweiten Buch die „wohltuende Neutralität, in welche mancher Wissenschaftler sich zurückzieht“, und jegliche „wohlerzogene wissenschaftliche Distanz“ (S. 5) aufgeben, um eine radikal parteiliche Musikwissenschaft zu treiben. Man kann sich zwar kaum eine fortschrittliche (marxistisch-leninistische etc.) Akustik, Organologie, Paleographie, Harmonielehre u. ä. Disziplin der Musikologie vorstellen, weil diese Forderung so seltsam wäre, wie etwa die nach einem „evangelischen Quintakkord“; dennoch ist das proklamierte „fortschrittliche“ Schrifttum in den Disziplinen, in denen es unter Umständen an Exaktheit mangelt (in der nicht empirischen Musiksoziologie, in der Musikästhetik z. B.) ernst zu nehmen. Auch wenn Bohmer den befremdenden Begriff einer „fortschrittlichen Musiktheorie“ prägt, ist doch die Domäne des parteilichen Ideologisierens nicht die Theorie, sondern es sind jene Disziplinen,

wo man spekulative Konstruktionen und großartige Erlösungslehren einbauen kann. Die musikästhetisch und philosophisch gefärbte Musiksoziologie ist denn auch das Feld, auf dem Boehmer seine Lehre entfaltet. Sein ideologisches Ziel: die „Versöhnung“ der zwei voneinander „entfremdeten“ Musikbereiche, der ernstesten (hohen) und der leichten (niedrigen, populären) Musik.

Man stellt sich die Frage, warum man eigentlich eine solche „Versöhnung“ braucht, warum die beiden funktional und typologisch so autonomen Bereiche – Boehmer hat für sie leider keine exakteren Termini gefunden, Besslers „Umgangsmusik“ und „Darbietungsmusik“ kennt er nicht – weiterhin nicht friedlich koexistieren dürfen. Sie dürfen es nicht wegen des ideologischen Bedürfnisses des Autors. Für jede radikale Kampfideologie ist es notwendig, die dynamische und mannigfaltige Wirklichkeit um jeden Preis „dialektisch“ zu polarisieren und den so konstruierten Gegensatz zu ontologisieren. Die Polarität zwischen der seriösen und populären Musik ist „den Differenzen analog, die das gesellschaftliche Geschehen bestimmen“, sagt Boehmer (S. 7). Auf der logisch bedenklichen Identifizierung dieser Analogie mit Kausalität beruht die ganze Konstruktion des Buches, angefangen von dem ersten Sündenfall der Musik auf S. 7 ff. bis zu ihrer Erlösung im letzten Kapitel. Das happy end ist in dieser Ausgangsthese bereits enthalten: an der Trennung von seriöser und leichter Musik sind die gesellschaftlichen Verhältnisse des Kapitalismus schuld; verändert man also diese, dann kommen auch die beiden entfremdeten Musikbereiche zu ihrer „Versöhnung“. Das Erlösungsvokabular Boehmers: „die Spaltung aufzuheben“; „die wirkliche Aufhebung ist nur politisch konkret zu leisten“; „Versöhnung der oberen mit der unteren Musik“; „Lösung der Konflikte“; „revolutionäre und wahre Versöhnung“; „die neuen und revolutionären Lösungen“; „Aufhebung der Spaltung bürgerlicher Musik“ usw.

Seinem Begriffsapparat verleiht Boehmer eine echt parteiliche Axiologie. Das Wort „aggressiv“ ist für ihn ausschließlich ein Positivum: „den aggressiven Ton anschlagen“; „der nahezu aggressive Ton“ erhält „seine Schärfe . . . durch eine avancierte, höchst differenzierte Instrumentation“ (S. 64); „aggressiver Duktus der musikalischen Sprache“;

„einen neuen und aggressiven Ton in rhythmischen Formen anschlagen“ (S. 117) usw. Ebenso positiv sind die Wörter „subversiv“, „infiltrieren“ zu verstehen. Gegen die hohe Anzahl der Wörter „Fortschritt“, „progressiv“, „avanciert“ stehen die emotionalen Sprachregister des Hasses, die sich vor allem um die Ausdrücke „reaktionär“, „revisionistisch“, „konterrevolutionär“ konzentrieren. Boehmer ist imstande, genau eine faschistische und „faschistoide“ Musikstruktur zu unterscheiden. Diese Wortfetische sind für Boehmer keine Imponderabilien. Die gefühlsgebundenen Sprachidole und Floskeln wie „ideologischer Wert des konkreten Klangmaterials“ gebraucht er als exakte Begriffe. Er spricht vom „bürgerlich-tonalen System“ (S. 96) und die Musik kann sein: fortschrittlich, revolutionär, revisionistisch, kapitalistisch, vor- und spätkapitalistisch, reaktionär, vorkapitalistisch, bürgerlich, aber auch „fortschrittlich bürgerlich“. Das „bürgerliche Bewußtsein“ findet sich schon bei Mozart (S. 148), die Formen G. Mahlers bilden den „Bruch“ in der „spätbürgerlichen Welt“ ab (S. 62). Die Existenz der spätsocialistischen oder kommunistischen Musikstruktur nimmt Boehmer leider noch nicht zur Kenntnis.

Was sich bei Adorno im dialektischen Gegensatz Schönberg-Strawinsky auskristallisierte, das reproduziert Boehmer klassenmäßig im scharfen Kontrast Nono-Stockhausen. Der erste ist fortschrittlich, der zweite reaktionär. Über diesen Gegensatz steht Boehmer mit einer Strenge des Richters. Als echter Revolutionär darf er nämlich keine Liebe haben. Es ist kennzeichnend, daß er sich in keiner einzigen Zeile seines Textes für irgendeine Musik erwärmt. Er markiert sie überall nur nach seinen strengen Klassenkriterien. Sogar für den Wert der Musik von Luigi Nono ist nur das entscheidend, ob er gut oder schlecht der wahren revolutionären Ideologie dient. Eine politische Plakatsmusik ist das Wertvollste, weil für die Formung des „Bewußtseins der Masse“ Nützlichste. Nur in dieser Funktion hat Musik die „gesellschaftliche Relevanz“ (eine sehr oft wiederholte Floskel). Bei der „Veränderung der gesellschaftlichen Zustände“ müssen vor allem Markt und Arbeitsteilung fortgeschafft werden. Die Musik in jener Utopia (vermutlich mit Warenbasterei wie in einem feudalen Dorf) wird lauter „gesellschaftlich relevant“

sein, das passive Bewußtsein der „Masse“ wird mit der versöhnten, eindimensionalen Musik nach dem Geschmack Boehmers versorgt.

Die volkstümliche marxistisch-leninistische Hermeneutik des „Reaktionären“ in der Musik endet oftmals in unfreiwilliger Komik. Die „reaktionäre“ Malerei der Natur bei Fr. Smetana wird dadurch bewiesen, daß es auf der Moldau in jener Zeit schon Vergnügungsdampfer gab (S. 58). Bohmer weiß offensichtlich nicht, daß der Reaktionär Smetana 1848 revolutionäre Märsche komponierte und daß seine Oper *Die Brandenburger in Böhmen* (auf ein Libretto von K. Sabina, des zum Tode verurteilten und dann begnadigten Revolutionärs des Jahres 1848) mit ihren Chören des aufständischen Prager Straßenvolkes gegen die Besatzungsmacht jedem Okkupationsregime in Böhmen bis auf die heutige Zeit große Zensurschwierigkeiten bereitet.

Die Entstellung der analytischen Ansätze erfolgt schon in der „dialektischen“ Verbalisierung. Um den dialektischen Gedankenang Adornos „materialistisch“ nachzuahmen, wird das Erkannte sogleich in eine Konstruktion eingespannt und weiter „logisch“ entwickelt, ohne sich um die weitere Verifizierung zu kümmern. Eine These wird durch eine andere bewiesen, Wortfetsche ersetzen Definitionen. Boehmers ideologisches Denken in petitio-prinzipii-Ketten ist allerdings nicht so primitiv wie das, welches in musikologischen Texten aus den ideologisch „heißen“ Entwicklungsphasen der sozialistischen Länder zu finden ist. Jedoch allein die Tatsache, daß der Autor – größtenteils wohl unbewußt, weil er die östliche Literatur sehr wenig zu kennen scheint – seine ganz neuen „Lösungen“ als dasselbe proklamiert, was die Musikwissenschaftler in den sozialistischen Ländern längst selbstkritisch aus ihren Bibliographien gestrichen haben oder es gerne gestrichen sehen möchten, gibt von der ungleichmäßigen Entwicklung der ersatzreligiösen Ideologien im europäischen Raum ein sprechendes Zeugnis. Der Hauptunterschied: Boehmers dramatische Präparierung der Wirklichkeit ist viel autoritärer. Im III. und IV. Kapitel, wo die Widersprüche der spätkapitalistischen Musik zur Endlösung gelangen, steigt plötzlich die Häufigkeit der Wörter wie „darf“, „muß“, „kann nur“, „nur durch“, „ausschließlich“,

„ist maßgebend“ usw. Die ideologischen Ist-Aussagen, welche absolut wahre Thesen bedeuten, klingen hier besonders hart. Liest man mit einer Aufmerksamkeit für das strenge Vokabular („scharfe ideologische Kritik“, „Kampftruf der Konterrevolution“) das Boehmersche Musikdrama bis zu seinem festlichen Ende, wo eine „progressive Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse“ „einer progressiven Musik im Bewußtsein der Individuen“ eine Funktion verleiht (S. 163), so ist einem angst und bange davor. Diese musikalische Apokalypse, wo unser Bewußtsein im Namen des Fortschritts mit lauter progressiver Musik gefoltert wird, ist – das müssen wir mit Erstaunen konstatieren – eigentlich für unser vollständiges Glück auf Erden geplant. Vladimír Karbusický, Neuss

WERNER DANCKERT: *Das europäische Volkslied. 2. durchgesehene und erweiterte Auflage mit 380 Notenbeispielen und 19 tabellarischen Übersichten. Bonn: Verlag H. Bouvier und Co. 1970. X u. 480 S.*

Bevor Danckert am 5. März 1970 starb, hat er eine zweite Auflage dieses umfangreichen und gewichtigen Buches vorbereitet, das erstmals 1939 erschienen ist. Nun liegt es in einem fotomechanischen Neudruck vor, erweitert durch einen Anhang von 28 Seiten und durch etliche kurze Zusätze an verschiedenen Stellen. Die Erweiterung besteht nur in Einzelheiten, das Gesamtbild ist unverändert; und die im Titel angezeigte „Durchsicht“ ist unerheblich. Irrtümer der ersten Auflage sind fast insgesamt erhalten geblieben. Vom Schrifttum der drei entwicklungs- und wandlungsreichen Jahrzehnte, die seit der ersten Auflage vergangen sind, hat Danckert nur einiges wenige zitiert und verarbeitet. Er hat die neueren Ergebnisse und Aspekte nicht aufgenommen und das Werk nicht auf den heutigen Stand der Forschung gebracht.

Über die erste Auflage habe ich vor dreißig Jahren ausführlich berichtet (AfMf V, 1940, S. 193-219, und VII, 1942, S. 120 bis 124). Heute treten Vorzüge wie Mängel noch stärker hervor. Bewundernswert ist der Wagemut dieses Einzelgängers, der eine so viel umfassende Übersicht allein unternommen hat. Seltenheitswert hat seine Einfühlung in den Charakter von Liedern und Völkern und seine beredte Kennzeichnung lieb-

seelischer Bewegungsformen. Hervorzuheben ist mit dem geistigen auch das sprachliche Niveau des Buches.

Doch in anderer Hinsicht erscheint es heute noch verwunderlicher als einst. Ethnozentrisches Denken und alte Kulturkreislehre ragen hier in die Gegenwart herein. Gar zu viel ist konstruiert und hineingedeutet. Ohne zurückhaltende Methoden werden Arten der Melodik der Wesensart von Stämmen, Völkern und Kulturkreisen zugeschrieben. Die halbtonlose Pentatonik zum Beispiel sei der Klangausdruck einer weltweit verbreiteten Mutterrechtskultur (S. 209), und in der jodlerartig schwebenden Vortragsart uralter Mutterrechtskulturen wurzele das italienische Belcanto (S. 291).

Dankert hat eine Übersicht über Liedarten der europäischen Völker gegeben, aber trotz des Titels nicht eigentlich „das europäische Volkslied“ dargestellt. Er bietet keine thematische Untersuchung der großen Zusammenhänge zwischen, unter und über den Völkern. Und was er über die Liedhaftigkeit des europäischen Volksgesanges bemerkt, wird den frühen Epochen nicht gerecht und entspricht nicht solchen Ländern, die zwar von den Zentren des Westens entfernt waren, aber durchaus nicht als Randzonen europäischen Volksgesanges erscheinen.

So ist diese Übersicht keine fundierte und gelungene Synthese. Wohl aber bietet sie reiche Anregung. Das Buch ist wertvoll für den, der es kritisch benutzt.

Walter Wiora, Saarbrücken

ERNST KLUSEN: Das Volkslied im niederrheinischen Dorf. Studien zum Lebensbereich des Volksliedes der Gemeinde Hinsbeck im Wandel einer Generation. Bonn-Bad Godesberg: Verlag Voggenreiter 1970. 200 S., Abb., Tabellen, Notenbeispiele.

Wiederholungen einer Untersuchung desselben Objektes auf volkskundlichem Gebiet nach gewissen Zeitabständen sind auf jeden Fall immer begrüßenswert und fruchtbar, da sie den Wandel des Zustandes klar erkennen lassen, indem eventuelle unterschiedliche Ergebnisse zueinander in Beziehung gesetzt werden können. Es sei zum Beispiel erinnert an Erich Seemanns Aufsatz *Variantenbildung im Vortrag desselben Sängers* (JbFVf. 2, 1930, S. 74-82). Auf breiterer Ebene hat es nun Ernst Klusen unternommen, mit vorliegender Veröffentlichung seine bereits 1941

erschienene Studie *Das Volkslied im niederrheinischen Dorf. Studien zum Volksliedschatz der Gemeinde Hinsbeck* nach einem verhältnismäßig großen Zeitraum von knapp 30 Jahren, also genau nach einer Generation, noch einmal vorzulegen, nicht aber als Neuauflage, sondern als Weiterführung, wie er selber sagt (S. 7). Dieser neuen Studie kamen selbstverständlich die verbesserten Methoden volksmusikalischer Punktforschung zugute, wobei auch die der Soziologie und Psychologie auf dem Gebiet der Formalbefragung und des „Tiefeninterviews“ zu Hilfe genommen wurden. So liegt denn auch der Schwerpunkt dieser Arbeit weniger auf dem Musikalischen als auf dem Biologischen bzw. Ökologischen des Volksliedes der Gemeinde Hinsbeck. Ein sehr detailliertes Bild wird über Singgelegenheiten und vor allem über die einzelnen Singgemeinschaften gegeben. Dazu zählen neben Familie Nachbarschaften, Freundeskreise, sonstige Gruppen und Verbände, auch Kirchenchor, Männergesangverein und Musikverein, also Organisationen, die Musik in erster Linie konzertmäßig betreiben. Entscheidend ist aber für Klusen, im Hinblick auf den Volksgesang, „daß sich das vereinsmäßige Singen und Musizieren nicht auf die konzertmäßige Darbietung beschränkt, sondern daß sich gerade in Hinsbeck Formen der Integration vereinsmäßigen Musizierens im Kreise umgangsmäßigen Musizierens gebildet haben . . .“ (S. 143). Gemeint sind Ansingeformen zu besonderen Gelegenheiten, etwa zur Hochzeit, Beerdigung, zu verschiedenen Jubiläen u. ä. Diese Art von Musikausübung ist nun keineswegs eine Sondererscheinung in Hinsbeck, sondern wird schon seit Jahrzehnten auch in weit größeren Gemeinden praktiziert. Man könnte sie zwar als brauchtuumsgebunden bezeichnen, es fehlt ihr aber erstens der freie Antrieb zum Singen, den man beim Volksgesang voraussetzt, und zweitens wird solche Musikausübung erfahrungsgemäß durch einen Leiter organisiert und gelenkt. Bei dem Repertoire kann es sich durchaus um Volkslieder handeln, die aber doch wohl mehrstimmig gesetzt sind. Wie leicht hätte es da die historische Volksliedforschung, wenn sie in den Hauptstimmen besonders älterer Kompositionen das Volkslied z. B. des 16. Jahrhunderts vor sich hätte. Vom soziologischen Standpunkt aus betrachtet mag es durchaus zutreffen, daß in großem

Maße Vereine „Aufgaben übernehmen, die früher vom freien Volksgesang wahrgenommen wurden“ (S. 93), vom faktischen her gesehen müßte doch stärker differenziert werden. Dabei besteht kein Zweifel, daß die Vereine eine gewisse Bedeutung für das Leben des Volksliedes in einer Gemeinde haben.

Diesem größeren Abschnitt gehen Darstellungen über Lage, Größe und Wirtschaftsstruktur voraus, über die Bevölkerung und deren formende Kräfte, jeweils verglichen mit den früheren Verhältnissen an Hand der Veröffentlichung von 1941. Aufschlußreich ist das anschließende Kapitel über das Liedgut im Wandel einer Generation. Der Verfasser gliedert das Liedgut in vier Stilgruppen: 1. tradierte, ältere Lieder, 2. sentimentale Lieder des späten 18. und 19. Jahrhunderts, Gruppen, die ausschließlich bei der ersten Untersuchung in Hinsbeck anzutreffen waren. Neu kamen hinzu 3. wiederbelebte alte Volkslieder und 4. Lieder im Geist des Wandervogels und solche, die aus der kommerziellen Unterhaltungsmusik stammen. Wie diese Stilgruppen sich auf die einzelnen Generationen verteilen, zeigen übersichtliche Tabellen. Der Exkurs „Das bevorzugte Liedgut 10-14jähriger“ führte zu einer separaten Veröffentlichung gleichen Titels, Köln 1971.

Die abschließenden Ergebnisse fallen für das Leben des Volksgesanges relativ günstig aus. Es ist wohltuend, daß hier nicht wie sonst fast überall von seinem absoluten Verklingen und Untergang die Rede ist, sondern auf neue Formen hingewiesen wird, wie überhaupt der Verfasser auf festen Grundlagen Gemeinplätzen über angebliche übliche Gefahren durch Kommunikationsmittel und veränderte Lebensweisen gründlich zu Leibe rückt. Auch ist Klusen hoch anzurechnen, daß er immer wieder in seinen Veröffentlichungen (bes. *Volkslied, Fund und Erfindung*, Köln 1969 und mehrere Aufsätze in den letzten Jahrgängen des Jahrbuches für Volksliedforschung) versucht, mit neuen Ideen und Fragestellungen die z. T. festgefahrene Volksliedforschung neu zu beleben. So stellt er auch in der vorliegenden Arbeit dem tatsächlichen Verfall alter Traditionen neue Formen gegenüber, denen er sich nicht scheut, eine vorsichtig geplante Therapie angedeihen zu lassen.

Hartmut Braun, Freiburg i. Br.

BENCE SZABOLCSI: Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert. Kassel-Basel-Paris-London: Bärenreiter 1970. 125 S., 3 Taf. (Musicologia Hungarica. NF. 4.)

Dieses aus zwei Studien der Jahre 1930 und 1952 zusammengestellte Buch ist eine ausführlich kommentierte Beispielsammlung. Es enthält im ersten Teil all diejenigen Tänze, die zwischen 1540 und 1600 in polnischen, deutschen und anderen Quellen als „vngerisch“ bezeichnet wurden und in international gemischten Repertorien einen Platz gefunden hatten. Da aus dieser Zeit Melodieaufzeichnungen aus Ungarn selbst nicht überliefert sind, ist der Landeshistoriker auf diese ausländischen Intavolierungen gänzlich angewiesen. Sie erschließen somit indirekt, angepaßt an gültige Normen des jeweiligen Landes und Zwecks die Art der „Ungaresca“ oder des „Heiduckentanzes“ im 16. Jahrhundert. Wie wenig allerdings von den Eigentümlichkeiten des Tanzens auf ungarische Weise in die „abgesetzten“ Notierungen eingegangen sind, bestätigt in Übereinstimmung mit B. Szabolcsi (S. 17) auch Jozef Kresánek im Vorwort zu dem Denkmalband *Fontes Musicae in Slovacia* (Bd. 1, S. 9), wo zu lesen ist: „Die Chorea Hungarica unterschied sich im 16. und 17. Jh. durch nichts von der Chorea Pollonica, was die Musik betrifft“. Einschließlich eines 1552 intavolierten *Moscobiter Tanzes* (siehe Reichert, *Der Tanz*, 1965, Nr. 119) dürften die Bearbeiter in der Tat auf eine gewisse konventionelle Norm hin die Tanzsätze angelegt haben, die klischeeartig alles Osteuropäische ohne sonderliche Differenzierungen ähnlich- oder gleichmachte. Szabolcsi beschreibt diesen Sachverhalt präzise, wobei er auch die Frage anschnidet, auf welchem Wege diese Tanzmelodien außer Landes gebracht sein mögen. Die auf S. 15 angedeuteten Möglichkeiten der Vermittlung sind gewiß noch durch weitere Quellenschließungen erweitert belegbar. Der Rezensent hat z. B. in dem Buche über *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter* (Kassel 1960) an mehreren Stellen darauf verweisen können, wie häufig in Städten wie auch bei Hofe Gastrollen ungarischer Spielleute seit dem 15. Jahrhundert gefragt gewesen sind. Wenn z. B. 1524 Ungarn nach Aachen wallfahrteten und dabei Tanzbären, „peifer und bongelger“ (ebenda, S. 169) mitführten, dann dürften manche

Tanzweisen authentisch gespielt etwa in Köln erklingen und von einzelnen Hörern memoriert worden sein. Falls nicht von den Intavolatoren lediglich anhand von Klischees Melodien „à la hongroise“ erfunden wurden, ist gewiß manches derart vermittelte Stück in stilisierter Aufmachung in Lauten- oder Klavierbücher übernommen worden.

Die zweite Hälfte des Buches enthält die überlieferten Reste der weltlichen Musik Ungarns aus dem 17. Jahrhundert. Es sind 107 Tänze und Lieder im Klaviersatz sowohl aus bekannten Quellen ungarischer Provenienz, wie z. B. dem „Kájoni-Kodex“ oder dem „Vietórisz-Kodex“, als auch aus ausländischen Drucken. Die Nrr. 74 bis 92 fehlen leider in der deutschen Ausgabe des Buches, sodaß hierin weder die Numerierung stimmt noch ein vollständiger Überblick geboten wird. Dem Leser wird nicht deutlich, warum z. B. die Nrr. 85-92 aus „*Markt-drucken*“ nicht mitgeteilt werden. Flugblattlieder gewinnen derzeit für die historische Forschung zunehmend an Bedeutung insbesondere bei dem Bemühen, das gesamte Relief des vergangenen Musiklebens beschreibend zu vergegenwärtigen. Es wäre ein Gewinn für die europäische Musikforschung, wenn es ermöglicht werden könnte, auch für Polen, Böhmen oder Spanien ähnliche Ausgaben zusammenzustellen. Aus dem Vergleich solcher Zusammenfassungen von Tanzweisen mit nationalen Bezeichnungen ließe sich zur Frage der bis in die Unterhaltungsmusik dieses Jahrhunderts nachwirkenden Klischeebildungen, der ethnischen Eigentümlichkeiten und der europäisch gemeinsamen Formen viel gewinnen, insonderheit wenn es vermehrt gelänge, so wie hier zur Nr. 100 nach einem Manuskript von 1729 auch noch eine Variante aus der Volkstradition von 1912 zu finden. Die Abweichungen zwischen der kunstmäßig stilisierten Klavierfassung des „*Saltus Hungaricus*“ und des usuell tradierten Liedes verdeutlichen trefflich die zwei sehr verschiedenen Daseinsweisen, in denen gesondert dieselbe Tanzweise angepaßt an Zeit, Raum und Träger existieren kann.

Walter Salmen, Kiel

HELENE CHARNASSÉ und FRANCE VERNILLAT: *Les instruments à cordes pincées*. Paris: Presses Universitaires de France 1970. 128 S., Zeichnungen, Notenbeispiele (*Que sais-je?* 1396.)

In der Reihe „*Que sais-je?*“ – vergleichbar mit der Sammlung Götschen – ist ein weiteres instrumentenkundliches Büchlein erschienen; F. Vernillat behandelt hierin die Harfe, H. Charnassé die Laute, die Gitarre, die Vihuela und die Cister. Die Autoren beschränken sich im wesentlichen auf die Grundformen der europäischen Zupfinstrumente. Sie berücksichtigen ferner fast ausschließlich die „Kunstmusik“, d. h. die professionelle oder dilettantische Musikpflege höherer Gesellschaftsschichten. Volksmusik, auch Jazz und Pop und damit z. B. die elektrische und die Hawaii-Gitarre bleiben außer acht. Neben einer Beschreibung der historischen und modernen Formen der Instrumente findet man eine Schilderung der Herstellung von Laute und Gitarre, einige Angaben zur Spieltechnik, Hinweise auf das Repertoire, die Notation, die Stellung im Musikleben. Die Leistung der Erfinder, bedeutender Instrumentenbauer und Interpreten wird skizziert, biografische Einzelheiten werden eingeflochten.

Die Darstellung beruht im allgemeinen auf reicher Kenntnis des Stoffes, ist anschaulich und ausgewogen. Einige der Ausnahmen hiervon seien erwähnt: Man kann nach dem heutigen Stand der Forschung nicht mehr davon ausgehen, daß König David eine Harfe (statt einer Leier) spielte. Ebenso zweifelhaft ist es, ob die berühmte Stelle bei Venantius Fortunatus (6. Jh.) sich auf die Harfe bezieht. Die Erfindung der Pedalharfe durch Hochbrucker ist ungewöhnlich früh (und ohne Angabe einer Quelle) auf 1697 datiert. Nur summarisch wird der Zusammenhang zwischen verschiedenen Pedaldispositionen und den erreichbaren Tonarten behandelt. Bei den biografischen Angaben zu Edmund Schüecker werden verschiedene Mitglieder der Harfenistenfamilie vermischt. Im Harfenkapitel werden ferner die deutschen Namen häufig falsch geschrieben. Es verwundert, daß Spohr als Harfenkomponist nur im Abschnitt über die Verwendung des Instrumentes im Orchester genannt ist, wo Boulez wiederum fehlt. Bezüglich der Laute hätte man sich einige Angaben zur Entwicklung der Mensur gewünscht. Nach dem Aufsatz von E. Pujol (*Anuario musical* 1950) läßt sich kaum noch bezweifeln, daß J. C. Amat das erste Lehrwerk für die fünfstimmige Gitarre publiziert hat (1596). Als Mandolinenrepertoire lediglich Vivaldi und einige

Opernserenaden zu nennen, ist ungerecht gegenüber Hummels Konzert und anderen Kompositionen. Eine Vihuela hat sich nicht nur in Paris, sondern auch in Madrid (Palacio Real) erhalten, wenn man der Plattentasche *Vihuela y Guitarra* der Deutschen Gramophon Gesellschaft (Nr. 198457) glauben darf. – Die Bibliografie ist allzu kurz; für die Harfe ist keine Schrift von H. J. Zingel genannt, für die Gitarre nur der Lavignac-Artikel von 1927 (!). Ein Register hätte den Wert des brauchbaren Werkchens erhöht.

Dieter Krickeberg, Berlin

LUIGI MAGNANI: Beethoven nei suoi quaderni di conversazione. Bari: Editori Laterza 1970. 243 S. (Universale Laterza. 135.)

Am Pfingstsonntag 1970 wurde erstmalig die *Missa solemnis* im Petersdom aufgeführt, in Anwesenheit des Papstes und in direkter Übertragung durch Eurovision. Ob mit dieser Geste die *vexata quaestio* um die Liturgizität und Katholizität des monumentalen Werks hätte symbolisch sanktioniert werden müssen, ist nicht bekannt. Mehr als diese kirchenmusikalisch gewiß relevante Frage interessiert hier der Umstand, daß das von der RAI-Radiotelevisione Italiana zu diesem Anlaß herausgegebene Programmheft (*Appunti del servizio stampa* N. 35, Roma: RAI 1970; Textauswahl von Claudio Casini) für die Lage der italienischen Beethoven-Forschung symptomatisch genug ist: Anstelle einer langen, abermaligen Exegese des Kunstwerks bietet das Programmheft nebst den wesentlichen historischen Daten eine Auswahl von Zitaten aus Beethovens Epistolarium, die des Komponisten Bemühungen um die Aufführung, Subskription und Edition der *Missa* lebhaft darstellen. Solch entmythisierender Einblick in die Produktions- und Marktgesetze musikalischen Verlegerturns wäre noch vor wenigen Jahren in Italien nicht denkbar gewesen. Daß der italienische Beethoven-Kult nunmehr endgültig den Boden weihervoller Hagiographie zugunsten bewußterer Kritik verlassen hat, bezeugen auch andere Indizien. Erstmals sind 1968 in italienischer Sprache Beethovens Briefe (nach der englischen Edition von E. Anderson von A. E. Howell und M. Goia Alfieri übersetzt) und *Konversationshefte* (nach der unvollständigen Ausgabe von G.

Schünemann von P. H. Coronedi übersetzt) erschienen (Torino: *Ilte*; im gleichen Verlag ist der *Catalogo cronologico e tematico delle opere di Beethoven comprese quelle inedite e gli abbozzi non utilizzati* von Giovanni Biamonti publiziert worden (1968), ein wohlfeiles und in mancher Hinsicht wertvolles Pendant zu Kinsky-Halm.) Einer breiteren Öffentlichkeit zugedacht, erschien 1967 die Monographie von Giovanni Carli Ballola (*Beethoven. La vita e la musica*, Firenze: Sansoni-Accademia), die, nach Gattungen eingeteilt, eine kritische Abhandlung über die wichtigsten Werke aus Beethovens Oeuvre bietet und bezeichnenderweise unter Verlaines Motto steht: „*Prends l'éloquence et tords-lui son cou*“. Wiederum symptomatisch ist das vielversprechende Unterfangen der Nuova Rivista Musicale Italiana, in einer Reihe von Aufsätzen die italienische Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert dokumentarisch und kulturhistorisch zu erfassen (als erste Beiträge sind Aufsätze von G. PESTELLI, R. Di BENEDETTO, C. ANNI-BALDI, P. PAOLINI, G. BARBLAN und E. PAOLONE über Beethoven-Pflege im Piemont, in Neapel, in Rom, in Florenz, in der Lombardei und in Sardinien erschienen, NRMI IV, 1970, und ff.). Somit scheint die italienische Musikologie sich wirklich von einer (allzu verspäteten und sich überlebenden) idealistischen Annäherungsweise (in der kritischen Tradition Benedetto Croce) an Beethoven gelöst zu haben.

Schon lange Jahre vor dem Jubiläum jedoch, ließ Luigi Magnanis Beethoven-Buch, wengleich auch noch sehr lose im Banne jener idealistischen Tradition, die heutige Situation vorahnen. *I quaderni di conversazione di Beethoven* (Milano-Napoli: R. Ricciardi 1962; in der Übersetzung von R. M. Gschwend unter dem Titel *Beethovens Konversationshefte*, München: R. Piper 1967; nun auch als Taschenbuch vorliegend) ist im Ansatz der erste eingehende Versuch überhaupt, die *Konversationshefte* als Leitfaden einer Dokumentarbiographie des Meisters (und seines Werkes) zu verwenden. (Die italienische Taschenbuchausgabe übernimmt nahezu unverändert den Wortlaut der Erstausgabe: Es fehlen die Zitate in der Originalsprache; Magnanis Übersetzungen sind sinnvollerweise durchgesehen und verbessert nach der im allgemeinen sorgfältigeren, wengleich schulmeisterlicheren „offiziellen“ ita-

lienischen Ausgabe der Konversationshefte; auch sonstige Zitate sind hier und da verbessert. Es ist allerdings merkwürdig, daß banale Versehen oder Druckfehler, wie z. B. die Datierung des *Dodekachordon* [S. 117: 1517 statt 1547], unverändert sowohl in die deutsche als auch in die Taschenbuchausgabe übernommen worden sind. In der Taschenbuchausgabe entfallen Werk- und Personenregister und der Appendix *Beethoven und England*, wo Magnani die geistigen und kulturellen Berührungen des Komponisten mit England erhellt.)

Magnanis kritische Prosa bewegt sich miraculös auf der Scheide zwischen idealisierender, begeisterungsvoller Panegyrik (darin dem älteren italienischen Beethoven-Kult sehr verpflichtet) und gut dokumentierter, weitsichtiger Kulturgeschichte. Magnanis Hinterfragung der Konversationshefte richtet sich nicht indiskret auf den biedereren Alltag des großen Genies: Er befragt die peinlich reichhaltige und oft belanglose Chronik der Konversationshefte, um aus den Gesprächen des Meisters mit Freunden und Künstlern den geistigen Standort des Komponisten zu umschreiben. Allerdings sind die Konversationshefte eine faszinationsreiche, aber zuweilen enigmatische Quelle, um den Äußerungen Beethovens nachzuspüren: Werkzeuge des Umgangs mit einem Tauben, lassen sie ja dessen Stimme nicht vernehmen, und umso schmerzlicher ist ihr Verlust, als sie allein zuweilen das kolloquiale Kryptogramm verständlich und bedeutend machen würde. In den leeren Zwischenräumen der Konversation ist Magnani ein breiter Raum gegeben, um des Meisters Äußerungen, Meinungen und Bekenntnisse zu fignieren: Eine bemerkenswert tiefe Kongenialität mit deutschem Idealismus und deutscher Klassik erlaubt es ihm, trefflich die titanische Größe des Komponisten weniger zu heroisieren, als zu differenzieren und artikulieren.

Es ist in dieser Hinsicht unwesentlich, daß dem Autor nur die Schünemannsche Ausgabe und die Auswahl von J. G. Prod'homme zur Verfügung gestanden haben: Denn oft reduziert sich der Bezug zu den Konversationsheften aufs Notwendigste. Die Bemühungen des Autors um das meistens umgebliebene Wort Beethovens finden dort ihren besten Spielraum, wo andere Künstler mit dem Komponisten sich unterhalten: So sind die Ansätze, Fortschritte

und Umstände der verschiedenen nach *Fidelio* geplanten Opernprojekte in Zusammenarbeit vornehmlich mit Grillparzer (*Melusina*) sehr ausführlich in den Konversationsheften dokumentiert und in Magnanis Buch dargestellt (Kap. III); so auch die summarische Betrachtung der in den Konversationsheften enthaltenen Skizzen zur *Missa solennis* (Kap. VI). Weniger unmittelbar thematisch an die Konversationshefte gebunden ist Magnanis Versuch, das „widerstrebende“ und „bittende“ Prinzip des Sonatensatzes in Einklang mit Kantischen Theorien zu bringen (Kap. V). Interessant sind wiederum die Belege, die Magnani aus den Konversationsheften beibringt, um das kontrastreiche Verhältnis Beethovens zur Romantik darzulegen. (Kap. XII).

Unbedingter exegetischer Enthusiasmus führt Magnani gelegentlich die Hand: Beethovens Rekurs auf die „alten“ Meister der Polyphonie während der Komposition der *Missa solennis* ist sicher ideell in der Tradition der Kirchenmusik begründet, gleichwohl müßte aber auch angerechnet werden, daß alter Stil und polyphoner Satz überhaupt wesentliches Element der musikalischen Klassik sind. Auch wünschte man oft größere kritische Distanz zu den Worten des Meisters: Der Erklärung selbstbekenntnishafter Sätze wie: „Was ich auf dem Herzen habe, muß heraus, und darum schreibe ich“ wäre besser als durch ein Dante-Zitat (S. 104), mit der Bestimmung ihrer topischen Bedeutung gedient.

Lorenzo Bianconi, Heidelberg

DIETER GLAWISCHNIG: *Anselm Hüttenbrenner 1794-1868. Sein musikalisches Schaffen. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1969. 158 S. (Musik in der Steiermark. Reihe 4. Bd. 5.)*

In dieser dokumentarisch präzisen Darstellung, die sich zum Ziel setzt, die vorwiegend handschriftlich überlieferten Werke stilistisch wesentlich zu analysieren, kommt der Verfasser, der jedem Hauptkapitel eine Zusammenfassung beigt, zu dem Ergebnis, daß das Werk dieses „romantischen Klassizisten des Biedermeier“ (insgesamt 423 Nummern) „einer handwerklich gut fundierten Begabung entspringt, jedoch hinsichtlich des originalen und genialen Einfalls und seiner Verarbeitung“ den Schöpfungen der großen Meister, deren Einfluß unaufdringlich darge-

legt wird, nicht ebenbürtig ist. Leider fehlt angesichts der wertvollen Anmerkungen und der Auswahl der Kritiken und Briefe ein Schlußregister, zumal unerwartete Namen auftauchen, zu denen Hüttenbrenner in Beziehung stand. Auch eine Überschau der Literatur wird man in MGG finden. Dankenswert ist die Chronologie der Aufführungen und Gedächtnisfeiern, die beweist, daß Hüttenbrenner auch nach seinem Tode, und nicht nur in seiner Heimat, nicht vergessen ist. Die Analysen und stilkritischen Vergleichen, z. B. der *f*-moll-Messe und des *Erkönig*, sagen anschaulich und anregend dem verständnisvollen Leser das Wesentliche; nicht ohne Grund überwiegen die vokalen Zeugnisse. Die Wahl der zahlreichen Notenbeispiele ist überzeugend, die Bilder und Facsimiles entstammen wenig bekannten Quellen. Den Wert des längst fälligen Buches hätte noch eine ganz kurze Lebensskizze und ein Hinweis auf die Beziehungen zu Schubert erhöht.

Reinhold Sietz, Köln

GIACOMO MEYERBEER: *Briefwechsel und Tagebücher* . . . Hrsg. u. kommentiert von Heinz BECKER. Bd. II: 1825-1836. Berlin: De Gruyter 1970. 725 S.

Die zehnjährige Karenzzeit für das Erscheinen dieses Bandes begründet der Herausgeber vor allem durch das Hinzukommen neuer Quellen, so der, wenn auch nur teilweise erhaltenen und ergiebigen Taschenkalender. Von den 500, zum größten Teil unveröffentlichten Briefen, die nur an die Familie Meyerbeer gerichtet sind oder von ihr ausgehen, – alles andere, auch die zahlreichen Pressestimmen steht in den Kommentaren – stammen 231 vom Komponisten selbst. Es folgt wie in Bd. I ein Verzeichnis der Bühnenwerke und ein Personenregister, bei dem, der Überschau halber, wohl eine stärkere Hervorhebung der Schreiber (und Empfänger) zu empfehlen wäre, ebenso (z. B. im Falle Guhr und Halévy) die Angabe des ersten Fundorts. Dieser Band, der erkennen läßt, daß auch viel Material verloren ist, ergibt ein, durch kritisierende und historische Ausweitungen nicht verbreitertes, da ohnehin zulängliches, unverfälschtes und zuverlässiges Bild von Meyerbeers vielleicht ruhmreichster Epoche, von *Robert* bis zu den *Hugenotten*. „*Meyerbeers Reputation*

„*hob sich ins Unvorstellbare*“, ernsthafte Rivalen (Rossini, Auber, auch Halévy) hatte er nicht mehr (vgl. S. 524, auch 487). Eines wird vor allem, so in den vertraulichen Mitteilungen an seine 13 Jahre jüngere Frau klar: Es war nicht Ruhmsucht, es war klare Gewißheit, die ihn nach einem zweijährigen Beobachtungszustande 1825 nach Paris übersiedeln ließ. Gerade er, schon ein Mann, mit dem man rechnen mußte, konnte in der Metropole nicht nur der musikalischen Welt sein eigenartiges, auf eine Art Gesamtkunstwerk gerichtetes Streben am besten verwirklichen. Seine universale musikalische Ausbildung, seine Verbindungen und finanziellen Möglichkeiten bestimmten ihn direkt hierzu, hier fand er die regste, vielfältig aufgeteilte Presse, die besten Sänger und Orchester, eine maßgebende, hochgebildete Oberschicht und eine künstlerische, von der Zensur wenig eingeschränkte Freiheit, wie sie z. B. Deutschland, in seiner gänzlich anders bedingten Struktur, nicht bieten konnte, das ihm oft verständnislos und böse übertrat. Um so stärker ist seine innige Verbundenheit mit seiner Familie, vor allem der sehr verständnisvollen Ehefrau Minna, der er, oft täglich, die glühendsten und besorgtesten Liebesbriefe und die geheimsten Geständnisse anvertraut. Man wird H. Becker (*Der Fall Heine-Meyerbeer*, 1958, S. 36) zustimmen müssen, daß in Paris „*ein Opernerfolg nicht nur mit künstlerischen Waffen erkämpft sein*“ wollte. Es galt, den tausend Intrigen und Kabilen gewachsen zu sein, man mußte auch wirklich Überzeugendes zu sagen haben, das Publikum war (trotz der *Claque*, 356) verwöhnt, es wollte im Theater wahrhaft Neues, ja Bestürzendes miterleben. Über den Schaffensakt, der anscheinend rasch verlief und des Klaviers bedurfte, hört man nicht viel. Die Skizzenbücher sind wohl verloren. In Paris konnte der Meister sich wohl die Bemerkung erlauben: „*Doch wer versteht jetzt nicht zu instrumentieren?*“ (118). Er beobachtet, gerecht und vergleichend abwägend, die Leistungen der Kollegen; er bereitet sich, z. B. für die *Hugenotten*, durch Bach- und Marpurgstudien vor, auch auf alle anderen Anforderungen und Bedingungen des Librettos. Immer wieder wird betont der „*ästhetische Point de vue*“ (513), der Effekt ginge „*aus der Wesenheit seines Stoffes hervor*“ (419). Der Komponist wird unruhig, wenn ihm eine Wirkung, ob von

Halévy und Hérold, oder dem hochverehrten C. M. v. Weber (über dessen *Drei Pintos* viel angedeutet wird, S. 531 und 684) vorweggenommen werden könnte. Meyerbeer versucht ehrlich und gerecht in Aufführungswettläufen zu vermitteln (163). Die Verträge mit den Theatern und Textdichtern (Scribe!) und Verlegern sind aufs präziseste vorbereitet und durchdacht. Er erhält viele Libretti zugesandt, hat selber Pläne, und weist nichts gleich zurück, erwägt auch die Operntitel. Er weiß eben, daß man unermüdlich auf der Wacht sein muß; nach den *Hugenotten* fühlt er sich verpflichtet, „*mein dramatisches System durch ein drittes Werk, und zwar so schnell als möglich, auf unzerstörbare Pfeiler hinzupflanzen*“ (527). Großen Wert legt er auf korrekte Klavierauszüge, muß doch auch er zusehen, daß im Londoner Drury Lane Theater in einer Art Pasticcio „*die einzelnen, mit Klavier im Stich erschienenen Stücke (die unerwünschten Pièces détachées) von anderen arrangiert und instrumentiert*“ (163), und sogar Finale u. a. von anderer Hand gemacht werden. Eher läßt er sich da noch eine Konzertaufführung des *Robert* in Frankfurt gefallen. Hohen Wert legt er auf die Chöre und die Sänger, er ist unerschöpflich im Hinzufügen, Streichen, Umkomponieren und Protestieren gegen Verstümmelungen und Übertreibungen. Die Proben überwacht er aufs schärfste, er ist bereit, auch finanziell einzuspringen (265), er riskiert eine Conventionalstrafe von 30.000 frs (343). Daß Meyerbeer eine allseitige Kontrolle der Presseäußerungen und Vorankündigungen erstrebte, ist begreiflich. Hervorragend bewährt sich hier sein Vertrauter Gouin. Man versteht auch, daß er, als die Journale ihn zur Mitarbeit anregen, ablehnt. Dabei schreibt er ein ebenso gutes Französisch wie Deutsch, in dem mit der Zeit ungewöhnliche Fremdwörter auffallen, auch, soweit erklärt oder erklärbar, die drolligen Judaismen. Man erfährt von echten Zweifeln an seiner Kunst, die er „*glühend liebt wie in den ersten Tagen seiner ersten Jugend*“ (465). Der Weg, dem er „*in dem lockenden Strudel einer glänzenden Verführungsperiode untreu ward*“ (368), könnte verfehlt sein, die Ablehner hätten Recht (473), Paris ist ein „*Kothstrudel!*“, in dem man versinken kann (465), am besten wäre, Schluß zu machen (495). Daß der Komponist, bei seiner vorsichtigen und empfindlichen Natur, unter seinen Magenbe-

schwerden steigend leidet, ist ebenso begreiflich wie die Betroffenheit durch kritische Einstellung maßgebender Geister wie Mendelssohn (468, 561) und Heine (452!). Man findet viel Aufschlußreiches, so über seinen Tageslauf (112), sein mäßiges Leben, seine Sammlerfreude (64), seine Kinderliebe, vor allem über die von verstehender Güte, nicht triebhafter Gutmütigkeit gelenkte stetige Hilfsbereitschaft. – Auf den nächsten Band, den man ebenso wie seine Vorgänger in toto durchlesen sollte, in dem Wagner und Heine ihre Rolle spielen werden, und der eine Auswahl von Hugenottenkritiken ankündigt, darf man gespannt sein.

Reinhold Sietz, Köln

SEBASTIAN VIRDUNG: Musica getutscht, 1511. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Klaus Wolfgang NIEMÖLLER. Kassel-Basel-Paris-London: Bärenreiter 1970 (Documenta Musicologica. Erste Reihe. Druckschriften-Faksimiles. XXXI.)

Nachdem Robert Eitners Nachdruck von 1882 zu einer Rarität geworden und auch Leo Schrades Ausgabe (1931) längst vergriffen ist, kann der vorliegende dritte Faksimile-Nachdruck des Virdungschen Traktats „*von der bschaulichen / gebrauchlichen / und instrumentischen musica*“ nur begrüßt werden. Denn trotz mancherlei Ungereimtem und trotz offenkundiger Irrtümer des Autors bleibt seine „*Musica getutscht*“ eine in vielfacher Hinsicht eminent wichtige Quelle, nicht nur für die Geschichte und Ikonographie der Instrumente und für die Tabulaturtechnik, sondern auch als musikpädagogisches Dokument. Der Lehrdialog mit dem Freund Andreas Silvanus stellt den für die Zeit bemerkenswerten Versuch dar, einen des Singens unkundigen Schüler durch Anleitung zum Instrumentalspiel in die Grundelemente der Musik einzuführen (vgl. fol. D iijj = S. 31 f. und fol. FV = S. 42). Unter diesem Aspekt, der bisher vielleicht zu wenig beachtet wurde, erscheint durchaus als sinnvoll, was man Virdung als Mangel an Vertrautheit mit der Intavolierungspraxis der Zeit angekreidet hat: Sein Verzicht auf „*instrumentenspezifische Bearbeitung in der Diminuirung und Kolorierung einer übertragenen Vokalkomposition*“ (so der Herausgeber im Nachwort; ähnlich auch F. Krautwurst in Festschrift

Stäblein, 147 f.). Wenn Viridung Vokalsatz *O haylige, onbeflecte, zart junckfrawschafft marie* in Lauten- und Klaviertabulatur unverändert bleibt, so ist dies methodisch wohl verständlich und berechtigt. Mangelnde Kenntnis der Praxis läßt sich daraus umso weniger ableiten, als er ausdrücklich auf die Schlichtheit und Vorläufigkeit dieser Intavolierungen hinweist: „*So will ich dir daß in dem andern buch auch eyn bessern modum geben, / ettliche stymmen zu diminuiren / das es nit so gar schlecht hin gang'*“ (fol. M ij = S. 91). Viridung weiß demnach Bescheid über die Feinheiten der Intavolierung, wendet sie aber hier noch nicht an. Unter diesen Umständen erscheint fraglich, ob die faktische Unspielbarkeit seiner Lautentabulatur – die auf klingender leerer Saite gleichzeitig gegriffene Töne vorschreibt – wirklich nur klägliches Versagen in der Praxis bedeutet oder nicht vielmehr als Station auf dem Wege einer freilich ungewöhnlichen Lehrmethode zu sehen ist. Einer Methode nämlich, die – wie Niemöller den Erfolg der Schrift Viridung treffend begründet – „*einem Bedürfnis nach theoretischen Informationen über die Instrumente, ihre Spielweise, ihre Musik und deren Notation*“ entgegenkommt, die sich an Laien wendet und der Kritik der Fachleute naturgemäß Ansatzpunkte bietet. Peter Cahn, Frankfurt a. M.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *An die ferne Geliebte. Liederzyklus von Alois Jeitteles, op. 98. Faksimile nach dem im Besitz des Bonner Beethovenhauses befindlichen Original. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1970. 28 S. (in quer-4^o)*

Die sehr geschmackvoll ausgestattete, in jeder Hinsicht vorzügliche Lichtdruckausgabe der Graphischen Kunstdruckanstalten E. Schreiber in Stuttgart macht ein interessantes Beethovenautograph allgemein zugänglich. Das Manuskript selbst bietet zahlreiche Korrekturen, Rasuren und Durchstreichungen, die Einblick in Beethovens Kompositionsweise gewähren. Ein Kommentar oder eine Einführung ist nicht vorhanden – nicht einmal ein Herausgeber wird genannt – und so muß sich auch diese Anzeige bescheiden.

Rudolf Stephan, Berlin

JOHANN WALTER: *Sämtliche Werke. Sechster Band: Das Christlich Kinderlied D. Martini Lutheri. Erhalt uns Herr etc.*

(1566). *Anonyma aus den Torgauer Walter-Handschriften. Die Gedichte ohne Musik. Hrsg. von Joachim STALMANN. Kassel-Bassel-Paris-London: Bärenreiter 1970. XXXIV, 207 S.*

In Anbetracht des nicht besonders umfangreichen Werks von Johann Walter zieht sich die Fertigstellung von dessen Gesamtausgabe (WGA) infolge widriger Umstände über einen unverhältnismäßig großen Zeitraum hin. Bereits um 1930 hatte Otto Schröder sämtliche Kompositionen Walters spartiert, jedoch erschien erst 1943 Band 1 und damals während des Kriegs nur in kleiner Auflage, so daß 1953 ein unveränderter Nachdruck erfolgte, der auch schon wieder völlig vergriffen ist. Aber schon 1946 war O. Schröder gestorben, und es übernahm dann Max Schneider die weitere Betreuung der WGA. Bis 1961 folgten Band 2, 3 und 5, eine erstaunliche Leistung des bereits im neunten Lebensjahrzehnt stehenden damaligen Altmeisters der deutschen Musikwissenschaft. Danach war die WGA erneut verwaist, und es teilten sich nunmehr Werner Braun und Joachim Stalman in den Rest der Arbeit. Im 400. Jahr nach Walters Tod (gest. 1570) ist nunmehr zunächst der abschließende Band 6 erschienen, „*für Otto Schröder † auf Grund der Vorarbeiten seines Mitarbeiters Max Schneider besorgt von Joachim Stalman*“, so auf der Rückseite des Titblattes. (Es steht dann lediglich noch Band 4 mit Walters Passionen, den Magnificat- und Psalmen-Kompositionen von 1540 sowie den *Fugen auf die acht Tonos* aus.) Bedenkt man, daß M. Schneider in Halle a. d. S., also in der DDR, ansässig war, und zieht man weiter die Veränderungen der Bibliotheks- und Archivverhältnisse infolge des Zweiten Weltkriegs und die durch diesen entstandenen Verluste in Betracht, kann man die Schwierigkeiten, die sich der Fertigstellung der WGA entgegengestellt haben, ermessen.

Das größte musikalische Interesse vom Inhalt des 6. Bandes verdient die Sammlung von 1566, aus der bisher nur wenige Stücke durch anderweitige Veröffentlichungen bekannt waren (allerdings enthält das *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik* daraus auch nicht nur den Psalm 1, wie Stalman S. IX angibt). Ihre hervorragende geschichtliche Bedeutung liegt in dem hier vollzogenen Übergang vom Liedsatz zur Liedmotette, mit dem Walter vor allem in

dem sechsstrophigen sowie sechsstimmigen Zyklus *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* mit angehängtem „*Verleih uns Frieden gnädiglich*“ in seinem Alter noch seiner Zeit ein gutes Stück vorausgeeilt ist und zu Beginn des letzten Drittels vom 16. Jahrhundert in durchaus fortschrittlichem Lichte erscheint. (Der Rezensent stimmt entgegen seiner früheren Ansicht Stalmann zu, daß Luthers Lied sicherlich von Walter selbst um zwei Strophen erweitert worden ist; vgl. meinen Aufsatz über Walters Spätwerk in Musik und Kirche, 36. Jg., 1966, S. 249 ff.) Der Herausgeber hat das von Otto Schröder bzw. Max Schneider übernommene Manuskript, das s. Z. nach einem seit dem Zweiten Weltkrieg verschollenen Exemplar des Werks in der Ritterakademie Liegnitz hergestellt worden war, anhand des heute einzigen noch vollständigen der Breslauer Universitätsbibliothek nachgeprüft, so daß eine zuverlässige Wiedergabe gewährleistet erscheint. Auch die allgemeine Einführung im Vorwort sowie der Kritische Bericht lassen Gründlichkeit und Genauigkeit des Bandbearbeiters erkennen. Zwei Anmerkungen: 1. Als „*Vorlage*“ zu den vier Bearbeitungen von *Gib unserm Fürsten und aller Obrigkeit* vermerkt Stalmann: „*Text unbekannter Herkunft (möglicherweise ein Lutherzitat)*“. Dieser schließt jedoch an eine verbreitete Kollekte, die u. a. in verschiedenen Auflagen des Klug'schen Gesangbuchs sowie auch im Babst'schen von 1545 (hier nach Nr. XXXI) steht, an. Interessant ist Stalmanns Mitteilung, daß bereits vor dem Erscheinen von Walters letztem größeren Werk in einem Druck des J. B. Serranus von 1565 mit ähnlich lautendem Titel Text und Cantus firmus von *Gib unserm Fürsten* erscheinen. Allerdings bedarf es noch eines genauen Vergleichs der Fassungen des Serranus mit denen von Walter; Stalmann äußert sich darüber nur allgemein (S. 183). 2. Den Zusammenhang dieser vier Bearbeitungen mit dem Zyklus *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* scheint mir weniger eng zu sein, als ihn Stalmann sieht; das geht am deutlichsten aus dem Tonartenwechsel hervor (weitere Nachweise gebe ich in meiner in Vorbereitung befindlichen Monographie über J. Walter). Auch dem (doch nur sehr losen) melodischen Zusammenhang von *Erhalt uns, Herr* und *Gib unserm Fürsten* vermag ich nicht solches Gewicht wie Stalmann beizulegen.

Der zweite Teil von WGA VI fußt auf den bekannten Forschungen von Carl Gerhardt (*Die Torgauer Walter-Handschriften. Eine Studie zur Quellenkunde der Musikgeschichte der deutschen Reformationszeit*, Kassel 1949). Im Hinblick darauf, daß in den betreffenden Handschriften verschiedene Kompositionen anonym stehen, die anderswo als Walters'sche Kompositionen bezeugt sind, konnte C. Gerhardt für eine weitere Anzahl sonst nicht nachweisbarer Stücke auf Grund der Quellenlage und von Stilkritik Walter als mutmaßlichen Schöpfer annehmen. Von diesen sind freilich infolge des Kriegsverlustes vom sog. „Berliner Chorbuch“ elf heute nicht mehr erreichbar; die Reihe der in WGA VI wiedergegebenen Anonyma, für die Walters Autorschaft infrage kommt, ist daher zwangsläufig unvollständig. Freilich auch sonst muß mit der Ermittlung noch einzelner Kompositionen Walters in den zahlreichen handschriftlichen Chorbüchern des 16. Jahrhunderts gerechnet werden. So teilte mir kürzlich Herr Dr. Wolfgang Orf (Leipzig), der eine Veröffentlichung über die heute in der Universitätsbibliothek Leipzig aufbewahrten Stimmbücher Ms 49/50 sowie 51 der alten Notenbestände der Thomaskirche vorbereitet und mich dankenswerterweise über den Fortgang seiner Forschungen auf dem laufenden hält, eine in WGA nicht aufgenommene Komposition Walters mit. Auch die Annaberger Chorbücher müßten erneut daraufhin untersucht werden, nachdem Heinz Funcks ungedruckte Arbeit über diese im letzten Krieg vernichtet worden ist. Abgesehen von drei Ausnahmen behauptet Stalmann (seinerseits auf Grund stilkritischer Beobachtungen) lediglich einen, wenn auch z. T. hohen Wahrscheinlichkeitsgrad der Autorschaft Walters bei den wiedergegebenen Stücken; mit absoluter Sicherheit sind diese ihm nicht zuzusprechen. Besonderes Interesse verdienen darunter „*freie Motetten*“ aus dem „Gothaer Chorbuch“ sowie ein paar Ordinarium-Kompositionen für Messe und Officium, wie sie in Walters Werk sonst nicht vorkommen. Auch zu diesem Teil von WGA VI zwei Anmerkungen: 1. Wenn Stalmann von „*freien Motetten*“ spricht (S. 193), dann bezieht sich dies offenbar auf eine fehlende liturgische Bestimmung und nicht auf das Nichtvorhandensein eines Cantus firmus; denn für Nr. XVI wird z. B. ein Cantus firmus nach-

gewiesen. Jedoch es läßt sich auch etwas über die gottesdienstliche Verwendung von solchen Motetten sagen, worauf ich in meiner Walter-Monographie eingehen werde. 2. Es ist leider in wissenschaftlichen Ausgaben üblich, daß bei antiphonalen Stücken, deren Wiedergabe im Wechsel von choraliter-figuraliter erfolgt, lediglich die mehrstimmigen Sätze geboten werden. Damit aber vermitteln die Ausgaben ein unzureichendes Bild von den betreffenden Werken. Eine rühmliche Ausnahme bildet in dieser Hinsicht Christhard Mahrenholz' Edition der *Tabulatura nova* in Band VII der Gesamtausgabe der Werke von Samuel Scheidt (Hamburg 1954). Bei WGA VI betrifft diese Beanstandung „Einige Sätze zum Gloria“ (S. 112 ff.; allein schon die Überschrift ist unsachgemäß, wo es sich doch nicht um beliebige Sätze, sondern um die gradzahligen Stücke der Alternativ-Praxis handelt) sowie das *Magnificat Primi Toni* (S. 124 ff. Stalman selbst hat in seiner praktischen Ausgabe von „Vier geistlichen Chorsätzen“ J. Walters [Bärenreiter-Ausgabe 4397] den richtigen Weg, der auch für eine wissenschaftliche Arbeit gültig sein sollte, beschränkt). – Anhangsweise sind in WGA VI, S. 179 f., noch ein paar „mit Walters Namen überlieferte Kompositionen, die wahrscheinlich unecht sind“, mitgeteilt. Zu dem aus Friedrich Rochlitz' *Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke* von 1838 (auf S. 180 ist die Jahreszahl in 1538 verdruckt) wiedergegebenen, auch von Stalman als „zweifellos unecht“ bezeichneten Satz ist freilich zu sagen, daß dort Walters Autorschaft auch gar nicht behauptet ist. Die umständliche Ausdrucksweise von Rochlitz hat hier zu einem Mißverständnis geführt.

Eingehender haben wir uns mit dem dritten Teil von WGA VI, den „Gedichten ohne Musik“ und hierbei vor allem mit den Lobgedichten auf die Musik von 1538 und 1564 zu befassen. Stalman gibt den Text von *Lob und Preis der löblichen Kunst Musica* nach dem datierten Druck von 1538, der auch für W. Gurlitts Facsimile-Ausgabe des Werks (Kassel 1938) als Vorlage gedient hat, wieder. Dabei fügt er nach der „Vorrede auf alle gute Gesangbücher D. M. L. Frau Musica“ eine neue Überschrift, „Walters Widmung an den Torgauer Rat“ und danach eine weitere „Lob und Preis . . .“ vor dem eigentlichen Beginn des Gedichts ein. Beide stehen

nicht in der Vorlage, erwecken jedoch diesen Eindruck. Bedenklich ist dies bei der „Widmung an den Torgauer Rat“; denn wiewohl das kleine Werk diesem wahrscheinlich zugeordnet worden ist, so gibt es dafür doch keinen authentischen Beweis. Auf S. 156 ist sodann in einer Fußnote eine Erweiterung von sieben Zweizeilern aus einem undatierten Druck der Dichtung, den die Forschungsbibliothek Gotha, die vormalige Herzogliche bzw. Landesbibliothek, als einziges bekanntes Exemplar besitzt, mitgeteilt. Leider hat Stalman diesen Druck offensichtlich nie zu Gesicht bekommen; denn er enthält noch zwei weitere, wenn auch kleine Einfügungen sowie eine in WGA VI, S. 184, sogar erwähnte, für Walters Musikanschauung sehr wichtige „Widmung an die ernestinischen Herzöge“. Da dieser Druck, der übrigens auch für Walters Biographie von Bedeutung ist, wahrscheinlich eine Ausgabe letzter Hand ist (Näheres in meinem Walter-Buch), ist seine Nichtberücksichtigung in WGA VI besonders schade. – Leider ist auch die Edition des zweiten Gedichts *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica* von 1564 unvollständig; denn darin findet sich eine wiederum musikalisch aufschlußreiche Nachrede („Beschluß Johan Walthers“), die ebenfalls in WGA VI nicht aufgenommen worden ist. Das ist umso verwunderlicher, da sich das einzige erreichbare Exemplar des Drucks in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen befindet (das von Stalman auf S. 184 erwähnte Londoner Exemplar gehört zu den Kriegsverlusten). Noch schwerwiegender ist freilich das Fehlen von Walters Übersetzung *Encomion musices* von Luther (1538), die bekanntlich dem Gedicht von 1564 vorangestellt ist. Man kann dafür schlechterdings keine Erklärung finden, zumal Walters Übersetzung frei interpretierend sowie sogar mit Zusätzen versehen ist und also eine eigene geistige Leistung darstellt. Obendrein weicht der Wortlaut von 1564 etwas von der Fassung, die Michael Praetorius zu Beginn von Teil I der *Musae Sioniae* von 1605 (Praetorius-GA Band 1, S. VII ff.) bringt und die Berührungen mit Wolfgang Figulus' Überlieferung des *Encomion musices* aufweist, ab. Hier lag also noch eine textkritische Aufgabe vor, die ich inzwischen in der Abhandlung *Überlieferung und Textgeschichte von Martin Luthers „Encomion musices“* (Luther-Jahrbuch

1972, S. 80-104) in Angriff genommen habe. Bei dem Gedicht von 1564 selbst hat Stalmann eine Strophenummerierung von 1 bis 56 vorgenommen, ohne dies als Hinzufügung kenntlich zu machen. Gewiß wäre dies geringfügig, wenn man dabei nicht auch eine andere, m. E. sinnvollere Entscheidung hätte treffen können. Bis Strophe 56 reichen zwar die Akrostichen *M-u-s-i-c-a* bzw. die Umkehrung *A-c-i-s-u-m!* Jedoch steht vor Strophe 50 eine neue Überschrift „*Von den IX Musis*“, und es ist wohl nicht daran zu zweifeln, daß die 7 mal 7 Strophen des ersten Gedichts eine (symbolische) Einheit bilden sollen, auf die ein zweites siebenstrophisches (in WGA VI, Strophe 50-56) und schließlich als Abschluß „*Der Musica Testament und Letzter Wille samt allen Stimmen*“ mit wiederum (auf keinen Fall zufällig) sieben Strophen folgen. Gibt es doch aus Walters Schaffen noch weitere Belege für die symbolische Verwendung der Zahl sieben. – Nicht anzulasten ist dem Herausgeber von WGA VI das Fehlen von umfangreichen Gedichten sowie auch einer kleinen lateinischen Komposition, die in einem über 100 Seiten umfassenden Druck aus dem Jahre 1568 enthalten sind. Auf dieses bisher völlig unbekannt letzte größere Werk Walters wurde der Rezensent kürzlich durch eine von W. Gurlitt hinterlassene handschriftliche Notiz aufmerksam und konnte es in der Handschriften-Abteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem ausfindig machen. – In Anbetracht der somit notwendigen Nachträge zu dem vorliegenden Band ist es bedauerlich, daß dieser als WGA VI erschienen ist und das Supplementum WGA IV beigelegt werden muß, falls keine andere Regelung getroffen werden kann. Dort müßte dann auch noch das Vorwort zu den Magnificat-Kompositionen von 1557 gebracht werden, das in WGA V fehlt und dessen Nachtrag Stalmann in seiner Rezension dieses Bandes (Mf. XVII, 1946, S. 127) für WGA VI selbst gefordert hat.

Außer den beiden Lobgedichten auf die Musik sind in dem betreffenden Teil von WGA VI die „*Drei Lieder von wahren und falschen Propheten*“ (1564) sowie das 1571 posthum veröffentlichte „*Gratias*“ (sämtliche Dichtungen stehen bereits bei Philipp Wackernagel, *Das evangelische Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts*, III, Leipzig 1870), ferner

das zwar anonym erschienene, aber sicher von Walter stammende Epitaphium auf Luther sowie ein weiteres auf Johann Friedrich den Großmütigen aufgenommen. Alle diese Dichtungen tragen zur Vervollständigung von Walters Bild bei, machen jedoch nicht dessen gesamtes dichterisches Werk, sondern eben nur das „*ohne Musik*“ aus, da – abgesehen von dem erwähnten Druck von 1568 – die Texte verschiedener seiner Liedsätze zweifellos auf ihn zurückgehen.

Noch bleiben der gute Druck und die schöne Ausstattung von WGA VI hervorzuheben. Verschiedene Faksimile-Wiedergaben veranschaulichen den Inhalt. Eine ganzseitige Abbildung von der „*Johann-Walter-Empore in der Stadtkirche zu Torgau*“, Walters Hauptwirkungsstätte neben der Kapelle auf Schloß Hartenfels, wirft freilich die Frage auf, ob die Torgauer Kantorei tatsächlich ihren Platz wider alle damalige Regel auf einer querschiffartigen Empore auf der Südseite des Langhauses und nicht im geräumigen Chorraum gehabt hat. Die heutige Bezeichnung für diese Empore garantiert ja nicht für ihre Richtigkeit. – Am Ende des Bandes sind als „*Nachträge*“ die englischen Übersetzungen des Textabschnitts „*Zur Art der Übertragung und Ausführungspraxis*“ von WGA I, S. XII ff. (übersetzt von Paul G. Bunjes) und der Einführung in die *Cantiones Latinae* von WGA II, S. V ff. (übersetzt von Brian Jeffery) beigelegt.

Walter Blankenburg, Schlüchtern

GIACOMO CARISSIMI: Six Solo Cantatas for high voice and keyboard. Edited by Gloria ROSE. London: Faber Music Ltd. 1969. Part. 94 S., 1 Faks., Vc.-Stimme 16 S.

Um die Carissimi-Ausgaben des Istituto Italiano per la storia della musica ist es in den letzten Jahren still geworden. Umso mehr muß die hier vorliegende Edition von Kantaten auf italienische Texte begrüßt werden. Ein größerer Teil der Verse stammt von Carissimis Dichterfreund Domenico Benigni, die Verfasser der anderen sind nicht bekannt. Die vorliegende Auswahl von 6 aus 112 Kantaten gibt immerhin schon ein Bild von Carissimis Kompositionsweise. Sie unterscheidet sich in den Grundzügen nicht von der besser bekannten seiner Oratorien, jedes Einzelstück könnte Bestandteil einer größer angelegten Komposition sein mit den

Elementen Rezitativ – Arioso – Arie und den für diese Zeit so typischen fließenden Übergängen. Die Ausgabe wird eröffnet von einem der populärsten Stücke Carissimi's: *Bel tempo per me se n'andò*, das dem Typus der strophischen Rondo-Arie angehört. Es folgt ein Exempel der Strophen-Variation über unverändertem Baß, hier mit dem humorvollen Text „*Amor mio, che cosa è questa?*“. Dramatische Spannung und sorgfältige Disposition des Form-Modells (5 gleichlange Abschnitte) liegen der Kantate *Deh, memoria* zugrunde, feinfühlig Verbindung von Text und Musik zeigt *In un mar di pensieri*. Die beiden letzten Kantaten, komponiert 1662, nähern sich am meisten der Oratorien-Komposition. *Apriteri, Inferni* und *Suonerà l'ultima tromba*, beide auf Verse von Benigni, sind schon vom Thema her, aber auch in der Reihung verschiedenartiger Elemente gewichtiger als schlichte Solokantaten für Singstimme und Generalbaß. Die Herausgeberin hat bei der genauen Festlegung für eine Stimmgattung Vorsicht walten lassen. „High voice“ könnte sowohl Sopran als auch Tenor bedeuten. An Stellen, wo die nach unten oktavierende Männerstimme falsche Kadenzbildung hervorrufen würde (z. B. S. 79, T. 151), kommt nur Sopran in Frage. Die Ausführenden haben dieses Problem jedenfalls zunächst zu überprüfen, durch Bekanntgabe der originalen Schlüssel wären hier Zweifel vielleicht schon auszuräumen gewesen. Außer den Schlüsseln sind auch Vorzeichen und Taktangaben modernisiert, Notenwerte und Tonart dagegen beibehalten. Mit der Aussetzung des Generalbasses und der Abhandlung über die Verzierungen erweist sich die Herausgeberin als Kennerin der einschlägigen theoretischen Quellen. Ein wenig fremd muten die ausgeschriebenen Arpeggien bei Rezitativ-Begleitung an. Sie verschleiern die rhythmischen Verhältnisse zwischen Oberstimme und Baß und hätten ihren Platz deshalb besser in der ausführlichen und wohlbegründeten Anweisung für die Interpreten. An der schön ausgestatteten, mit Sachkenntnis und Engagement für den Gegenstand hergestellten Ausgabe werden Praktiker und Wissenschaftler ihre Freude haben.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

ALESSANDRO SCARLATTI: *Sette Sonate per flauto, archi e basso continuo. XIV, 109 S., 2 Faks.*

Due Cantate per soprano, archi e basso continuo. Partitur und 3 Stimmen, X, 46; 8, 7, 16 S., 1 Faks. Milano: Casa Editrice Nazionalemusic 1969. (Collezione Settecentesca Bettarini No. 1 und 2.)

Die neue Reihe italienischer Musik des 18. Jahrhunderts hat sich zur Aufgabe gemacht, dem Musikwissenschaftler und dem Musikfreund seltenes und bisher unveröffentlichtes Material vorzulegen. Die beiden ersten Bände werden diesem Anspruch durchaus gerecht. Die Flötensonaten vor allem durch den Umstand, daß sie wahrscheinlich im letzten Lebensjahr des Komponisten und im Zusammenhang mit einer Begegnung zwischen dem Autor und Johann J. Quantz im Jahre 1724 entstanden sind. In jedem Falle zeigt die Partitur einen meisterhaften Satz, sie bereichert das nicht allzu reiche Repertoire für Flöte und Kammerorchester. Stimmenmaterial ist angekündigt, lag dem Rezensenten jedoch nicht vor.

Auch die beiden Kantaten stammen aus einem Sammelband des 18. Jahrhunderts, dessen Inhalt bisher noch nicht veröffentlicht wurde. *Bella Madre de' fiori* ist ein Musterbeispiel für die Durchdringung von Text und Musik, während *Nacqui a' sospiri e al pianto* als Exempel für die Wiedergabe stärkster Ausdruckselemente mit bescheidenen Mitteln gelten kann. Rezitativ, Arie, Sinfonia und Ritornell wechseln ab, oder sind ineinandergefügt. Den instrumentalen Part führen 2 Violinen, Violoncello und Cembalo aus.

Metronomangaben und zahlreiche dynamische Zeichen erwecken zunächst den Eindruck einer modernisierten Edition. Bei der Überprüfung des Generalbasses und der Genauigkeit aller Einzelheiten aber, beim Studium von Vorwort und kritischem Bericht erweist sich bald, daß der Herausgeber zwar dem Ausführenden Hilfen zu geben bereit ist, nicht aber auf Kosten der wissenschaftlichen Präzision.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Le pupitre. Collection de musique ancienne publiée sous la direction de François Lesure.

Nr. 4, GIOVANNI LEGRENZI: *Sonate da chiesa op. 4 – op. 8. Édition par Albert SEAY. 19, 17, 77 S.*

Nr. 5, *Chansons françaises pour orgue (vers 1550). Édition par Jean BONFILS. 43 S.*

Nr. 6, *Airs sérieux et a boire a 2 et 3 voix. Édition par Frédéric ROBERT. 135 S.*

Nr. 7, ANTONIO VIVALDI: *Motetti a canto con stromenti. Édition par Roger BLANCHARD. 139 S.*

Alle Paris: Heugel & Cie 1968.

In schneller Folge sind in dieser Reihe Publikationen erschienen, die in erster Linie wegen ihrer Rarität Beachtung verdienen. Das gilt uneingeschränkt für die Triosonaten von G. Legrenzi, die zum ersten Mal der Musikpraxis zugänglich gemacht werden. Zuverlässig und genau sind Partitur und Stimmen hergestellt, der Generalbaßsatz kann als Muster für eine solide Basis gelten, die dem geübten Spieler alle Möglichkeiten der Verfeinerung bietet.

Eine Seltenheit sind auch die aus einer Münchener Tabulatur übertragenen französischen Kompositionen für Orgel aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Als editionstechnische Novität werden den Instrumentalkompositionen ihre vokalen Modelle gegenübergestellt: Die in Tabulatur übertragenen französischen Chansons hat der Herausgeber in ihrer ursprünglichen Fassung zugleich mit der Orgelstimme veröffentlicht. Zusammen mit einer ausführlichen Einleitung und einem umfangreichen kritischen Bericht gehört diese Edition zu den einfallreichen und gründlichen Publikationen älterer Musik.

Am Ende des 17. Jahrhunderts waren gesellige Lieder für zwei und drei Stimmen so sehr in Mode gekommen, daß der Verleger Ballard den Plan fassen konnte, jeden Monat eine neue Sammlung dieser Gattung herauszubringen. Fast genau hundert Jahre lang hat sich die bürgerliche Gesellschaft Frankreichs an solchen frechen kleinen Liedern erfreut, bis die „richtige“ Opernarie sie verdrängt hatte und wegen revolutionärer Ereignisse das fröhliche Singen verstummen mußte. Eine chronologisch geordnete Auswahl wird nun zum ersten Mal vorgelegt. Unter den Komponisten finden sich so wichtige Persönlichkeiten wie Lully, Couperin, Rameau und Charpentier. Die Namen der anderen sind zum größten Teil unbekannt. Alle diese Werke – es befinden sich auch Kanons unter ihnen – gehören zur Praxis des geselligen, unbeschwerten Musizierens. Und doch verdienen auch sie als Bestandteil der französischen Musik des 18. Jahrhunderts ernst genommen zu werden.

Die Motetten für Solo-Sopran, Streicher und Generalbaß von Vivaldi gehören zu den Kompositionen, welche der Musikmeister des „Pio Ospedale della Pietà“ für seine begabten Schülerinnen geschrieben hat. Dreifach sind die Motetten gegliedert: die Bewegung des einleitenden Allegro wird von einem Rezitativ abgebremst und in einen kunstvoll gestalteten Mittelsatz übergeleitet. Das Finale bildet ein ins Virtuose gesteigertes Alleluja. Konzertant oder begleitend ist das vollbesetzte Streicherensemble am Geschehen beteiligt. Sicher werden diese gut klingenden Kirchenkompositionen von den Interpreten gern aufgenommen. Dem Vivaldi-Forscher bieten sie weiteres Studienmaterial.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Eingegangene Schriften

CECIL ADKINS: *Doctoral Dissertations in Musicology. Fifth Edition. Philadelphia: American Musicological Society 1971. XII, 203 S.*

FÉLIX ARNAUDIN: *Chants Populaires de la Grande-Lande et des régions voisines. Musique, texte gascon et traduction française. Tome II. Textes présentés et annotés par S. WALLON, A. DUPIN et J. BOISGONTIER. Bordeaux: Groupement des amis de Felix ARNAUDIN [1967]. XXXVI, 444 S.*

DAVID D. BOYDEN: *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761. Mainz: B. Schott's Söhne (1971). XXIII, 631 S., 41 Taf.*

PETER BRÖMSE – EBERHARD KÖTTER: *Zur Musikrezeption Jugendlicher. Eine psychometrische Untersuchung. Mainz: B. Schott's Söhne (1971). 163 S. (Musikpädagogik. 4.)*

MAX BRUCH-Studien. Zum 50. Todestag des Komponisten hrsg. von Dietrich KÄMPER. Köln: Arno Volk-Verlag 1970. II, 182 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 87.).

WILLIAM BYRD: *The collected works. Volume 17: Consort music. Newly edited from manuscript and printed sources by Kenneth ELLIOTT. London: Stainer & Bell (1971). IX, 166 S.*

LUDWIG CZACZKES: Bachs Chromatische Fantasie und Fuge. Form und Aufbau. Die Arpeggienausführung. Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst (1971). 94 S.

BERNHARD DOPHEIDE: Fritz Busch. Sein Leben und Wirken in Deutschland mit einem Ausblick auf die Zeit seiner Emigration. Tutzing: Hans Schneider 1970. 222 S., 5 Abb.

ALFRED DÜRR: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter Verlag (1971). 2 Bände. 754 S. (Gemeinschaftliche Originalausgabe: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle KG und Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.)

FRANCESCO DA MILANO: Opere complete per Liuto. Vol. I. Composizioni originali. Trascrizione in notazione moderna di Ruggero CHIESA. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1971). CLVI, 251 S.

JOHANN GRABBE: Werke. Hrsg. und eingeleitet von Heinrich W. SCHWAB. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1971. XIV, 133 S. (Denkmäler Norddeutscher Musik. 2.)

CARL GREGOR HERZOG ZU MECKLENBURG: 1970 supplement to international jazz bibliography et international drum et percussion bibliography. Wien: Universal Edition (1971). II, 59 und IV, 43 S. (Beiträge zur jazzforschung – studies in jazz research. 3.)

Hallsche HÄNDEL-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 12: Acht Concerti. Hrsg. von Frederick HUDSON. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1971. XVI, 144 S.

UWE HAENSEL: Musikgeschichte Kiels im Mittelalter. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1971. 201 S., 4 Taf. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 117.)

HAYDN-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Band II. Heft 4. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1970. S. 249-335, 1 Taf.

The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch. Vol. VIII / Band VIII. 1971. Bryn Mawe: Theodore Presser Company und Wien-London-Zürich-Mainz-Milano: Universal Edition (1971). 328 S.

HEINRICH ISAAC: Messen. Erstaussgabe. Aus dem Nachlaß von Herbert BIRTNER. Hrsg., revidiert und ergänzt von Martin STAEHELIN. Mainz: B. Schott's Söhne (1970). XII, 99 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft. Musikalische Denkmäler. Band VII.)

DIETRICH KÄMPER: Studien zur Instrumentalen Ensemblemusik des 16. Jahrhunderts in Italien. Köln-Wien: Böhlau Verlag 1970. VIII, 280, 39 S. (Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. 10.)

NORMAN KAY: Shostakovich. London-New York-Toronto: Oxford University Press 1971. 80 S. (Oxford Studies of Composers. 8.)

Music Lexicography. Including a Study of Lacunae in Music Lexicography and a Bibliography of Music Dictionaries. Third edition. Revised and Enlarged by James COOVER. Carlisle / Pennsylvania: Carlisle Books (1971). XXXIX, 175 S.

FRANZ LISZT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Werke für Klavier. Band 2: Etüden II. Hrsg. von Zoltán GÁRDONYI [und] István SZELÉNYI. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter Kassel – Budapest: Editio Musica 1971. X, 121 S.

Invitation to Madrigals for S, A, T, B, newly transcribed and edited by Thurston DART. Band 5. London: Stainer & Bell Ltd. (1971). V, 58 S., 1 Taf.

ALMA MAHLER-WERFEL: Erinnerungen an Gustav Mahler.

GUSTAV MAHLER: Briefe an Alma Mahler. Hrsg. von Donald MITCHELL. Frankfurt a. M.-Berlin-Wien: Verlag Ullstein GMBH – Propyläen Verlag (1971). 392 S.

KARL MARX: Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart. Stuttgart: Ichthys Verlag (1971). 71 S. und [32] S. Notenbeilage.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenerwerke. Werkgruppe 7: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester. Band 3.

Vorgelegt von Stefan KUNZE. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter Kassel 1971. XXVIII, 215 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons. Werkgruppe 9: Mehrstimmige Gesänge. Vorgelegt von C.-G. Stellan MÖRNER. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1971. XX, 66 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 11: Sinfonien. Band 8. Vorgelegt von Friedrich SCHNAPP und László SOMFAI. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter 1971. XVIII, 125 S.

Musik aktuell. Informationen, Dokumente, Aufgaben. Ein Musikbuch für die Sekundar- und Studienstufe von WERNER BRÜCKOFF, GÜNTER KLEINEN, WERNER KRÜTZFELDT, WERNER S. NICKLIS, LUTZ RÖSSNER, WOLFGANG ROGGE, HELMUT SEGLER. Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (1971). 278 S.

ELAINE PADMORE: Wagner. London: Faber and Faber (1971). 100 S., 8 Taf. (The Great Composers, ohne Bandzählung.)

EGERT PÖHLMANN: Denkmäler Altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen. Nürnberg: Verlag Hans Carl 1970. 160 S., XVI Taf. (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. 31.)

CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT: Verfahren der motivisch-thematischen Vermittlung in der Musik von Johannes Brahms dargestellt an der Klarinettensonate f-moll, op. 120,1. München: Musikverlag Emil Katzbichler 1971. 186 S., 1 Taf. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. 2.)

THOMAS TALLIS: English Sacred Music: II Service Music. Transcribed and edited by Leonard ELLINWOOD. Published for the British Academy London: Stainer and Bell (1971). XVII, 214 S. (Early English Church Music. 13.)

MONIKA TIBBE: Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers. München: Musikverlag Emil Katzbichler 1971. 134 S. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. 1.)

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF: Die Oper I. Anfänge bis 17. Jahrhundert. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1971). 123 S. (Das Musikwerk. 38.)

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF: Die Oper II. 18. Jahrhundert. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1971). 124 S. (Das Musikwerk. 39.)

Mitteilungen

Die Jahrestagung 1973 der Gesellschaft für Musikforschung findet, wie bereits angekündigt, vom 26. bis 29. September in Bochum statt. Gastgeber ist das Musikwissenschaftliche Institut der Ruhr-Universität Bochum. Nach der bisherigen Planung ist folgender Zeitplan vorgesehen: 26. September Anreise und Begrüßungsabend; 27. September Sitzungen des Vorstandes, Beirates und der Fachgruppen; 28. September wissenschaftliche Tagung (Themen: Die Oper um 1900; Musikwissenschaft und Gesamthochschule); 29. September Mitgliederversammlung. Als Rahmenprogramm sind geplant zwei Konzerte, Museumsführungen und eine Besichtigung der Universität. Das endgültige Programm sowie die Einladung zur Mitgliederversammlung mit der Tagesordnung wird den Mitgliedern rechtzeitig zugehen. Sie werden heute schon gebeten, den Termin vorzumerken.

Auf Vorschlag aus dem Kreis der Mitglieder ist für die Bochumer Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung eine Arbeitssitzung über EDV-Projekte geplant. Diese Sitzung soll allen, die an einem EDV-Projekt arbeiten, Gelegenheit zu gegenseitiger Information über die Arbeit, Programme, Erfahrungen etc. geben. Sie verspricht nur dann Erfolg, wenn der Teilnehmerkreis klein bleibt und kann daher nicht öffentlich sein.

Interessenten werden gebeten, das Thema der Arbeit, über das sie berichten wollen, bis spätestens 1. Juni 1973 Herrn Dr. Harald Heckmann, 6242 Schönberg bei Kronberg/Ts., Albanusstraße 6, mitzuteilen.

Professor Dr. Bence SZABOLCSI, Budapest, ist am 21. Januar 1973 im Alter von 73 Jahren verstorben.

Dr. Friedrich BASER, Baden-Baden, feierte am 24. Februar 1973 seinen 80. Geburtstag.

Dr. Günter HAUSSWALD, Stuttgart, feierte am 11. März 1973 seinen 65. Geburtstag.

Professor Dr. Hellmut FEDERHOFER, Mainz, hat den an ihn ergangenen Ruf auf die Lehrkanzel für Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck abgelehnt.

Dr. Ekkehard JOST, Berlin, wurde zum 1. Januar 1973 auf den neu eingerichteten Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Justus Liebig-Universität Gießen berufen und zum Professor ernannt.

Privatdozent Dr. Hans Joachim MARX, Bonn, hat einen Ruf als Wissenschaftlicher Rat und Professor an die Universität Hamburg erhalten und zum Sommersemester 1973 angenommen.

Alexandru SUMSKI wurde am 1. September 1972 als Nachfolger von Professor Dr. Wilfried Fischer zum Universitätsmusikdirektor in Tübingen ernannt.

Dozent Dr. Stefan KUNZE, München, hat einen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Bern erhalten.

Dr. Horst HEUSSNER, Marburg, wurde mit Wirkung vom 1. Oktober 1972 zum Professor (H 3 Hess. Bes. Ges.) für Musikwissenschaft an der Universität Marburg ernannt.

Dr. Klaus HORTSCHANSKY, Frankfurt/M., wurde mit Wirkung vom 1. Oktober 1972 zum Professor (H 2 Hess. Bes. Ges.) für Musikwissenschaft an der Universität Frankfurt/M. ernannt. Er hat den an ihn ergangenen Ruf auf eine Stelle als Wissenschaftlicher Rat und Professor (H 2) für Musikwissenschaft an der Universität Hamburg abgelehnt.

Dr. Friedhelm KRUMMACHER, Erlangen, hat sich im Dezember 1972 an der Universität Erlangen für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Mendelssohn – Der Komponist. Studien zur Kompositionsweise am Beispiel der Kammermusik für Streicher.*

Robert FREEMAN, bisher Massachusetts Institute of Technology, ist zum Direktor der Eastman School of Music, Rochester, ernannt worden.

Dr. Ursula GÜNTHER, Göttingen–Paris, hat für das Frühjahrssemester 1973 eine Einladung als visiting professor der New York City University angenommen. Sie wurde für die entsprechende Zeit von ihren Verpflichtungen als chargée de recherche beim Centre National de la Recherche Scientifique und als Privatdozentin der Georg-August-Universität zu Göttingen beurlaubt.

Professor Dr. Joseph SCHMIDT-GÖRG, Bonn, ist zum 30. September 1972 aus seinem Amt als Direktor des Beethoven-Archivs Bonn ausgeschieden. Der Vorstand des Vereins Beethovenhaus in Bonn hat Professor Dr. Günther MASSENKEIL, Bonn, mit der interimistischen Leitung des Archivs beauftragt.

Die Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe teilt mit, daß der *Kritische Bericht* zu Neue Schubert-Ausgabe, Serie IV: *Lieder*. Band 6, vorgelegt von Walther DÜRR, fertiggestellt und bei der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe, D-74 Tübingen, Schulberg 2, im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv, D-35 Kassel, Schloß Bellevue, Schöne Aussicht 2, in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, und in der Wiener Stadtbibliothek zugänglich ist.

Das *Deutsche Musikgeschichtliche Archiv Kassel* und das *Sekretariat des Internationalen Quellenlexikons der Musik (RISM)* sind nach dem Umzug in neue Räume im Schloß Bellevue unter folgender Adresse zu erreichen: D-3500 Kassel, Schöne Aussicht 2. Im Rahmen der Einweihung hielt Dr. Harald Heckmann am 22. Februar einen Vortrag mit dem Thema „Musikwissenschaft, Information, Dokumentation“. Der Vortrag wird voraussichtlich in der Neuen Zeitschrift für Musik veröffentlicht. Die Musikgeschichtliche Kommission hat bei einer Sitzung am 22. Februar in Kassel Professor Dr. Georg von Dadelsen, Tübingen, zum neuen Vorsitzenden gewählt.